



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS**

**Presenciar la danza.
Experiencia y subjetividad entre los espectadores de danza contemporánea en México.**

MARÍA DE LOURDES FERNÁNDEZ SERRATOS

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Nivón Bolán

Asesores: Dr. Tomás Ejea Mendoza

Dr. Néstor García Canclini

ÍNDICE

Nota introductoria. Instrucciones para el armado de una propuesta y agradecimientos	4
Más agradecimientos	13
1.- Prolegómenos y sustentos ¿Por qué la experiencia de los públicos y espectadores de danza contemporánea?	16
Percepción	31
Razones de los argumentos teóricos principales	33
Algunas consideraciones metodológicas	43
2.- Factores que influyen en la percepción de los públicos de danza contemporánea.	58
Tipos de públicos	58
Los públicos ideales de los creadores	65
Anhelos fincados en la tradición	67
Continuamos con los públicos legos	71
Factores que inciden en la asistencia de los diversos públicos a la danza	79
Perspectiva y percepción cambiantes	88
¿Y cómo se enteró?	91
Los públicos ideales de BRAE y Landscape Artes Escénicas	95
BRAE	95
Landscape Artes Escénicas	97
El programa de mano	98
3.- Marco teórico. Aproximaciones teóricas y apuntes para el estudio de la percepción de los públicos de danza contemporánea.	104
La experiencia y el ritual secular de la función	110
Sobre la experiencia y la subjetividad	113
Turner y Bruner. La experiencia situada	119
Barthes y el punctum	127
Thomas Csordas, los modos somáticos de atención y el cuerpo	129
De la subjetividad	136
Otras perspectivas que aparecen	142
4.- Sobre el tema o los temas	148
Los temas de Barro Rojo	164
BRAE, el amor y otras cosas relacionadas	165
BRAE y el tránsito de los migrantes	168
Temas importantes: el espectador ¿de izquierda?	178
BRAE y la violencia	181
Antes de continuar, hablemos un poco sobre la violencia	183
Los temas de Vivian Cruz	189
Los temas que percibieron los espectadores. Sueños, soledades, azotes	190

Vivian y la entrada en la edad madura	192
Los temas de los más jóvenes. Los <i>Procesos en diálogo</i> de La Mecedora	195
<i>Otras corporalidades</i>	200
Observaciones con el Colectivo AM	205
5.- Los sentimientos como tema y el cuerpo	216
Landscape, Vivian y los estados anímicos o ambientes emocionales. A meditar	218
La emoción desbordada...Barro Rojo	230
<i>Procesos en diálogo</i> . Los más jóvenes	236
Cuerpo esperado vs. Cuerpo real	242
El cuerpo sexuado y las miradas.	257
6.- Tradiciones encontradas y públicos atrapados. Danza moderna, contemporánea, posmoderna	270
Modernidad y primera posmodernidad en la danza	279
Lo moderno, lo contemporáneo y lo posmoderno en México. Para entender a los públicos especializados	284
Lo conceptual	287
Develar el proceso al espectador. Los jóvenes espectadores cuestionan	296
Danza posmoderna conceptual vs. Danza contemporánea	297
Colectivo AM. Un ejemplo mexicano de lo posmoderno conceptual	302
Colectivo AM en el FIDCU	314
El habitus del bailarín mexicano y las nuevas propuestas. Otro ejemplo.	316
7.-Usos y abusos de los públicos	321
La danza contemporánea de Barro Rojo y <i>Amor, perfume, ausencia...Boleros del alma</i>	329
<i>Sueños y obsesiones</i> . El movimiento de los públicos	332
<i>Procesos en diálogo</i> . ¿Formas de inclusión de los públicos?	338
Bocetos para encaminar la reflexión sobre los públicos. A modo de conclusión	356
La danza frente a los derechos culturales.	370
Anexo 1. Trayectorias y tradiciones. ¿De qué danza estamos hablando?	378
Anexo 2. Una danza varios nombres	398
Bibliografía	451
Apéndice	463

**NOTA INTRODUCTORIA
INSTRUCCIONES PARA EL ARMADO DE UNA PROPUESTA Y
AGRADECIMIENTOS.**

“Por lo común, utilizamos una taquigrafía debajo de la cual yace un caudal de asociaciones subconscientes, deliberadamente ocultas o declaradas, tan extensas e intrincadas que probablemente sean un equivalente de la índole y de la singularidad de nuestro carácter de personas individuales” (George Steiner citado por Douglas Hofstadter, 2013: 185)

Esta es más bien una nota introductoria en la que me avocaré a resumir mi trayecto investigativo durante el período del Doctorado en Ciencias Antropológicas y por supuesto indicar las partes de este trabajo.

El periplo ha sido largo e intenso, pero lleno de aprendizajes y puedo considerar que el haber sido aceptada y haber cursado la Maestría en Ciencias Antropológicas y posteriormente éste doctorado ha sido lo mejor que me pudo pasar en la vida, porque gracias a ello creo que he madurado como investigadora y como persona.

Cabe decir que inicié con la intención de realizar un estudio de públicos de danza contemporánea así en general.

Gracias a la contención y asesoría que me brindó el Dr. Eduardo Nivón Bolán es que en el período de la maestría me dediqué a indagar en los procesos creativos de los grupos y colectivos que aparecen en este trabajo. Esa etapa me sirvió para ubicar la idea de danza que tienen los coreógrafos y creativos de dichos proyectos, así como su idea de los públicos. El espectador ideal y el espectador a quien se apela con las obras.

Me encontré con coreógrafos y bailarines absolutamente generosos y humanos, que por supuesto creen en su trabajo dentro del campo de la danza escénica mexicana y buscan ser congruentes con sus posturas.

Apoyada por algunas premisas metodológicas de la teoría aterrizada, que insta al investigador a buscar y encontrar los conceptos principales desde el trabajo de campo mismo, me di cuenta de que en realidad me interesaba más la percepción de las personas que asistían a ver, a mirar danza contemporánea, que un estudio de consumo cultural o de públicos propiamente dicho. Me parecía importante rescatar la dimensión subjetiva y experiencial de quienes se toman el tiempo, se esfuerzan y gastan sus recursos en asistir a mirar danza contemporánea. Una de las manifestaciones culturales más vistosas, pero también una de las menos conocidas y socorridas.

La teoría aterrizada me sirvió para meditar sobre lo que quería saber de los espectadores y lanzarme a platicar con ellos y ellas para ver qué sucedía. Así fue que más bien los espectadores me indicaron, con sus experiencias y vivencias sobre y con la danza, los ejes principales que debía contener esta investigación.

Esos ejes son cuatro, uno de los cuales atraviesa toda la investigación. Estos son: los temas de las obras o propuestas dancísticas como punto de anclaje y guía para los espectadores todos, aunque más para los aficionados y legos, que se hacen explícitos en el apartado “Sobre el tema”. Las tradiciones que en la danza escénica contemporánea se enfrentan actualmente y que plantean por un lado opiniones que más bien son manifestación de las luchas dentro del campo y por otro lado son posturas que llevan consigo a los espectadores y los atrapan se intentaron explicitar en el apartado “Tradiciones encontradas”. La forma en que los coreógrafos toman en cuenta e incluyen a sus públicos: cómo se acercan a ellos y ellas, como los llaman, cómo se relacionan con ellos y sobre todo qué piensan los espectadores con estas distintas formas en que los coreógrafos se quieren aproximar o los quieren hacer partícipes de sus propuestas dancísticas. Este apartado se titula “Usos y abusos de los públicos.”

Ahora bien, el eje principal y que atraviesa toda la tesis, surge cuando se me presenta como ineludible el análisis de los sentimientos que afloran en los espectadores. Era el cuerpo y su relación particular con otros cuerpos, la relación de las energías que hacía aflorar los recuerdos, la memoria, las vivencias, la imaginación, la historia, diversas situaciones sociales y sin duda la cultura de los públicos que se hacía presente. Se hicieron patentes diversas

maneras de vivir la emotividad, diversas maneras de mirar los cuerpos, de sentir y vivir con el propio cuerpo. Si bien toda la tesis está atravesada por él, en el apartado “Sobre el cuerpo” es en donde se concentra la argumentación y análisis de los testimonios en relación con él e incluye los sentimientos de forma particular. Se me hizo claro entonces que la sugerencia del Dr. García Canclini en mi tesis de maestría se hacía necesaria. Si hablamos de danza, hablamos de cuerpo.

Pero hay otra sugerencia que todavía al momento de poner el punto final a este trabajo, no está totalmente lograda y es la conciliación de teorías contrapuestas. En el momento de hacer el nuevo planteamiento del trabajo de investigación de la percepción de públicos, se me presentó el reto de conciliar marcos teóricos opuestos. Interaccionismo simbólico y teoría aterrizada, con el neoconstructivismo bourdieiano.

Creo que me falta mucho aun para encontrar el punto de conciliación serio de estas y otras posturas teóricas opuestas. Surgieron otras oposiciones; entre estas soy consciente de que Bourdieu hace fuertes críticas a Gadamer en varios puntos entre los que destaca la reactualización del texto u obra artística, ya que esta reactualización pareciera presentarse sólo referida al texto, sin tomar en cuenta el contexto (espacio-tiempo) del receptor de manera central. Sin embargo, los planteamientos sobre la tradición en Gadamer me fueron de utilidad para pensarla dentro de los cánones jerárquicos y jerarquizantes del arte y la danza perteneciente al paradigma de la modernidad, tan arraigado en nuestro país.

En este trabajo recopilé testimonios que en el análisis podrían estar justificados por uno y otro autores. Por un lado, reivindicó el poder que la danza muestra tener en la experiencia de los espectadores y que impulsa a muchos creadores a insistir en la expresión de cualquier persona mediante ella. Sin duda, mi habitus de bailarina y coreógrafa está aquí presente. Por otra parte, me propongo develar las luchas que se dan en un campo y por las cuales se tiene tal o cual idea del objeto artístico. El dar cuenta de posturas encontradas manifiestas en declaraciones y obras son signos del lugar social que se ocupa en el campo y muestras de nuestros habitus actuantes. (Bourdieu, 2002L: 426)

Aun con todo el trabajo que teórica y reflexivamente falta realizar, tuve la suerte de encontrar los trabajos de Thomas Csordas y el concepto básico de percepción somática y que explico en los apartados “Prolegómenos y sustentos” y el propio del “Marco teórico.” Me parece que este trabajo más que tener un punto final conclusivo, me invita a seguir profundizando en el pensamiento de las dos líneas teóricas que conjunta este autor con su concepto de percepción somática: los planteamientos de Pierre Bourdieu y los planteamientos de Alfred Schütz (Csordas, 1997). Creo que los dos principales aspectos del fenómeno del que intento dar cuenta en esta tesis se pueden abordar con la conciliación de una perspectiva significativa que toma en cuenta el contexto y el espacio social que ocupan los actores por una parte y de una perspectiva fenomenológica que borda sobre la experiencia en el mundo, por otra.

Me di cuenta también de que si bien existen núcleos teóricos principalísimos que sustentan la tesis que analiza las percepciones de los públicos teniendo presente la materialidad que comparten tanto bailarines-performers y espectadores que es sin duda el cuerpo y tomando en cuenta que los espectadores tienen un bagaje particular según su perfil, me era indispensable utilizar otros enfoques teóricos aledaños que me ayudaran a reflexionar en cuestiones muy puntuales, aunque estos otros referentes no fuesen parte de la teoría central.

Esos otros referentes son muy importantes para hacer explícitas algunas particularidades de la danza escénica contemporánea, así como los tópicos específicos aportados por los propios espectadores. Estos referentes están presentes a lo largo de todo el texto acompañando, explicando o simplemente ayudándonos a extraer nuevas reflexiones. Algunos de ellos se explican en los primeros tres apartados: “Prolegómenos y sustentos”, “Factores que influyen en la percepción de los públicos” y “Marco teórico”.

Fue así como pude finalmente centrar mi interés en las percepciones y experiencias de las personas que acuden a mirar la danza, a presenciarse porque lo que sustenta parte del título de este trabajo es justamente tomar en cuenta la experiencia de las personas que miran la danza en vivo. Me interesa el trabajo de negociación que se establece a nivel sinestésico complejo entre las personas que danzan y quienes aparentemente sólo miran y por lo tanto retomo una idea activa de la mirada. Así, bailar es pensar, mirar es pensar, presenciar es

involucrar todo el ser en una percepción compleja que también nos alienta a pensar, reflexionar, evocar, sentir, sentí-pensar, reinventar, hacer memoria, etcétera.

Este trabajo pretende plantear la posibilidad de leerse como se quiera y por ello hay elementos que surgen en los diversos ejes y que en ocasiones reafirmo o de plano repito, aunque cada eje pretende centrarse en un elemento principal, como explico líneas arriba. Sin embargo, un orden que puede abonar para comprender algunos de los conceptos centrales que luego sólo se mencionan porque la atención está más en los testimonios de los espectadores que en una discusión teórica, es el siguiente: Nota introductoria, Prolegómenos y sustentos, Factores que influyen en la percepción de los públicos, Marco teórico, Sobre el tema, Sobre el cuerpo, Tradiciones encontradas, Usos y abusos de los públicos y Conclusiones.

Digamos que esta introducción junto con los apartados titulados Prolegómenos y sustentos, y Factores..., explican las razones por las cuales elegí la teoría que utilicé en este trabajo y son un intento de clarificar y establecer los parámetros que utilicé para la categorización de los públicos según su perfil y su relación con la danza, así como la idea de públicos que los hacedores de danza tienen. Los antecedentes y trayectorias de los grupos abordados en el estudio se pusieron en el Anexo 1. En Prolegómenos y sustentos también intento dar una narrativa personal de las razones por las cuales elegí algunas posturas conceptuales, así como la problemática general y sobre todo de dónde surge mi interés por el tema.

En el dedicado al Marco teórico, profundizo un poco más sobre la experiencia y la subjetividad. Este apartado borda sobre los principales marcos en los que se explica el trabajo de campo.

La reflexión emanada del trabajo de campo está distribuida en los cuatro ejes fundamentales de la tesis ya expuestos líneas arriba y ahí es donde aparecen los testimonios. En este sentido vale la pena decir que se realizaron múltiples entrevistas breves a los espectadores al final de las funciones y se pudieron realizar los Diálogos de Percepción sobre el Proceso Creador de Anadel Lynton, con su autorización en dos ocasiones. Aunque creo que es menester decir que he participado en estos diálogos desde antes de emprender esta investigación para el Posgrado

en Ciencias Antropológicas y también he recabado información aunque de manera más aleatoria que sistemática, sobre las percepciones de los espectadores de la danza contemporánea.

Asistí a 18 funciones de BRAE con programas distintos para platicar con los espectadores asistentes al término de la función y entrevisté a 54 espectadores de distintos perfiles. A lo largo del trabajo iré mencionando las obras que los espectadores presenciaron, así como algunos de los detalles que detonaron evocaciones importantes o significativas en la experiencia de los públicos. Aún con todo debo decir que la obra de BRAE de la cual seguí la última parte del proceso creativo y de la que asistí a todas sus presentaciones para entrevistar a los espectadores fue *Travesía*, de Laura Rocha y Francisco Illescas, quienes me permitieron realizar un Diálogo de Percepciones sobre el Proceso Creador en una de las presentaciones en el Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart. También retomo material del diálogo que los coreógrafos realizaron en el estreno en Tiempo nuevo, su espacio de trabajo, con los públicos asistentes para la ocasión.

Con la bailarina, coreógrafa y videoasta Vivian Cruz es con quien mayor tiempo trabajé y asistí a 20 de sus funciones. Si bien entrevisté a espectadores de varias obras y programas de Vivian Cruz y su Lanscape Artes Escénicas, la obra de la cual realicé un seguimiento del proceso creativo y de la cual asistí a todas sus presentaciones y registré las opiniones de los públicos asistentes con mayor asiduidad fue *Sueños y obsesiones*, que montó con el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) y que se ha remontado tres veces más en el mismo espacio institucional con distinto elenco de bailarinas en los dos últimos remontajes. Así pues pude entrevistar a 42 personas de forma breve. También amable y generosamente Vivian Cruz me permitió dirigir un Diálogo de percepciones sobre el proceso creador con los públicos asistentes a la obra *Blanco, laboratorio Mandala* que se presentó en la FES Acatlán y tomé también datos importantes en el diálogo que la coreógrafa realizó en la presentación de su último proceso creativo *Loop* en la Caja Negra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) del Cenart.

También he seguido los *Procesos en diálogo* organizados y realizados anualmente por el colectivo La Mecedora desde 2015. En esas presentaciones de varios trabajos que las integrantes seleccionan realicé 7 entrevistas breves. Lo que de ahí ha sido material fundamental para el análisis han sido justamente los diálogos que se realizan con los públicos asistentes. Retomo cuatro de éstos a los que fui amablemente invitada por Itzel Ibargoyen primero y posteriormente por Melissa Cisneros. El primer año que asistí pude presenciar uno de los talleres impartidos a los creadores asistentes. También estuve en algunas presentaciones del ciclo *Otras corporalidades*, curado y organizado por La Mecedora y algunas de sus colaboradoras en 2017, después de las cuales pude realizar 7 entrevistas breves a los espectadores asistentes.

Con el Colectivo AM efectué varias entrevistas en la temporada que el Colectivo tuvo en 2016 en el Foro del Dinosaurio del Museo del Chopo. Realicé en esa temporada 7 entrevistas a los espectadores asistentes a las funciones de la conferencia performática *Mexican Dance*, así como a la presentación de varias obras de artistas alemanas invitadas, resultado del intercambio del Colectivo con artistas de aquel país europeo y patrocinado por el Goethe Institut. También entrevisté a 3 espectadores después de la presentación de la obra *Videoclip* del Colectivo AM, cuyos autores Magdalena Leite y Aníbal Conde se presentaron en el FIDCU en Montevideo.

Puede conversar a profundidad con los coreógrafos directores de los grupos y proyectos e integrantes de los colectivos contemplados en el estudio. Hice dos entrevistas a Laura Rocha, una a Francisco Illescas y otra a Miguel Gamero del grupo Barro Rojo Arte Escénico (BRAE). Otras entrevistas más fueron a Vivian Cruz, directora de Landscape Artes Escénicas, a Itzel Ibargoyen y a Melissa Cisneros del colectivo La Mecedora y una entrevista a Magdalena Leite, integrante del Colectivo AM.

También se realizaron entrevistas breves a los públicos asistentes a diversas funciones de danza y entrevistas a profundidad a críticos, teóricos, coreógrafos y gestores de la danza contemporánea en La Habana, Cuba; Buenos Aires, Argentina y Montevideo, Uruguay. El texto dedicado a estas entrevistas se encuentra en el Anexo 2. En La Habana, en el teatro

Miramar, tuve la oportunidad de organizar un Diálogo de percepciones sobre el proceso creador y en el teatro municipal de La Serena, en la provincia chilena, realicé también un diálogo con los públicos. De ambas experiencias retomo datos importantes.

En este sentido quiero agradecer a todas las personas que brindaron su tiempo y su espacio para que yo pudiera observar, platicar, acercarme a ellas y ellos de otra manera y con ello contribuir de manera invaluable para la realización de esta investigación. Mi enorme agradecimiento, en orden de aparición dentro del proceso investigativo a Vivian Cruz Juárez, bailarina, coreógrafa y videoasta consecuente en cada detalle del desarrollo de sus procesos creativos y su postura ante la danza y la vida, generosa a más no poder. Celebro el acercamiento que me permitió tener con ella este trabajo.

Agradezco a Laura Rocha, Francisco Illescas y Miguel Gamero, quienes igualmente me sorprendieron al aceptar mi presencia irruptora en su trabajo e incluirme en actividades que son y serán experiencia fecunda. Su trabajo como bailarines, coreógrafos y maestros se manifiesta con fuerza y contundencia en esta investigación. Directores y mentes creativas de BRAE, son una institución en la danza mexicana a quienes me congratulo en conocer, ahora desde otra perspectiva. El maestro Francisco Illescas me dio clases cuando era yo una joven estudiante de danza contemporánea en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, pero sus aportaciones para mis trabajos de tesis de Licenciatura en Antropología Social en la ENAH y para este trabajo han sido muy importantes.

Itzel Ibarгойen me iluminó literalmente con su brillantez de pensamiento en una hermosa entrevista que estará siempre en mi memoria. Melissa Cisneros, aun en la distancia, amablemente me brindó su tiempo para chatear. Ambas, miembros de La Mecedora realizan con sus *Procesos en diálogo* una aportación fundamental a los jóvenes que hacen danza en México a pesar de los pocos apoyos que existen. También celebro el encuentro y acercamiento amabilísimo con ellas. A Itzel, puente entre México y Uruguay sus dos patrias, la conozco amistosamente de antes, pero ahora se me aparece con mayor contundencia su inteligencia.

Agradezco también a los miembros del Colectivo AM quienes no tuvieron empacho en verme por ahí en algunas de sus presentaciones haciendo entrevistas a los espectadores. La charla con algunos de ellos, por diversas circunstancias quedó en promesa diciente. Sin embargo, por ello, fue un regalo que me otorgó información capital para esta tesis la entrevista que me dio Magdalena Leite, integrante y fundadora del Colectivo AM, uruguaya que ha venido a cuestionar a la danza mexicana. A Male, como cariñosamente le decimos, la conocí primero como estudiante de la Licenciatura en Coreografía, donde yo impartía clases de teoría. Luego la conocí como bailarina de una de sus obras. Este trabajo sirvió para que yo la escuchara mejor y para que ambas pudiésemos abrir nuevos canales de empatía para el diálogo.

Las conclusiones de este trabajo considero que, más que un punto de llegada conclusivo o de cierre, ofrecen una reflexión extensa que apunta más bien hacia nuevos derroteros para pensar el tema de los públicos y la percepción de los distintos espectadores en la danza escénica contemporánea en México.

No tengo más que decir en esta breve introducción que el tópico de los públicos y su percepción como lo explico en los capítulos siguientes, para mí surgió de una autoimposición por estudiar un ámbito necesario y muy poco explorado en artes escénicas y en danza particularmente. Sin embargo, los espectadores con sus testimonios, me abrieron nuevas perspectivas y me dieron alimento y ánimos para continuar la reflexión. Los espectadores que me permitieron acercarme a preguntarles de dónde venían, cómo se enteraron de la función, a qué se dedican, si habían visto danza antes, si regresarían a ver danza, qué esperaban ver, qué sintieron, qué momentos les llegaron o impactaron más y por qué, de qué se trató la obra o lo que vieron, qué les fue significativo de lo que vieron, qué evocaron, etcétera., fueron quienes me inspiraron y me dieron fuerza con sus testimonios para continuar y concluir este trabajo de investigación.

Todos los públicos que observé en las diversas funciones y presentaciones, cómo llegaban al espacio de presentación, cómo actuaban antes y durante el ritual de la función y los espectadores que tuve la fortuna de entrevistar al final, que se dieron el tiempo para darme sus respuestas, sus impresiones, su sentir, son la razón última y fundamental gracias a la cual

este trabajo es. A ellos y a ellas, legos, aficionados y especializados, gracias eternas y enormes.

MÁS AGRADECIMIENTOS

La verdad ha sido un privilegio pertenecer al alumnado del Posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM-I donde pude desarrollarme gracias a la excelencia de los profesores con quienes tuve la oportunidad de tomar clases durante el período de la maestría y quienes organizan conferencias, talleres y cursos con antropólogos y especialistas de primer nivel y que he tenido la suerte de tomar.

Por otra parte es menester agradecer a esas personas que hicieron también posible que este trabajo se realizara.

Primero agradezco la paciente dirección del Dr. Eduardo Nivón Bolán, quién siempre confió en mí y me otorgó una libertad inusitada para hurgar por derroteros teórico-metodológicos varios y aportar a mi mirada la posibilidad, con sus sugerencias, de inventar y pensar nuevos conceptos emanados del trabajo etnográfico. Las clases que tomé con él sobre los derechos humanos fueron pieza clave para los planteamientos conclusivos de este trabajo. Su comprensión sobre el proceso personal que también ha implicado este período de trabajo para mí, fue una sorpresa que me animó a terminar lo mejor posible con esta aventura. Su solidaridad y amabilidad para conmigo, este proceso y mi trabajo son invaluable.

Al Dr. Néstor García Canclini por inspirarnos en la utilización de nuevas propuestas teóricas que consideran la importancia de estudiar los mundos del arte y la cultura desde distintas miradas antropológicas, sociológicas, en fin, interdisciplinarias. Sus comentarios en mi examen de la Maestría en Ciencias Antropológicas y sus textos fueron pieza clave para aventurarme a realizar los planteamientos que realizo en esta tesis. Su conocimiento del teatro y diversas artes, manifiesto en sus textos es realmente inspirador.

El encuentro con el Dr. Tomás Ejea Mendoza y con sus estudios sobre los circuitos de circulación de obras (en este caso teatrales o escénicas) y sobre el funcionamiento del Fonca, así como sus comentarios siempre puntuales para mi trabajo de maestría han sido muy importantes en esta tesis. Conocedor del teatro y de la danza escénicas me ha transmitido su entusiasmo para trabajar en estos temas desde las disciplinas sociales.

Debo también agradecer a la maestra Graciela Schmilchuk, investigadora del Cenidiap por sus comentarios sobre mi tesis de maestría y sus recomendaciones bibliográficas. Ella y su trabajo son ejemplo a seguir y una gran inspiración.

También cabe agradecer a Carlos Guevara, Margarita Tortajada y Sergio Sánchez, quienes me dieron las cartas de recomendación para el posgrado que ahora concluyo. Agradezco a la Dra. Margarita Tortajada por ser mi comentarista en un coloquio de avances de investigación. Agradezco también al Dr. Diego Lizarazo Arias quien ha comentado mi trabajo en un coloquio de avances de investigación y cuyos textos han sido también inspiración para estudiar los derroteros de la hermenéutica. El Dr. Rodrigo Díaz Cruz también aportó útiles comentarios a mi primer marco teórico, y sus clases durante la maestría influyeron de manera decisiva en mis elecciones conceptuales.

Agradezco sin dudar a la Mtra. Anadel Lynton Snyder quien me permitió utilizar sus Diálogos de percepción sobre el proceso creador y que han sido una metodología valiosísima para recabar información sobre los sentires de los públicos, más allá de su función original que es servir a los coreógrafos para reflexionar sobre sus obras y trabajar en ellas.

El Dr. Sergio Sánchez ha sido un acompañamiento y apoyo muy importante en este último período del doctorado, aconsejándome y ayudándome a que mi salud vaya en orden, así como en la escucha de mis cuitas y situaciones. Sus lecturas ocasionales han sido solidarias y me han animado a seguir. Le agradezco.

Gracias enormes a la Dra. Zenia Yébenes Escardó, quien me leyó con seriedad y compromiso y cuyos comentarios son y serán fundamentales para seguir mejorando este trabajo.

En distintos momentos han estado ahí amigos y familiares que me alientan. Mónica Ávalos y Javier Contreras, yo sé que están ahí.

Finalmente quiero agradecer a todos mis compañeros del Posgrado en Ciencias Antropológicas generación 2012. Ha sido un verdadero honor tenerlos como compañeros. Particularmente me refiero a los compañeros y compañeras con quienes realizamos un trabajo de comentarios, sugerencias y acompañamiento respetuoso entre nosotros, (espero estar a la altura y buscaré estar) y que ha sido nodal en el desarrollo de mi trabajo. Gracias siempre a Joselin Barja, Alma Osiris Degante, Juana Castañeda, Natalia Bautista, José Reyes, Betzabé Márquez, Cristina Mazariegos y Giovanni Castillo.

Sirva esta nota para decir que soy afortunada del encuentro con la antropología social y cultural, con la danza, con este posgrado en la UAM-I, pero sobre todo con las personas y sus testimonios. Espero que el modelo para armar que a continuación ofrezco, con sus alcances y limitaciones, de las cuales me responsabilizo, aporte algo a los varios mundos que somos.

1.- PROLEGÓMENOS Y SUSTENTOS. ¿POR QUÉ LA EXPERIENCIA DE LOS ESPECTADORES Y LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA?

“Porque este mandamiento que te ordeno en este día no está oculto para ti y tampoco está lejos. No está en el cielo, como para que tú digas, ¿quién subirá al cielo por nosotros y ha de traérselo, para que podamos oírlo y cumplirlo? Tampoco está más allá del mar, como para que digas, ¿quién irá por sobre el mar por nosotros y ha de traérselo, para que podamos oírlo, y cumplirlo? Sino que la palabra está muy cerca de ti, en tu boca y en tu corazón, para que puedas cumplirla” (Deuteronomio 30: 11: 14, citado por Michael Walzer, 1993: 35)

Sin intención de hacer demasiadas referencias autobiográficas, este apartado pretende bordar sobre la narrativa del problema. Primero sobre mi argumento y la teoría sobre la que se sustenta, lo cual implica que deberé hacer un intento por objetivarme como sujeto objetivante, pero más allá de enunciar mi postura, mi experiencia y lo que me llevó a interesarme por los espectadores de artes escénicas y de danza contemporánea en particular, me quiero centrar en la experiencia cuando se mira la danza en vivo. Cito a Boudieu para decir mejor lo que intento realizar: “Es saber por ejemplo que, para tener una posibilidad de construir el objeto, hay que volver explícitos los supuestos, construir sociológicamente las preconstrucciones del objeto; o incluso que lo real es relacional, que lo que existe son las relaciones, vale decir, algo que no se ve, a diferencia de los individuos o los grupos” (Bourdieu, 2005: 373) Intento describir mi “interiorización de la objetividad” aparente en este trabajo, dado que trato de hacer objetivas diversas subjetividades e incluyo la mía (Bourdieu, 2008: 39)

Por otra parte bordaré de manera preliminar, pero lo más desmenuzadamente posible, sobre algunas vertientes teóricas, particularmente dos, que creo soportan debidamente mis reflexiones, mis interpretaciones sobre lo observado, lo escuchado, pero sobre todo lo que me cuentan que experimentan los espectadores que por diversos motivos se han acercado a la danza contemporánea. De este modo el presente apartado puede tomarse como introducción ya que menciono mi postura como investigadora, mi tránsito en la investigación y las vertientes metodológicas que elegí, pero también puede ser un complemento del capítulo dedicado al marco teórico.

Primero diré que mi curiosidad por saber lo que sienten, piensan e interpretan los públicos surge cuando, como intérprete profesional de danza contemporánea varios espectadores se acercaron a los que en ese entonces éramos los bailarines y a los coreógrafos con diversos propósitos: pedir autógrafos (sobre todo en el caso de funciones infantiles y al aire libre donde en su mayoría había lo que yo llamo en este trabajo públicos legos), preguntar dónde podrían estudiar danza o llevar a sus hijas o familiares pequeños para estudiar la disciplina (sin duda también públicos legos), para felicitarnos por nuestro trabajo (aquí sí incluyo a todo tipo de espectadores legos, aficionados y especializados) y finalmente para comentarnos alguna idea, pensamiento o interpretación sobre lo que vieron (en este caso eran más públicos legos, pero también hubo aficionados y raramente se acercaron los especialistas.)

Sobre todo cuando llegué a bailar en espacios no convencionales, es decir, no teatrales y para públicos específicos como niños, jóvenes adolescentes de secundarias y bachilleratos y en espacios como calles, estudios pequeños de danza, museos, algunos teatros que tradicionalmente no son para la danza, vecindades o reclusorios, vi con azoro ese otro mundo tan apreciado y anhelado por los colegas de la danza y repleto de lo que suelen llamar espectadores vírgenes, puros, reales o los que yo he bautizado para fines analíticos como legos.

Mi encuentro con la antropología social, muy posterior al de la danza, me hizo comprender más claramente mis propias experiencias dentro del campo dancístico, así como la constitución del campo y muchas de las lógicas que funcionan en las prácticas de sus actores, así como la conformación de ciertas relaciones de poder que dentro de él se dan. Sin embargo, aunque este conocimiento es y fue muy importante, estaba siempre esa otra parte, ese afuera del campo o esos miembros del campo de la danza en un estado intermedio, quienes sin duda son parte del espectáculo porque, sin esa parte intermedia, sin los públicos, las artes no lo son porque no pueden concluir su función comunicativa. Así lo aprendí y me adhiero a esta idea. Ahora diría yo siguiendo a Gadamer que sin ese otro externo no se puede realizar cabalmente el círculo hermenéutico. En este círculo entran sin duda los prejuicios de los espectadores, pero esta intención de comunicar y la intención de recibir, hacen que esos prejuicios se pongan en juego. “Los prejuicios no son necesariamente injustificados ni

erróneos, ni distorsionan la verdad. Lo cierto es que, dada la historicidad de nuestra existencia, los prejuicios en el sentido literal de la palabra constituyen la orientación previa de toda nuestra capacidad de experiencia. Son anticipos de nuestra apertura al mundo, condiciones para que podamos percibir algo, para que eso que nos sale al encuentro nos diga algo” (Gadamer, 2013: 90) Gadamer habla de la experiencia hermenéutica en el sentido de que “somos captados por algo y, justamente en virtud de lo que nos capta y posee, estamos abiertos a lo nuevo, a lo distinto, a lo verdadero” (Gadamer, 2013: 31) Aunque el anclaje de Gadamer para pensar los procesos de comunicación y de comprensión parecen estar pensados desde el lenguaje, también aporta la idea de una construcción otra, distinta que emerge y se construye en ellos. “me parece justificada la afirmación de que todas las formas extraverbales de comprensión apuntan a la comprensión que se amplía en el habla y en la conversación” (Gadamer, 2013: 103)

Esos “otros”, el llamado comúnmente público, están en ese espacio intermedio entre ser parte del espectáculo desde afuera con su recepción y su retroalimentación y no ser del todo parte del espectáculo digamos internamente, porque su presencia y ausencia responde a factores diversos que socialmente se nos aparecen en la observación.

En una mirada opuesta a poner toda la atención al lenguaje y a no hablar de la verdad apegada a una jerarquía conservadora que “respeta” lo establecido como lo respetable, Bourdieu aborda a los públicos en las formas que tienen de ser sus prácticas, opiniones, acercamientos y alejamientos como socialmente significativas; también su presencia y ausencia corresponde seguramente a factores azarosos resultado de combinaciones diversas. Coincido con Bourdieu cuando afirma que el análisis de la percepción fracasa cuando “omite tomar en cuenta las condiciones sociales de posibilidad de la experiencia vivida de la obra de arte a la cual se aplica” (Bourdieu, 2010: 65)

En este sentido los datos que nos proporciona la experiencia de los públicos en las entrevistas nos habla de su perfil, su lugar en el mundo y a su vez el lugar de la danza contemporánea en la sociedad: “los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente

artística, es decir, socialmente reconocida como adecuada a su significación específica, hasta una percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos” (Bourdieu, 2010: 66)

No se me escapa pensar en que existen grandes capas de poblaciones que no acuden a las artes escénicas o a la danza contemporánea en específico dado que no la conocen porque quizá nunca han tenido contacto con ella o por diversos motivos. La Dra. Ana Rosas, en su estudio sobre los públicos de cine, nombra a estos como no públicos, públicos potenciales, pero no presentes en la oferta cultural en cuestión. Porque, si bien los públicos “se forman y transforman permanentemente por la acción de la familia, los amigos, la escuela, los medios de comunicación, los intermediarios culturales, entre otros agentes que influyen –con diferentes capacidades y recursos- en las maneras cómo se acercan o alejan de las expectativas de acceso cultural”, la ausencia de esos no públicos responde también a factores que no solamente son económicos (Rosas, 2017: 59)

Alguna investigadora me comentaba en una ocasión que sería bueno que los gestores y personas encargadas de la difusión de la danza buscaran en nichos que podrían ser afines a la disciplina, como aquellos en los cuales se desarrollan actividades físicas y estados introspectivos como la meditación, el yoga, los gimnasios dado que algunas propuestas dancísticas presentan valores afines.

En ese afán de ver hacia afuera y de buscar posibles nichos de públicos para la danza, algunos coreógrafos y bailarines practicantes de yoga, por sus amistades y su actividad como maestros de yoga y otras disciplinas digamos que atraen espectadores de entre sus alumnos e influyen como divulgadores de la actividad, pero encuentran difícil establecer una comunión con esos públicos o una franja más amplia de personas dedicadas a esas actividades. La experiencia de algunos de ellos es que la concepción de cuerpo y fisicalidad en estos nichos es muy distinta de la que la danza propone. Por ejemplo la coreógrafa Vivian Cruz, quien también practica yoga, nos indica que en la danza con todo y sus problemas, existe una compenetración entre mente, cuerpo y alma que se propone en sus obras y en la práctica de la danza en general, que está bastante alejada de lo que la mayoría de las personas

que practican yoga realizan de manera efectiva, aunque en el discurso pudiera manifestarse algo similar. La mayoría de los practicantes de yoga lo hacen por moda o bien porque quieren mejorar su salud o su físico y la parte filosófica, así como de la práctica de esa filosofía, queda en otra parte. Por esa desconexión es que no se les ve como públicos potenciales de la danza o al menos no que especialmente la prefieran.

Quise abordar a los públicos como grupos de personas que se acercan a la danza realmente, que provienen de diversas partes y que tienen diversos perfiles; que llegan a compartir en el momento de la función en vivo una obra o presentación de danza que se interpretó de una cierta manera, en ese momento, en ese día, en un espacio determinado, justo en ese lapso de tiempo y no en otro. Justamente esos públicos lo son en plural porque no son homogéneos y esos grupos están formados por espectadores con sus perfiles diversos. En el ritual secular de la función de danza en un espacio determinado y con un grupo, artista de la danza o colectivo del cual se tienen ciertas expectativas, están los públicos que comparten en ese momento, cada quien una experiencia, su experiencia. Así, los actores que conforman a los públicos de una función forman, si seguimos a Turner, una *communitas*, entendida como un “lazo que une a la gente por encima de cualquier lazo social formal, es decir, por encima de la estructura positiva” (Turner, 2002: 56)

No sólo son una parte intermedia, liminar del espectáculo dado que forman y no forman parte del espectáculo al mismo tiempo, sino que son una conexión vital, al menos en la concepción de los grupos que incluimos en el estudio, con el afuera, con los otros, con la sociedad. Coincido sin duda en esta necesidad, en este gusto porque el otro mire lo que propones. Los públicos forman un apéndice externo pero fundamental del acto escénico, dado que compartirán cada uno en su mundo personal un espacio y un tiempo de excepción. El tiempo que se pudieron dar, se quisieron dar o que les fue dado para estar juntos, pero con su individualidad.

Este estudio inició siguiendo los procesos creativos de los coreógrafos incluidos en el estudio porque primaba en mí la idea de la danza como un acto comunicativo. Si bien esos acercamientos me sirvieron para identificar con mayor seguridad el tipo de danza que postula

cada coreógrafo y colectivo, así como para identificar los públicos a los cuales los coreógrafos se quieren dirigir, cuáles son sus públicos ideales y qué desean lograr entre los espectadores, cabe aclarar que no se realiza un estudio de públicos o de consumo cultural propiamente dicho, sino un estudio de percepción, donde la experiencia y la subjetividad de los espectadores se convierte en la parte nodal del análisis.

Un punto de inspiración muy importante para que este trabajo fuese sobre la recepción y tomara en cuenta la subjetividad de los espectadores fue la lectura de los planteamientos de Jean-Claude Passeron sobre los pactos de recepción. Creo que lo que aflora cuando se toman en cuenta las experiencias subjetivas en los niveles estético y de los sentidos de los espectadores, son justamente imaginarios, posturas, vivencias y actitudes sobre lo que pasa en la sociedad en la que viven los públicos. (Schmilchuk, 2000: 253)

Lo que yo planteo es que, más que un pacto, se establece una negociación entre quienes asisten a ver un espectáculo y su materialidad. En el caso de la danza el espectáculo mismo con todos sus elementos y la característica propia del espectáculo escénico, es decir, lo corporal.

Un punto a distinguir en este estudio sobre los públicos es la importancia que quisiera que el lector diera, como yo, al soporte material del arte del que hablamos cuando queremos indagar en quienes reciben y perciben ese tipo de arte. El soporte expresivo de las artes es diverso y si bien afecta siempre a la totalidad de las personas como cuerpos, ese soporte que hace que la representación, presentación o expresión apele mayormente según su producción a un sentido más que a otros de quienes aprecian esas obras o manifestaciones es el soporte material o el medio de expresión. No quiero decir aquí que el arte debe expresar forzosamente sentimientos. Por ejemplo los coreógrafos iniciadores del posmodernismo en la danza contemporánea “tenían la intención de que el público contemplara la pregunta de qué puede considerarse danza y por qué. Estos coreógrafos querían que el público pensara, no que sintiera” (Noël, 2016: 126) Yo incluyo deliberadamente en el término expresión todo lo que se quiera expresar o comunicar; sentimientos, ideas, conceptos, reflexiones, etcétera, y no me apego solamente a la teoría expresiva del arte cuando uso el término, porque los

coreógrafos posmodernos usan técnicas de construcción de las propuestas y del cuerpo para que la reflexión y no la emoción sea lo que resalte en una obra, aunque los espectadores la puedan percibir de diversas formas (Noël, 2016)

Aunque una disciplina artística pueda utilizar varios medios conjuntos en la construcción de las obras para la expresión, sin duda tanto en la producción misma de las obras como en el imaginario de las personas predomina una idea de cada arte, el trabajo de materiales y formas en las artes plásticas, imágenes en medios virtuales que conjugan movimiento en la edición por ejemplo en el video, el cine y las artes que usan la virtualidad, el sonido en la música y el cuerpo en movimiento en la danza, entre otros. Coincido con Dorfles en que “es necesario un análisis del arte que tome en cuenta sus *media* respectivas, pues este sería el único modo lícito y honesto de estudiar sus características somáticas y psíquicas. Naturalmente al decir *medium* o medio expresivo no hago referencia únicamente al material pictórico, plástico o musical, sino también al material ‘humano’ que es, para la danza, el cuerpo humano, para el teatro o el canto su voz; que en este caso son materiales constitutivos primarios, más que medios de reproducción o de recreación de la obra” (Dorfles, 2001: 296).

La vista y ciertas sensaciones táctiles o el oído, por ejemplo, se activan física y mentalmente en el espectador si hablamos de las artes visuales o plásticas y la música. Aunque ya las fronteras disciplinarias en las artes son cada vez más difusas, todavía las disciplinas desde donde son enunciadas nos provén de campos de reflexión específicos. El cine y la ópera por ejemplo puede ser un ámbito donde varias disciplinas confluyen: el movimiento en la edición, la actuación, la escenografía y las artes visuales, la música, etcétera. Arte de fusión, al teatro tocaría según Pavis ser un arte de ficción y a la danza un arte de fricción (Pavis, 2000:139) Respecto a la danza se pone el énfasis en este trabajo en un análisis de la subjetividad contenida o interpretada de las experiencias que los espectadores dicen tener y también en la observación de sus expresiones y reacciones durante y después de la representación. Los testimonios de los espectadores se convierten en una especie de archivo viviente de lo vivido y de la memoria del espectáculo dancístico. Así, el soporte material primordial de la danza, a saber el cuerpo o los cuerpos de personas con una historia puesta en acción en la escena atraviesa toda la reflexión de forma insistente en este trabajo. “El término poco científico y

poco semiológico de energía resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos con su presencia, su movimiento y su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. Intuimos correctamente que esta calidad es la que establece la diferencia y la que participa tanto en la experiencia estética completa, como en la elaboración del sentido” (Pavis, 2000: 39)

En este sentido planteo la necesidad de pensar en lo que atraviesa la experiencia tanto de intérpretes y hacedores como de espectadores de danza, que es el cuerpo. El cuerpo presente de los espectadores que será activado mediante la percepción compleja, no sólo biológica (la cual dura sólo unas milésimas de segundo), sino la percepción significativa de los cuerpos de los intérpretes, ya sea que representen o presenten, según la estética de la danza en cuestión. Cuerpos que con su presencia fuerte o su accionar fenomenológico en escena detonan imágenes, sentires, pensamientos, empatía, rechazo, etcétera.

Por esto me importa reiterar que, si bien uno de los ejes de análisis es el cuerpo, sin duda el cuerpo y la experiencia de los espectadores atraviesa todo este trabajo y es lo central. Me interesa aclarar que la experiencia no es algo que está flotando de manera general en los cuerpos, sino que los espectadores tienen sin duda una inclinación sensible que hace que les atraigan o no ciertas cosas. Esa inclinación está marcada por su habitus y el habitus se manifiesta en su experiencia. Así, el habitus bourdieiano funciona en la percepción somática y permite explicar disposiciones e inclinaciones sensibles a varios niveles. Los perfiles de los públicos diversos, que tomamos en cuenta nos hablan también de habitus actuantes.

Justo por esto y por mi experiencia previa con los espectadores que se acercaron a platicar conmigo o que yo he percibido desde el escenario donde estoy o mi accionar es por lo que me importa la experiencia de los espectadores efectivos, aquellos que con su energía presente afectan las energías de quienes manejan la propia en una acción escénica o una representación. Sin duda los datos de cuántos asisten a una u otra funciones de danza es importante y sin duda también las encuestas serias sobre el tema son fundamentales y con ellas dialogo cuando indago sobre el perfil de quienes entrevisto (Ejea y Garduño; 2007).

Sin embargo me parece que un dato que sin duda útil a cualquier divulgador de la danza, funcionario o incluso a los propios hacedores de danza es la forma en que sus públicos elaboran lo que miran, no desde una obra rígida en particular solamente, sino desde la propuesta de creación de un coreógrafo, grupo o colectivo determinado. Me interesa la experiencia que ese intercambio produce en los espectadores y qué cosas resignifican a partir de lo que ven, pero también a partir de lo que viven, tomando la experiencia de ir a la danza como un proceso que va desde que el espectador tiene una relación que pone en juego con la danza y quienes la hacen. Sin duda, como escribe Ana Rosas, estos espectadores de la danza deben ser vistos como “sujetos que desarrollan prácticas de negociación, apropiación y producción de sentido” (Rosas, 2017: 68) En este trabajo me interesa la producción de sentido pero desde su experiencia, no como la percepción de una obra o propuesta inamovible que será decodificada por el receptor, sino como un proceso de afectación corporal, de somatización de lo que se percibe de diversas maneras. Así pues no habría una percepción correcta de algo real y otra errónea que se equivoca en relatar algo que efectivamente sucedió, sino que partiendo de elementos generales de una propuesta, ubica lo que le movió positiva o negativamente, ubica el *punctum* de su experiencia, con sus propias evocaciones, sentimientos, etcétera, cargada de unos valores que sin duda están presentes y afloran en el diálogo, en ese proceso de negociación.

También por este detalle distintivo de la danza como arte cuyo soporte material es el cuerpo en movimiento o en acción, es que el andamiaje teórico propuesto por Thomas Csordas me parece el más pertinente para comprender ese proceso de empatía, de comprensión en un sentido hermenéutico que puede haber entre los públicos y las propuestas que acuden a ver, yo diría a vivenciar. Al poner a dialogar a dos autores contrapuestos en sus planteamientos, pero diría yo complementarios, Bourdieu y Schütz, o para decirlo distinto a una visión más de las prácticas significativas con una visión más fenomenológica, Csordas (2010) me inspira en este ánimo de conciliar que me parece nodal para este tema.

Sin duda un tema como este, dado lo intrincado de las relaciones que se han ido encontrando entre danza y antropología, me han obligado a recurrir a múltiples autores de diversas disciplinas. Me doy cuenta de que, si bien en un principio deseaba centrar mis reflexiones en

el proceso cognitivo complejo de la percepción (Zamora, 2010/ Maturana y Varela; 2003) y cómo se daba en los espectadores, sin duda el trabajo de campo me fue acercando a un terreno más fenomenológico, justamente ubicado en la experiencia, el cuerpo, los sentimientos, la subjetividad y finalmente la memoria, es decir, la reelaboración que los espectadores hacen de lo que ven y cómo sus reelaboraciones están cargadas, permeadas social y culturalmente. Admito que el terreno fenomenológico me aterriza, puesto que al investigar he ido descubriendo una relación con la filosofía que yo percibo lejanísima en mi formación como antropóloga. Así pues, primero encontré textos de Dewey y Dilthey que creo aún no he comprendido del todo, más una revisión de diversos filósofos sobre la experiencia (Jay, 2009). Como lo aclaro en el apartado teórico de este trabajo, nunca me convencieron esas construcciones del todo, porque se quedaban en el concepto y no aterrizaran en asumir, como yo lo concibo, que la experiencia está fincada en un contexto determinado y está cargada de los valores que la cultura le imprime.

Fue después que descubrí que Turner y Bruner ya habían hecho un recorrido mucho más riguroso y puntual por los vericuetos de la experiencia y sus teóricos en filosofía de lo que yo pude hacer, pero claro para mi regocijo. Sin embargo, percibo en estos autores también un dejo de abandono respecto de esos valores que veo actuando y manifestándose en los testimonios de espectadores y espectadoras quienes, según su perfil, manifiestan con mayor o menor soltura lo que vieron, lo que sintieron y lo que pensaron. Sin embargo, me parece que la antropología de la experiencia es fundamental en mi trabajo para pensar algunas relaciones que se dan en el acto performático y para recalcar una visión encarnada de la reacción de los espectadores frente a las tradiciones hechas cuerpo que miran en las diversas propuestas artísticas.

Mi intención y mi postura en este trabajo es solidarizarme con la percepción del espectador como una experiencia compleja de saber. El espectador, sea especializado, aficionado o lego, vive, aprende y comprende, y esa vivencia es valiosa por la humanidad que conlleva y que también pertenece al arte dancístico y escénico. Por esa razón retomo a Jauss cuando afirma que: “la emancipación de la experiencia estética en la modernidad se puede describir como un proceso en el que tanto la praxis estética del artista como la del receptor se despoja de su

paradigmática vinculación con el cosmos, con la naturaleza (creada por Dios) o la idea, heredada de una tradición de siglos, y se entiende a sí misma como “capacidad poiética” (Jauss, 2002: 57). Me interesa “la experiencia estética receptiva que pone de nuevo en juego, frente a la tradicional primacía del conocimiento conceptual, la percepción renovada por medio del arte” (Jauss, 2002: 58)

Esta postura es así dado que mi propia experiencia como intérprete con los espectadores sin duda ha sido enriquecedora y en el peor de los casos confrontadora, pero nunca devaluadora. Es decir, en el diálogo con el otro que la antropología enseña, así como en el empeño de comprender y saber que toda interpretación se apoya en un horizonte de expectativas, pero también de vida previa, de historia, de contexto, es que el acto comunicativo que se intenta realizar en las artes escénicas es profundamente humano. “Por medio de géneros como el teatro –incluyendo el de títeres y el de sombras-, el teatro-danza y el relato profesional de historias, se presentan performances que sondan las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, desacralizan sus valores y creencias más apreciados, retratan sus conflictos más característicos y proponen soluciones para éstos y, en general, hacen una evaluación de su situación actual en el mundo conocido” (Turner, 2002: 77) En la danza, más que el planteamiento de situaciones de este tipo, existe una comunicación profunda que puede sanar, que apela a la somatización. Existe una relación dialógica y dialéctica entre los momentos en que la expresión estructura la experiencia y cuando la experiencia, en un proceso de auto comprensión y que retoma las experiencias pasadas de las personas, estructuran la expresión. En este proceso se encuentran narrativas dominantes que pertenecen a un momento histórico determinado. Las obras artísticas así, pueden dar luz a momentos de las experiencias de las personas que son importantes (Bruner, 1986: 6).

Me doy cuenta de que el campo de la danza contemporánea en México es profundamente endógamo y aunque en muchos de sus miembros se manifieste el deseo de salir y conectarse con ese otro público, ese otro social y cultural, la constitución del campo imprime una dinámica de relaciones en las cuales se requiere lograr una posición privilegiada o fuerte para poder luego salir. De no ser así, el salir se vuelve una misión muy complicada, aunque

siempre posible y deseable. Salir del circuito cultural privilegiado para la danza implica aceptar cierta invisibilización adentro.

En una ocasión, el grupo Proyecto Bará del cual fui fundadora y donde fui intérprete y coreógrafa, fue acreedor a un apoyo que ponía como condición llevar el producto artístico a diversos espacios no convencionales. Uno de esos espacios fue el Reclusorio Varonil Oriente. El director del grupo y coreógrafo de la obra, Javier Contreras, suele incluir desnudos en sus obras, producto de una reflexión sobre el cuerpo, la mirada y la dimensión lúdica y sagrada de la sexualidad. Dos personas teníamos desnudos en esa obra, una compañera actriz y yo. Javier nos dejó elegir si desnudarnos o no en aquella particular ocasión, dada la naturaleza del público que nos vería, en nuestra idea varones, hombres en situación de encierro. La compañera decidió que ella no saldría desnuda. Yo admito que dudé en un principio, pero decidí salir desnuda y hacer la obra como era representada en cualquier otro foro convencional. Mi decisión es la que sustenta mis elecciones teóricas en este trabajo y tiene que ver con dar valor a cualquier acto de la percepción compleja de las personas en su situación particular en un momento dado.

Toda opinión y toda experiencia ante un producto artístico y una propuesta estética es resultado de lo que Turner siguiendo a Dilthey llama una experiencia y, aunque yo como persona no esté de acuerdo con la opinión de alguien en un momento, creo que la experiencia de cualquier ser humano es digna y valiosa. En aquel momento pensé que todos somos dignos de ser tomados en cuenta para expresarnos y de que nuestra expresión sea recibida. Todos tenemos la inteligencia y la sensibilidad para recibir y percibir un mensaje que se hace cuerpo y que es complejo e importante. Para mi regocijo, así fue recibido nuestro trabajo dancístico en aquella ocasión. Con sorpresa, con azoro, con respeto y con todos los prejuicios y enganches emocionales que las personas expresan en su situación y que ellos expresaron en aquella ocasión. La obra y la escena me permitieron en aquel momento ver una dimensión de aquellos públicos, que cambió al regresar a una situación más cotidiana, en la que surgieron actitudes de género, de oportunismo y de diálogo, como lo constaté en la plática final. Todo junto afloró, toda esa complejidad en esos públicos aparentemente homogéneos.

Esa experiencia y la de los acercamientos de diversos espectadores han sido los detonadores en mi propia subjetividad, para este acercamiento a los públicos.

También al principio tuve la tentación de describir las obras y utilizar algún camino semiótico para comparar lo que decían los espectadores con lo visto. En realidad no sólo algunos semiólogos ven más provecho en las aproximaciones antropológicas como la que aquí intento, (Pavis, 2000) sino que cada vez me parece más cuestionable el concepto de verdad y lo alejado de las lecturas exclusivamente semióticas de un arte tan vivo como la danza, aunque no dudo de la utilidad y la valía de los estudios de quienes pueden enfrentar sus temas bajo esas miradas. En este sentido creo que la danza y las artes escénicas, aunque pueden ser analizadas con la idea ampliada de texto, desde mi perspectiva exceden la idea de texto con mucho y por ello es que adopto la noción antropológica de experiencia y de subjetividad.

De hecho siguiendo a Pavis y a Tindemans podríamos decir que el espectador percibe “corrientes activas y reactivas de energía”, y esto se da a nivel corporal (Pavis, 2000: 229) Sin duda el espectador se ve afectado por lo que ve y esa afectación es la que me interesa recoger. El espectáculo es un acontecimiento en el que al espectador se le dan estímulos que actúan directamente sobre la memoria corporal. En este sentido me interesa la postura de Pavis que concibe el espectáculo escénico como acción real y material, con el cuerpo real como mediación y no como producción de imágenes, signos o metáforas en primera instancia, aunque sí estén presentes. Esta visión coincide con mi apreciación y la de otros autores como la que actualmente ha adoptado Fischer-Lichte (2014), en el sentido de que concibe a los cuerpos de actores y espectadores como seres reales y encarnados. Yo aumento la idea de que esos seres se encuentran en el momento del ritual secular de la función. Así podemos ver en las entrevistas cómo la obra presenta una carga energética que genera cierta descarga en el espectador. También sin embargo existen bloqueos en el espectador que “obstaculizan la experiencia estética” (Pavis, 2000: 230) Estos bloqueos pueden ser de orden social y cultural como se verá en el análisis de los testimonios ante lo visto y observo que funcionan en al menos dos niveles principales: uno es la posibilidad de expresar los sentimientos que produjo lo visto y otro es justamente el juicio a ciertos elementos de las obras que funcionan como barreras para no reconocer lo que se sintió, sobre todo cuando el

discurso primero del espectador es “no sentí nada”. Es significativo para mi trabajo el analizar o aventurar alguna interpretación según los datos de los perfiles coincidentes con las identificaciones de ciertos sentimientos, por ejemplo cuando existen resistencias hacia el tema o las maneras de representarlo o como cuando se da la presencia del cuerpo desnudo, entre otros.

Por esta razón mencionamos la importancia de la relación que los espectadores establecen, según su perfil, con el escenario o los productores de las obras. En este sentido es también que me parece pertinente pensar en la relación de los públicos y espectadores con el espectáculo como una negociación. Seguimos en este sentido a Pavis cuando anota que el cuerpo del performer no es atrapable por el espectador, pero toda la escena es como un espejo que devuelve al observador su propia mirada. Es pensar al cuerpo como un signo complejo que devuelve la mirada (Pavis, 2000:231) El espectador entonces se identifica o se distancia según múltiples factores entre los que destacan su bagaje anterior y las expectativas que tiene del espectáculo, su perfil, su relación con quienes se presentan, cómo social y culturalmente le afectan las acciones que presencia, etcétera. Sin embargo, a diferencia de Pavis, considero que no es fácil para el espectador decidir si se deja tocar por el espectáculo o cuál es la cantidad de alejamiento que debe o quiere tener con el espectáculo. Esto varía y digamos que toma a la mayoría de los espectadores por sorpresa, según el desarrollo de la experiencia en cuestión, aún con sus prejuicios, expectativas y barreras. La situación de negociación se da particularmente en este terreno durante el lapso de la presentación y es una experiencia en la que afectan también factores diversos como el trayecto y lo que ha pasado en horas anteriores al arribo al teatro, la compra de boletos, con quién se asiste, a quién se encuentra la persona, etcétera. Todo eso queda suspendido momentáneamente durante la función o bien es recurrente.

Ya en la sección referente al tema, me refiero particularmente a algunas formas de identificación que Hans Robert Jauss (2000) propone y que me hacen preguntarme qué pasa en la danza. Porque debo aclarar que algunos de los términos utilizados por estos teóricos deben ser adaptados a la danza o de plano desechados. Por esta razón, si bien menciono brevemente estas maneras de identificación en Jauss o maneras de connotar en Barthes, no

me apego a ellas durante toda la argumentación dado que son ejemplos que el concepto de “una experiencia” puede rebasar y complejizar por mucho, es decir, estas categorías se mueven muchísimo porque entra en juego el cuerpo de actores y espectadores, que es problemático, complejo y está cargado de cultura. Pavis, siguiendo a Pierre Gaudibert menciona que la percepción es estésica, corporal y contagiosa y que el arte corporal rompe las condiciones de la representación y de la identificación psicológica. “El arte corporal desplaza la frontera habitual entre cuerpo y mente” (Pavis, 2000: 236), y por lo tanto aquí es donde se mueven las categorizaciones de identificación que por momentos algunos autores proponen. Sin duda tampoco estoy pensando en un cuerpo presocial o precultural, sino inmerso en la cultura y actuándola, practicándola, resignificándola y haciéndola cuerpo.

El horizonte de expectativas del espectador juega un papel importante, ya lo mencioné, en la negociación con lo que mira. Este horizonte de expectativas tiene que ver con la constitución de la subjetividad del espectador en un contexto y un momento histórico dado. Así pues el estudio que realizo es totalmente sincrónico y contemplaría diversos testimonios recabados entre 2012 y 2018, únicamente de los públicos asistentes a ver las propuestas de los grupos que se contemplan en este estudio y que pertenecen a distintas generaciones de la danza contemporánea mexicana, en la Ciudad de México: Barro Rojo Arte Escénico (BRAE), Landscape Artes Escénicas, cuya fundadora y coreógrafa es Vivian Cruz Juárez, el colectivo La Mecedora y el Colectivo AM. Aunque también cabe destacar que realicé trabajo de entrevistas y observación por períodos cortos (uno o dos meses) en La Habana, Buenos Aires y Montevideo.

Depende pues de cómo se manifiesta una sociedad en un momento dado, el perfil de las personas y el conocimiento que existe de tal género dancístico o sus intereses en ese momento de su vida. Por supuesto que las expectativas que interpretamos siempre son una hipótesis, pero sin duda influyen en la percepción de los espectadores en ese momento.

PERCEPCIÓN

Para hablar de la percepción me parece indispensable aventurar una posible explicación de qué me gustaría que se entendiese con ese término durante este trabajo, para que también se contextualicen mis citas a autores que menciono, que utilizan el término, pero con quienes debato.

Mark Johnson habla de que somos seres con una racionalidad incorporada, es decir, hecha cuerpo. “Lo central en la corporificación o lo que se hace cuerpo influencia directamente qué y cómo las cosas pueden tener significado para nosotros, las maneras en que esos significados pueden ser desarrollados y articulados; las maneras en que somos capaces de comprender y razonar sobre nuestra experiencia y las acciones que tomamos” (Johnson, 2012: XIX).

“El movimiento humano, la manipulación de objetos y las interacciones perceptuales incluyen patrones recurrentes sin los cuales nuestra experiencia sería caótica e incomprensible” (Johnson, 2012: XX). Este autor llama a estos patrones esquemas de imagen.

Sin embargo, me gustaría hacer hincapié en que esta relación de formación de esquemas de imagen es de ida y vuelta, es decir, también esos esquemas varían respecto a las experiencias que las personas van adquiriendo sobre múltiples temas, sentimientos, la imagen del cuerpo, cómo se relacionan con las experiencias o las situaciones con las que se encuentran.

De esta forma, me parece central concebir la actividad perceptiva de las personas y en este caso de los espectadores de la danza como una actividad compleja y que incluye a todo el cuerpo, un cuerpo donde está incluida la mente, la capacidad de dar sentido y significado a lo que se ve y que ese ver no es sólo ver con los ojos, sino que es presenciar con el cuerpo, con todo lo que la persona es. Nos es útil la idea aportada por Varela de que “se han hallado evidencias de conexiones significativas entre las actividades perceptual, motora y asociativa y se ha determinado que la relación que establecen es un proceso simultáneo que integra, en

lugar de una supuesta secuencialidad, y que a la vez segmenta, en detrimento de la totalidad del organismo” (Varela en Giardini, 2017: 124).

Si bien no es mi propósito ahondar en los datos del cómo cognitivamente se da la percepción o en cómo percibimos, creo que es importante refrendar con algunos datos y conceptos, comprobados unos en el caso de las ciencias cognitivas y planteados teóricamente otros, en el caso de la estética y la filosofía, que la percepción es un proceso donde la significación y la parte fenomenológica y física se dan al mismo tiempo y que este proceso sería parte de la negociación que el espectador realiza con lo que no sólo mira, sino que en el caso de la danza me gustaría establecer que presencia. Como Zamora menciona siguiendo al segundo Arnhem, “percibir es abstraer” (Zamora, 2006: 56).

Así, la percepción de la que me interesa hablar y que me ha sido compartida por los entrevistados de este trabajo, tiene que ver con conocer corporalmente, con sentir y con pensar al mismo tiempo. Pablo Fernández escribe:

“La percepción, como ese punto o instante de separación entre uno mismo y el objeto, resulta ser un momento epifánico, medio sagrado, como de revelación, porque, dicho de otro modo, ahí se le aparecen a uno las cosas y por eso se sobresalta y dice palabras raras como ‘oh’ y ‘ah’, que han de ser el origen de los rezos y oraciones. Toda percepción, si cumple la definición, es un descubrimiento y un hallazgo, y por lo tanto un asombro y una sorpresa, como la del bebé que descubre sus pies. Esa separación tan inicial, tan apenas, entre uno mismo y el mundo, y que puede decirse que es la esencia del conocimiento,...y es en verdad una preciosa noción de alma: no de algo que está adentro, sino aquello que queda en medio, entre uno mismo y el objeto en el instante de su separación, es decir, en esa mínima capa de ambiente que está entre su cuerpo y la ropa que trae puesta, que es exactamente donde uno se siente a sí mismo, y se da cuenta de que está envuelto por el mundo, al igual que esa masa de espacio que hay entre alguien y la meta a la cual aspira. El alma es una sorpresa” (Fernández, 2011: 119)

De esta idea de percepción se desprenden también los derroteros teóricos que he elegido de manera central para este trabajo, aunque recurro a múltiples miradas. De esta manera, la visión fenomenológica y social al mismo tiempo percibo que son necesarias para el estudio, porque al mirar la percepción del sujeto podemos vislumbrar su sociedad y su cultura, nuestra sociedad y nuestra cultura, así como su mirada sobre éstas. “Por ‘fenomenología’ parece entenderse el hecho de meterse dentro de la realidad para sentir cómo piensan las cosas, (Fernández, 2011: 119) porque “el perceptor siempre es un percepto de sí mismo: ver es verse; pensar es pensarse: sentir es sentirse” (Fernández, 2011: 120) Esto es importante porque de aquí se puede partir para hablar de energía y de que las personas con sus experiencias digamos que tematizan la realidad, le ponen su actitud a lo que rememoran.

RAZONES DE LOS ARGUMENTOS TEÓRICOS PRINCIPALES.

Por la concepción encarnada y compleja de percepción que he intentado esbozar y que creo pertinente para este trabajo, y debido también a mi propia experiencia, es que adopto la idea de modos somáticos de atención, aportada por el antropólogo norteamericano Thomas Csordas (1997 y 2010). Lo que me interesó indagar casi desde el inicio del acercamiento con los públicos fue la cualidad y el contenido de su experiencia al acercarse a la danza en vivo. En este sentido la antropología nos enriquece con la idea del encuentro con el otro y concibo el encuentro que tienen los espectadores con la danza o con una obra de danza de un autor particular como un encuentro con lo otro, próximo o no.

Me parece que la subjetividad así entendida se conformaría en ese percibir todo desde mi corporeidad, mi lugar, mis sentidos y yo posiciono al otro desde ese lugar cultural incorporado mío, pero también en una relación que yo tengo con sus actitudes corporales, el lugar desde el que se expresa o en el que está, sus movimientos, es decir, en este proceso es donde yo ubico la negociación que realiza quien percibe la danza con lo que presencia. Csordas hace hincapié en la importancia que tiene la manera en que los procesos del yo se enraízan en el cuerpo o se hacen cuerpo. De esta forma es que el yo está en el mundo cultural

y no fuera de él y por ello creo que la percepción está mediada o permeada por valores hechos cuerpo.

Para Bourdieu el cuerpo está socialmente informado y esto es el principio que genera y unifica las prácticas; lo preobjetivado y el habitus. La percepción es un acto intelectual en respuesta a un estímulo, pero donde este cuerpo informado socialmente y como conciencia proyectándose en el mundo, funcionan a la par.

Me adhiero a esta idea de percepción y con ella debato con la concepción planteada por Cardona y Barba de que existe una pre-percepción, una especie de percepción pura que sería una comunicación de impulsos nerviosos y energéticos que apelan al córtex cerebral reptiliano y que por ello, dadas estas señales como intercambio de pura fisicalidad es que el espectador vibra con algo o no (Barba, 2009 y Cardona, 1990). De ahí que se deje en esta idea de percepción toda la responsabilidad a los bailarines y luego a los coreógrafos de la adhesión o rechazo de los espectadores hacia la danza contemporánea. La necesidad mía de retomar una idea de percepción fincada en la cultura, en un cuerpo que ha incorporado la cultura y en la idea de que al momento de percibir ya el sujeto está escudriñando a nivel analítico, significativo y experiencial la realidad que mira es posicionarme en debate con esta idea popular y amadísima entre la comunidad dancística que quiere dejar toda la responsabilidad de la percepción “correcta” del espectador a cuerpos entrenados y concebidos como no pensantes sino animales puramente, lo cual me parece una ilusión. Esta manera de concebir la percepción, me parece, mantiene la dicotomía mente cuerpo, tal como en el paradigma racionalista, en el cual el cuerpo es sólo animal, entrenadísimo y condicionado, y se le otorga el mismo estatuto al espectador en su percepción, pero dejándolo en una disyuntiva, o bien cae indefenso ante ese hechizo del cuerpo animalesco entrenadísimo de los intérpretes, o bien se aburre y no le pasa nada.

Esa dicotomía plantea también una brecha insalvable entre los dos paradigmas de la danza contemporánea en disputa, porque bajo éste, la danza valiosa es aquella que muestra una fisicalidad virtuosa y se construye con acciones. Yo planteo que, aunque el espectador se aburra, por supuesto si estamos ante propuestas dancísticas profesionales y comprometidas,

siempre le pasa algo porque su percepción no es sólo fisiológica y como respuesta a un comportamiento exclusivamente animal, aunque pueda estar presente esta dimensión sin duda. Justamente porque la percepción es un proceso de significación que pasa por el cuerpo completo. De modo que si bien está presente la reacción fisiológica en el cuerpo y el sentir del espectador como respuesta inmediata a lo que presencia, la percepción por supuesto que no se queda ahí. Barba plantea que existe una inducción perceptiva que precede a una inferencia lógica y quizá los primeros momentos de la percepción pueden ser así (milésimas de segundo), pero en realidad esto que se separa está junto. Barba dice: “al estado preexpresivo del actor puede corresponder un particular estado de la visión del espectador que, como una suerte de reacción inmediata precede en el acto de la visión a cualquier interpretación cultural, ese estado puede definirse como preinterpretación. ...en el espectador se produce una respuesta fisiológica independiente de cultura, sentimientos o el particular estado de ánimo presente al momento de la visión (Barba, 2009: 286)

Cardona por ejemplo enuncia un cuerpo que pensamos que puede ser el del actor bailarín sobre todo o el del espectador, pero al que intenta desculturizar, es decir, no sabemos exactamente de qué cuerpo se habla. Comprendo que la postura de Cardona es una respuesta por cierto muy importante en el campo de la danza donde el tema es poco o nada tratado, a su desilusión con la danza que se comenzó a realizar en la década de los años 90 del siglo pasado. Para ella este planteamiento era “una manera de combatir la desintegración formal y dispersión mental de gran parte del arte escénico contemporáneo” (Cardona, 1990: 15).

En este trabajo quiero referirme a cuerpos culturales inmersos en contextos determinados y que se comunican entre sí incluyendo en dicha comunicación y negociación de sentido lo que atañe a las prácticas y lo encarnado fenomenológico, así como lo que atañe al significado o al sentido, lo interpretado o comprendido dentro de esa cultura y que muestra ciertas identidades. También comprendo que la autora se refiere más bien a los procesos que se dan en la escena con el actor bailarín y que resultarán en una claridad en la percepción de los espectadores. Ya he mencionado de dónde extrae su idea de percepción. Cardona plantea la eficacia que un cuerpo hábil y entrenado imprime a las acciones escénicas y sólo así “el espectador tendrá la oportunidad de engancharse con un estímulo preciso que le permita, a

su vez, reaccionar efectivamente” (Cardona, 1990: 30) La autora continúa en su elogio de lo que para ella debe rescatar el actor para conducir las respuestas del espectador: el impulso y la agresión ritualizada que encuentra en los comportamientos animales. “Dominio de la territorialidad, jerarquización del estatus, poder para la conquista del alimento, de la hembra, del liderazgo. El hombre vive una permanente agresión ritualizada. ...la escenografía, los accesorios, el maquillaje son los medios por los que el bailarín/actor dirige la percepción del espectador, conquistando su complicidad, venciendo sus resistencias. Ambos salen vencedores cuando el impulso del primero moviliza el impulso del segundo y se establece una corriente de acciones y reacciones que son fuerzas electromagnéticas que estimulan la fibra emocional y psíquica del espectador...es una danza compartida entre el foro y la butaca. El espectador se convierte también en el organizador de sus reacciones/impulsos (Cardona, 1990: 48). Es tan seductor este discurso y tan eficaz pedagógicamente entre los bailarines, que insta a algunos investigadores a pensar que cuando los creadores se salen de tal patrón es su culpa que los públicos no asistan a las salas. “El teatro conlleva también propuestas de acción...la posibilidad de generar reacciones fisiológicas, cognitivas o sensoriales que pueden o no ser interiorizadas por el espectador y ponerse en práctica en su vida cotidiana. Esta posibilidad sólo la ofrece el lenguaje del cuerpo del actor en un cierto espacio y tiempo dotados de sentido, en comunicación con el cuerpo del espectador envolviéndolo en una experiencia única pero con múltiples lecturas e interpretaciones. Es el cuerpo en movimiento estructurado por un trazo escénico y una dramaturgia el que permite al lector la afirmación de la vida y la exploración de la excitación” (Jiménez, 2000: 220). Es así como Jiménez, hablando de los públicos del teatro recupera la propuesta de Cardona: “el cuerpo...es una antena biológica que sabe leer, de manera directa, inmediata, las leyes del entorno y del propio organismo. Aquí empieza la percepción creativa...” (Cardona en Jiménez, 2000: 220). Sin dudar, ahí justo empieza, pero no es toda.

No niego que estas reacciones existen y que son parte fundamental de los procesos que deben cultivar disciplinariamente los actores-bailarines para tener un capital cultural corporizado y del que echarán mano en cualquier momento que lo requieran, pero me parece que tanto la danza que realiza un bailarín como la percepción del espectador son procesos más complejos que están inmersos en la cultura y donde todo el tiempo están cobrando sentido. Son procesos

de significación y comprensión complejos, que se dan al mismo tiempo. Coincido con Elena Katz en que bailar es pensar con el cuerpo, dado que éste hace un tránsito permanente entre naturaleza y cultura, donde se expresan datos de su experiencia. “La más compleja posibilidad de movimiento está en un cuerpo, aquella que se puede identificar como pensamiento del cuerpo, esa es la danza” (Katz, 2005: 39) Así también la percepción de los espectadores es cultural, social, contextual.

Coincido con Jiménez en que “a pesar de estar sentados, los espectadores no desarrollan un papel pasivo frente a la representación y que es él, ella, ellos, quienes, muchas veces al margen de las intencionalidades de actores y directores, finalmente contribuyen a la construcción de la teatralidad, a partir de la selección, jerarquización, empatía y/o lejanía que ejercen al presenciar una obra, al darle un sentido propio, totalmente subjetivo” (Jiménez, 2000: 211)

Esto expresa Fernando Zamora de otra manera cuando afirma que “existe una continuidad entre lo fisiológico y lo imaginario-conceptual...la visión interpretativa intencionada e interesada es mucho más que un proceso fisiológico: ver así es mirar y, por tanto, es una modalidad de la representación” (Zamora, 2006, 235). Cabe aclarar que para este autor, analista de la percepción de las artes visuales, lo imaginario se refiere a la creación de imágenes que los espectadores crean en su mente basados en lo que ven y la representación es la idea que las personas se hacen sobre lo que miran y perciben. Coincido también con Zamora cuando afirma: “Contra esta forma de concebir el acto visual como recepción pasiva y copia, me adhiero en cambio a aquella que la caracteriza como actividad y como mirada, como representación,” porque “el sentido de la vista no es sólo básico para la supervivencia, sino que se trata de una actividad inteligente altamente selectiva en la cual se presentan desde niveles primitivos de percepción, hasta complejos procesos de pensamiento abstracto” (Zamora, 2006: 239)

La mirada para este autor es también “un fenómeno significativo, aprendido y determinado psicológica y culturalmente” (Zamora, 2006: 240). El espectador realiza una “reconstrucción activa de experiencias”, al presenciar imágenes aún más en movimiento y por ello es que no

existen miradas puras ni inocentes porque, aunque nos concentrásemos fenomenológicamente en la sensación, unas sensaciones se relacionan con otras no como datos acumulativos, sino como experiencias “dotadas de sentido” (Zamora, 2006: 246) Si en concordancia con la postura de Zamora podemos decir que la mirada del espectador es corporal de forma compleja, más aún lo podemos afirmar en el caso de la danza y las artes escénicas, cuyo soporte material es el cuerpo en acción. Cabe aclarar que tomo en consideración que este soporte material generalmente y sobre todo en los espacios teatrales no está sólo, sino que aportan a la generación de sentido las maneras de construir, que tienen que ver con el espacio y el tiempo, el cual no sólo está incluido en el movimiento, su energía, su cualidad y su dinámica, sino también se maneja por medio de la luz, la música, los objetos, el vestuario, etcétera. Los elementos que hacen que una obra escénica se vista de signos que ayudan a decir o lograr el sentido que se quiere comunicar, sea este expresivo, conceptual, abstracto, etcétera.

De esta manera puedo afirmar que este trabajo intenta estudiar el proceso encarnado de la percepción. Esos momentos de percepción que le resuenan, significan y hacen sentido al espectador o que simplemente le impactan o lo conmueven nos hablan de su cultura, de un contexto, de su relación con lo social y cómo esto lo constituye.

En realidad debo decir que el tema de la percepción de los públicos se fue gestando en mí como una especie de respuesta a diversas afirmaciones de críticos, coreógrafos y personas que se han adjudicado dentro del campo dancístico mexicano la autoridad para hablar del tema sin realizar la más mínima investigación, haciendo pasar su dicho por “la verdad”. Al principio el tema fue una especie de tema obligado dada su escasez en el medio.

Cuando Csordas habla de que existe un momento de preobjetificación de la percepción no se refiere a un momento precultural de esta, sino a un momento preabstracto. Si el comienzo está en el mundo vivido de fenómenos perceptibles, nuestros cuerpos no son objetos para nosotros sino al contrario, una parte integral del sujeto que percibe. Así, cuerpo y mente son uno y se vuelve relevante preguntar cómo nuestros cuerpos pueden ser objetificados u objetivados a través de un proceso de reflexión. Esto es importante porque es lo que hacen

los intérpretes en escena de alguna manera y es lo que el espectador hace en el proceso de percepción somática o modo somático de atención mediante el mirar, presenciar a esos otros cuerpos.

Sin duda esta conjunción que realiza Csordas de la fenomenología de Schütz quien sigue a Merleau-Ponty y Bourdieu, para este trabajo se vuelve muy necesaria.

Así, tenemos principios generadores y unificadores de prácticas. Estructuras cognitivas y evaluativas que organizan la visión del mundo de acuerdo a estructuras objetivas de un determinado estado del mundo social (Csordas, 1997).

De esta forma cuando algunos públicos legos entrevistados piden una introducción para comprender mejor y se enganchan con el tema y agradecen ser tomados en cuenta con temas que les atañen, que les hacen sentido racional y energéticamente, así como cuando los mismos creadores expresan sus versiones de la realidad (como los migrantes, el envejecimiento, los sueños y las neurosis o el espacio vital en la urbe), tiene sentido que los espectadores se conmuevan o sin conmoverse piensen y sientan de acuerdo a ese estado del mundo social, es decir, hay un cuerpo socialmente informado con sus gustos y disgustos, sus compulsiones y repulsiones, sus sentidos no sólo fisiológicos, sino los sentidos de necesidad, deber, dirección, realidad, balance, belleza, sentido común, lo que es sagrado, lo táctico, el sentido de responsabilidad, de los negocios, del humor, de lo absurdo, lo moral, lo práctico e incluso la negociación con lo que es apropiado por el sujeto (Turner, 1986/Csordas, 1997)

En un principio yo no quería entrar en el terreno de los sentimientos. Al estudiar los trabajos de Judith Lynne Hannah (1983) en el terreno de la percepción, me parecen trabajos muy importantes dado que conjugan danza y antropología y ya mencionaba que son escasos los estudios sobre consumo o percepción de la danza. Sin embargo, tenía la sensación de que era demasiado arriesgado clasificar culturalmente los sentimientos de las personas, es decir, me parecía una generalización decir que una persona de una nacionalidad “siente” o piensa de una manera determinada.

Sin embargo, sin haberlo contemplado en un principio se convirtió en una necesidad para este trabajo tomar en cuenta los sentimientos y su expresión de y por los espectadores. Si bien en el apartado donde me refiero más específicamente al cuerpo aparecen estos, considero pertinente mencionar la importancia que tuvo su expresión entre los espectadores para ubicar imaginarios, vivencias del cuerpo o cierto sentido identitario. Su expresión o falta de ella estuvo siempre relacionada con aquello que se hace cuerpo y no se puede decir, o aquello que me permito abrir, sanar o reflexionar mediante la experiencia.

Tampoco quiero generalizar respecto a que todos los espectadores especializados piensan de un mismo modo porque pertenecen al campo de la danza por ejemplo, pero sin duda hallé coincidencias que se convierten en diferencias cuando entrevisté a espectadores no especializados. Es decir, existen formas sociales y culturales de vivir los sentimientos que los grupos practican en la realidad. Incluso es muy posible que, si la coreógrafa principal de BRAE no fuese de la extracción social de la que proviene, aún con su avance o ascenso social mediante la danza, quizá no haría las coreografías que hace de la forma en que las realiza. Sin duda su generación, las luchas sociales que le ha tocado presenciar y en las que a su manera ha participado y su trayectoria, marcan ese atrevimiento a plantear los temas de una manera más cercana a la realidad, pero también al melodrama. Esa “manera” es la que sin duda conecta con los públicos legos de diversas clases sociales con su trabajo primero y luego con la danza contemporánea.

En realidad considero que el verdadero apasionamiento por el tema surgió durante el trabajo de campo, en esa conmoción que me causaron las formas de orientarse de las personas ante la sorpresa escénica, con todo y sus conocimientos previos de danza cuando los tenían, y con todo y su afición previa a ese grupo o a esa danza. Como Csordas anota “al hacer una afirmación, reconocemos que percibimos algo “como” otra cosa y con el performance la práctica se convierte en “como si” (Csordas, 2011) Cuando los espectadores se daban a conocer externando su propia narrativa inspirada en la obra, pero con relación al campo de la danza y sus relaciones de fuerza o bien al mundo social con sus problemas, encuentro conciencias diversas del mundo que me conmueven. Encuentro que se manifiestan imaginación y diversas sensaciones interactuando.

Para Csordas eso sería un ejercicio de reflexividad y esta se convierte en autoconciencia, es decir, la persona se da cuenta de que es de un tipo cultural específico (Csordas, 1997: 16) Más bien creo que esto se aplica a los coreógrafos y performers con quienes realicé el estudio porque en su caso, el esfuerzo de plasmar su sentir, imágenes y reflexiones en una coreografía se convierte en agencia, pero una agencia basada en la eficacia performativa que, en todos los casos, incluso dentro de la danza posmoderna conceptual, no es la agencia de un ego solitario porque se le quiere hablar al otro. Hay cierta intuición de los hacedores de danza para guiarse en cómo expresar la conciencia de su propia experiencia.

En realidad puedo decir que como mi lugar en el campo es digamos entre adentro y afuera, o más adentro que afuera, debo disculparme por tender a hablar del campo dancístico y sus relaciones para hablar de los públicos. Sin embargo creo que sin esas vagas referencias en este trabajo o sin ese trabajo de campo intenso que realicé previamente sobre los procesos creativos de los grupos incluidos en este estudio, no sentiría completo el análisis de la experiencia de los públicos, porque los públicos no lo son por generación espontánea y tampoco responden solos o de forma automática a un ente misterioso. Responden a la danza, al teatro, a los espacios, a los museos, a obras visuales o plásticas, en fin...responden a diversas concepciones de cultura en su mundo, en su entorno y lo que éste les posibilita.

Lo que la indagación en la percepción de las personas nos permite no es solamente saber qué les conmovió de una obra o qué pensaron de ella, sino que abre la posibilidad de acercarse a las metáforas que de sus propias vidas les permite hacer la danza. Nos permite asomarnos a otras realidades, a la realidad vista desde otros y distintos ángulos. Lo que los espectadores presencian son momentos de largos procesos de objetivación en los cuerpos de los intérpretes y visiones del mundo en la coreografía presentada, la técnica predominante en la obra, el espacio usado, la música, sonoridad o silencio usados, la luz y el vestuario, etcétera. Coincido con Csordas en que observar procesos del yo o procesos de lo que él llama objetificación en la percepción y la práctica no es sólo observar un esfuerzo por dar un sentido de entidad a través del discurso y la representación, sino de observar una serie de constructos cambiantes

de relaciones que se dan en y entre la experiencia corporal, el mundo y el habitus (Csordas, 1997: 15)

La distancia establecida con los intérpretes varía y hace que el intérprete transmita muchas cosas al espectador mediante sus movimientos, por su ser encarnado, con un control energético que el espectador quizá no haga, pero que recibe en el cuerpo.

El performer de artes escénicas y de danza en particular es poderoso porque se puede convertir en un vehículo mediante el cual el espectador puede sentir, recordar, reflexionar con su ser, con su corporeidad. El intérprete se convierte en un vehículo válido y validado para reflexionar con el cuerpo, sanar heridas, pensar en la propia vida, poner de frente el dolor, o aceptar una situación que se torna imposible de no tener esa posibilidad, ese medio para metaforizar la realidad. Por un lado el espectador dice: “qué emocionante! Tú dices lo que yo no puedo decir, pero que he vivido, sentido...” y por otra parte, sea por unos instantes o de manera permanente, le permite al espectador ver el mundo y encontrarse con otras maneras de verlo, pero somáticamente.

La otra danza, la conceptual, pone en juego una autoreflexividad crítica hacia la misma danza y sus formas de hacerse y de practicarse. Dentro de esa crítica en realidad se da un enfrentamiento con los parámetros de la modernidad y las maneras en que esos parámetros han hecho funcionar a los campos de la danza escénica occidental, de modo que quienes “reactualizan” este tipo de obras son quienes conocen, es decir, los espectadores especializados, lo cual no quiere decir que los espectadores legos no perciben el despliegue energético o el tono emocional que los performers realizan en una obra “conceptual”. Se presenta una complejidad distinta para seguir las relaciones conceptuales o teóricas que utilizan y expresan, porque eso pertenece a la reflexión, a los intereses y puestas en juego de un grupo específico dentro de un campo, es decir, los que “conocen” de danza y la critican como profesión. Aún con esto, los espectadores legos sienten muchas cosas con esta danza, les dice cosas que ellos expresan en sensaciones corporales diversas, sentimientos.

Así pues junto con Csordas lo que me interesa es ese yo que está conformado por una capacidad indeterminada de comprometerse, implicarse, conectarse o llegar a encajar en una situación para orientarse en el mundo, caracterizada por el esfuerzo y la reflexividad (Csordas, 1997: 5) Este autor parte de que todo proceso de orientación del yo no existe fuera del ámbito cultural (Csordas, 1997: 18)

Esto es muy importante si consideramos que en sociedades como la nuestra donde las personas tienen vivencias que sus condiciones sociales y económicas les imponen, conjugadas con situaciones límite de violencia, pobreza, la falta de canales de expresión, el no tener voz por el lugar social que se ocupa, la falta de oportunidades, la corrupción que afecta a todos los niveles institucionales, entre otros factores pueden generar esa reorientación en el permitirse o no la expresión de los sentimientos. Esa necesidad en convergencia con estas vivencias aflora cuando los espectadores se identifican con los temas tratados o los cuerpos de los intérpretes y las obras les sirven como vehículo para reflexionar sobre sus emociones o externarlas.

Pienso en el ritual sanador suscitado después de la presentación de la obra *Travesía*, con los familiares de los migrantes desaparecidos en tránsito, invitados para la ocasión por BRAE y que pudieron hablar de su sentir al final de la función. La obra y los abrazos fueron aprovechados por ellos y ellas. Según palabras de una entrevistada fue gratificante: “sólo te puedo decir que exactamente eso vivieron nuestros familiares y eso viven los migrantes, ni más ni menos; gracias”

ALGUNAS CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.

A partir de las múltiples preguntas que me planteo intento reflexionar sobre la metodología más atinada y es así que me planteo algunas interrogantes. Respecto a nuestro contexto actual en la danza contemporánea ¿qué subjetividades pone en juego la danza con sus propuestas?/¿cómo o de qué maneras éstas propuestas dancísticas sirven para vehicular ideas preconcebidas, sentimientos, sensaciones de la vida cotidiana de las personas y de su concepción de cuerpo?/¿cómo el espectador se representa al bailarín?

Algunas de estas preguntas nos plantean la necesidad de contextualizar el campo de la danza mexicana actual. Algunas otras requieren de seguir con detenimiento las condiciones de trabajo y por lo tanto los procesos creativos en los espacios de duela donde estas obras se construyen. Aquí nos encontramos de nuevo con la tradición, pero también con las trayectorias de los coreógrafos abordados y que hacen comparar los estilos en boga con el estilo particular del creador. Seguimos a Kempf cuando afirma que: “La obra del artista es parte activa de un sistema, responde al contexto afirmando, polemizando, provocando; sería falso hacer una separación entre el texto y el contexto, entre dentro y fuera; el exterior también es interior” (Kempf; 1994: 21).

El aproximarnos a los públicos nos da luz sobre las formas de ver y de subjetividad comparadas con lo que piensan los coreógrafos que sus danzas ofrecen. Sobre todo al hablar del público especializado y sus percepciones, podemos constatar las expectativas y los deseos de que las propuestas sean de una forma u otra, contraponiendo concepciones de la danza que conviven.

Si bien al inicio del trabajo estaba más concentrada en los procesos creativos de los colectivos que abordé y de hecho en el trabajo de la maestría ese fue el centro de la discusión auxiliada por la mirada del interaccionismo simbólico, me di cuenta que tenía que poner mayor atención a los públicos.

Auxiliada por autores de esta corriente (Becker/Faulkner, Blumer, Gilmore), me adentré en las formas de trabajo de los colectivos, lo que me permitió conocer el tipo de danza que hacen, el tipo de cuerpos que proponen y también los públicos a los que se quieren dirigir, así como los efectos que desean crear en los espectadores y su espectador ideal.

Así fue que el recurrir a la teoría aterrizada me ayudó a pensar ejes de discusión que tomaran en cuenta lo factores que identifiqué como importantes para los públicos interesados en la danza contemporánea y asistentes con los que platiqué (Glaser y Strauss, 2008).

También la intención que me animó en un principio al seguimiento de las interacciones en el proceso creativo tiene que ver más con la explicación del habitus de un campo que se conforma mediante prácticas que conllevan ideas del mundo diversas, que conviven y negocian, como lo hace Cynthia Pinski (2012) en el estudio de los montajes de danzas judías en Buenos Aires utilizando la metodología del interaccionismo simbólico.

Reitero que la finalidad de abordar el proceso de producción de la obra no es en mi caso, para retratarla, sino para acercarme a la idea de cuerpo y de danza que tienen los coreógrafos y la tradición a la que pertenecen, lo cual es un indicador importante para saber los prejuicios de los espectadores especializados, las ideas que los coreógrafos abordados tienen sobre los públicos, rastrear la empatía que algunos públicos aficionados tienen por esos grupos y finalmente establecer una conexión entre el endogámico gremio dancístico y las experiencias de los públicos reales, es decir, que se toman el tiempo para asistir a ver esas específicas expresiones culturales. Insisto incluso en que sería muy interesante hacer un estudio sobre los “no públicos” de danza y saber su idea de la danza y las razones por las cuales no se acercan a esta manifestación y sí a otras, o por qué consideran que algo es o no danza según esa idea, lo cual nos arrojaría luz sobre cómo se mira el cuerpo e incluso sobre sus representaciones (Abric, 1994).

La antropología tiene la particularidad como disciplina de generar su propia teoría emanada del trabajo etnográfico y es desde ese lugar desde el cual inicié planteándome un estudio prospectivo e ir construyendo y reafirmando la conceptualización. Pienso que la comparación entre la observación de los procesos creativos con las entrevistas a los coreógrafos sobre los públicos, con la observación de los públicos asistentes a ver sus obras y las entrevistas bajo diversos encuadres arrojaron referentes analíticos rectores. “En el proceso de descubrir teoría, uno genera categorías conceptuales o sus propiedades de la evidencia; entonces es que la evidencia de la cual surge una categoría es utilizada para ilustrar el concepto” (Glasser/Strauss, 2008: 23)

En realidad las categorías que abordé en este trabajo surgieron de manera primordial de la observación. He preferido la sencillez y la acotación de los universos, así como modestia y

delimitación en el alcance de los conceptos y ejes categoriales, con la finalidad de no generalizar, especificando las dimensiones del concepto que designa la unidad a la que uno se refiere. Es decir, se puede ser específico en una unidad de análisis extraída de un solo estudio de caso. Contemplé esta necesidad, pues aunque hablamos de danza contemporánea, no todos los grupos de danza que abordo son iguales, ni pertenecen a la misma tradición.

En el proceso de investigación se priorizó la coincidencia con algunos autores como Patrice Pavis en el sentido de rescatar el *punctum* en los espectadores, mediante entrevistas breves al salir de las funciones de danza y que contenían preguntas como las siguientes: ¿A qué se dedica usted?/¿qué actividad realiza o en qué labora?/¿cómo se enteró de esta función?/¿va usted seguido a espectáculos de este tipo de danza?/¿cada cuándo?/¿qué le “movió”, le emocionó, conmovió o qué sintió al ver la obra?/¿qué le gustó o con qué se identificó, si es que lo hizo?/ si algo le disgustó, ¿qué fue?/¿de qué trata la obra para usted?/¿asistiría usted de nuevo a ver este tipo de danza o de obras?/¿por qué?

Algunas de estas preguntas se modifican cuando el público es especializado y tiende a afirmar que casi siempre o siempre tratan de asistir a la danza y son excesivamente críticos.

Este primer estadio que se repitió siempre, pasó por un proceso de verificación. Para este proceso de verificación me sirvieron los grupos de diálogo basados en el método de la respuesta crítica de Liz Lerman y aplicado por la investigadora Anadel Lynton, que se realizaron después de algunas presentaciones al público y que consiste en una serie de preguntas sencillas que arrojan información importante sobre la experiencia de las personas y su percepción, así como información para los coreógrafos e intérpretes quienes también participan en él. Este método aporta confianza a los públicos por la sencillez de las preguntas que en general se concentran en qué se vió, qué se sintió y qué se pensó con las obras o presentaciones. Los públicos se mostraron muy complacidos con la posibilidad de que los coreógrafos respondieran a sus preguntas y a su vez les preguntaran para pensar su propia obra.

Liz Lerman nombra éste método para preguntar como “proceso de la respuesta crítica” y lo plantea como un proceso investigativo para crear sus obras, pero también como un diálogo, porque para ella los momentos de ignorancia e incertidumbre son guías y no situaciones definitivas o que deban ser vistas mal. Para ella, el proceso de investigar de muchas formas y preguntar abriendo el diálogo hace que se estimule una vital intersección entre mente y cuerpo. Para ella hacer preguntas es una forma de vida y de hacer un espacio para que otros se animen a dialogar, a entrar en conversación, a ordenar sus ideas o hacer algo con ello. Escribe sobre su necesidad de hacer preguntas y cómo fue construyendo formas ordenadas y reflexionadas de preguntar: “Intenté hacer una virtud del “no saber”, lo cual era difícil –en parte porque en nuestra cultura, en los medios, y en muchos recintos educativos, la inteligencia o el ser listo está definido por la habilidad de dar respuestas rápidas, bien estructuradas y sin complicación alguna” (Lerman, 2011: 4).

El sistema de la respuesta crítica busca contrarrestar la brutalidad con la que algunos críticos ejercían su poder en sesiones de aparente retroalimentación con los creadores y particularmente con Lerman y que finalmente no servían de mucho ni a los coreógrafos ni a los espectadores (Lerman, 1993: 46). Lerman no sólo estaba inconforme con la retroalimentación que recibía al terminar las funciones, sino que en los encuentros con públicos y críticos lo que encontraba en los comentarios eran los deseos y las expectativas de los espectadores y no lo que la pieza de danza había desatado o bien lo que había en ella y a Lerman le pasaba lo mismo cuando veía otras danzas. “Cuanto más veía el trabajo de otros colegas se me hacía más claro que, lo que yo criticaba en su trabajo era lo que no estaba como yo lo haría o como en mi propio trabajo. Mis comentarios críticos me decían más acerca de mí misma, que acerca de la naturaleza del trabajo que estaba mirando” (Lerman, 1993: 46). La coreógrafa norteamericana aprendió a hacer preguntas cada vez más detalladas sobre su propio trabajo primero a los bailarines de su compañía, su esposo y algunos colegas coreógrafos y posteriormente a los espectadores y así no sólo tenía diálogos más fructíferos con quienes veían su trabajo, que le indicaban cómo “arreglar” los problemas que tuvieran sus obras, sino que desarrolló su propio método.

En este sentido, éste método aplicado a los Diálogos de percepción sobre el proceso creador, como lo plantea Lynton, provee un ambiente de confianza generado por el facilitador de la conversación, quien ubica a los asistentes al exponer un orden muy sencillo que seguir, en un marco de respeto y libertad de expresión, donde no se juzgará lo que el espectador o el creador aseveren y donde no es propicio adelantarse al orden indicado en las preguntas. Este ambiente de confianza y cordialidad es muy importante. Lerman comenta que comenzó a realizar estos diálogos en cursos y en sus propias clases instando a los jóvenes creadores a dirigirlos y descubrió que entre mayor amabilidad había en los cuestionamientos hacia sus estudiantes, más profundamente podían acceder a su propio trabajo (Lerman, 1993: 65)

Estos diálogos requieren una disposición del coreógrafo a recibir en público diversas percepciones y a no esperar adulaciones tan generales como grandilocuentes del tipo: “Esta es la obra más maravillosa que he visto”. También cabe hacer hincapié en que se desea que los observadores apuesten por una mejora en el trabajo del coreógrafo a quien le harán los comentarios, pero en los propios términos estilísticos, de trayectoria, de trabajo del propio creador, sin querer cambiar su estética o forma de ver la danza. En realidad el método requiere de una apertura a preguntarse “qué me quiere decir y cómo lo está haciendo”. Aunque este método está hecho para los coreógrafos, en realidad uno descubre y confirma percepciones muy importantes que los espectadores externan gracias al ambiente de confianza y diálogo que el guía debe proponer.

De este modo, se pregunta primero por algo positivo que se haya visto en la obra, haciendo hincapié en lo específico del requerimiento, es decir, se debe hablar de algo tangible que se haya visto (el vestuario, los movimientos, la expresividad, la iluminación, el espacio, la música, etcétera.) Es algo que “le gustó” al espectador, pero que se remite a lo que se pudo haber visto, a la materialidad presentada. Hay espectadores por ejemplo que piensan que no saben cómo referirse a la expresividad, pero sin embargo lo hacen de forma clara y sencilla, y eso se comprende bien cuando las personas lo expresan como una necesidad de compartir un momento de empatía. Esto es útil para los creadores que tienen ganas de saber si su trabajo ha tenido algún sentido para quienes lo han visto. Si bien Lerman lo plantea de manera muy general (Lerman, 1993), Lynton lo afina pidiendo precisión sobre algo materialmente

perceptible a lo cual referirse. Lynton se ubica en el contexto mexicano donde también es importante crear confianza y sobre todo ser específico.

Este primer momento tiene la virtud de abonar en algo positivo que da confianza tanto al coreógrafo como a los espectadores y abre el canal de comunicación.

Enseguida se invita al coreógrafo a que realice preguntas al público. Preguntas como: ¿en la parte final de la obra, qué sintieron cuando apareció el video?, ¿se comprende que....cuando aparece x?, etcétera. Lerman alienta a los coreógrafos a ser más específicos (Lerman, 1993) Lynton les da mayor apertura. Luego es el turno de preguntar del público por algo en específico y se ponen ejemplos. ¿Por qué razón pusiste un huevo al fondo?, ¿querías contrastar el vestuario clásico con la actitud dura de las bailarinas?, etcétera. Cabe destacar que el coreógrafo tiene la libertad de negarse a responder la pregunta, si no le parece adecuada o le resulta agresiva. En esta parte Lerman habla de que el guía tiene que explicar cómo realizar el planteamiento de preguntas neutras: “En lugar de decir ‘el trabajo está muy largo’, se neutralizaría la crítica agresiva planteando algo como: ¿qué tratabas de lograr con la sección circular? O ¿me podrías decir cuál es la idea más importante que quisiste comunicarnos y en qué parte de la pieza la ubicas?” (Lerman, 1993: 47).

Si se dispone de poco tiempo, el diálogo se puede terminar con una última ronda de comentarios libres del público al coreógrafo, que más bien está enfocado en dar sugerencias y/o comentarios sobre lo que quizá se podría mejorar a los ojos de los espectadores de acuerdo al diálogo que se ha tenido. En esta parte Lynton sigue a Lerman, aunque de manera un poco más abierta cuando la creadora del método escribe: “Digamos que algún espectador quiere dar una opinión que considera muy necesario externar y que no es posible realizarla de manera neutra. En este caso se indica que la manera de plantearla sería pidiendo permiso al coreógrafo para externarla: ‘tengo una opinión acerca del vestuario, ¿te gustaría escucharla?’ El artista puede negarse, aceptar o bien comentarle a esa persona que le gustaría escucharla después” (Lerman, 1993: 49)

Si hay suficiente tiempo, después inicia un proceso más intenso de diálogo en el que se analizan las sugerencias dadas y el coreógrafo explica de forma más concreta cómo fue el proceso y las razones del resultado observado. También como quinto paso Lerman propone que, si el tema o los asuntos tratados en la obra son de tal relevancia para los observadores que estos quieren abundar en la discusión, lo pueden hacer. En este momento la discusión puede ser en torno a la obra misma o alejarse de ella para abordar el tópico de interés de los observadores. También este paso puede contemplar justamente un tiempo para que los espectadores se expresen en la expresión de sus experiencias, las vivencias o memorias que evocaron con la obra, etcétera.

Puede haber o no un sexto paso que se puede llevar a cabo después o en lugar del quinto y que tendría que ver con un trabajo de laboratorio más especializado en el sentido de abordar el proceso creativo de ciertos fragmentos de la obra de acuerdo a los comentarios especializados de otros coreógrafos o colegas, aunque esto es difícil que se realice. Lerman lo plantea con un grupo de colegas más reducido y con una utilidad para trabajos en proceso (Lerman, 1993: 49).

Para Liz Lerman lo importante sería atreverse a preguntar para establecer el diálogo en un ámbito de respeto. En realidad quien ha ordenado el diálogo y lo ha utilizado es la investigadora Anadel Lynton, pero no hay nada teorizado respecto a este orden, salvo la dinámica misma que ella ha aplicado.

Los diálogos que realicé durante la investigación fueron muy ricos en hallazgos y reforzamiento de la información recabada en entrevistas individuales. Sin embargo, para efectos de estudios como el presente, sería importante que quienes expresan sus testimonios dieran información básica sobre su profesión y cómo se enteraron de la obra por ejemplo, es decir, información que nos permita ir más allá de una serie de impresiones sin contexto de su proveniencia.

La teoría aterrizada en la etnografía no propone describir perfectamente un área, sino desarrollar teoría que dé cuenta lo mejor posible sobre comportamientos relevantes a nuestro

estudio. Se trataría de generar categorías generales y sus propiedades para situaciones y problemas generales y específicos (Glaser/Strauss, 2008: 30).

Estos autores proponen que la generación de teoría es un proceso y por lo tanto nunca se podrá generar un producto perfecto e incluso en el momento de la última entrega y la impresión de un documento, pone énfasis en que pudo haber modificaciones posteriores para la mejora de la investigación. Los autores escriben: “Creemos que la teoría como proceso da cuenta bien de la realidad como interacción social y en sus contextos estructurales” (Glaser/Strauss, 2008: 32).

Este planteamiento obliga al investigador a deducir todo el tiempo lo más conveniente en cada paso de la investigación. De manera que, siguiendo a estos autores, este trabajo contará con teoría formal, es decir, aquella planteada por autores como los que ya hemos referido y que también se seguirán encontrando a lo largo del trabajo. También se contempla la teoría sustantiva, es decir, la generada en los procesos empíricos de la disciplina y que proponemos con maneras diversas de adaptar algunos conceptos ya aportados en estudios distintos como el de negociación, el de grupos emergentes e incluso conceptos como el de espacio de duela, que surge al estudiar las interacciones que se producen en los procesos creativos de los colectivos abordados. Ambos tipos de teoría, según Glaser y Strauss, serían de un rango medio, puesto que están entre las hipótesis de trabajo menores que surgen de la observación y la convivencia de la vida cotidiana y las grandes teorías. Ambos tipos de teoría deberán aterrizar siempre en los datos (Glaser/Stauss, 2008)

Es evidente el énfasis que estos autores ponen en la parte práctica o del trabajo de campo y la etnografía, cuestión muy conveniente para el trabajo con los públicos de forma prospectiva. Sin embargo, plantean que el investigador vaya al campo sin preconcepciones teóricas previas que dicten lo relevante en cuanto a conceptos e hipótesis antes de la investigación. Esto último me parece difícil, puesto que la estructura de lo que se pide en la investigación social tradicional es poseer un marco teórico mínimo antes de realizar el trabajo de campo. Sin embargo creo que uno debe estar pendiente de no forzar los conceptos para que “queden

bien” con la realidad observada. Es en este último sentido en el cual esta forma de hacer teoría aterrizada que se sustenta en los datos puede aportar a la investigación.

Lo que Glaser y Strauss (2008) plantean es contrastar esa teoría que surge de los datos, después de obtenerla, con la llamada “gran teoría” sobre todo en los puntos en los que el investigador la relaciona con lo observado.

Otro punto importante que Glaser y Strauss reiteran es la necesidad de incluir múltiples teorías tanto formales como sustantivas, ya que una sola nunca abarca todo lo que nos parece relevante en un estudio y porque en el proceso de comparación de varias teorías podemos llegar a niveles más incluyentes y adecuados en nuestro proceso investigativo (Glaser/Strauss, 2008: 35) Esto también lo encontré incluso necesario durante el proceso del presente estudio, dado que estudia el proceso de relación que se da entre públicos y danza escénica, pero también porque la danza y sus especificidades requieren de conceptos viajeros como los llama Mike Bal (2002), y que espero poder plasmar de las formas más claras posibles.

Hay un nivel importante apuntado por estos autores cuando hablan de las categorías que emergen y las propiedades de cada categoría. La categoría como un elemento conceptual de la teoría, tiene ciertas propiedades que son aspectos o elementos conceptuales de dicha categoría. Los autores recalcan que las categorías y sus propiedades son conceptos arrojados por los datos y no los datos mismos y que pueden variar en grados de abstracción conceptual (Glaser/Strauss, 2008)

Creo que este camino metodológico me ayudó para desechar hipótesis sustantivas iniciales y plantearme la posibilidad de nuevos usos de conceptos ya dados.

El último paso metodológico propuesto por Glaser y Strauss (2008), es el de la integración de la teoría que tiene por supuesto varios niveles. Si bien estoy consciente de que este trabajo es un primer paso en el cruce de las propuestas teóricas principales con lo encontrado en campo respecto a la percepción y las experiencias de los públicos de danza contemporánea,

efectivamente los ejes principales de este trabajo sobre el tema, el cuerpo, los paradigmas encontrados y los usos y abusos de los públicos, son un intento por reflejar lo que está en la experiencia y la preocupación de los diversos públicos cuando presencian las cuatro propuestas de la danza contemporánea que se contemplan. Aquí se desecha ya la idea de la teoría formal y la sustantiva que nos sirvió al principio. La teoría pues es la que he expuesto en el apartado referente al marco teórico, así como en el titulado “Prolegómenos y sustentos”, tanto como en esta introducción que expone la metodología. Los conceptos están a lo largo de todo el trabajo, al igual que referencias a la teoría en distintos niveles, pero un apartado que creo que se refiere a conceptos nodales es el titulado “Travesías y factores”. Creo comprender la importancia de la construcción de un marco que contenga categorías y sus propiedades en diálogo con lo que uno va descubriendo en la investigación y mi intención es que esto se vea reflejado a lo largo del estudio.

Los públicos para mí son un lugar intermedio entre lo conocido y lo otro, distinto y por conocer, porque si bien conozco a algunos miembros del campo dancístico mexicano ya que fueron maestros míos o eran amigos, con esta investigación me di cuenta de que no los conocía bien, sobre todo en la faceta de públicos o bien en su concepción profunda de la danza y de sus públicos.

Para mí ha sido un reto no tener certezas y justo el tema de los espectadores y sus percepciones hacen que uno conviva con la incertidumbre, es decir, no se pueden hacer afirmaciones positivistas, estáticas, de una vez y para siempre y ni siquiera se puede sacar una foto fija de un momento. Más bien visualmente el tema me instala en una especie de construcción tipo collage donde se asoman diversas perspectivas con diferencias, coincidencias y preferencias. Quizá justo las obras que están haciendo los grupos incluidos en el estudio y que son las que dan pie a la conversación con los espectadores sobre sus percepciones sean los puntos de partida que nos hablan de un momento dado en la historia de la Ciudad de México, de la República Mexicana, de la danza mexicana y sus públicos. Eso era distinto hace años que comencé a platicar con los espectadores y seguro será diferente en años posteriores. Por ello sitúo el estudio entre 2012-13 y 2017-18 con miras a una visión flexible, movable, quizás ambigua. Esto puede ser angustiante, pero dada la necesidad de

estudios de este tipo en la danza, me parece que se debe aprender a lidiar con la incertidumbre y la angustia que esta causa. Esta última afirmación creo que va dirigida también a quienes pudieran pensar y afirmar que la percepción no es un tema válido por su ambigüedad y falta de solidez científica, en la cual los datos válidos serían, cantidad de público, género predominante, edad, profesión, nivel socioeconómico, actividad, etcétera, sin duda relevantes, pero no definitorios para conocer qué piensan y sienten quienes asisten a ver danza contemporánea hoy. En ciertos momentos tomo en cuenta algunos de esos datos para verificar la lejanía o cercanía con el perfil de los espectadores que yo observo, y relacionarlo con su percepción, pero se da relevancia a la vivencia, a la percepción.

En este sentido si vemos las presentaciones de las obras de los colectivos incluidos en este estudio, vemos que el ritual teatral, concebido como ritual cultural, como lo propone Schechner siguiendo a Turner, donde hay una preparación, reunión y dispersión, se cumple a cabalidad en los espectáculos de danza. (Schechner, 2000). Estamos hablando de eventos social y culturalmente normados para la autoafirmación de un grupo y aquí podríamos pensar en los coreógrafos que participan de los envites del campo. Observamos la correspondencia también del espacio social al que pertenecen los grupos de danza incluidos, si pensamos que cada grupo crea queriéndolo o sin querer sus propios públicos y los públicos reafirman valores que aprecian de la visión que los grupos a los que van a mirar les otorgan. Se generan factores distintivos y de distinción (Bourdieu, 2002d) que poseen y dan a ver patrones de pensamiento, comportamiento, sentires y propuestas estéticas diversas (Csordas, 1997: 22)

También por esto el performance o la representación tienen una función restauradora en la reflexividad que toca al espectador, es decir, en los espectadores se realiza una transformación, aunque no les haya gustado el espectáculo, ya sea porque sanaron, reflexionaron, aprendieron de lo que no se debe hacer en escena respecto a la composición o la hechura de la obra, les tocaron fibras sensibles que les agradan o no (Schechner, 1994). De esta manera, aunque un espectáculo dancístico o escénico no es precisamente un ritual como los que estudia Csordas con grupos que menciona en el estudio de McNutt (1974) para los rituales católicos carismáticos, sí puede ser una experiencia sanadora y de reencuentro

somático con situaciones diversas, donde se dan estados de empatía o compasión, entre otros (Csordas, 42/ 54).

Al realizar esta investigación mi mirada era cómplice de la fascinación que los coreógrafos sienten por ese espectador ideal e idealizado como un espectador virgen, puro. Por esta razón comencé buscando los testimonios de los espectadores legos que asistían a la danza y que, a pesar de la creencia de los coreógrafos y la “gente de danza” sobre que a la danza no asisten esos espectadores, los encontré. Por ello es que cuando comencé a cuestionar la idea de los coreógrafos sobre los públicos, fue que comencé también a apreciar los testimonios de los espectadores especializados, tan denostados por su mismo gremio. Ellos y ellas, los especializados, entre ellos mismos no se consideran espectadores porque supuestamente están prejuiciados y su visión estaría contaminada por su conocimiento y sus vivencias previas.

Es curioso cómo los integrantes del campo de la danza reproducimos entre nosotros la doxa que nos domina. El desprecio es regular y se expresa en las opiniones de algunos espectadores especializados sobre las obras, los coreógrafos, los esfuerzos por construir conocimiento teórico acerca de la danza, en el trato a colegas en clases y ensayos, etcétera. Me recuerdan a una maestra de tai-chi, extraordinaria bailarina y coreógrafa que cuando tiene a algún alumno bailarín en su clase, lo denuesta por ser bailarín, siendo ella misma producto de lo que critica: “tu cuerpo es demasiado hábil y por ello no sirves para esto, lo haces raro, mal, diferente,” suele decir en sus clases.

Así pues he aprendido a apreciar las experiencias de los que también habría que considerar como públicos valiosos, los públicos especializados. Sus testimonios son un tesoro, tengan la densidad sensible y energética que tengan, aunque a veces no gusten. Son tan valiosos como los de aficionados y legos. Todos nos pueden mostrar diversas caras sobre la vida y lo humano.

Las experiencias se componen de palabras e imágenes. En el terreno dancístico yo hablaría de sensaciones que evocan, pero los rituales como los performances no se basan sólo en una metáfora, están compuestos de varias y están mezcladas (Turner, 1986: 11)

Evidentemente la experiencia no es la misma para todos los públicos, aunque existan puntos de coincidencia. Esas diferencias iluminan varias dimensiones entre lo que se experimentó y cómo se expresa eso. Esto es parte de lo que Bruner y Turner llaman “la actualización de la experiencia” (Turner, 1986: 12)

Algunos espectadores agradecen la oportunidad incluso de expresar su sentir sobre una obra presenciada, porque el hablar sobre su experiencia les hace reexperimentar, re-experienciar algo, lo cual hace que su vivencia tenga una continuidad donde participa su imaginación, una construcción propia.

En este sentido Turner nos ayuda a reflexionar cómo se entretajan la experiencia previa, la tradición, el contexto con el presente y la visión única y evocadora del sujeto en ese presente que ya es pasado porque cuando evoca, la experiencia de la que se habla ya pasó. Lo importante son los valores que afloran cuando recordamos una experiencia y hablamos de ella. Puede pensarse que la voluntad del individuo vence a su pensamiento y formación cultural mediante sus deseos, fantasías, recreación, etcétera, sin embargo pienso que las personas seguimos eligiendo, interpretando, percibiendo y juzgando mediante valores que expresamos con el lenguaje y con el cuerpo.

El acto de presenciar la danza entonces se vuelve importante con sus diversas implicaciones. Estas son algunas de las razones por las cuales mis elecciones teóricas fueron de esta manera. Mi intención es pues hablar de lo que la danza contemporánea en este caso puede aportar a las personas que se acercan a ella y bordar quizá a futuro en las formas en que políticamente puede la danza hacer ciudadanía, es decir, ser considerada como parte de los derechos culturales para la formación de ciudadanos más conscientes de sí mismos, de sus cuerpos y con una idea de cuerpo complejo que es capaz de sentir y de reconocer lo que siente, que las personas puedan hacerse conscientes para defender ese derecho, a sentir, a pensar, a cuestionar la realidad y por qué no, también a bailar y a participar de otra manera, ahora sí más libre, donde los ciudadanos cuestionen lo que Jacques Rancière llama política de la estética: “es decir, la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte

intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo singular” (Rancière, 2011: 35)

Que los ciudadanos espectadores puedan hacer estética de la política, porque “arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido de que los actos de subjetivación política, redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2010: 65)

Incluyo en este despertar sin duda a todos los espectadores especializados, aficionados y legos.

2.- FACTORES QUE INFLUYEN EN LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA.

“Los sentimientos están hechos de los materiales que utiliza una sociedad para constituirse, con los mismos materiales que hace sus casas, sus máquinas, sus comidas y su arte; de esos mismos materiales, porque no hay de otros, hace sus sentimientos” (Fernández, 2011: 54)

Quisiera abordar aquí varios tópicos que quizá sirvan como aclaración y base para comprender mejor algunas de las afirmaciones, ideas y hallazgos que comparto a lo largo de este estudio. Aclaraciones sobre todo respecto a la división, según su cercanía con la danza, que realizo más para fines heurísticos y analíticos que como clasificación absoluta y detallada, de los tipos de públicos que distingo.

Hablo de públicos en apego a las conclusiones que arrojó ya desde la década de los sesenta del siglo pasado, el estudio realizado por Pierre Bourdieu y Alain Dardel sobre el gusto y manifiesto en el texto *El amor al arte*. Según estos autores citados por Natalie Heinich, “la primera conclusión era que no era posible seguir hablando de “público” en general –como se hacía hasta ese momento a partir del simple recuento de entradas-, sino “de los públicos”: hubo que abandonar el punto de vista totalizador sobre “el público del arte, para pensar en términos de públicos socialmente diferenciados, estratificados según medio social. Esta estratificación muestra una formidable desigualdad social de acceso a la cultura de los museos de arte...” (Heinich, 2003: 49)

TIPOS DE PÚBLICOS.

En este trabajo he considerado tres tipos de espectador que me sirven con fines heurísticos, es decir, me obligan a identificar similitudes y diferencias entre los tipos de espectadores que asisten a ver danza contemporánea, en correspondencia con los grupos incluidos en el estudio y sus propuestas de danza. Los he deducido de mi propia observación y mi propia presencia

en el campo de la danza contemporánea mexicana aunque, por supuesto, estos tres perfiles no son puros ni totalmente diferenciados entre sí. Éstos son especializado, aficionado y lego.

Paso a explicar entonces que para mí los públicos especializados están conformados por aquellos espectadores que saben de danza porque se dedican o se han dedicado a ella o a alguna de sus vertientes de manera profesional. Para dedicarse de manera profesional a esta actividad, la persona tuvo que pasar por un proceso de formación dentro de la danza escénica generalmente, aunque hay excepciones y aquí es donde el problema comienza. En general, tomando esta premisa como base se puede considerar como parte central de los públicos especializados a coreógrafos, bailarines y maestros de danza. Hay iluminadores, críticos e investigadores por ejemplo que estudiaron danza, pero que no se dedicaron a la ejecución o la creación. También existen, iluminadores, críticos, fotógrafos, escenógrafos, compositores y músicos, que no estudiaron danza propiamente dicho, pero que trabajan la mayor parte del tiempo para la danza y en la danza. Yo incluyo a todos estos actores que he mencionado dentro de los públicos especializados, aunque encuentro diferencias de percepción entre ellos que pueden ser importantes y de hecho lo son. Estas diferencias son puestas de relieve durante el presente trabajo, pero lo que me interesa enfatizar es que, según lo observado, existen similitudes de percepción y expresión entre las personas que se dedican a la danza o son solidarios con la profesión desde la suya propia, dado que trabajan dentro del campo. Existen imaginarios compartidos sobre lo que son los públicos y los públicos a los que llega o no la danza. Estos imaginarios y posturas están sin duda permeados por el espacio social que se ocupa en el campo, sobre todo a nivel estético. Así, los contemporáneos tienen una idea de que hay públicos cautivos que se podrían cultivar con mayores presentaciones por grupo, por ejemplo. También existe la idea de que la nueva danza posmoderna ahuyentará a los espectadores legos, etcétera.

Aquí cabe aclarar que en las opiniones de coreógrafos y bailarines generalmente está presente la idea de que si no se ha practicado la danza, es difícil o casi imposible hablar sobre ella, porque seguramente se cometerán errores de apreciación estética básicos. Algunos investigadores, bailarines y coreógrafos me han comentado esto. En este punto aparece una característica del estado del campo que no ahondaremos aquí, pero que se presenta como la

división teoría-práctica y una reafirmación de que la práctica, al menos aquí, tiene mayor poder o debería tenerlo frente a la teorización sin fundamentos del conocimiento experiencial. Esta dicotomía que funciona alternativamente según las necesidades de los actores, está inscrita en el habitus del campo. Aunque también cabe destacar que justamente por el papel privilegiado que tiene el pensamiento racionalista occidental que prioriza, valora y privilegia la teoría, la mayoría de los agentes del campo admiran y ensalzan los saberes teóricos, sobre todo los emanados de otras disciplinas que vendrían a explicar la danza, ayudarnos a pensarla o incluso a erigirse en metalenguajes que “explican” e “iluminan” la disciplina, como la filosofía, la semiótica, etcétera. De modo que existe una dicotomía en el habitus de los integrantes del campo. Por una parte se admira a teóricos e investigadores dado que poseen un conocimiento validado y prestigiado por la racionalidad occidental en contraposición con el práctico de las artes o de la danza que no es visto como conocimiento y, por otra parte, se denuesta la teoría porque se le percibe alejada de la práctica e ignorante de lo que “verdaderamente importa”, que es la clase de danza, el ensayo, la función y la ejecución de la danza. De esta manera, quien no ha bailado no sabe, pero en muchas ocasiones se recurre a investigadores, críticos o estudiosos “que sí saben escribir bien”, si saben decir lo que “nosotros no sabemos decir con corrección.”

Sin duda este habitus particular conforma las maneras de percibir de estos actores, en las cuales podemos encontrar similitudes. Estos, a quienes yo llamo en el estudio públicos especializados, suelen fijar su atención en los detalles de la hechura de las obras al contemplar y criticar la estructura, la conjunción de los elementos mostrados como la música, el movimiento, el manejo del espacio, el manejo de la temporalidad, la escenografía, el vestuario, la iluminación, que el tono de la interpretación esté acorde al planteamiento, la distribución de los públicos respecto al espacio del teatro y al espacio o lugar creado para la escenificación es decir, lo escénico, las cualidades de movimiento y energéticas de los intérpretes, etcétera. Este perfil me parece importante. Es un perfil en cuyo punto de vista domina, siguiendo a Barthes, el *studium* (1990). Aquí podríamos matizar y decir que sobre todo en el caso de los bailarines existe una mayor apertura hacia lo que conmovió de forma sensible, lo que punzó o impactó de la obra y que Barthes llama el *punctum*. En ocasiones se presenta un equilibrio entre ambos puntos de vista, el especializado y el que impacta los

sentidos. Algunos investigadores, fotógrafos, críticos y videoastas tienden a connotar las obras con ideologías, teorías o conocimientos que envuelven su mirada (Barthes, 2009). Justamente para orientarme en tal variedad y multiplicidad de matices es que decidí utilizar una división o clasificación de los públicos respecto a su perfil profesional y sobre todo con relación al campo de la danza. Propongo esta clasificación porque, siguiendo a Natalie Heinich: “El estudio de la recepción no lleva a una mejor comprensión... de las “obras”: solamente conduce a un conocimiento de la relación que los actores mantienen con los fenómenos artísticos –y esto ya es mucho-” (Heinich, 2003: 48).

El siguiente nivel intermedio entre los espectadores especializados y los legos, es el de los aficionados. Este nivel es el más problemático de los tres debido a que comparte características del perfil especializado y del perfil lego. Sin embargo, presenta una riqueza de matices que no suele estar presente entre muchos de los demás perfiles de públicos. En este rubro mis dudas continúan: ¿dónde colocar a una espectadora que ha estudiado danza muchos años, pero que no se dedica profesionalmente a la danza o a ninguna de sus actividades aledañas, es decir, que no pertenece profesionalmente al campo? Estos espectadores pueden conocer incluso a algunos coreógrafos y bailarines con quienes comparten clases y amistad, pero no son profesionales de la danza como para enterarse de ciertas relaciones que corresponden al espacio social que sus miembros ocupan dentro del campo. Ejemplo de este tipo de espectador son la madre de una bailarina que fue bailarina profesional ella misma, pero que vivió otra constitución social y estética del campo o una estudiante de historia del arte y curaduría que estudió danza, pero que ya no se dedicó a ella.

Otro caso de espectador aficionado es aquel seguidor del grupo o artista en cuestión. Justamente hay familiares que son seguidores y que se vuelven aficionados a la danza por ese lazo y otros que no lo son aunque esporádicamente asistan a ver al vecino coreógrafo, el amigo bailarín o la hermana bailarina. Es más probable que este tipo de espectador vaya a ver más a los bailarines que a los coreógrafos o la obra en sí misma. En este rubro como en el de los espectadores legos, las formas en las que se dio el primer encuentro con la danza se vuelve crucial para que en el futuro considere asistir a la danza y elija por infinidad de factores como los temas o la estética. Encontramos que hay espectadores que alguna vez

asistieron fortuitamente a algún espectáculo dancístico, porque pasaban por ahí en ese momento, tuvieron tiempo y les llamó la atención, o porque ofrecieron boletos en algún programa de radio o lo vieron anunciado en la televisión. Dicho de otra forma, se aventuraron y, como les encantó y tuvieron una experiencia conmovedora, anotaron en su memoria el nombre del artista o el grupo y cada vez que pueden asisten a ver su danza. Ese es el caso de la mayoría de los públicos que todavía asisten a ver a creadores o grupos que tuvieron su auge en la década de los ochenta del siglo pasado como Pilar Medina, Contradanza, Contempodanza o Barro Rojo entre otros, los cuales tienen espectadores que vieron su trabajo en aquella época y hasta hoy continúan asistiendo a sus presentaciones, sin importar las obras que ofrezcan porque, como decía un entrevistado, “Barro Rojo es sinónimo de calidad” o “siempre encontramos algo interesante en todas sus propuestas”.

El espectador que aquí colocamos como aficionado es aquel que, haya estudiado o no danza en algún momento, no se dedica a ella, pero asiste regularmente a ver cualquier propuesta de danza contemporánea o bien sigue las presentaciones de algún grupo que le gusta o le gustó. Este tipo de espectador muestra afinidades electivas en el aspecto estético de los grupos o artistas que elige. Por ejemplo encontramos seguidores del grupo Tándem a quienes también les gusta el Taller Coreográfico de la UNAM. Si bien son grupos de distintas corrientes dancísticas, es decir, uno contemporáneo apegado al paradigma de la modernidad y otro neoclásico, sin duda son estéticas que tienen en común intérpretes con una alta y virtuosa fisicalidad, así como formas abstractas de plantear sus temas. El crítico de danza Carlos Ocampo decía que la danza de Tándem con sus repeticiones de movimientos regulares “me tranquiliza, me provoca placer, me proporciona un suelo básico, un punto de partida para entonces, sí, extraviarme en la exuberante selva de los matices particulares”, y presentaba a esta danza como una “danza civilizada...para ojos pacientes y educados” (Ocampo, 2001: 175) De esta manera entre los espectadores aficionados vemos agrupaciones respecto a preferencias por cierta danza a nivel estético. Son gustos que se cultivan de acuerdo con hábitos diversos con los cuales convergen momentos, formas de difusión, la investidura y particularidad de los espacios de presentación. En este sentido, todos los grupos y artistas que incluimos en este estudio tienen sus aficionados; unos más, otros menos, pero los tienen.

Estos aficionados nos proporcionan datos sobre los espacios sociales a los cuales esos artistas o colectivos les hablan, conscientemente o no.

Entre los aficionados existen diversas formas de percibir, de connotar y de sentir, pero pueden basarse para expresar su sentir en el punctum tanto como los públicos legos. Coincido aquí con Heinich cuando cita a Dimaggio, (1987) y otros, quien afirma: “Los marcos mentales más o menos incorporados a las habilidades corporales dan forma previa a la percepción estética: clasificaciones de muchos órdenes y, sobre todo, jerarquía de los géneros; competencias cognitivas o sensoriales acumuladas por los expertos profesionales o por los aficionados o, también, representaciones de lo que debe ser un artista auténtico, construidas a partir de las historias de vida, anécdotas y, a veces, leyendas que forman la cultura común de una sociedad” (Heinich, 2003: 68).

Esta categoría de aficionado puede ser problemática dado que existen críticos de danza que no hacen danza y nunca la han realizado, aunque escriben sobre ella y justamente eso se les critica. Una investigadora mencionaba que existen aficionados que sin hacer danza podrían ser extraordinarios críticos y que existen bailarines que sólo emiten opiniones ingenuas y positivas sobre las obras porque su “aviesa” intención es quedar bien con los coreógrafos para bailar con ellos o bien son “tontos”. Estas declaraciones, más allá de hablarnos de las divisiones entre teoría y práctica en el campo, nulifican una experiencia y un conocimiento sobre el movimiento y el cuerpo que en este trabajo me interesa más bien privilegiar, dado que parto de las formas de trabajo y esas formas de trabajo tienen que ver con los usos de cuerpos entrenados de diferentes formas y de concepciones variadas del cuerpo y la danza.

Aclaro que incluyo a los críticos de danza en los públicos especializados porque pertenecen oficialmente al campo y escriben en diversos medios sobre lo que ven, independientemente de la calidad de su trabajo, es decir, están incluidos en las relaciones de fuerza al interior del campo. En cambio un espectador aficionado no pierde ni gana al decir una opinión o sentir sobre una obra, como sí se percibe que pasa con un crítico o un investigador. Según Howard Becker “un crítico aplica sistemas o argumentos que la estética propone para trabajos específicos, para así llegar a dar juicios de su valor y explicaciones de lo que les da a esas

obras de arte tal valor. Esos juicios dan reputación a los trabajos y sus artistas. Los distribuidores y los miembros de la audiencia toman tal reputación en cuenta cuando deciden qué apoyar emocional y financieramente, y eso afecta los recursos disponibles para que los artistas continúen su trabajo” (Becker, 2008: 131). Esta definición no se aplicaría totalmente en el caso de los críticos mexicanos, dado que quienes escriben de danza en los medios escritos, en su mayoría, no se basan ni en teorías estéticas, ni en investigación académica sino en sus preferencias, tal como lo haría cualquier espectador aficionado, así como en las posturas que mejor convengan para afianzar su capital simbólico en las instituciones y con ciertos actores al interior del campo. De este modo podríamos incluir a algunos críticos en el rubro de aficionados, si de conocimiento de la disciplina de la danza y sus géneros y corrientes se tratase, pero este no es el único criterio que utilizo para llamar especializado a un espectador. Justamente la categoría de crítico como espectador validado por los agentes del campo es problemática dado que tiene relaciones con las instituciones de las que dependen asuntos como el otorgamiento de becas y apoyos a bailarines y coreógrafos, así como la curaduría de grupos incluidos en temporadas o su función como jueces en concursos diversos.

Los espectadores aficionados no están cerrados a ver propuestas diferentes, pero sin duda intentan ver la mayor cantidad de danza de los grupos o coreógrafos que les gustan y a quienes generalmente guardan fidelidad. Así, cultivan un gusto según su habitus. También entre estos públicos, se percibe una intención de distinguirse, de hacer notar que se eligen espectáculos pertenecientes a la alta cultura, una aspiración característica de cierta clase media y algunas clases altas (Gans, 1999: 105). Algunos de estos espectadores buscan arte “serio”, que tranquilice, que sólo muestre forma y abstracción y en algunos casos hacen un esfuerzo por formarse como públicos cultos, mediante la recurrencia a esta visión del arte culto que sería el válido para educar. Cabe mencionar que algunos creadores pertenecientes a las clases medias altas también ven esta “función formativa o educativa en la alta cultura”. Si bien no centro mi atención en la clase social como lo hace Gans, el hablar de habitus me remite a establecer esa relación entre la elección y el habitus, sobre todo en este caso en que la distinción se atraviesa.

“La división en clases que opera la ciencia conduce a la raíz común de las prácticas enclasables que producen los agentes y de los juicios clasificatorios que estos aplican a las prácticas de los otros o a sus propias prácticas: el habitus es, a la vez, en efecto el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (principium divisionis) de esas prácticas. Es en la relación entre las dos capacidades que definen al habitus –la capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables y la capacidad de diferenciar y de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto) –donde se constituye el mundo social representado, esto es, el espacio de los estilos de vida. La relación que se establece de hecho entre las características pertinentes de la condición económica y social (el volumen y la estructura del capital aprehendidos sincrónicamente y diacrónicamente) y las características distintivas asociadas con la posición correspondiente en el espacio de los estilos de vida, sólo llega a ser una relación inteligible gracias a la construcción del habitus como fórmula generadora que permite justificar simultáneamente las prácticas y los productos enclasables, y los juicios, a su vez enclasados, que constituyen a estas prácticas y a estas obras en un sistema de signos distintivos” (Bourdieu, 2002r: 170)

Por último, los públicos legos son los que más juegan y son admirados en el deseo de los creadores de danza contemporánea. Para estos, los públicos más apreciados son los legos, los que no saben nada de danza y los que nunca o casi nunca van a la danza. La mayoría de los actores del campo dancístico idealizan a este tipo de públicos y en las entrevistas los llaman “puros”, “público vírgen”, “público de a de veras”, “público real”, los que “sí son el público”.

LOS PÚBLICOS IDEALES DE LOS CREADORES.

En este sentido he distinguido tres niveles en la conceptualización de los públicos que manifiestan los productores, en este caso los coreógrafos que incluimos en el estudio y que son: el espectador o los públicos a quienes se dirigen los coreógrafos, el espectador ideal y los públicos que ellos observan o piensan que los van a ver. Sin duda cada coreógrafo tiene en mente un espectador ideal, el cual sería equivalente al lector implícito que Ana Rosas, citando a Wolfgang Iser menciona como influyente en los diversos pactos de lectura que se establecen (Rosas, 2017: 72). Es muy importante lo que esta autora enuncia teóricamente y que tiene sus equivalentes en el estudio que llevo a cabo con la percepción, que no el consumo

de la danza contemporánea. Primero está la importancia de tomar en cuenta el soporte del arte del que se está hablando para situar en qué plano de la experiencia se hará la negociación de la percepción de los diversos públicos y espectadores.

En este sentido la corporalidad de intérpretes y espectadores es el sustrato material principal en el cual se dará la negociación de sentido, aunque no dejo de lado los demás elementos de la puesta en escena. En segundo lugar está justamente el contexto de producción de las obras, lo cual nos aporta datos sobre los valores de la idea de danza expuesta por cada creador, lo cual sin duda llama la atención de las preferencias de determinados perfiles de espectadores, pero esta correspondencia no es fija, automática e inamovible, debido a factores diversos como la difusión, la diversidad de situaciones en las que los espectadores se pueden encontrar, los espacios, su perfil profesional, etario, etcétera. El lugar que estos productores ocupan en el campo y sus posibilidades o no de acceder a esos públicos ideales, ya sea al interior del campo y en el ámbito de la producción misma o bien hacia fuera del campo, en las prácticas que los coreógrafos y colectivos realizan para estar cerca o no de determinado espectador ideal, como el “público vírgen” o lego tan apreciado, es importante. Es cierto que este lector implícito o, en nuestro caso, el espectador ideal, existe y opera en los procesos de producción y presentación de las obras escénicas, y que cada colectivo, grupo o coreógrafo “crea” por su situación en el campo sus públicos, por supuesto hasta donde su lugar en el campo se lo permite. Rosas lo confirma retomando a Iser: “se trata de un mecanismo a través del cual se convoca a los elegidos y se les ofrece una determinada propuesta de roles” (Rosas, 2017: 73).

Así, las condiciones de creación que hacen que una obra sea como es nos ayuda a comprender un poco mejor “el móvil y las circunstancias del surgimiento de la misma”, tomando en cuenta que cualquier creador “tiene una idea sobre los futuros receptores de su obra y el lugar donde se ha de afirmar” (Kempf, 1994: 35).

Por otra parte está presente en la ideología de todos los creadores y grupos estudiados la idea de la danza contemporánea como un arte que se debe difundir entre las clases menos favorecidas, dado que éste arte pertenece a la alta cultura o la cultura “legítima” y por ese

simple hecho se piensa como positivo acercar la danza a los públicos legos o populares. Dicho de otra manera, “el débil acceso de las clases populares a la denominada cultura legítima, (es un) hecho que habría que remediar a través de una política activa de “aculturación”, aun corriendo el riesgo de proceder a una imposición de legitimidad si se considera que la cultura dominante es la única digna de inversiones” (Heinich, 2003: 55). Estas posturas y otras que postulan una supuesta libertad de interpretación de los públicos ante las obras es lo que veremos a lo largo de este trabajo.

ANHELOS FINCADOS EN LA TRADICIÓN.

Sin duda estos públicos anhelados entre la mayoría de los coreógrafos que participan en los envites del campo de la danza contemporánea mexicana no son un absurdo ni provienen de la nada. Por el contrario planteo que son el resultado de adscribirse y pertenecer a tradiciones que se hacen cuerpo. En este sentido, las trayectorias de los actores nos indican algunas de las razones de sus imaginarios, ideales, acciones y pensamientos.

Traigo en este punto el planteamiento de Gadamer sobre la tradición y lo que las personas incorporan en una línea histórica sobre su quehacer, cómo debe ser éste, qué finalidades debe tener y para quiénes se realiza algo. “Si la constitución fundamental de la historicidad del existir humano consiste en comunicarse consigo mismo, entendiéndose, y esto significa necesariamente con el conjunto de la propia experiencia del mundo, entonces entre ello se cuenta también toda tradición. Ésta no significa solamente textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero, sobre todo el encuentro con el arte forma parte del proceso de integración que ha sido impuesto como una tarea a la vida humana que se halla inmersa en tradiciones” (Gadamer, 2013: 150).

En este sentido existen personajes en la historia de la danza mexicana que han marcado la pauta para que por generaciones se considere importante y hasta obligatorio, casi como una misión del artista posrevolucionario comprometido, llevar el arte que se realiza a los que

menos acceso tendrían a él, llámense trabajadores, campesinos o lo que se llama en la jerga de la danza escénica al gran público, las masas o el público en general.

La trayectoria de la mayoría de los creadores de la danza contemporánea en México pasa por la pertenencia, ya sea en la vida escolar de la formación dancística o bien en la vida profesional, a escuelas e instituciones que están al cobijo del estado. De hecho, como lo veremos en el apartado de las tradiciones encontradas, la danza moderna y su profesionalización surgen signadas y continúan, hasta la fecha a este cobijo del Estado posrevolucionario, con sus personajes faro y luchas por espacios sociales privilegiados que se manifiestan en concepciones estéticas que miran a los otros, los receptores por ejemplo, de maneras determinadas (Tortajada, 1990/Cobo/Lavalle, 2001).

Debemos decir que desde la fundación de la danza moderna mexicana, se ha creado la idea en los actores de que una de las aportaciones más valiosas de la danza escénica es ir a mostrarse en espacios no convencionales para conectarse con quienes no son parte de los gremios artísticos e intelectuales. Ya la danza moderna posrevolucionaria hacía los llamados ballets de masas, con varias presentaciones a partir de 1925 en diversos espacios abiertos, en los cuales participaban estudiantes de escuelas donde se impartían danza y otras materias artísticas y normalistas, principalmente. Oficialmente se argumentó que era necesario dar arte al indígena y la función del artista era enseñar la buena vida (Tortajada, 1990: 54). Ejemplos de esto son las emblemáticas obras “Ballet simbólico 30-30” (1931) de las hermanas Campobello y Ángel Salas, bailadas en el Estadio Nacional o “La Coronela” (1940) de la bailarina y coreógrafa norteamericana Waldeen Falkenstein, fundadora de una importante corriente de la danza mexicana posrevolucionaria. Estas obras ejemplifican cómo algunos idearios posrevolucionarios vasconcelistas intentaban cumplirse justamente en el hecho de llevar a diversos rincones del país la danza escénica. Waldeen, por ejemplo, gustaba de bailar para “las masas” decía ella, argumentando que ese era su público, para el que era feliz bailando.

En las décadas de los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, se instituyó como costumbre entre los grupos y artistas de la coreografía nacional, tanto apegados a los apoyos del estado como a los independientes, el bailar en plazas públicas y espacios rurales. Así lo hicieron

Waldeen y Guillermina Bravo, quien por cierto mantuvo esa tradición a lo largo del desarrollo de su compañía Ballet Nacional de México. Justamente era en las giras en que bailaban “para el pueblo”, que Bravo ubicaba talentos para la danza, los convencía de los valores de la danza, les buscaba becas o apoyos, los preparaba y los integraba a su compañía. Muchos de quienes fueron acogidos de esa forma, aún con el hecho de que el Ballet Nacional de México ya no existe, le rinden su respeto y la ven como una madre.

Posteriormente, en el tiempo, continuando con esa tradición de bailar en la calle, el campo y en espacios no escénicos o convencionales para la danza contemporánea, es en la década de los ochenta que surge un movimiento de danza independiente que toma las calles y se conecta con la sociedad civil y los ciudadanos ajenos a la danza escénica con ejemplos como las presentaciones de Barro Rojo en Nicaragua en 1983 y en los campamentos de refugiados en El Salvador, en 1984. Los movimientos sociales detonados por los sismos de 1985 vieron a BRAE y a muchos grupos más como Contradanza, Metrópolis Utopía, A la vuelta, volcados en llevar su arte a los damnificados.

Así pues ha sido misión enseñada en la historia de la danza mexicana y en la vida profesional de generaciones de bailarines y hacedores de danza mexicanos, la de llevar su arte a las calles o bien solidarizarse mediante el arte que se practica con diversos sectores vulnerables de la sociedad civil. Si bien ésta ha sido bandera de los grupos mencionados y de las figuras fundadoras de la danza escénica mexicana, planteo que se mira como un valor en la experiencia transmitida el bailar para públicos legos. Esta encomienda enseñada como parte de una “mística” respecto a la función de la danza escénica moderna y contemporánea es retomada y hecha cuerpo sin duda por coreógrafos y bailarines diversos a lo largo de la historia de la danza mexicana.

No sólo se ha transmitido la consigna de que la danza puede ser útil como un arte para educar a otros, sino la emoción que los bailarines y coreógrafos sienten cuando encuentran empatía con sectores “no conocedores” de la danza académica, con todas las dificultades que implicaría su comprensión, al menos en la danza contemporánea del paradigma de la

modernidad, sigue vigente. Sin embargo, podemos decir que toda la danza escénica, aunque sea posmoderna conceptual, presentaría dificultades en la lectura de sus códigos.

Estas idealizaciones y el hecho de anhelar llegar a los públicos legos y considerarlos como verdadero público, tiene que ver con dos factores: primero con haber introyectado categorías muy prestigiadas y significativas de la función del arte y de la necesidad de proyectar el arte danzario como revolucionario; la danza puede y debe transmitir su poder y refrendarlo. Por otra parte tiene que ver con atesorar las experiencias expresadas por practicantes de la danza, sobre todo como bailarines, de éxito o logro de una conexión empática con otros distintos, que “sí miran con atención” y a los cuales les dice algo, les transmite algo la danza de manera efectiva.

Entonces querer bailar para públicos legos, idealizarlos y hacer lo posible para presentarse en lugares alternativos a dónde ellos y ellas irán o bien intentar llevarlos a los teatros me parece más la presencia y la vigencia de una fuerte y ya larga tradición de la danza escénica mexicana, cuyos actores han incorporado la valía de tal tradición. Si la vida del bailarín está justificada por la danza y la danza fue lo que le rescató y le hizo subir en la escala social respecto a su capital simbólico y cultural por ejemplo, es explicable que refrende valores como la mística en el trabajo, el seguir al maestro y tenerlo presente en sus formas de hacer, en el imaginario valioso transmitido sobre el pueblo y en el anhelo de llegar a ese otro valioso con quien existe una identificación, dado que su arte está concebido como una disciplina que surge del mismo pueblo.

Cabe decir que, si bien entre los grupos incluidos en el presente estudio este imaginario todavía funciona aunque con diversas propuestas estéticas que hacen más o menos consciente este anhelo, existen grupos y agentes en la danza contemporánea mexicana, los más jóvenes y de extractos sociales más favorecidos, que ya no continúan con estas visiones, aunque las conocen y fluctúan entre aplicarlas o rechazarlas en el discurso. Esto puede ser porque con la globalización de las artes y una mirada puesta ahora en la danza contemporánea europea y sudamericana se retoman valores externos que quizá no nos pertenecen por principio. Pienso en la importancia que ahora tiene para la danza europea salir a las calles a manifestarse y

retomar espacios alternativos a los teatrales para llegar a otro espectador con un cambio en los paradigmas de la representación a los de la presentación, que se explican en el apartado de las tradiciones encontradas. Los jóvenes acogen con agrado los planteamientos de teóricos como Marten Spangberg quizá sin contextualizarlos del todo en este sentido y olvidándose que en México tenemos ya una larga tradición, distinta claro, de aproximarse a otros espacios y a otros públicos. Estos jóvenes retoman las ideas de la danza europea justamente porque creo que, aunque no lo saben, provienen de esa tradición que mira como importante acercarse a los espectadores de fuera de la danza.

Creo entonces que no es exagerado afirmar que en un campo donde se normalizan y se hacen cuerpo ciertos valores mediante la disciplina, entre los cuales están las jerarquías, el respeto a los antecesores, los fundadores, los mayores y personalidades carismáticas y que por otra parte ocupa un lugar subalterno entre las artes, por el lugar de “obrero” que tiene quien baila, por la apuesta revolucionaria del cuerpo que danza y que rompe cánones conservadores, entre otras razones es que forma parte del habitus de bailarines y coreógrafos el anhelo de acercarse y desear que estén presentes los públicos legos.

CONTINUAMOS CON LOS PÚBLICOS LEGOS.

Conuerdo plenamente con Ejea y Garduño (2007) en su estudio sobre públicos de artes escénicas, en que la mayoría de los públicos legos que asisten a los espectáculos de danza contemporánea incluyen en sus perfiles a profesionistas de áreas ajenas a la danza, pero observo por las entrevistas, que en muchos casos tienen relación con un gusto hacia la abstracción de las formas y las imágenes. Arquitectos, diseñadores, matemáticos y físicos, por ejemplo. También encontramos actuarios, economistas y administradores, psicólogos y profesionales de otras ramas artísticas y finalmente uno que otro espectador lego en la danza proveniente de las ciencias sociales.

Aunque pocos en número, en la asistencia a los espectáculos de danza de estos espectadores ocasionales o legos son muy importantes las mediaciones, es decir, toda una serie de aparatos

de difusión y propaganda que las redes, los medios digitales, la televisión y el radio ofrecen. Imágenes de los grupos de danza en Vimeo, Youtube y otros. Muchos grupos ya tienen sus propias páginas de Facebook, Instagram y otras, lo cual ayuda a que más espectadores ocasionales que quieren probar nuevas experiencias o asistir a nuevos tipos de espectáculo se aventuren a asistir a los espacios donde la danza contemporánea se presenta.

Este fenómeno se da en personas de entre 15 y 50 años de edad más o menos y sin duda entre clases medias y cuando mucho medias bajas. Si bien el tema de las mediaciones no lo trataremos en este estudio de manera profunda, es necesario apuntar que considero este concepto de manera limitada, es decir, como toda aquella información por la cual el espectador se entera de las funciones de danza y decide asistir. Para los canales de distribución, cuando los menciono, prefiero hablar de circuitos diversos donde los grupos abordados en este estudio circulan y se presentan. En este caso me parece pertinente el concepto de circuito cultural aportado por Ejea (2011), dado que tiene una relación más directa con las instituciones estatales que casi en su totalidad albergan la danza de la que se habla en este trabajo. Me parece atinada la afirmación de Heinich a este respecto: “si aceptamos en tanto sociólogos, tratar el arte como sociedad, entonces ya no existen compartimientos estancos entre estos dos polos (la obra y el contexto de recepción), sino un sistema de relaciones entre personas, instituciones, objetos, palabras, que organizan los desplazamientos continuos entre las múltiples dimensiones del universo artístico” (Heinich, 2003: 69).

Si bien se identifican barreras simbólicas que hacen que los espectadores legos de la danza raramente o casi nunca provengan de los estratos sociales más desfavorecidos, porque identifican a la danza como una actividad para especialistas, temen sentirse poco inteligentes o capaces para expresar sus opiniones por miedo a ser tildados de no conocedores o tener “errores de apreciación” o bien conceptualizan los espacios de las artes escénicas como espacios para sectores privilegiados económica y simbólicamente, esos públicos sí llegan a asistir a la danza escénica. Su asistencia puede estar impulsada por varios factores. El hecho de que los colectivos o grupos de danza se presenten en espacios no convencionales o más accesibles a otros públicos no especializados y abran espacio dentro de sus actividades para

invitar casi personalmente a posibles espectadores ha ayudado también a que los públicos legos se acerquen a la danza. Por otra parte, como apunta Ana Rosas: “Los mecanismos de exclusión operan en relación con una pluralidad de diferencias más compleja. Factores como la expansión de las industrias culturales y de las redes sociales, la convergencia digital, la creciente influencia del criterio comercial en los principios de clasificación del arte y el influjo de las políticas culturales han modificado los sistemas de jerarquización social y de las artes” (Rosas, 2017: 58).

Algunos públicos no limitan sus elecciones a una sola oferta cultural o una sola “cultura” (alta o baja) en el lenguaje de Gans, sino que son “onmívoros”, es decir “eligen de varios menús” (1999: 8). Esto más los medios electrónicos y virtuales actualmente, hacen que espectadores que no tienen relación con la danza acudan a presenciarla por curiosidad y a veces se vuelven asiduos a un espectáculo que se supone que por pertenecer a la “alta cultura” de la que Gans habla, está destinado sólo a públicos que serían los mismos creadores y hacedores, es decir, el que yo incluyo en el público especializado.

Aunque en ocasiones la decisión de asistir a la danza no es tan sencilla por las barreras simbólicas, los públicos cambian y ahora hasta se puede hablar de prodsuuarios, que forman parte de un público que interactúa con los bienes culturales “de una manera totalmente novedosa, como usuario y como productor o emisor cultural, de ahí su catalogación como prodsuario” (Rosas, 2017: 52) y al que ya mencionamos para referirnos a la circulación de videos de danza que los usuarios pueden hasta rehacer o de las propuestas dancísticas en las cuales la personas en la red pueden aportar pasos, gestos, etcétera (la twitdanza de Tatiana Zugazagoitia por ejemplo). Aunque en este trabajo reiteramos el interés y el planteamiento político que representa la danza en vivo para el espectador.

Esto lo tomamos en cuenta respecto a las mediaciones por las cuales los públicos legos que asisten a la danza se enteran de ella y deciden verla. Esta vertiente de la danza que puede ser no sólo vista en video sino también modificada por el usuario digital, que así se vuelve coreógrafo partícipe en la creación es una posibilidad o bien existen los bailarines y estudiantes de danza que, si bien pueden pertenecer a un género, si son talentosos y

observadores, pueden aprenderse una variación de ballet mediante la práctica e imitación de un video y presentarla en algún concurso de la disciplina e incluso ganarla con la ayuda de una asesoría en breves ensayos por maestros de danza.

Cabe destacar que, aun con cierto reconocimiento, el coreógrafo independiente en México hace la obra, busca espacios de ensayo, la produce, busca financiamientos, habla con los funcionarios para ser programado, hace la difusión, busca patrocinios, da indicaciones de cómo debería presentarse su obra dado el desconocimiento de esos detalles en espacios teatrales y no teatrales y, finalmente, si le interesa y le da tiempo, busca hablar con diversos públicos, como el caso de Barro Rojo, cuyos integrantes invitan y crean estrategias para llevar a sus públicos ideales al teatro. Laura Rocha, directora de BRAE nos comenta que les interesa actuar como divulgadores de la danza en ambos sentidos: presentarse en espacios públicos donde acudan las personas que usualmente no van al teatro, pero también crear las condiciones para que esos públicos vayan al teatro, que lo hagan suyo poco a poco, para lo cual incluso hacen convenios institucionales para contratar camiones que lleven a los espectadores a los teatros donde se presentan. Estas acciones sin duda han tenido resultados positivos para Barro Rojo que busca llevar la danza a más personas, dado que sus miembros identifican barreras sociales diversas para que los públicos legos se acerquen a los teatros.

En ocasiones no es una cuestión económica, de conocimientos o de sacralización de los espacios teatrales lo que separa al espectador lego de la danza escénica, sino que no se sienten cómodos al percibir habitus excluyentes de lo otro. “Un conjunto coherente de capacidades, de costumbres y de marcadores corporales que forman al individuo por la acusación no consciente y la interiorización de las maneras de ser propias de un determinado entorno. Sin esta noción sería difícil aprehender cuál es la verdadera “barrera de entrada” en los lugares de alta cultura: no tanto una falta de medios financieros ni siquiera, a veces, de conocimientos, sino falta de comodidad y de familiaridad, la consciencia difusa de “no estar en el lugar de uno” manifestada en las posturas corporales, la apariencia, la manera de hablar o de desplazarse” (Heinich, 2003: 52).

Si bien en México los jóvenes gustan de probar diversos espectáculos y de esa manera pueden llegar a convertirse en asiduos asistentes e incluso practicantes de alguna disciplina artística,

la mayor parte de personas que podríamos incluir dentro de los onmívoros o en nuestro caso en personas que eligen asistir a la danza de vez en cuando, ya sea porque les llamó la atención la publicidad o sus imágenes por ejemplo, son en su mayoría profesionistas que tienen un ingreso para permitirse estas pruebas. La mayoría de los jóvenes, salvo una parte de los fans de las nuevas propuestas, no suelen tener medios económicos para esto. Quizá es por ello que en la década de los ochenta del siglo pasado muchos jóvenes que vieron danza en las calles durante el movimiento de danza independiente en el que por cierto participó Barro Rojo, se convirtieron en bailarines, coreógrafos como Vivian Cruz o asiduos públicos de danza.

Es propicio repetir que la adhesión de nuevos públicos a la danza cambia con el tiempo y en esto influyen las modas y actividades más fomentadas en las familias y en la escuela, aunque en ésta última la educación artística sea prácticamente nula o bien se le ponga la menor atención, de modo que no podemos considerar, al menos a priori en México, que ahí se forman actualmente públicos. Los medios de comunicación sin duda tienen una influencia mucho mayor. El contacto que los públicos tienen con las diversas manifestaciones escénicas es importante y muestra de esto es que durante y después de las presentaciones de diversos grupos en los Encuentros Callejeros de danza independiente, en los años ochenta, aumentó la curiosidad y el gusto por la danza escénica entre muchos jóvenes de clases populares y medias, aparte del auge de filmes como *Fiebre del sábado por la noche* (1977) de John Badham, *Vaselina* (1978) de Randal Kleiser, basada en el musical de Jacobs, Casey y Farrar, *Flashdance* (1983) de Adrian Lyne, o *Fama* de Alan Parker (1980) por mencionar las más famosas (Baud, 1992). En ese entonces no había red.

Ahora, en cambio, no llegan a la cartelera comercial tantas películas sobre el tema y las visiones de las que llegan son más críticas como en los casos de *La compañía* (2003) de Robert Altman y *El cisne negro* (2010) de Darren Aronofsky, por mencionar dos ejemplos, aunque sin duda muchísimos videos de danza en la red son vistos por los más jóvenes. Se constata en entrevistas que los aspirantes a las escuelas de coreografía casi no han visto danza en vivo y sus referencias son casi exclusivamente de videos en la red.

Los jóvenes que observo asisten a ver la nueva danza posmoderna conceptual y en su mayoría parecen pertenecer a élites con capital cultural y simbólico que les permiten identificarse con

esta danza y/o tener el deseo de pertenecer a estas “maneras de sentir” la danza. En este aspecto, la danza contemporánea sigue siendo una vía de ascenso social para algunas clases medias bajas, como lo notaba Pierre Alain-Baud desde los años ochenta del siglo veinte (1992).

Sin embargo, en este estudio no se incluyen estas experiencias de los encuentros en línea con la danza, porque justamente se recupera la comunicación corporal de la que es garante la experiencia de la danza en vivo, es decir, lo que hace revolucionaria a la danza y a las artes escénicas, cuando le da la posibilidad al espectador de sentir al performer, de percibir la energía circulante y la propuesta de mentes corporizadas que lo hacen reflexionar sobre su vida, su estado actual, su sociedad, sus sueños, etcétera. El cuerpo que presencia la danza se transforma aún sin saberlo exactamente y experimenta un proceso profundo cuando siente la presencia del bailarín. Los rasgos de este proceso se verán en el apartado sobre cuerpo más específicamente, pero los espectadores experimentan sorpresa, angustia, sudor en las manos y transpiración al percibir la energía de los cuerpos y su representación diversa, ya sea desnudos, en personaje o sólo en movimiento.

Coincido con Peggy Phelan cuando escribe: “La vida del performance sólo se da en el presente. Los performance no pueden ser guardados, grabados, documentados o participar en la circulación de las representaciones de ellos mismos, puesto que una vez que eso sucede, ya el performance deja de serlo. Al grado de que la presentación que intenta entrar a la economía de la reproducción traiciona y lesiona la promesa de su propio ser, de su propia ontología. El performance ocurre en un tiempo (presente) que no se repetirá. Puede ser realizado de nuevo, pero esta repetición será marcada como distinta, diferente. El documento de un performance (la autora se refiere a los registros en video) entonces es sólo una incitación a la memoria, un estímulo para hacer la memoria presente” (2005: 146).

Los ámbitos que ofrecen eventos especiales en complejos donde la oferta cultural es diversa e incluye danza contemporánea como las ferias gastronómicas del Cenart o el Euro Jazz, contribuyen también a que la danza sea una opción más para elegir pasar el tiempo libre. Los días internacionales de la danza también son un momento ideal que atrae públicos diversos

y sobre todo legos, por la gratuidad de los espectáculos y por la variedad de horarios y propuestas en lugares como el CCU. En estos eventos encontré grupos de personas que pasaban por ahí, fueron a la feria o festival y aprovecharon para ver algo nuevo, en este caso la danza, que casi siempre agrada. Encontramos también que las casas de cultura tienen un papel central en la divulgación de eventos donde está presente la danza.

Sin duda, los espectadores legos que se aventuran y logran llegar a los espacios donde se presenta la danza, están abiertos a diversas propuestas y, aunque tienen una idea de lo que es la danza, al reconocer que no la conocen, no fijan sus expectativas de manera tan rígida como los espectadores especializados y tampoco la encierran en un gusto determinado como los aficionados. Estos espectadores, la mayoría de las veces, asisten con una apertura que justamente encanta a los productores de danza contemporánea. Se observa que los espectadores legos son los que más facilidad tienen al expresar su sentir, aunque a veces les da pena y piensan que deberían decir opiniones eruditas sobre la danza. Cuando se les explica que no tiene por qué ser así, se animan a platicar, sobre todo en los diálogos de percepción.

Coincido con Gans en que las preferencias de los públicos no son más ni menos valiosas por pertenecer a la alta cultura (el arte culto) o la cultura popular (melodrama, lo que proviene de los medios de comunicación, el arte popular, etcétera.) sino que sólo son elecciones estéticamente distintas (Gans, 1999)

Para el presente estudio tomo en cuenta algunos factores como edad, género y profesión, pero sobre todo la actividad y la profesión es la que me indica su perfil para identificar similitudes y diferencias en la percepción, informándome de si la persona ha visto o no danza contemporánea antes y si está dentro del campo, fuera o en un estadio intermedio, es decir, algún día estudió danza y la conoce desde dentro pero ya no la hace o bien no la ha practicado nunca, pero es aficionado a ella o bien es fan de algún grupo o coreógrafo. Otra posibilidad es la del investigador que no proviene del campo de la danza y nunca la ha practicado, pero que tiene un acercamiento solidario hacia ella.

Aunque seguiré utilizando la clasificación que he explicado líneas arriba, quizá para estar más acorde con la problemática principal de este estudio, utilizo alternativamente una clasificación que apunta más hacia los tipos de percepción y la facilidad de expresión de los sentimientos y evocaciones que la danza contemporánea les produce a los espectadores. En este sentido podría profundizar en las categorías de *punctum* o *studium*, e incluso recuperar las formas de connotar que aporta Roland Barthes. Sin embargo, si bien se puede trasladar la categoría ampliada de texto a la danza, me parece que todavía algunas propuestas sobre la lectura de la danza como un texto dejan de lado el aspecto fenomenológico de la experiencia de quien asiste a mirar danza en vivo, porque la “textualidad” aquí es otra; tremendamente intrincada dado que cada intérprete en sí mismo propone la complejidad de su persona, de su ser cuerpo-persona y no solamente la de un personaje determinado dictado por un texto o un solo nivel expresivo en las formas de movimiento o acción del cuerpo. Si bien todas las artes escénicas tienen esta característica de la presencia en diversos niveles del intérprete, como la danza no se basa mayormente en el lenguaje hablado, cantado o escrito visualmente, entonces los niveles que se juegan en escena son aún más ricos, más complejos, pero difíciles de asir (Leigh-Foster, 1986)

En una interpretación de un bailarín o performer se juegan las maneras en que éste ha interpretado, léase traducido las indicaciones o deseos del coreógrafo o director, el tamiz por el que él o ella pasan, lo que se investiga corporalmente para llegar al resultado final, lo cual tiene que ver con su propia subjetividad, la subjetividad del director, sus habilidades técnicas e interpretativas, su situación personal y de vida, sus experiencias previas, etcétera. Existe un diálogo entre el intérprete que con su persona hace la obra y el coreógrafo, quien podría decirse, de acuerdo con Brook (1991) que es el primer espectador (especializado) de lo que pasa en la construcción corpórea, compleja de la obra. De esta manera, el momento de la presentación de un trabajo escénico es el encuentro, el punto de convergencia de distintas interpretaciones sobre un tema, un planteamiento abstracto de movimiento, unas imágenes.

La interpretación siempre se da en una relación cambiante, es decir, en el momento presente y en devenir. He aquí también la riqueza del espectáculo escénico en vivo. La cuestión es que justamente estas formas de connotar dejan a ver no sólo diversas experiencias de los

públicos fincadas en su propia subjetividad, sino que nos alumbran sobre diferencias y similitudes sociales y culturales que son importantes para este estudio y para los mismos sujetos que las enuncian.

FACTORES QUE INCIDEN EN LA ASISTENCIA DE LOS DIVERSOS PÚBLICOS A LA DANZA CONTEMPORÁNEA.

Cabe destacar que las razones por las cuales las personas se acercan o no a los espectáculos de danza contemporánea son muy variables y en ello influye justamente la relación que tienen con el espectáculo que asisten a ver, su profesión y una serie de factores como el lugar donde viven y las maniobras que deben realizar para desplazarse al lugar donde se presenta el espectáculo, su lugar en el espacio social, su economía en ese momento, sus horarios de trabajo, sus preferencias de espacios, su estado de ánimo, cómo representan las imágenes y referencias de los espectáculos en cuestión, si se animan a ir acompañados o solos, si quedaron de ver a algún familiar o conocido que participe en la presentación, entre muchas otras situaciones que enfrentan los espectadores de danza o de cualquier otra manifestación artística o cultural que se presenta en la oferta de estos espectáculos en la Ciudad de México.

Una espectadora y su hija por ejemplo, me comentaron que, dado que viven muy lejos del Centro Cultural Universitario, (CCU) donde se presentó la compañía Barro Rojo en aquella ocasión, o elijen el horario del domingo que es más temprano o es más difícil que vayan. También dicha espectadora comenta que “bajar” hasta lo que ella llama “la civilización” a veces le da flojera, pues se enfrenta al tráfico y a buscar dónde estacionarse. Este no es el caso por ejemplo de las salas del CCU, que cuentan con estacionamientos cercanos a las salas.

Una espectadora hace tiempo me comentaba que era casi imposible estacionarse en algunos espacios como la escuela que funcionó un tiempo como foro de presentación, Efel Danse en la Colonia del Valle o que era muy difícil encontrar estacionamiento cerca de Los Talleres de Coyoacán en el centro de la delegación. Aunque dicha espectadora no era especializada e

iba esporádicamente a la danza decidió ya no asistir a funciones en espacios donde fuese un problema estacionarse.

Entonces la lejanía o la falta de vías de comunicación accesibles para llegar a los espacios y la posibilidad del estacionamiento son factores que influyen en la asistencia a los espacios de presentación y que quienes dirigen o administran los espacios no toman en cuenta o bien, como en los dos casos citados, no tienen las posibilidades de hacer algo al respecto. La asistencia a veces depende de cuestiones tan aleatorias como el clima o simplemente que el espectador prefirió quedarse en casa a hacer otras cosas.

Otro tema son los horarios en los que se realizan las presentaciones. Los más comunes en los que se realizan las presentaciones, al menos en la mayoría de los teatros oficiales o consagrados para la danza, como el Teatro de la Danza en el Centro Cultural del Bosque (CCB); la Sala Miguel Covarrubias y el Salón de Danza en el Centro Cultural Universitario (CCU) o el Teatro Raúl Flores Canelo, la Caja Negra (Black Box) y el Teatro de las Artes en el Centro Nacional de las Artes (Cenart), suelen ser jueves y viernes a las 20:00 hrs., sábados a las 19.00 hrs., y domingos a las 18:00 hrs., con algunas excepciones para que no se empalmen las tareas de los técnicos cuando hay dos funciones simultáneamente en espacios del mismo conjunto, (por ejemplo el Teatro Raúl Flores Canelo y la Caja Negra en el Cenart).

Para una persona que vive lejos del espacio de presentación, dada la inseguridad que aqueja a la Ciudad de México en general y a ciertas zonas en particular, asistir es un reto complicado. Salir tarde de una función causa temor por tener que trasladarse por zonas muy solitarias o peligrosas. Aunque las funciones de danza no suelen durar más allá de una hora u hora y media cuando mucho, cuando en las funciones hay homenajes a bailarines o celebraciones oficiales que toman tiempo extra de la función, o bien cuando son maratones de varios grupos con diálogos y actividades extra, quienes viven lejos deciden no asistir los días en que las funciones son más tarde o bien algunos se retiran antes de que las actividades extra comiencen. Existen zonas peligrosas en las que algunos espectadores aficionados ya han experimentado asaltos y entonces las evitan. Por ejemplo los puentes que rodean el Cenart son intransitables casi siempre y en la noche más o bien el espacio que rodea al CCU es muy

solitario y oscuro, aunque afortunadamente ya tiene tiempo que se hizo la estación del metrobús del mismo nombre, que ayuda mucho a salir del área. Sin embargo, pensando en este aspecto, los espectadores son más afortunados que los intérpretes que no tienen auto, porque salen más tarde aún.

En ocasiones los transportes van muy llenos y son lentos o hay mucho tráfico. Las condiciones atmosféricas de lluvia por ejemplo, ralentan algunas líneas del metro como la línea 2 y las personas que quieran llegar un viernes por la noche a un espacio del CCU, tienen que tomar sus previsiones en ese sentido. Hay peseros que tardan entre 20 minutos y media hora en salir de las bases y así múltiples detalles que pueden influir. Esto es importante decirlo porque, si bien los espectadores que asisten a las funciones no se quejan de forma tan específica del transporte, sí mencionan estas vicisitudes si llegan justo a tiempo o un poco tarde a las funciones y yo lo he vivido en carne propia. Llegar justo en la tercera llamada en algunos espacios como el Salón de Danza del CCU, significa sentarse en el suelo o permanecer parado. El llegar atrasado de tiempo significa en algunos espacios esperar a que termine una de las obras para poder entrar, como en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, la Sala Miguel Covarrubias o el Teatro de la Danza y esto depende justamente de que haya varias obras en el programa y no una sola que dura toda la función. El llegar retrasado a espacios como el Salón de Danza, la Sala CCB en el Centro Cultural del Bosque y la Caja Negra, si hay mucha gente, significa quedarse fuera y no poder entrar a ver la función.

Por otra parte, cabe destacar que las funciones de danza comienzan puntualmente, cinco minutos después de la hora en que se indica que empiezan. Esto es así, por supuesto si no existe algún imprevisto terrible, que es raro, porque los técnicos de los espacios teatrales, sobre todo cuando las funciones son a las 20:00 hrs., presionan para que no se pase su tiempo de trabajo, contando con que en ocasiones, después de la función, deben desmontar escenografías y guardar utilería que se haya usado en las obras no sólo para dejarla asegurada en camerinos y espacios varios, sino porque en ocasiones tienen montajes nuevos o ensayos con otros grupos la mañana siguiente.

De manera que, como Ana Rosas afirma, el espectador que llega, debe sortear una serie de obstáculos para asistir a una función de cualquier espectáculo (Rosas, 2017). En la danza y el teatro, las artes escénicas, es un obstáculo más la puntualidad, puesto que no sólo el espectador que llega justo o un poco tarde corre los riesgos ya mencionados, sino que existe una sanción social para quien llega tarde a una función de danza. Recordemos el disciplinamiento de los espectadores que se ha dado en los teatros durante la modernidad y que la mayoría de los espectadores han incorporado a su idea de lo que debe ser el comportamiento correcto en el lugar teatral (Fischer-Lichte, 2014: 78/ Schechner, 2000: 83). Los espectadores que ya están en sus butacas voltean a ver a quien llega tarde porque quien lo hace “llama la atención”, “hace que la atención se aparte por unos segundos del espectáculo”. Aunque esa sanción se ha suavizado, sobre todo en espacios donde hay una distancia física y de representación entre los intérpretes y los espectadores, como en el teatro a la italiana o alguna modalidad del espacio a la isabelina. Es visto como un problema o no es permitida la entrada tarde al espacio, por ejemplo cuando se colocan sillas para los espectadores sobre el mismo escenario, o en espacios muy íntimos como el Salón de Danza o la Caja Negra, o bien cuando la distribución de los espectadores es muy cercana a los intérpretes, como ya mencionamos.

Últimamente existe un problema mayor y que resienten agudamente tanto artistas como espectadores y este es el uso de celulares o el sonido de celulares durante la función. Sobre todo en funciones donde acuden jóvenes, amigos o familiares de quienes están en escena como espectadores, cuando no tienen mayor relación con espectáculos escénicos se dan el tiempo durante algunas funciones, sobre todo de las escuelas de danza, para chatear y comentar por esa vía lo que ven, tomar video y fotos que generalmente están prohibidas en las funciones por el uso del flash que puede causar accidentes, (a veces derechos de autor como en el caso de la Compañía José Limón) y desconcentración a los intérpretes. Algunos espectadores revisan cada cierto tiempo su celular. Esto no causa tanta molestia entre los espectadores presentes como el sonido del aparato.

En algunas ocasiones sólo es algún celular que suena a media función por descuido del usuario quien inmediatamente lo apaga. Esto causa una molestia muy grande, sobre todo en

espectadores especializados que suelen despotricar con enojo y decir cosas como “esto es imposible” o “qué falta de educación, no es posible!”.

El aspecto económico, en la visión de coreógrafos y funcionarios, no debería ser un obstáculo infranqueable, ya que las funciones de danza de los grupos nacionales son económicas, existen descuentos para estudiantes, maestros y personas de la tercera edad y hay días y espacios donde las funciones son gratuitas. Por ejemplo en el Cenart los días jueves, en que es muy poca la afluencia de públicos, se ofrecía la entrada gratuita a la mayoría de las funciones de danza. También en el Salón de Danza del CCU la entrada es gratuita, aunque cabe muy poca gente. A veces los espectadores especializados mencionan que no comprenden por qué las personas comentan que no tienen dinero para asistir a una función de danza que cuesta un promedio de entre \$50.00 y \$75.00 en el Teatro de la Danza y sin embargo hay multitudes en el Auditorio Nacional para ver a Luis Miguel o algún espectáculo mucho más caro. “Son personas que igual y se ven de bajos recursos, pero velas, ahí están y consiguen el dinero para ver eso”, me comenta una amiga.

En este sentido las cuestiones de tiempo y espacio urbano se conjugan como factores externos importantes a la hora de que el espectador decide asistir a una función de danza. Por esto la relación del espectador con quienes realizan el espectáculo, el propio campo de la danza y el ir al teatro o la danza como espacio de socialización cuentan mucho. Estas relaciones motivan al espectador a vencer esfuerzos de distancia, tiempo y económicos. Aquí se presenta un problema ya añejo en las instituciones culturales que programan la danza. Las temporadas de danza contemporánea son realmente cortas: un fin de semana de jueves a domingo y, como ya se mencionaba en los horarios tradicionales ya mencionados, con algunos cambios de los que el espectador debe estar atento.

Por una parte hay muchos grupos de danza solicitando espacios teatrales de presentación y por otra, la selectividad de los funcionarios para con esas peticiones es particular en cada caso. Por esa razón existen instancias que han puesto funciones en días hábiles que no son los habituales para que las personas asistan al teatro. Si bien puede considerarse que estos días son una oportunidad más que amplía las posibilidades de que un trabajo coreográfico

sea apreciado por más personas, en la mayoría de los casos resulta que hay muy pocos asistentes en esos días. Por lo general se trata de públicos especializados quienes asisten invitados por sus colegas que se presentan, o bien corresponden al nicho específico donde se presentan como en el caso del salón de danza del CCU de la UNAM, es decir estudiantes, maestros y trabajadores del lugar que gustan de la danza, o bien implican un esfuerzo poco contemplado para las personas que suelen apartar espacios para asistir a diversas actividades culturales y de esparcimiento durante el fin de semana.

La danza escénica es sin duda un derivado y una continuación de los criterios que norman al teatro y las artes escénicas y en ese sentido están normados tradicionalmente por un tiempo industrial capitalista. Schechner menciona: “El teatro como lugar y actividad para otros es un modelo del proceso mercantil y producto de la clase media que trabaja...el teatro es un lugar a donde uno va cuando ha terminado de trabajar, no es nunca un ritual del trabajo” (2000: 82).

El teatro con proscenio, a la italiana, es un modelo capitalista y tradicionalmente implicaba o implica una competencia entre teatros para ganar clientes (Schechner, 2000: 82). La tradición sin duda se ha conservado en el imaginario de las personas que buscan asistir a ver alguna función de danza los fines de semana y que rara vez buscan alguna de lunes a miércoles.

Las instituciones que cobijan la distribución de la danza en México, públicas en su mayoría, intentan tener criterios mercantiles de clientela, como el programar a los grupos que tienen mayor número de asistentes a sus presentaciones, pero no se preguntan las razones por las cuales no asisten públicos en otros horarios extraños a los tradicionales, ni aplican políticas de difusión y de divulgación que estén acordes a la realidad laboral de los públicos. De hecho en muchos teatros, del Cenart por ejemplo, se pone a una persona a la entrada que cuenta el número de asistentes a las funciones. ¿Cómo hablar de la especificidad de la danza escénica contemporánea profesional y sus requerimientos cuando hay funciones de las escuelas de danza que llenan los teatros con los familiares y amigos de los estudiantes y que cumplirían con criterios mercantiles de gran cantidad de público?

En general puedo afirmar que en el campo de la danza contemporánea no se está preparado para funcionar con la lógica que Schechner menciona y tampoco las instituciones, los funcionarios, los gestores o los artistas saben qué hacer para atraer “clientes” hacia la danza o poner las condiciones idóneas para que esto suceda. Se observa el funcionamiento de una lógica doble: por un lado se tiene una curaduría que responde a criterios dispares de talento, trayectoria y otros factores que corresponden a la especialización, y por otra parte se exige tener “clientes” porque este es un criterio que se ha puesto en boga desde que tomó fuerza el neoliberalismo en las instituciones culturales mexicanas (Ejea, 2012/Dagnino, 2006).

Es muy posible que en otras áreas artísticas ya se funcione con estas lógicas, sobre todo para el arte contemporáneo, donde las obras pertenecen a un mercado artístico a gran escala, que es lo que ha intentado hacer la bailarina y coreógrafa española La Ribot con algunas de sus obras, pero en la danza mexicana por el momento no es así (Lepecki, 2008).

Salvo en el caso de Barro Rojo que lucha declaradamente por derrotar los obstáculos de clase o de espacio social con sus públicos aficionados, el espacio social es una barrera que se le presenta al espectador ocasional cuando llega al teatro. Eso se percibe sobre todo en las presentaciones organizadas y/o realizadas por el Colectivo AM, donde antes de entrar se hace una acción performática para promocionar la literatura de danza y teatro de la BIC (Biblioteca Itinerante de Coreografía). Se invita al espectador a tomar libros y mirarlos de manera muy cordial, pero existe una investidura o una imposición para ser “cool”, abierto, que culmina con la lectura de un texto especializadísimo de André Lepecki, que habla de coreopolítica y coreopolicia, que sólo los espectadores especializados aplauden e incluso piden y que habla de que “la percepción y la práctica de la danza, a través del pensamiento político podría realmente abrir la posibilidad de movilizar no sólo teorías, sino además, cuerpos que de otro modo serían políticamente pasivos. La observación de Martin repite una idea, generalmente no discutida, que asocia la fuerza del movimiento con una dinámica políticamente positiva” (Lepecki, 2008: 31). Tema fundamental para la teoría crítica de la danza, pero que se ha quedado en un tópico interno de cierto sector del campo, el de la danza posmoderna y que no ha trascendido políticamente quizá porque estas acciones hacen aún más lejanos y singulares a estos actores, para el espectador medio, sea aficionado o lego.

Aunque para los espectadores especializados el tener la posibilidad de préstamo y consulta de libros sobre el arte coreográfico contemporáneo que son difíciles de encontrar, es algo novedoso y agradable, en realidad los públicos aficionados y legos, según constatamos, se sienten abrumados, como fuera de lugar. Esto me comentó un espectador ocasional que asistió porque lo invitó una amiga que conoce al Colectivo. Él se mantuvo observando atento y cuando se nos invitó a tomar los libros sólo los observó y más bien se apartó (se colocó detrás de una columna del lobby). Incluso a mí, que no me siento integrada a esa parte de la danza contemporánea, el mencionado espectador lego me indicó que notó cómo cuando llegué al espacio a saludar a los integrantes del Colectivo estaba “como pez en el agua”, “como que ese es tu ambiente no?” Yo me sentí un poco extraña, pero comprendí que si yo no soy cercana a ese ambiente, y al hacer mi práctica de observación acostumbro saludar y tratar de integrarme con quienes me interesa observar, él es totalmente ajeno a esos ámbitos. Incluso los familiares de los intérpretes y colaboradores de la BIC y el Colectivo se acercaban con cierta reserva a los materiales ofrecidos. Sólo los jóvenes asistentes, algunos que estudian danza o bailan, tomaron materiales y los pidieron con desenfado. Confieso que yo también solicité un material que devolví en una de las observaciones.

Cabe destacar que un sector bastante golpeado por los bajos y a veces inexistentes sueldos en la danza profesional, son los bailarines. Un día platicando con la investigadora y bailarina Margarita Tortajada, ella mencionaba que en un estudio que realizó sobre cómo ven los bailarines el dolor corporal y el sacrificio, se observó que la gran mayoría de los bailarines son pobres o viven en condiciones de precariedad terribles, dado que efectivamente ganan muy poco dinero dando clases, haciendo múltiples trabajos o bien bailando en varios grupos a la vez. Esto hace que justamente a los bailarines se les dificulte asistir a las funciones de danza donde no existen cortesías para ellos. Otro factor que influye en que coreógrafos y bailarines muchas veces no puedan asistir a ver las presentaciones de sus colegas es la falta de tiempo, ya que muchos tienen varios trabajos de manera que cuando hay funciones ellos están ensayando, montando o impartiendo clases.

El de las cortesías es todo un tema, pues generalmente se reparten entre los invitados de los integrantes del equipo creativo de intérpretes, coreógrafo, iluminador, músico si lo hay,

vestuarista, etcétera. Sin embargo no falta el maestro o personalidad que llega antes a la función para exigir, solicitar o sólo indagar si hay cortesía para él o ella. Aunque cada vez existe más la cultura de pagar el boleto de entrada aunque sean amigos de los intérpretes, todavía hay rencillas y hasta peleas porque no alcanzaron para algunos o porque se cree que al pertenecer al gremio se es merecedor automáticamente de cortesías. Una coreógrafa se llegó a pelear con el director de un grupo porque las pocas cortesías ya estaban asignadas y a ella sólo le tocaron dos y había invitado a muchas personas. Ella vio como una injusticia que, trabajando en ese colectivo, no le otorgaran más pases gratuitos.

Igualmente la organización del gremio ha sido difícil dado que existen divisiones, apatía y, aunque cada vez menos, una cultura política de índole cortesano-priísta, la cual, junto con la organización que fomenta el Fonca, con un “clientelismo y amiguismo que impera entre los creadores involucrados” (en los jurados y miembros del Sistema Nacional de Creadores), hacen que existan capillas culturales, favoritismos y una jerarquización y distancia entre creadores que ocupan diversos espacios sociales en el campo muy profundas (Ejea, 2011: 273). También están los eventos organizados por la iniciativa privada que de diversas maneras incluyen a la danza según la curaduría, como el Festival de México en el Centro Histórico (García, 1991). Actualmente diversos grupos de la comunidad dancística están realizando propuestas para ser tomados en cuenta en los presupuestos, pero también para que la danza tenga mayor visibilidad como arte y sus saberes sirvan a las comunidades que lo requieran. En el llamado Colectivo de profesionales para el desarrollo de la danza están incluidos los directores de BRAE, Laura Rocha y Francisco Illescas, entre otros coreógrafos consolidados de la generación de los ochenta. El legendario promotor de la danza contemporánea, Héctor Garay afirmó: “Planteamos una serie de iniciativas: el rescate del espacio público, crear un Centro de Danza, estímulos a la creación, producción, educación a través de la danza, crear empleos, contrataciones para que profesionales de la danza trabajen con la gente, lo cual implicará la seguridad social de los bailarines” (Góchez, La Razón en Danzadance, 12/11/18).

Existen épocas en que he visto un mayor número de espectadores no especializados o de clase media baja en los teatros: hace unos ocho años y en el pasado en los años ochenta y

noventa. Ahora no es así. Observo una separación social muy fuerte entre quienes pueden acceder a pagar un boleto en el Teatro de la Danza aunque sea económico y quienes ni siquiera se pueden acercar. La falta de empleos golpea fuerte a los jóvenes que no tienen una posición privilegiada o un capital cultural y simbólico considerable. Hay adultos que, aún con estudios universitarios carecen de empleo y no lo encuentran. Ir a la danza entonces no es una opción viable, a menos que haya alguna invitación, cortesías y otros incentivos. Observo una falta de oportunidades de acceso a las diversas disciplinas corporales, pero también observo una apertura y un gusto hacia ellas cuando se da la oportunidad a los públicos de encontrarse con ellas.

PERSPECTIVA Y PERCEPCIÓN CAMBIANTES.

La perspectiva de los espectadores cambia según las razones por las que asisten a un espectáculo y las condiciones en las que lo hacen. Si es por curiosidad generalmente están más abiertos en su percepción a la experiencia que tengan que si son espectadores especializados. Los espectadores especializados tienen expectativas específicas y, como su exigencia es mayor, rara vez aquellas se ven cumplidas. Como en el caso de los espectadores especializados que asistieron en el estudio a las funciones de la coreógrafa Vivian Cruz. Tenían la idea de una bailarina coreógrafa cuyas propuestas a nivel de los intérpretes fuera más arriesgada o espectacular, ya que la recordaban como bailarina de un grupo europeo muy reconocido del llamado teatro físico del riesgo, Wim Vandekeybus. Por supuesto que esta idealización años atrás forjada no se cumplió en el presente de las jóvenes intérpretes con quienes Cruz trabajó en el Ceprodac. Sin embargo las percepciones cambiaron, como veremos, en las dos ocasiones posteriores en que Cruz remontó la obra con el Ceprodac a distintos elencos.

También la experiencia cambia cuando el espectador es familiar de los intérpretes o los coreógrafos. Los familiares se sorprenden gratamente de la destreza de los intérpretes, disfrutan de la fisicalidad de las propuestas y suelen tomar como referentes los comentarios

que sus hijos, primos, sobrinos o familiares bailarines les han dicho sobre las obras, el trabajo en el grupo o la situación de la danza, porque ellos y ellas saben.

La madre de una bailarina muy joven que participó en los Procesos en diálogo y en Otras corporalidades, eventos organizados por La Mecedora, espectadora especializada porque ella misma fue bailarina en el Ballet Independiente nos comentó que su opinión está sesgada porque justamente conoce el desarrollo de su hija como bailarina y le agrada, dado que ha llegado a lugares en la ejecución a los que ella considera que no pudo llegar. También nos comentó que se divirtió en la función, dado que ella conoce los detalles de movimiento que cambiaron las bailarinas, por qué lo hicieron y disfruta mirando cómo resuelven en escena dichos cambios. Ella reía en un momento en que se ataban y desataban el cabello las bailarinas, detalle que estaba bien integrado a las acciones coreográficas mismas. Al preguntarle por qué, simplemente nos dijo que ahora una de las bailarinas tenía el cabello corto y ese gesto se estableció cuando ambas intérpretes tenían el cabello largo. Ese detalle le pareció chusco a esta espectadora. También le gustó que los espectadores estuviésemos sentados arriba en el foro, porque hacía tiempo que ella no pisaba un escenario y eso le trajo muchos recuerdos de cuando bailaba.

Los espectadores no especializados, quienes generalmente son aficionados familiares de los intérpretes de Barro Rojo, suelen estar más aleccionados por sus conocidos. Algunos bailarines de BRAE les han explicado la mística del grupo y su compromiso ético-político para llevar la danza a los grupos más alejados del campo dancístico contemporáneo. Una espectadora, madre de una de las bailarinas y su amiga dijeron: “Yo soy su mamá y ella nos ha comentado todos los trabajos que pasan los coreógrafos para conseguir funciones. Tenemos que apoyarlos porque nos dicen que, si no llenan el teatro (Teatro de la Danza), no les vuelven a dar funciones. Por eso tenemos que apoyar y asistir.” Su amiga comenta: “Yo nunca había venido a la danza pero me encanta. La verdad vuelvo a venir cuantas veces sea necesario. Los muchachos son muy jóvenes y bailan muy bien. Son excelentes y hasta se antoja como se mueven. Son muy profesionales y virtuosos. Vale la pena venir a apoyarlos.”

En el aspecto estético también los conocidos de los bailarines de Barro Rojo, y algunos fans, están aleccionados para apreciar toda la danza contemporánea perteneciente al paradigma de la modernidad y rechazar la nueva danza contemporánea conceptual o del presentar. Así, cuando encontramos a varios bailarines de BRAE junto con una espectadora fan y familiar de uno de los colaboradores del grupo dispuestos a entrar a una de las presentaciones que tuvieron lugar el Día Internacional de la Danza celebrado en el CCU, nos comentaron que habían visto antes un espectáculo de la compañía inglesa Igor y Moreno con el proyecto *Idiot-Syncracy* y que les pareció un trabajo que no está bien realizado. La mujer (prima de un integrante del grupo) se refirió a lo que comprendió, habló de la humanidad, de que todos somos uno, de la solidaridad entre seres humanos, de que somos parte del universo, pero también comentó que “estuvo mal la obra, cuando comparten el tequila con el público, porque dejaron el escenario vacío mucho tiempo y eso no se hace, aparte de que no ocupaban todo el escenario y no sé, sentí que pudieron haber hecho algo mejor, porque sí no?, sentí que hablaban de todos en un mundo, que todos somos el universo, uno era complemento del otro y así, pero no sé, estuvo mal.” Cabe destacar que en esta presentación de Igor y Moreno en la Sala Miguel Covarrubias del CCU, muchos espectadores se acercaron a los intérpretes para tomar tequila, saltaron con ellos y los dos bailarines a su vez fueron a las butacas para establecer contacto con los espectadores usando su presencia y energía, a todo lo cual hubo reacciones empáticas de la mayoría de los públicos. Su testimonio nos indica que sintió y pensó cuestiones importantes, pero que el aleccionamiento que le han dado sus conocidos influye en su percepción y entonces para ella la única manera de hacer danza válida es la que utiliza el escenario con los parámetros de BRAE o los propuestos por Doris Humphrey en la danza moderna de principios del Siglo XX, en la cual hay formas establecidas de usar el escenario a la italiana con zonas fuertes y débiles de las que se debe servir el coreógrafo y que nunca se deben dejar vacías, lo cual pertenece a una manera moderna de hacer danza.

Una pareja de espectadores junto a mí no se veían muy animados en su aplauso, aunque sí muy atentos. Él es diseñador gráfico y ella estudiante de psicología y se enteraron de la función por la difusión en redes sociales.

A este respecto fue interesante cómo los bailarines de BRAE ahí presentes sólo dijeron que “hay que ver de todo, pero bueno...” y un bailarín del Taller Coreográfico de la UNAM comentó sobre esa misma presentación que: “No sé mano, no entendí nada, eso no es para mí danza, quizá es algo muy elevado, muy intelectual y no le entiendo...”

Cabe aclarar que todos los presentes estábamos formados a la espera de entrar a ver a la José Limón Dance Company, que presentó algunas reposiciones de obras de José Limón y dos obras nuevas del director artístico de la compañía, Colin Connor. Al final de la función los aplausos y bravos no se hicieron esperar.

Unos espectadores se enteraron de la función por la promoción que se hace en la casa de la cultura de la delegación Miguel Hidalgo donde sus hijos asisten. Se veían complacidos y aplaudieron mucho al final.

Entonces en la negociación de sentido de los espectadores con los intérpretes y coreógrafos media todo el tiempo la relación que existe, es decir, las razones por las cuales se asiste a la danza. Se es público especializado y se asiste por disciplina para ver qué está haciendo algún colega y entonces la concentración está en cómo lo hizo, digamos en el *studium* de Barthes. Se es público aficionado o lego y se tienen múltiples influencias según el bagaje anterior, la profesión, la edad, el espacio social al que se pertenece y sobre todo la cercanía o lejanía en la relación con el campo dancístico y con quienes están en escena. Estas percepciones son más cercanas al *punctum* de Barthes y a estos espectadores les cuesta mucho menos trabajo expresar su sentir y su experiencia, aunque con las mediaciones que hemos mencionado.

¿Y CÓMO SE ENTERÓ?

Los medios por los cuales se enteran los diversos públicos de las presentaciones de danza me parece un dato importante, dado que justamente es un factor que nos indica que, si bien los grupos incluidos en el estudio tienen sus públicos asiduos que pertenecen al campo porque justo su estética y sus propuestas, es decir, su idea de danza coincide con la de ciertos grupos

pertenecientes a espacios sociales e incluso etarios diferenciados, hay un porcentaje mínimo pero constante de espectadores que no se ubican en estas franjas más homogéneas.

En el caso de BRAE por el tiempo de trayectoria y por las cualidades de sus propuestas y su idea de danza, existe mayor presencia de públicos legos y aficionados y de hecho ellos argumentan que su danza está dirigida hacia estas poblaciones.

En el caso de La Mecedora, por los lugares donde realizan sus eventos, sobre todo los Procesos en Diálogo, como el Centro Cultural de España en México (CCEM) y la Caja Negra de la ExEsmeralda en San Fernando, y su propuesta incluyente de todas las voces, también se acercan espectadores que son familiares y amigos de quienes se presentan, artistas y estudiantes de otras áreas artísticas, pero también públicos legos u ocasionales.

Sobre todo en estos casos, así como en las entrevistas realizadas en la Ciudad de Buenos Aires, se encontró que un poderoso medio que atrae a bastantes espectadores legos a la danza contemporánea son las redes sociales y los anuncios con imágenes en internet. Algunos espectadores que no pertenecen al campo de la danza, en su mayoría profesionistas, buscan opciones novedosas para distraerse algunos días en los medios virtuales y se guían por las imágenes en foto o video de los espectáculos. Puede ser danza o teatro, pero si ven una imagen interesante, investigan horarios, lugar y precios y asisten a ver. Se aventuran y se abren a la nueva experiencia. En su mayoría, estos espectadores son profesionistas cuyos testimonios indican que la danza gusta, que el ver en acción el cuerpo de otros es impactante de diversas maneras y que, cuando las propuestas están bien estructuradas, sean de la estética que sean, llegan profundamente a los cuerpos y ser de los espectadores. Sería un estudio muy interesante rastrear el primer encuentro con la danza de las personas que se arriesgan a asistir a verla.

Debo confesar que independientemente de que para este trabajo me he concentrado en los espectadores asistentes a las presentaciones de los colectivos y artistas que incluyo, desde tiempo antes de iniciar con esta investigación la curiosidad por ver qué sienten y piensan los públicos diversos sobre lo que experimentan y ven en la danza, me ha llevado a intentar

platicar y entrevistar a los espectadores de otras propuestas distintas y por ello considero que tengo algunos elementos extra para sustentar lo que aquí hallo sobre los públicos. En ese sentido cabe destacar que, si bien en las funciones de danza de grupos internacionales hay un número más elevado de espectadores legos y aficionados que en las funciones de los grupos nacionales, también en las presentaciones de estos hay espectadores ocasionales que se acercan a la danza en general y a la contemporánea en particular.

Un espectador, acompañado por su novia comenta: “Pues se nos ocurrió venir a algo distinto. Buscamos en internet, vimos sobre la función y pues nos animamos a venir.” Respecto a la asiduidad con que asisten a la danza comentan: “Pues casi nunca. Qué será? Una vez al año.”

Una espectadora en Buenos Aires, maestra jubilada me comentó de su interés por ver otras cosas de danza que estaban en cartelera, ya que las imágenes le encantaron y eso fue lo que la animó para asistir a ese espectáculo. De hecho me mostró las fotos que le envió una amiga suya por Facebook y otras más de otras compañías de danza.

También es un rasgo significativo que casi todos los espectadores legos y ocasionales que pude entrevistar asistieron acompañados por amigos o familiares a las funciones, salvo en casos en los que el espectador se volvió fan o asiduo al trabajo de un artista o colectivo. Es el caso de BRAE y de Vivian Cruz, incluidos en el presente estudio, y el caso de la bailarina y coreógrafa Pilar Medina, que no se incluye aquí. Esto nos indica que la danza contemporánea también es un espacio de socialización o para establecer un punto de contacto social.

Aunque cabe destacar lo difícil de su consumo para algunos espectadores, sobre todo bailarines que asistieron solos porque su pareja o posible acompañante no desea ir a la danza. Se argumentaron dos razones de esta situación: una argumenta que al no pertenecer al campo, el acompañante se sentirá excluido o solo cuando el otro espectador salude a sus conocidos con quienes seguro se encontrará. Otra razón es simplemente que la danza es difícil y no es para esa persona porque no le va a entender o no le va a gustar. Una bailarina joven me dice: “Pues sí vengo una o dos veces por mes cuando puedo. No me gusta venir sola y a veces no

vengo por eso, pero a mi novio o mis amigos no les gusta acompañarme y pues ni modo, si quiero venir lo hago sola o no vengo, ¿verdad?”

En el caso de Vivian Cruz, los espectadores pertenecen más a una franja de artistas de diversas disciplinas, gente perteneciente al mismo campo de la danza contemporánea y algunos universitarios y profesionistas que son aficionados a su danza y también han seguido esporádicamente su trayectoria.

En el caso del Colectivo AM ubicamos a una franja de jóvenes públicos especializados o aficionados a su propuesta, más bien pertenecientes al gremio dancístico o bien aficionados a su estética. Los públicos legos provienen de los mismos familiares de los integrantes. Aquí observamos un recorte que pertenecería a un espacio social privilegiado, con algunas excepciones cuando son estudiantes de las escuelas donde los mismos integrantes del Colectivo imparten clases o cuando se presentan en espacios distintos como museos. De hecho en la difusión que hacen a sus espectáculos observamos otro recorte significativo más: sólo para aquellos que buscan en su página o se relacionan con alguno y directamente se atreven a preguntarles sobre las funciones, porque los datos que se dan en la difusión no son suficientes. Puede deberse también a que se dirigen a un sector que se maneja más bien en los ámbitos virtuales de las redes sociales e íntimos y ni siquiera se contempla que haya espectadores que puedan enterarse de sus funciones por otros medios.

Este detalle se repite en el caso de La Mecedora, pero con la diferencia de que La Mecedora sí se apoya en instituciones que los auxilian con alguna difusión más visible en sus espacios y su difusión parece estar dirigida a todo el que quiera. La difusión del Colectivo AM es más elitista, más selectiva y está orientada hacia quienes los conocen, aunque en entrevista una de sus integrantes nos habla de su gusto por los públicos legos que suelen encontrar en eventos donde invitan a bailar a los asistentes música popular.

Como ya se mencionó las formas de enterarse de los públicos también tiene que ver con los medios a los que los grupos y coreógrafos suelen recurrir más de acuerdo a su generación, su idea de la danza y también los públicos a quienes ellos consideran que se acercan de mejor

manera. Sin duda la trayectoria de los grupos y coreógrafos abordados en este estudio tiene que ver con los medios a los que mayormente recurren para difundir sus presentaciones y divulgar su trabajo y los valores que lo sustentan. En el Anexo 1 de este estudio se encontrarán referencias a la trayectoria de los grupos abordados, para comprender mejor la tradición a la que pertenecen y los valores que sustentan en su danza. Sin embargo me parece necesario referirme a los públicos ideales que cada colectivo o coreógrafo tiene, para establecer la relación que los públicos reales establecen con ellos respecto a su idea de danza.

LOS PÚBLICOS IDEALES DE BRAE Y LANDSCAPE ARTES ESCÉNICAS.

Ya hemos referido que cada artista tiene un público ideal en mente de acuerdo al contexto que le toca vivir, a su trayectoria en el campo y a múltiples factores que tienen que ver con la tradición a la que se adscribe. En este apartado sólo nos referimos a los públicos ideales de los grupos más antiguos con los que trabajamos.

Los espectadores ideales de los colectivos más jóvenes aparecen posteriormente. El espectador al que se quieren dirigir los integrantes del Colectivo AM aparece en el eje de las Tradiciones encontradas y lo mismo se refiere del colectivo La Mecedora, en el apartado de Usos y abusos de los públicos. Esto es así porque me parece que en los casos de los grupos emergentes, los ejes tienen que ver directamente con el debate teórico que ahí se presenta.

BRAE

Cabe destacar que los coreógrafos de BRAE afirman que su público ideal no está entre el público especializado o de danza, sino entre el público lego. “Nuestro público nunca ha sido el de danza”, afirma Rocha. En sus montajes, Rocha, Illescas y Gamero apuestan a la expresividad de los cuerpos hábiles, virtuosos y técnicamente de excelencia. Aparte de que sus metodologías de creación recurren al realismo teatral y a técnicas derivadas de Stanislavsky que violentan al cuerpo para que “recuerde o externe” con mayor realismo sensaciones de situaciones diversas. Se hurga en la vida del intérprete, pero esos recuerdos se extraen al poner al cuerpo en situaciones límite durante los ensayos. Continúan el trabajo

que iniciaron hace muchos años con el maestro de teatro, ya fallecido, Armando García. Un ejemplo fue la escena de una mujer agredida sexualmente. Aunque en la escena no se ejerce explícitamente violencia contra ella, su vestuario y su interpretación desesperada en la forma en que se mueve y se toca el cuerpo, da a entender que fue agredida. En alguno de los ensayos la coreógrafa intervino tapándole la boca, impidiéndole moverse libremente y amagándola. La escena era tan real, que creí que la coreógrafa también participaría en esa escena. La bailarina terminó la escena realmente llorando, aunque continuó bailando. Al terminar el ensayo la coreógrafa se acercó a la joven quien, aunque más tranquila, no podía dejar de llorar y se fue calmando poco a poco. Numeroso público coincidió en entrevistas en que esa fue una de las escenas que más les impactó y la nombraban como “la mujer a la que violan”, “que dicen que abusan de las mujeres migrantes”, etcétera.

Cabe destacar que BRAE es una compañía de repertorio. En sus más de treinta años de trayectoria ha conservado en su repertorio varias obras que han tenido éxito ya sea de crítica, de taquilla o bien que han tenido buenos comentarios. BRAE entonces se puede dar el lujo de elegir la obra más conveniente a presentar según el espacio, el público y aquellas que por cuestiones de tiempo de remontaje también puedan presentar. En entrevista Laura Rocha nos indica que eligen las obras a presentarse según los públicos, lo que creen que les gustará más a ese público en especial. Así, tienen obras para todo público (especializado o lego) como *Viento de Lorca*, obra que les piden mucho en todos los espacios a donde se presentan y que fue criticada por el ala de izquierda del gremio y sobre todo un crítico en particular, quien decía que Barro Rojo se estaba espectacularizando. Por esa razón dejó de remontarse. Laura piensa que quizá sí deberían rescatarla, puesto que se las piden mucho y gusta mucho. En cambio su pareja de vida y de trabajo, Francisco Illescas, piensa que quizá no sea conveniente remontarla y mejor pugna por realizar nuevos trabajos. BRAE es entonces una compañía de repertorio. Sus directores y particularmente Laura Rocha, quien actualmente hace el trabajo de gestión, ofrece las obras a los espacios o atiende las peticiones de las instancias que les solicitan presentarse, según su idea o planeación respecto a cuáles funcionarán mejor con un tipo u otro de público y según el espacio de presentación.

Les queda claro que gracias al trabajo de difusión de sus obras en espacios que no pertenecen al circuito cultural convencional de la danza contemporánea en el D.F., sus públicos son heterogéneos, aunque piensan que quienes más se acercan a los teatros son los profesionales de la danza. Vemos que gracias al trabajo de difusión que han hecho en otros espacios incluido el suyo, más gente que no suele ir al teatro, asiste a verlos e incluso son difusores de la danza en general, porque hay personas que se han animado a ver a otros grupos de danza contemporánea gracias a ellos.

LANDSCAPE ARTES ESCÉNICAS.

Respecto a los públicos a quienes dirige su trabajo o diríamos desea dirigir su trabajo, Vivian comenta en entrevista que sus obras están dirigidas “a un público idealmente que no vaya a la danza. que sea más virgen. Me gusta dar funciones en el centro Cultural Mexiquense Bicentenario en Texcoco. Ahí van familias de pocos recursos y cuando llegan están abiertos a ver qué sucede. Hacemos pláticas finales donde expresan lo que sintieron viendo las obras. Han sido funciones entrañables y conmovedoras. Asiste gente de la calle que se sienten atraídos por lo que uno les puede comunicar o detonar. Me gusta acercarme a la gente común y corriente, gente de la calle, no gente intelectual.”

Sobre lo que le gustaría lograr con sus obras Vivian asevera: “A través de las obras lo que busco son imágenes poéticas que más allá de que te hablen de forma literal, o mental o conceptual, veas imágenes que te provoquen sensaciones, emociones y que te lleven a pensar en momentos de tu propia vida, más allá de lo dancístico. Que las imágenes les hablen. Como en *Blanco...Laboratorio Mandala*, donde se habla de cómo es la experiencia humana en distintas etapas y en la etapa de la madurez. Les llegas a los públicos de danza porque el cuerpo se transforma, se lastima, etcétera. Ese tipo de experiencias no sólo nos suceden a bailarines y coreógrafos sino a todo el mundo. El cuerpo se cansa, se lastima, se transforma. Eso le habla a cualquier público de la vida, el amor, el reencuentro y la muerte, con sus variantes y matices, usando los recursos escénicos...”

Vivian continúa: “Se trata de que haya una especie de energía que unifica lo que pasa en escena con los públicos. Creo que el acto escénico es un ritual donde convocas ciertas

energías, estados de ánimo, emociones con las que trabajas a partir de crear situaciones o personajes en la obra que construyes y todo eso está latiendo como en un corazón que llegará a ser un ente que será presentado a un espectador. Eso es fundamental. Construir esa energía que va a moldear tu obra porque de eso estará constituida. Convocar ciertos territorios internos, sensibles del espíritu humano. Ya sean músicos, bailarines, etcétera, quienes participen en la obra, que estén enfocando sus mentes en esa construcción, van a formar una especie de burbuja que contiene no sólo la temática sino todas esas personas enfocando su atención en la creación de ese espectáculo, para que en el momento que se abre el telón, todo lo que construiste esté dirigido a que el espectador lo reciba. Que reciba la energía y a nivel consciente o inconsciente se conecte consigo mismo. Que genere una serie de emociones, en sus recuerdos y esa energía se regresa a nosotros los que estamos en escena. Esa energía casi siempre se genera hacia el final, ...hacia el aplauso. Durante la función uno está pendiente de su energía porque esa te retroalimenta para seguir. Ese ritual que se ha mantenido durante no sé cuántos siglos, es importante para el espíritu del hombre.”

EL PROGRAMA DE MANO.

Merece particular atención el rubro de los programas de mano y el proceso de creación y confección que tienen al menos en algunas de las principales instituciones encargadas de los recintos donde se presentan las obras y por supuesto de alguna parte de la difusión ya sea en medios electrónicos y audiovisuales, así como impresos.

Si bien en algunas instituciones como la UNAM o al menos el Departamento de Danza estuvieron en desuso durante muchos años, los programas de mano siguen siendo un referente importante para que investigadores y críticos se enteren de datos como los nombres de intérpretes, creadores y creativos y puedan recurrir a ellos para refrendar el nombre exacto de alguna obra, las fechas de presentación y otra información. En realidad los programas de mano tienen una estructura variable según los datos que incluyen o los diseños. Algunos por ejemplo no incluyen las fechas de realización de los eventos, dato que para cualquier investigador es fundamental.

También los programas de mano sirven como comprobantes curriculares en el caso de bailarines, coreógrafos y creativos para solicitar becas y apoyos, e incluso para conseguir funciones con los funcionarios en turno de la institución en cuestión. En los recintos teatrales del INBA, sobre todo en el caso de las presentaciones de compañías oficiales como el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CeProDac), (Compañía Nacional de Danza) CND en ballet y en el caso de temporadas largas de grupos independientes, los programas de mano siguen funcionando como un documento de información general para los diversos públicos.

Sin embargo, en ocasiones, los mismos grupos solicitan volantes o flyers con diseños atractivos, pero que contienen la mínima información. Algunos de estos, que corresponden a una idea de danza posmoderna y colindante con criterios utilizados en la publicidad, según algunos informantes nos comentaron, muestran imágenes de alta calidad que a veces los mismos coreógrafos proponen o hacen, pero carecen de datos básicos como los nombres de las obras, los intérpretes y los coreógrafos. En este detalle se observa un cambio en la concepción tanto de los diseños en los programas, como en la necesidad o no que se ve en ellos. Los grupos y coreógrafos surgidos hasta la década de los noventa los aprecian, aunque asumen su responsabilidad en los contenidos de diversa forma. Los grupos y coreógrafos más noveles, no los saben hacer, no les dan importancia o bien no los consideran necesarios o válidos, sustituyéndolos a veces por el mencionado volante visualmente atractivo.

Generalmente las sinópsis sobre las obras que aparecen en los programas de mano son solicitadas a los coreógrafos y directores de grupos por parte de las coordinaciones o departamentos de difusión de las instituciones (INBA, UNAM, Cenart) con la finalidad no sólo de que aparezca en el programa de mano, sino que sea un orientador para el espectador en el caso de que haya notas de prensa para la difusión del evento y la temporada.

Sin duda nos encontramos con que efectivamente muchos espectadores se guían por lo que esas sinópsis dicen sobre las obras, sobre todo cuando no conocen a los grupos o coreógrafos en cuestión o bien las toman como indicador fidedigno del tipo de obra (tema, tratamiento del tema, detalles interesantes sobre la relación con otras artes, inspiración...) que les gustaría ir a ver. En el caso particular de la danza este tópico es importante porque nos muestra el tipo

de relaciones que se establecen entre los coreógrafos y las instituciones, así como el tipo de relación que desean establecer los coreógrafos hacia afuera, es decir, con los posibles espectadores. En este estadio del proceso de distribución y difusión de las obras es donde entra el espectador imaginario de los coreógrafos, que tiene que ver con la concepción de danza y cuerpo que ofrecen a los espectadores y que mencionamos en algunos momentos de este estudio.

La investigadora Roxana Ramos menciona que los programas de mano, “buscan ser el vínculo entre el público y el grupo o compañía que presenta un concierto, obra de teatro o coreografía y que se entrega al espectador antes de que inicie la representación” (Ramos, 2012: 62)

En algunos casos, la mayoría de los coreógrafos de danza contemporánea tienen la idea de que debe dejarse al espectador libre de interpretar lo que quiera y que es un error conducir su mirada con referencias y sinópsis de las obras. Por esta razón algunos sólo hacen sinópsis de las obras para salir del paso a la petición de la institución en turno la cual, justamente aprovecha la sinópsis que el coreógrafo le entrega para realizar la difusión. Algunos espectadores ven esas sinópsis y les atrae la obra. Al momento de encontrarse con el espectáculo, resulta que las expectativas que creó la sinópsis no son satisfechas por las obras. La gran mayoría de las sinópsis realizadas por los coreógrafos de los grupos o colectivos que tienen entre treinta y veinte años de trayectoria, tienen la intención de apegarse al tratamiento de temáticas “importantes” social, política, artística o académicamente. Es muy posible también que el nivel de importancia esté signado, en algunos casos, por la moda o la novedad. Esta intención, presente de manera más sencilla en BRAE por ejemplo, se encuentra magnificada en el caso de Vivian Cruz. Se recurre a la mención de escritores, temáticas como el feminismo o epígrafes que intentan dar a ver las coincidencias con autores de la literatura o el teatro en los cuales el coreógrafo se pudo haber inspirado o en el cual se basó para realizar la obra. A veces lo mencionado tampoco se cumple en la escena, según las expectativas de los públicos. Al menos tres espectadores aficionados y especializados y alguno proveniente de las disciplinas sociales cuestionaron esta discordancia.

Efectivamente todos los coreógrafos incluidos en este estudio piensan que la danza es para la libre interpretación y que no se deben dar pistas para guiar lo que los espectadores piensen o comprendan. Sin embargo, la mayoría de los espectadores legos y aficionados suelen solicitar pistas, guías o incluso explicaciones previas a los espectáculos, sobre todo cuando se trata de danza contemporánea que carece de asideros claros para saber de qué se trata o qué quiso decir el coreógrafo. Existe pues una disputa entre los coreógrafos y las instituciones sobre la necesidad de realizar sinópsis de las obras y también sobre la difusión.

Recientemente las coordinaciones de algunas de las instituciones encargadas de la distribución y exhibición de obras han echado mano de la ayuda de gestores culturales para realizar las tareas de difusión. Así mismo algunos coreógrafos sobre todo los surgidos en los años noventa del siglo pasado o jóvenes que tienen posibilidades, han recurrido a contratar a gestores que les auxilien en la difusión para “tener público” en sus presentaciones.

Una profesional de la gestión cultural nos confesó que una de las coreógrafas incluidas en el presente estudio se negaba sistemáticamente a colaborar con la difusión en medios. Existen varias ideas que se nos han manifestado al respecto. Una tiene que ver con que se piensa que la difusión le quita su aura ritual y mística a las presentaciones, a un encuentro que se idealiza por parte del coreógrafo como sorpresiva, iniciática, pura. Otra idea tiene que ver más sencillamente con la oposición sistemática a explicar la danza, en la cual decir de qué se va a tratar no sólo le quita la magia a la obra que será la sorpresa de la experiencia que le pertenecerá a cada espectador de forma especial, sino que la danza no se explica, se experimenta, se vive y toda interpretación está bien bajo esta mirada. Sin embargo, cuando los espectadores especializados realizan afirmaciones sobre los alcances y deficiencias que a su parecer y según su muy particular visión informativa tipo studium, tienen las obras, la reacción de los creadores es de enojo, dado que piensan que se está devaluando su trabajo.

Sin embargo, para todos los espectadores, desde los especializados hasta los legos, el programa de mano sigue siendo importante, ya sea para revisarlo por unos momentos o bien como documento probatorio o de investigación que hace que los datos perduren por un mayor período de tiempo. Sus usos han cambiado, dado que los medios electrónicos ahorran papel

y hacen más íntima la difusión de las presentaciones como en el caso de los jóvenes colectivos como La Mecedora y el AM (o amplifican el alcance de la difusión en algunos casos) o bien no se cuenta con recursos más que para hacer alguna copia fotostática cuando ninguna institución los apoya y no se tienen los medios.

La investigadora Roxana Ramos retoma lo que los actores de la obra *Rosa de dos aromas* veían que sucedía con los programas de mano que ellos mismos repartían. Algunos de estos usos siguen vigentes y otros no. En la danza muchos no se estilan. Subrayo los que, según yo, siguen vigentes entre quienes asisten a la danza contemporánea.

Según Jasso los públicos utilizan el programa de mano como: “Abanico, rollito, altavoz, pedir autógrafos al final de la obra, hacerlo trompeta para abuchear al actor, pegarle al espectador de enfrente porque no se calla, taparse la cara por si uno se duerme durante la obra, (aquí cabe destacar que los espectadores que se duermen lo hacen sin pudor, porque seguro ni tiempo les dio de tomar el programa o no había), enviar una nota a la chica de la minifalda que está sentada junto a usted, (esto se ha sustituido por el uso del chat en el celular de formas más o menos discretas por los jóvenes o públicos legos, aunque mal vistas por los públicos especializados, e incluso los contenidos de los chats a veces han sido sobre el gusto erótico por alguna bailarina o bailarín), para que la chica de la minifalda se tape las piernas, de matamoscas, para que trabaje el servicio de la limpieza después de la función, para pegar el chicle en lugar de la butaca, para apartar tu lugar, hacerlo bolita para aventárselo al actor, de currículo para los artistas, para taparse la boca al estornudar o toser, para saber adónde cenar después de la función, (esto sólo en el caso de algunas funciones internacionales o de Tania Pérez-Salas con patrocinio privado que son las menos o si existe algún lugar cerca, pues generalmente no lo hay), para saber qué coche comprar, para tirarlo a la basura, para presumir a sus amigos que fue al teatro, (a la danza sería en este caso, pero eso casi nunca se presume, lo cual habla del lugar social no prestigiado de la danza frente a otras artes), para que la gente piense en el restaurante después de la obra que usted es muy culto, (no sé si la danza esté incluida en este rubro), hacerlo avioncito o barquito de papel, para hacer más ruido a la hora de aplaudir, todavía no sabemos los resultados, pero creemos que puede ser un medio publicitario” (Jasso en Ramos, 2012: 66).

Podemos ir a mil lugares y los temas que emergen son múltiples cuando hablamos del programa de mano. Sólo diré sobre lo antes escrito que en la mayoría de los lugares donde se exhibe danza no hay espacios de socialización para acudir a comentar lo vivido posterior a las funciones. Salvo en el Palacio de Bellas Artes y el Centro Cultural del Bosque, el CCU y el Cenart suelen ser lugares inhóspitos para comentar y compartir la experiencia que los espectadores han tenido al ver danza. Por esta razón quizá es que algunos espectadores que al principio temen darnos entrevista, terminan platicando de diversos tópicos que afloran al pensar en la danza y su experiencia en ella.

Finalmente muchos espectadores especializados, sobre todo bailarines, no leen el programa de mano para que no influya en su percepción de las obras y cuando lo ven, revisan sólo detalles de nombres o títulos, lo que ellos utilizan justamente de los programas de mano, es decir, les sirve como comprobante curricular de que efectivamente participaron con tal o cual grupo o compañía. Verifican a veces que esté el nombre de un amigo, compañero o conocido. Ya mencionamos que para los investigadores es fuente documental importante.

Para algunos espectadores aficionados y los menos especializados es una guía sobre la temática de la obra. Es punto de referencia casi solicitado por los espectadores legos, pero algunos de ellos no lo revisan, quizá para hacerlo posteriormente o porque la plática con sus acompañantes estaba entre sus prioridades. Algunos espectadores guardan los programas de mano de recuerdo. Les gustó el espectáculo y lo usan como referencia para encontrar a ese coreógrafo más fácilmente o quizá fueron con alguna compañía agradable y el documento evoca el momento. En ocasiones, cuando son tarjetas tipo flyer, las guardan porque les gusta el diseño y las imágenes o quizá disfrutaron del espacio físico al que acudieron por vez primera.

Sin duda la danza todavía es un momento de esparcimiento particular, momento de encuentro o de reflexión en la percepción somática que provoca.

3.- MARCO TEÓRICO.

APROXIMACIONES TEÓRICAS Y APUNTES PARA EL ESTUDIO DE LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA.

¿Quiénes asisten a ver danza contemporánea y qué danza contemporánea? Un camino para indagar estas dos cuestiones y llegar a la percepción de los públicos es analizar las diversas posiciones de los grupos de danza contemporánea que incluiré en el estudio. De esta forma el proceso de producción de obra y su observación, aparte de las entrevistas con los creadores o coreógrafos, nos da luz sobre la tradición a la que se adscriben, su concepción de danza y nos ayuda a saber qué piensan respecto de los públicos, cómo los conciben y a quiénes están dirigidas sus obras. Qué tanto depende del habitus o del capital cultural de los públicos su asistencia o no a las salas de danza y qué tanto es una distancia que ponen los propios creadores debatiendo con una idea de danza con la que ya no están de acuerdo, pero que el público no especializado (y también el especializado) insiste en querer ver (García Canclini, 1990: 49).

Procede tomar en cuenta dos factores fundamentales. El primero de ellos es el deseo de constatar a qué ámbitos les están hablando algunas de las diversas propuestas de danza contemporánea que se realizan actualmente, es decir, qué experiencias tienen los espectadores de la danza escénica contemporánea cuando la observan. El segundo de ellos estriba en la naturaleza de lo que se observa, es decir, que la danza escénica contemporánea no es lo mismo que un cuadro, un concierto o una película, aunque tenga puntos de convergencia con éstas artes. Los puntos de convergencia podrían ser que, salvo la música, todas apelan a la observación, es decir, son artes visuales, otro punto de convergencia es que, salvo algunas concepciones en la pintura y algunas otras artes plásticas, son artes del tiempo. Todas podrían incluirse dentro de las artes del espacio, salvo el cine y así podríamos seguir. Sin embargo, algo que caracteriza a las artes escénicas y a la danza en especial, es que son artes donde el cuerpo está presente y el movimiento codificado del cuerpo, particularmente. Esta especificidad hace que se pongan en juego elementos que influyen en su percepción y en sus condiciones de producción.

Lo que intento expresar es que la experiencia de la danza, tanto de quien la hace como de quien la observa es el cuerpo y el movimiento como materias primas (Hanna, 1987: 19). Esto hace que plantee la relación danza u obra de danza y espectador como participantes en una relación intersubjetiva, donde influyen las condiciones y procesos de producción como punto de partida para conocer las visiones de la danza y el mundo que son expresadas por los grupos de danza estudiados y la percepción de los espectadores como personas, sujetos que perciben de acuerdo a su experiencia previa, su formación, sus expectativas, su posición en el campo y la relación intersubjetiva que establecen con las obras.

Cabe destacar que, si bien en este apartado se expondrán las vertientes teóricas centrales para este trabajo, en el resto del estudio se irán también desarrollando otras a las que fue necesario recurrir para hacer explícitas diversas particularidades de la danza, el cuerpo, el hecho escénico moderno y contemporáneo, diversos temas tratados en las obras, etcétera. También debo indicar que algunas aristas de la teoría planteada aquí, será retomada de otras formas en diversos momentos del presente trabajo, a veces incluso profundizando en conceptos e ideas que ella aporta para el análisis.

Esta exposición de las vertientes teóricas centrales que sustentan el presente estudio abarcan tres perspectivas, dos de ellas centrales. Por una parte se abordan las perspectivas teóricas que he utilizado para pensar los procesos creativos de los grupos y coreógrafos que abordo en el estudio y la tradición a la que se adscriben, pero que creo también ayudan a reflexionar sobre el círculo hermenéutico y el momento de encuentro con los públicos. Si bien en un principio me interesó hacer énfasis en los procesos creativos y eso me sirvió para ubicar con mayor detalle el tipo de danza que los grupos postulan, he mantenido estos autores y conceptos porque me ayudan en el análisis no sólo de la danza que se realiza, sino también del tipo de ayuntamiento que los públicos realizan en el ritual de la función y los públicos a quienes de forma ideal y/o efectiva se dirigen los coreógrafos y grupos incluidos en el estudio.

Por otra parte se abordan de manera intermitente algunos autores que son ineludibles para cualquier estudio de públicos, como Bourdieu en algún momento y particularmente de

públicos de artes escénicas posmodernas como el caso de Schechner o Fischer-Lichte y de la danza, como es el caso de Hanna, pero también autores que han teorizado de manera importante sobre la cuestión de los públicos o las audiencias como Goffman, Heinich, García Canclini, Rosas y Schmilchuk, por ejemplo. De todos estos autores retomamos ideas centrales que acompañan la reflexión a lo largo del texto, pero de quienes tomamos distancia dadas las diferencias en el abordaje de nuestros conceptos principales como son la experiencia y la subjetividad (Bourdieu), o bien cuya construcción aporta sustento a puntos de convergencia nodales, pero cuyas reflexiones ponen en el centro el consumo y la recepción de otras disciplinas como el teatro o las artes visuales como en el caso de los museos, además de que están situadas en realidades totalmente distintas a la nacional y la local del presente estudio (Goffman).

De manera central expongo conceptualizaciones que a mi parecer, nos sirven para pensar la experiencia y la subjetividad, que es básicamente lo que me interesa de los públicos, Un buen complemento a este recuento teórico puede ser el rescate de las razones por las cuales realicé estas elecciones teóricas y que se encuentra en el apartado titulado “Prolegómenos y sustentos”.

Respecto a la performance se deben hacer planteamientos específicos que atañen a la danza en general y a la danza escénica en particular (Schechner, 1988, 2012). De nuevo entramos en la especificidad de la danza de la que hemos hablado al inicio y creo que este concepto se modifica al respecto cuando observamos que en la danza escénica, para la mayoría de las obras, los bailarines no representan personajes en el sentido del teatro tradicional, sino que ellos mismos se implican interpretativamente durante la creación de la obra y durante su representación en escena. Aunque en el teatro es similar, ya que el hecho escénico tiene su propia vida, su ritmo, su particular desarrollo, en el teatro existe un guión o una dramaturgia previa que se adapta, o de la cual puede partir el espectáculo, que generalmente se puede seguir y que es un punto importante de anclaje para el espectador. En la danza por supuesto esto cambia.

En la danza el coreógrafo es quien determina la estructura de la obra y los bailarines en realidad trabajan con cualidades energéticas diversas que expresan mediante acciones y/o movimiento corporal; eso los distingue y los unifica en ciertos momentos. Es decir, los movimientos en danza se van convirtiendo durante el proceso de montaje de la obra en símbolos estandarizados y patrones kinéticos (que finalmente tienen que ver con las técnicas) con una carga simbólica y estos símbolos intentan representar experiencias del mundo externo e interno (psíquico) de quienes están implicados en esa construcción (Hanna, 1987). En este sentido seguramente habrá coincidencias y diferencias respecto a cada coreógrafo y sus herramientas para la creación, pero la naturaleza de las artes escénicas hace que el intérprete ponga en juego su propia persona y su sentir en cada obra y sus representaciones.

Las ideas aportadas por Hanna (1987) son fundamentales, sobre la danza como forma cultural y social de expresión. La danza puede ser vista por su lógica de creación interna y las lógicas que externamente la delimitan y con las que interactúa. El terreno de la percepción justamente tiende un puente con el afuera de sus constricciones meramente estéticas, aunque la sociedad y la cultura influyen en tales planteamientos, de modo que la lógica interna no está aislada del afuera. Si bien los componentes de la danza pueden ser diversos y entre ellos están su propósito, su ritmo puesto intencionalmente, secuencias o patrones culturalmente pautados, movimientos con valores inherentes a la cultura kinética y la estética propuesta, así como la presencia de elementos que no priorizan la verbalidad y en ese sentido pueden ser considerados como comunicación no verbal, al menos en principio. Lo que nos interesa para definirla y contextualizarla social y culturalmente es sin duda su función; su propósito o intención. Para ubicarla como un objeto cultural que los públicos perciben, por un lado está el planteamiento de que “toda danza tiene un propósito o intención. El propósito puede ser en principio el movimiento, la creación de un diseño kinético y efímero dentro del cual el concepto (ideas sobre la danza), el proceso (lo que guía una presentación), el medio (el cuerpo como instrumento) y el producto (la presentación de una obra o performance) emergen” (Hanna, 1987: 24).

Por otra parte también “el propósito de la danza puede ser entendido en términos de una estructura social más amplia, las formas sociales estandarizadas a través de las cuales la

conceptualización y la acción ocurren. La estructura social puede dictar los criterios de participación y la relación de los bailarines con los medios de reproducir la estructura social más amplia. La danza es parte de esas redes de estratificación social que organizan las actividades interconectadas de los miembros de una sociedad. Jaques Maquet, entre otros, argumenta que las sociedades pugnan por una consistencia cultural y los fenómenos estéticos son ‘parte de un sistema que está envuelto en un interjuego de acciones y reacciones con otras partes del sistema cultural’” (Hanna, 1987:25).

Goffman (1974) aporta una construcción interesante para el análisis de la escena y para quienes la miran, pero considero pertinente hacer algunas puntualizaciones. Para este autor todo el tiempo estamos representando y si bien, puede ser así, creo que se requiere de una distinción entre quienes se han formado como bailarines o no, pero que por alguna razón están “representando” o presentando algo (una obra, un performance) de la manera particular a la que me he referido antes, y quienes asisten a ver la obra, y que están representando pero de otras maneras, dado que participan del ritual que es sin duda una función de danza. En este sentido Goffman señala que en toda función de teatro, la diferencia entre espectadores y actores es que los primeros no saben qué sucederá y los segundos, aunque pueden estar sujetos al azar y el hecho de que cada representación es distinta, saben qué pasará o al menos saben la estructura de la obra. Es por eso que para definir a los públicos especializados como tales podemos pensar en el concepto de “estado de la información”, es decir el bagaje de conocimientos sobre lo que se mira que tiene el espectador y que influye, sin dudar, en los modos de negociación que tiene con el espectáculo. También aquí se nos plantea una idea que estará en todo el trabajo y en la clasificación que podemos hacer en las formas de mirar el espectáculo escénico y que tiene que ver con la relación que una persona puede tener con el espectáculo (1974:133).

Por otra parte, Goffman también propone el término de “el asistente al teatro” o “el que va al teatro” del cual comenta: “Es quien hace las reservaciones y paga por los boletos, llega a tiempo o tarde, y responde cuando cae el telón después de la presentación....Tiene una actividad que sostener fuera del teatro, es dinero real y tiempo real los que debe gastar y utilizar. El “asistente al teatro” debe tener una razón real muy menor para asistir, sus motivos

son tales que no le gustaría que fuesen expuestos” (1974: 129). Para este autor, todo asistente al teatro también es alguien que mira y ese justamente sería el que nos interesa en este estudio. Ese mirón que “colabora en la irrealidad de la escena. Aquel que intenta ser empático y que se relaciona de forma indirecta con la ilusión-realidad de la escena en el teatro, con el placer o el displacer que le provoca lo que pasa en el escenario.

Para Goffman existe una diferencia entre un mero asistente al espectáculo y alguien que asiste para mirar en el sentido más amplio de la palabra. El enganche es distinto. Digamos que el mero asistente puede reírse de un chiste realizado en escena, pero el implicado en mirar de alguna manera “vive” lo que pasa en la escena y también ríe por un gag, pero de manera distinta. Ambos pueden reír con lo que pasa en escena, pero el que mira y sobre-mira empatiza con lo que sucede. Al espectador que se implica le sucede algo que va más allá, algo profundo que no está en la gramática común. Para Goffman el espectador es asistente y mira, pero en el momento de la representación, hay quienes se implican y quienes no lo hacen (1974: 130). Para la danza diríamos que el que mira y se implica se deja afectar por las energías y acciones de la escena y de los cuerpos. Una aportación interesante de Goffman a esta reflexión es que “ser parte de la audiencia implica actuar en el reconocimiento de que nuestro propio conocimiento, así como el conocimiento que tenemos sobre algunos de los personajes es parcial” (1974: 135). Coincido con esta afirmación y más todavía en la danza, porque primeramente el espectáculo escénico, aunque esté basado en un texto, tiene vida propia y más aún en la danza contemporánea en la cual se estila que lo presentado sea expresión casi personal del creador o creadores de formas novedosas, no basadas en un texto y sin la ayuda explícita o principal de la palabra. En ese sentido todo espectáculo es un misterio, una sorpresa que el espectador intenta dilucidar. “Puede afirmarse que las obras son como juegos de cartas en lo que respecta al suspenso” (Goffman, 1974: 136).

Si bien en este estudio no abordo esta parte de la producción o creación de las obras, como sí lo hace Goffman, reitero que para el estudio de los públicos me parece pertinente comenzar con la indagación de a quiénes se dirige el coreógrafo, es decir, cuál es su público ideal y también quiénes piensa que lo ven en realidad, es decir, qué representaciones tiene del público, para luego hacer un contraste con quiénes en realidad asisten al teatro o a los

espacios donde se presenta. Si bien esto se menciona en los apartados centrales de este estudio, también se puede consultar el Anexo 1 para información necesaria al respecto.

LA EXPERIENCIA Y EL RITUAL SECULAR DE LA FUNCIÓN.

Desde el lado oscuro de la sala, como llama Lucina Jiménez el espacio del público en el teatro (2000) me interesa indagar en las experiencias que viven las personas al ver danza contemporánea y cómo influye su perfil en esa percepción. Ubico la experiencia como algo que la persona vive de una forma, pero también integra la experiencia como ese bagaje de vida que conforma su visión en el presente ante algo que se le comunica, que se le representa, que le es expresado por otro. Qué significado le imprime el público a esa experiencia en particular (Turner, 1986:207).

Parto de la idea de experiencia que creo comprender en Turner, como el bagaje anterior que nos ha conformado en nuestra vida en comunidad, pero también en la experiencia como experimento, como un proceso intersubjetivo que nos produce sensaciones, sentimientos, reflexiones y habla de nuestra voluntad y nuestros deseos en el presente. Es decir, por esos deseos hacemos cosas. Hay algo que se observa y al observar experimentamos, conocemos mediante la experiencia que después será reflexionada, analizada. Turner sigue a Dilthey cuando afirma que: “La comprensión (Verstehen) procede de experiencias que se han vivido, por las que se ha pasado.” Por esto, todo conocimiento es contextual (Turner, 1986: 224).

De hecho hay una liga interesante entre el performance cultural, es decir, la representación escénica que hacen los bailarines y actores, que se expresan a sí mismos en el querer interpretar lo que el coreógrafo les ha encomendado y en lo que han trabajado durante el proceso de creación y las expectativas del espectador, pues intentamos repetir las experiencias de nuestras vidas mediante actividades como el ritual, los festivales, el teatro, las artes, etcétera. Quizá intentamos formar parte de una comunidad, sentirnos acompañados, compartir algo para luego departir, comentar o sólo para sentirnos afines, cercanos.

En estas experiencias por parte de los públicos que asisten a ver una obra escénica consideramos pertinente indagar los elementos que les “punzan” de la obra y que pueden estar en relación con sus prácticas. De este modo, se prioriza lo que sienten al ver la obra, considerando factores como su contacto previo con ese género de danza, si es que lo hay, cómo fue el proceso de decisión para asistir y sobre todo qué les impactó más del trabajo artístico una vez que lo vieron.

En un intento por pensar de manera unificada el círculo hermenéutico que inicia con la contextualización de la creación coreográfica, donde influye la distribución, pero que se concluye con la percepción del espectador, pretendo ampliar la idea de *communitas* de Turner. El autor se refiere a esto como una comunidad poco estructurada y relativamente indiferenciada que habla de una “relación entre individuos concretos, históricos e idiosincráticos” (2002: 60). Para la observación en grueso de los públicos como una masa que se concentra en el ritual teatral de la función de danza y las reacciones del público durante éste, me parece muy pertinente, dado que su flexibilidad permite hablar de públicos en plural, pero que se reúnen en una situación ritualizada sin estar sujetos a una homogeneización que sería irreal. También se puede pensar lo que hacen los públicos durante éste ritual secular como un performance o representación. Sin dejar de lado los datos que indican los perfiles de los públicos para lo cual sería importante tomar en cuenta género, edad, profesión, actividad, etcétera, me parece fundamental enfatizar la percepción y la experiencia de los públicos como algo no fijo, complejo y fluctuante, donde no podremos arrojar resultados absolutamente definitivos o cerrados, pues la experiencia estaría sujeta al tiempo y el lugar en que se lleva a cabo cada performance escénico. Así propongo que el relato breve y amplio de la experiencia permitiría saber de ella, pero también saber cómo los públicos se están enfrentando a esta realidad, de qué maneras se enfrentan a eso otro, esa sorpresa que es el espectáculo escénico, ya sea que sean cercanos o no a ello. Sin duda alguna, también su relación con el espectáculo hará que varíe el tipo de “negociación” que establece el espectador con el hecho escénico.

Aunque varias reflexiones se ubican alrededor de los postulados teóricos que retomo de Turner, me interesa poner particular énfasis en la representación o performance y la experiencia.

Al escudriñar las miradas de los públicos según la propuesta dancística que se presenta y considerando que casi siempre la obra y quien la concibe son portavoz, aún sin postularlo o saberlo, de una tradición y una idea de danza, para estudiar este cruce de miradas es ineludible pasar por la experiencia del ritual secular de la presentación de algo que convoca tanto a los hacedores a expresarse, como a los públicos a ver. Aclaro que considero estos eventos como rituales seculares, porque, siguiendo a Segalen (2005: 31), “el soporte corporal, verbal, gestual de carácter repetitivo, con fuerte carga simbólica para actores y testigos” es algo inherente al ritual y que encontramos en las representaciones de las artes escénicas, sólo que la tradición occidental manifiesta en ellas, les imprime su carácter de seculares. Por las razones expuestas hablaré alternativamente de los públicos y de la representación de la obra.

Si bien es cierto que, como Schechner indica, no es tan sencillo identificar a los espectáculos de danza, música o teatro como representaciones o performance, considero que se cumplen las funciones que le dan “unicidad” a este tipo de eventos y que está en su “función de contexto, recepción y las incontables maneras en que los fragmentos de comportamiento pueden ser organizados, realizados y exhibidos” (Schechner, 2012: 60).

Así, ubicamos la experiencia de los públicos desde el momento en el que ven alguna propaganda o se enteran del evento y se animan para asistir y la de los creadores desde el momento en el que buscan las posibilidades de realizar alguna obra y caminos para mostrarla.

La representación se da en un lugar y coincidimos con Schechner en que “una representación (o performance) tiene lugar como acción, interacción y relación” (Schechner, 2012: 61). Por ejemplo, la distribución del espacio nos indicará si habrá una división o marcaje tajante entre quienes representan mediante una práctica profesional especializada y ponen en juego un saber, y quienes sólo observan sin participar. El teatro a la italiana marcará una distancia que será percibida distinto si subimos al público al foro, así como la distribución que hagamos de

los lugares. Retos importantes para su percepción serán la cercanía con los intérpretes y el punto de vista en el que, según las posibilidades que le demos, decida instalarse. Su experiencia diferirá si lo hacemos partícipe al solicitarle algún movimiento de lugar o de espacio en algún momento de la función o si lo animamos a participar con algún gesto o movimiento, por ejemplo (Leigh-Foster, 1986).

De este modo veo la experiencia como “el estar involucrado en la experiencia o la vivencia de alguna unidad de sentido completa, por ejemplo una obra de arte, una relación amorosa, una revolución o un drama social” (Turner citando a Brown, 1986: 214).

Esta conceptualización me lleva a estar pendiente de las historias de vida de algunos públicos, pues respecto a la experiencia pasada las personas intentan hacer conexiones diversas respecto a lo que ven en el presente. “Una experiencia vivida es una unidad básica de sentido que tiene patrones internos conformados por elementos que se conectan. La Verstehen (comprensión) es un proceso, un círculo hermenéutico, donde se ubican esencialmente las interacciones recíprocas de las partes y el todo de la experiencia vivida, la Erlebnis es finalmente comprendida, asida” (Turner, 1986:224).

En este sentido es interesante preguntarse qué tanto algunos públicos asisten a la danza de manera liminoide, es decir, como actividad que se hace en el tiempo libre del trabajo, sobre todo cuando hablamos de públicos no especializados u ocasionales.

SOBRE LA EXPERIENCIA Y LA SUBJETIVIDAD.

Sin negar que en la experiencia estética de los sujetos influye el capital cultural del que Bourdieu habla y que esta discusión tiene el potencial para desembocar en una reflexión sobre los derechos culturales, rescato dos áreas para abordar la percepción de los públicos sobre la danza contemporánea. Siguiendo a Bourdieu: “el consumo es, en este caso, un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone el dominio práctico o explícito de una cifra o de un código. En un sentido, se puede

decir que la capacidad de ver es la capacidad del saber o, si se quiere, de los conceptos, es decir, de las palabras que se tienen para nombrar las cosas visibles y que son como programas de percepción” (2010: 232).

Sin negar ésta prerrogativa identificada en los públicos especializados y algunos aficionados a las artes y la danza en particular, existen varios planteamientos que surgen de los postulados de Bourdieu y que pienso que se pueden matizar para el caso de la experiencia de los espectadores en la danza. Para realizar estas matizaciones, en algún momento me referiré a algunos postulados que tendrían que ver con la llamada estética negativa postulada por Adorno y otros autores aplicada por algunos públicos de Barro Rojo, que según mi trabajo presentan múltiples limitaciones para pensar todas las obras artísticas y más aun las dancísticas. Para rescatar justamente la dimensión de la experiencia que es la que me interesa, recurro a Hans Robert Jauss (2002).

Respecto a lo que nos hemos encontrado en lo concerniente a los públicos de danza, existen diferencias fundamentales con los planteamientos de Bourdieu que corresponden seguro a otra realidad y otro tiempo. El primero de estos planteamientos es que Bourdieu establece una relación directa entre capital cultural suficiente para apreciar las artes y capital escolar. En el caso de la danza mexicana al menos y quizá habría que ver también en otras latitudes, esto no es directamente proporcional. Si bien la danza contemporánea plantea una serie de retos al espectador y la danza posmoderna ha creado una distancia considerable con los espectadores no entrenados dada la especificidad y conceptualización de sus propuestas (García Canclini, 1990), la gran mayoría de los públicos especializados en danza, que suelen practicar la disciplina o estar cerca de ella de diversas formas, no tienen estudios universitarios y/o bien los estudios que presentan están dentro de los estudios de la danza, que suelen denotar los ámbitos y conocimientos teóricos. Si la mayoría del público que asiste a ver danza tiene un alto nivel de escolaridad y si la mayoría de ese mismo público practica la disciplina, hay un contrasentido. En México al menos, la mayoría del público que asiste a ver al Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) por ejemplo es especializado en danza, pero no posee un alto nivel escolar. Lo que sí es verdad, es que sus exigencias corresponden a las de un público condicionado para ver danza de cierta manera.

Un público que es capaz de distinguir los estilos de los coreógrafos, que asocian esos estilos con las obras que ven, que exigen cierta congruencia en las propuestas respecto a los lenguajes técnicos y expresivos empleados y que requieren que todo lo que ven se sienta justificado respecto a algunas de las expectativas que hemos mencionado. En ese sentido podríamos concordar con lo encontrado por Ejea y Garduño (2007) cuando designan a este público como exigente. Bourdieu sin embargo también es atinado en sus análisis del sentido práctico y de la formación que ese sentido práctico tiene en el gusto: “Adquirido en lo esencial por la simple frecuentación de las obras, por un aprendizaje implícito análogo al que permite reconocer, sin reglas ni criterios explícitos, aires de conocimiento, este dominio, que la mayoría de las veces permanece en estado práctico, permite advertir estilos..., sin que estén claramente distinguidos y explícitamente enunciados los rasgos que hacen la originalidad de cada uno de ellos. Todo parece indicar que, incluso entre los profesionales de la atribución, los criterios que definen las propiedades estilísticas de las obras testigo, sobre las cuales se apoyan todos los juicios, permanecen la mayoría de las veces en estado implícito” (Bourdieu, 2010: 236). Justo por esto me parece necesario estudiar los procesos de producción de las obras no con fines descriptivos de su contenido, sino con la finalidad de observar las relaciones que en ellas se dan y la tradición a la que se adscriben los coreógrafos con las ideas de danza y de cuerpo que dichas adscripciones implican.

El contrasentido también es refrendado por los bailarines y coreógrafos mexicanos cuando afirman que sólo ven danza los que la hacen. Si bien existen nichos en los cuales la mayoría de público está compuesta por personas que pertenecen al gremio dancístico, existen personas que no son especialistas y hay seguidores que van sólo porque les gusta la manifestación, aunque sean pocos. Esta contradicción se agrava cuando los propios coreógrafos y bailarines no consideran a este público especializado como valioso. Sólo consideran como público “de a de veras”, al que designan como público “puro o vírgen”, es decir, que no proviene de la danza o que ve poca danza contemporánea.

El planteamiento que propongo pretende ir más allá de la idea de que la percepción de las artes sólo puede darse cabalmente con públicos informados y formados con el capital cultural

suficiente como para poder descifrar códigos, dado que la percepción me parece que es mucho más que el desciframiento de aquellos, aunque lo incluya y a veces lo busque.

Por otra parte, entre ciertos creadores y públicos de la danza contemporánea, asiduos sobre todo a propuestas narrativas y también por su capital cultural y específico perteneciente a la política de izquierda que les provee de una mirada ideologizada, se postula que las obras de arte deben hacernos pensar forzosamente sobre los grandes problemas de la realidad. En este tenor también el espectador estaría obligado a extraer de las obras una sesuda reflexión sobre la sociedad, el momento histórico, la política, etcétera. Sobre todo me refiero aquí a lo postulado por Adorno quien “en sus *Notas de literatura* (1958b), considera que el arte y la literatura son instrumentos de crítica de la sociedad que ejercen una fuerza de ‘negatividad’ a través de su sola existencia” (Heinich, 2003: 22). A esta estética negativa se refiere y opone Jauss y, como nuestra misión es darle su valor al placer, a los sentimientos, sensaciones y pensamientos de obras dancísticas que también pueden basarse en la pura forma y juegos de movimiento, retomamos su dicho: “la actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados” (Jauss, 2002: 31). Aún con todo, estos creadores y públicos intelectuales que poseen una mirada ideologizada están más preocupados por los temas, como ya lo veremos, que por el goce de los públicos al cual le dan carta abierta de existencia, quizá porque ellos también, aunque no lo declaren, gozan con la forma y los cuerpos que tan hábilmente la definen.

Tampoco es mi intención rescatar como válida únicamente la idea que esta en el otro extremo de la estética negativa sobre la ingenuidad de la percepción de quien no posee el capital cultural y/o escolar “autorizado” para descifrar los códigos, puesto que cualquier persona tiene un bagaje anterior de vida y saberes diversos que la conforman y constituyen su experiencia.

Sin negar que existen varios niveles en la percepción de los públicos de acuerdo con sus perfiles y el capital que poseen, me gustaría reivindicar en este sentido el deseo externado en forma de contradicción que se suele tener en el ámbito de quienes hacen la danza contemporánea, es decir, que no se requiere información previa sobre danza o sobre una obra para poderla percibir, interpretar y sobre todo disfrutar. De este deseo, expresado en la consideración declarada de que es más valioso el público no especializado que el perteneciente al gremio, surgen problemáticas con las instituciones que, si bien serán tratadas más adelante, sí vale la pena recordarlas ahora. Entre estas problemáticas están la relación con la institución, la difusión de las obras y el uso de la palabra que realizan los coreógrafos respecto a sus propias obras, con relación a los públicos que reciben estos mensajes.

Uno de los problemas derivados de lo anterior y que hemos ubicado en la práctica es que el creador le “otorga” una libertad de interpretación al público que el público no está preparado para asumir, porque nunca se le ha informado que la tiene. El coreógrafo no da información clara a las instituciones respecto a su obra porque piensa que eso va contra sus reglas y es innecesario ya que en la danza contemporánea no debemos dirigir al espectador, que es libre de sentir e interpretar lo que quiera y el espectador se siente desconcertado, perdido, ante dos indicadores: no se le da suficiente información sobre la obra ni tampoco se le indica que tiene total libertad para sentir e interpretar, aparte de que el espectador medio está habituado a “entender” porque eso ha aprendido que es lo correcto y lo valioso; no está habituado ni se autoriza a “sentir e imaginar”, con base en la obra vista.

Néstor García Canclini (1990) y Pierre Bourdieu (2011) ya han analizado estas situaciones. Primeramente el dejar en una supuesta libertad al público profundiza la distancia entre las obras y los públicos, sobre todo los no especializados porque como Bourdieu anota: “la aptitud para poner en suspenso todos los códigos disponibles para remitirse a la obra misma, en lo que tiene de más insólito a primera vista, supone el dominio práctico del código de los códigos que regula la aplicación adecuada de los diferentes códigos sociales objetivamente exigidos por el conjunto de las obras ofrecidas en un momento dado del tiempo y que, a pesar de su universalismo aparente, debe su rareza y su valor al hecho de que es un producto muy

particular, de una situación histórica particular y de condiciones sociales de excepción” (Bourdieu, 2010: 83).

En segundo término pero no menos importante, es el hecho que se constata con las propuestas posmodernas y conceptuales en la danza, de que “la inercia propia de las competencias artísticas (o si se quiere de los habitus), hace que, en los períodos de ruptura las obras producidas según un modo de producción nuevo estén destinadas a ser percibidas, durante cierto tiempo, mediante instrumentos de percepción antiguos, aquellos contra los cuales han sido constituidas” (Bourdieu, 2010: 82).

Y un último paréntesis que nos remite a ubicar en nuestros países latinoamericanos y en México la problemática de la distancia entre públicos y obras en el proceso de la percepción, lo aporta García Canclini cuando nos ubica en la modernidad sin modernización, lo cual incluye de manera preponderante a la educación artística, sus deficiencias y sus carencias y nos advierte que “pese a la desacralización del arte y del mundo artístico, a los nuevos canales abiertos hacia otros públicos, los experimentalistas acentúan su insularidad. El primado de la forma sobre la función, de la forma de decir sobre lo que se dice, exige del espectador una visión cada vez más cultivada para comprender el sentido” (García, 1990: 48).

Por lo antes enunciado, considero que mi planteamiento debe otorgar al acto mismo de percibir una importancia capital, como un acto en el cual no sólo los sentidos entran en acción, sino también la reflexión y la cognición total. En este sentido es que me pareció pertinente retomar la hermenéutica de Hans Robert Jauss cuando dice que “en el comportamiento estético, el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo” es decir, “que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva,” sea o no especializado el público (Jauss, 14: 2002).

Me gustaría plantear la *Einführung* (que yo entiendo como empatía o modo de conexión) presente de alguna manera en las artes escénicas donde el cuerpo es el principal canal de

comunicación, como una experiencia donde se rescata la subjetividad de quienes miran, de quienes perciben. La experiencia como un acto de conocimiento y no solamente que el conocimiento sea el único que nos puede llevar a gozar, a vivir la experiencia sea esta la que sea. (Agradable, desagradable, etcétera.). Es decir, abrirnos a las posibilidades que los espectadores nos ofrecen de su experiencia.

TURNER Y BRUNER. LA EXPERIENCIA SITUADA.

Si bien este estudio no es propiamente dicho un estudio de performance o de antropología del performance, sin duda tiene que ver con ésta rama de la antropología. Aunque para abordar los procesos de producción de obra se utilizó el interaccionismo simbólico para ubicar al proceso de creación como un proceso de trabajo y producción y no un acto mágico de creación, lo que Turner y Bruner aportan a la antropología de la experiencia y del performance sin duda nos atañe, puesto que la percepción pertenecería, según mis planteamientos, al momento de completar el círculo hermenéutico en el cual la obra artística se presenta a otros y esos otros la ven, la miran, la contemplan, la perciben, por supuesto no pasivamente, sino de manera activa. Turner y Bruner hablan de la experiencia como una realidad que se presenta a la conciencia y las expresiones del lenguaje y artísticas nos hablan de cómo la experiencia individual está enmarcada y articulada en un ámbito cultural. La vida entendida como lo vivido, la vida experienciada, la vida como se cuenta (Bruner en Turner, 1986: 6).

Estos autores manifiestan una distinción que me parece importante hacer notar tanto en las obras que miran los públicos, como en los testimonios de estos. Lo expresado obviamente no es la realidad y todos reconocemos la diferencia entre la experiencia y su manifestación simbólica en la expresión ya sea artística o en el discurso. Algunas experiencias no las comprendemos, porque no sabemos qué estamos experimentando, en parte porque las experiencias no son almacenables o porque carecemos de los recursos performativos y narrativos o carecemos de vocabulario para expresarlas (Turner, 1986: 7). Justo este problema inherente a los estudios con la experiencia es menester decirlo, porque está presente

todo el tiempo en los cuestionamientos que yo misma me hago respecto a los métodos que utilicé para recabar la información. Entrevistas rápidas a los asistentes de las funciones de danza, en las que influyen aspectos tan inasibles como su estado de ánimo de ese momento o su jornada del día, completadas con entrevistas más extensas que son difíciles de hacer porque el momento de la función ya pasó y muchas de las cosas que conmovieron o disgustaron se han diluido en la memoria emotiva. Por esto me parece importante hacer referencia, aunque sea general, al grupo o coreógrafo y a la obra que presenciaron los espectadores, no para describirla, sino para entrar en un contexto más abarcador de la concepción de danza y de cuerpo con la que se encuentra el espectador. Me gustaría dejar claro que, por más que los testimonios del espectador nos proporcionen significados varios que están o no en las obras, aunque provengan de ellas o sean detonados por ellas, lo que me interesa es justamente lo que el espectador siente, evoca, piensa, vive o revive. Sin duda una expresión no viene nunca sola, de la nada, ni es estática o está aislada. Así el contexto de lo visto es importante; implica una actividad procesual, una forma verbal, anclada en una situación social, con personas reales, en una cultura particular, en un momento histórico dado.

Bruner apunta: “Un ritual debe ser puesto en acto; un mito recitado, una narración dicha, una novela leída, un drama representado, todas estas puestas en acto son lo que hace que el texto se transforme y sea posible para nosotros repetir la experiencia de nuestra herencia cultural” (Bruner en Turner, 1986: 7). Esto justamente es lo que hace que cuando BRAE retoma el fragmento de la muerte del animal en la danza del venado, no solamente sea clasificable por algunos especialistas esta pieza y las obras de este colectivo como neonacionalistas, sino que ésta referencia cultural se resignifica dentro de la obra y también por los mismos públicos, aunque los especialistas puedan criticar su uso sin mayor indagación y los legos puedan adorar este recurso que imprime un mayor dramatismo a la reflexión sobre los migrantes nacionales que mueren en el intento de cruzar la frontera norte. En este sentido lo que me interesa de los espectadores es cómo ellos y ellas actualizan y reactualizan el acto danzario con sus narrativas. A esto creo, se refiere Gadamer cuando habla de la actualización de la obra artística la cual, si bien contiene un texto que está ahí y sobrevive, su recepción y reactualización continua a través del tiempo, es decir los espectadores que la miran y la experimentan a través del tiempo hace que tanto la obra como el proceso comunicativo de la

escena se actualicen con nuevas personas, nuevos lugares, nuevos contextos, nuevas interpretaciones dado lo efímero de la danza y las artes escénicas y vivas. Gadamer habla de una estructura circular de la comprensión que toma en cuenta el bagaje del espectador o lector, pero también el contexto. “El círculo no es, pues, de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. La anticipación del sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. Pero en nuestra relación con la tradición, esta comunidad está sometida a un proceso de continua formación...nosotros mismos la instauramos en cuanto que comprendemos, participamos del acontecer de la tradición y continuamos determinándolo así desde nosotros mismos. El círculo de la comprensión no es en este sentido un círculo ‘metodológico’ sino que describe un momento estructural ontológico de la comprensión” (Gadamer, 2012: 363).

Este trabajo intenta rescatar la valía de la copresencia en vivo de actores/bailarines y espectadores en el momento en que la obra se presenta. Justamente como Bruner anota: “el texto debe ser puesto en acto, representado para ser experimentado, vivido y sentir qué lo constituye en su producción” (Bruner en Turner, 1986: 8).

Lo que me hace recurrir a Turner y Bruner para estas reflexiones nodales, no sólo es que se refieran a la experiencia en clave antropológica, sino que hablan de textos representados, como algunos pueden ver a la danza y que la antropología del performance es parte de la antropología de la experiencia. Para mí las obras y los testimonios sobre lo vivido al mirarlas, presenciarlas son “unidades de experiencia estructuradas” o bien puedo verlas como que “establecemos límites y enmarcamos lo que nos interesa expresar de una experiencia, así la construimos” (Turner, 1986: 6). Por esto creo que me importan las cápsulas de experiencia que contienen los testimonios de lo que percibieron las personas.

Turner y Bruner distinguen entre una experiencia y la experiencia. “El concepto una experiencia tiene una dimensión temporal explícita en el sentido de que atravesamos por o vivimos una experiencia que entonces se convierte o llega a ser auto referencial en el

discurso” (Turner, 1986: 7). Yo agregaría que también es social porque es resultado de un contexto, está en un contexto y lo alimenta, habla de él. “La experiencia y el sentido están en el presente; el pasado es la memoria, una reproducción; el futuro está abierto, ligado a expectativas y potencialidades” (Turner, 1986: 7). La potencialidad está en el terreno del Todavía No, es decir, es una promesa que está ahí. “Lo Todavía-No es la categoría más compleja, porque extrae lo que existe sólo como latencia, un movimiento latente en el proceso de manifestarse. Lo Todavía-No es el modo en que el futuro se inscribe en el presente y lo dilata” (Bloch en De Souza, 2011: 127).

La manera en la que Turner y Bruner ven la conciencia y la reflexividad del sujeto está en un devenir y por ello nunca podemos experimentar el fluir de la vida directamente, justo porque “todo momento observado es un momento recordado o que queda sólo en el recuerdo” al instante siguiente. “La sucesión temporal no puede ser experimentada como tal porque la mera observación del tiempo fija nuestra atención e interrumpe el flujo de la experiencia, conduciendo a períodos de reflexividad cuando la mente se vuelve ‘consciente de sí misma’” (Turner, 1986: 8).

La experiencia o una experiencia es algo que para Turner y Bruner se pone en circulación y así, al ponerla en palabras se realiza una reactualización en el presente de ella. Los autores anotan que “la antropología de la experiencia ve a las personas como agentes activos en el proceso histórico y ellos mismos construyen su propio mundo” (Turner/Brunner, 1986: 12). Para estos autores las personas, las organizaciones sociales y las culturas son problemáticas y siempre se están produciendo, es decir, están en devenir. Esta es una idea que retoma Ericka Fischer-Lichte (2014) para hablar de la actualidad permanente de los espectáculos teatrales en vivo.

En este sentido me parece importante la inclusión de referencias a la trayectoria de los coreógrafos y grupos incluidos en el estudio, ya que al seguir los procesos creativos pude ubicar que los públicos se identifican con una tradición que el grupo o el coreógrafo enarbolan con su propio estilo, pero finalmente las técnicas y las formas de moverse son

tradiciones culturales corporizadas y envueltas en ciertos valores; visiones del cuerpo, de la sociedad, del género, de lo que consideran válido y valioso.

Para Turner el cambio cultural, la continuidad y la transmisión culturales ocurren simultáneamente en las experiencias y expresiones de la vida social. Siguen a Dilthey, quien consideraba lo “tradicional” como un proceso de revisión o de retomar el pasado hasta que identificamos similitudes con el presente. De manera que existe una relación entre esa identificación que los públicos tienen con ciertos temas, ciertos coreógrafos, ciertas visiones de la danza, del cuerpo de los bailarines, del mundo y se enlazan con la tradición a la que los coreógrafos pertenecen. Lo que los testimonios permiten a los espectadores es volver a experimentar una expresión que hace que su experiencia tenga una continuidad, demostrando que “la cultura está viva, es contextual, sensible y emerge” (Bruner, 1986: 12). Esta toma de conciencia del contexto hace que no existan encuentros en bruto o experiencias ingenuas, puesto que la sociedad y la cultura siempre están en medio de estos encuentros con lo otro.

Turner apunta que en cada época existen textos y convenciones expresivas que fluyen. “Lo único que podemos hacer es comenzar siempre con la última imagen mostrada, la última presentación, etcétera.” (Bruner, 1986: 12). Esto es así porque “una vez que el performance ha terminado, esa expresión ya es pasado y se convierte en lo último antes del performance que sigue,” (Bruner, 1986: 12) o antes de la experiencia de mirar que sigue.

Así, la vida consiste en un volver a realizar el acto, la experiencia que está en devenir y siempre será diferente, aunque sea la misma persona la que la vive, aunque sea el mismo grupo o coreógrafo al que se mira, aunque incluso sea la misma obra con los mismos intérpretes la que se presencia, pero es diferente cada vez que se presenta. “La vida consiste en volver a decir, volver a contar” (Bruner, 1986: 13).

En el caso del presente estudio yo retomo los testimonios sobre lo que sintieron y pensaron los espectadores como expresiones de sentido respecto a lo que la danza les hace evocar, de la situación social que viven en ese momento y cómo la conciben, así como de las vivencias de los propios sentimientos y del cuerpo; estas son inscripciones culturales que manifiestan

las personas que asisten a presenciar la danza. Ya mencionaba que Dewey enuncia que las personas viven ciertos momentos de completud en su vida que marcan la experiencia. Turner retoma a Dilthey cuando ve a la experiencia como una erupción que aparece entre la rutina y dicha erupción se convierte en una motivación para la expresión (Bruner, 1986: 13).

También cuando me refiero en este estudio a las tradiciones en conflicto dentro del campo de la danza y en medio del cual se encuentran los públicos, Turner me ayuda a pensar de otra manera la tradición y sus rupturas. Primero Turner parte de la emergencia de un sentido cuando tratamos de establecer lo que la cultura y el lenguaje han hecho cristalizar y conservar del pasado junto con lo que sentimos, deseamos y pensamos acerca de nuestra situación en el presente de nuestras vidas. El autor no es ajeno al peso de la tradición y escribe que: “a veces la tradición nos impele a realizar sacrificios si veneramos un pasado cultural autoritario, pero existen nuevas maneras de orientarse en la modernidad que rechazan el autosacrificio y colocan alternativas que deben ser problemáticas al menos para un público que no se aparta de la tradición” (Turner, 1986: 15).

De hecho podríamos ver el planteamiento del tercer eje de este trabajo de la ruptura con la tradición de la danza contemporánea perteneciente al paradigma de la modernidad como un drama que emana de la comunidad dancística mexicana, y que afecta a coreógrafos, instituciones y a todos los públicos de diversos perfiles.

Turner no opone de manera tajante el drama social y el drama cultural. En el drama cultural se pueden manifestar los dramas sociales de variadas formas y los dramas sociales afectan a los dramas culturales y los alimentan. “Cualquier campo sociocultural contiene principios contradictorios enraizados en la tradición” (Turner, 1986: 16).

Decimos que el drama social alimenta al drama cultural porque las experiencias surgen de la vida cotidiana e irrumpen en la vida y el comportamiento diarios con espasmos de dolor y placer. “Estas irrupciones tienen un poder evocativo” (Turner, 1986: 17). Así las emociones de experiencias previas podemos decir que colorean las imágenes, situaciones y dichos, en los sentimientos que han aflorado en la experiencia presente.

Lo que encuentro en las expresiones de los espectadores es cercano a lo que Turner menciona como una necesidad de dar sentido a lo que nos ha desconcertado, movido o conmovido, ya sea doloroso o placentero y esto convierte la experiencia en “una experiencia”, donde se da una conjunción entre el pasado y el presente (Turner, 1986: 36). Turner apunta que “no es importante si el pasado fue real, mítico, moral o inmoral. El punto está en las formas en que ese pasado se carga de sentido y que emergen desde la subjetividad de la que derivan estructuras previas de unidades de experiencia con relación a una nueva experiencia que se ha tenido” (Turner, 1986: 37).

Este planteamiento de Turner me parece interesante porque aporta la visión del sujeto experimentante en la construcción de una experiencia en el presente. En el discurso de Turner se entretajan la experiencia previa, la tradición, el contexto con el presente y la visión única y evocadora del sujeto en ese presente que ya es pasado porque cuando evoca, la experiencia de la que se habla ya pasó. Lo importante son los valores que afloran cuando recordamos una experiencia y hablamos de ella. Puede pensarse que la voluntad del individuo vence a su pensamiento y formación cultural mediante sus deseos, fantasías, recreación, etcétera, sin embargo pienso que las personas seguimos eligiendo, interpretando, percibiendo y juzgando mediante valores que expresamos con el lenguaje y con el cuerpo.

Como seres sociales queremos decir lo que aprendimos mediante la experiencia. “El arte mismo depende de esta urgencia, de este llamado a la confesión, a la declaración, a la declamación. Dewey vio una conexión entre la experiencia fuese natural o social y la forma estética” (Turner, 1986: 37).

Cuando pienso en estos planteamientos de Turner sobre que el drama social alimenta al drama cultural y el planteamiento de Schechner sobre que el drama cultural transforma a las personas que lo hacen y que lo presencian, pienso en los casos de Barro Rojo y de Vivian Cruz. Al aparecer los momentos de reacomodo en el drama social y entre los públicos, veo un intento por parte de estos creadores por redireccionar las problemáticas que expresan y que toman del drama social, mediante el ritual secular que sería la función de danza misma.

Turner llama “rituales tribales” a aquellos que retoman ideas del cosmos y del caos y usan toda clase de elementos y códigos que apelan a los sentidos y la sensibilidad para producir danza, música, lenguajes corporales diversos, canciones, canto, formas arquitectónicas, etcétera. (Turner, 1986: 39).

Sostengo entonces basada en estas propuestas de Turner, en la observación y en mi propia experiencia que el poder de la danza está en el acto de presenciar los cuerpos de los intérpretes que “hablan” sin hablarle literalmente al espectador y que el cuerpo dicente, en acción para expresar o presentar ideas, mostrando sus habilidades, mostrándose desnudo si así lo requiere la propuesta o en situaciones que provocan, lo hacen porque son justamente formas de utilizar el cuerpo, los cuerpos que no están difundidas e incluso permitidas en la cotidianidad.

Según Turner “estas expresiones crean espacios liminales que impulsan a la búsqueda de estos recursos. Una muestra de estos recursos es el cuerpo liberado y disciplinado, que habla de recursos infinitos para expresar y hacer sentir dolor, placer, tristeza, etcétera.” (Turner, 1986: 43). Por esto creo que entre más se pueda conocer la danza del género que sea para verla o para practicarla, las personas no sólo tendrán mayor información como públicos de un conocimiento distinto al privilegiado por la razón en Occidente, sino que podrán hallar incluso ventajas políticamente operantes y hasta transgresoras de este tipo de expresiones.

De hecho Turner habla de una danza que crea comunión y momentos extáticos, refiriéndose a la danza que se practica entre algunas comunidades mdembu (Turner, 1986: 43). En ese momento de comunión surge una *communitas* que hace que se superen, aunque sea por un momento los conflictos, la desarmonía y la violencia.

En la danza contemporánea mexicana que rompe con el paradigma de la modernidad quienes hacen esa danza y quienes la admiran seguro quieren danza para pensar y pensarse. No quieren ser sólo instrumentos de una representación, quieren presentarse para pensar, aunque no se tenga muy claro hacia quien es el llamado.

Estos grupos emergentes como los llamo en este trabajo, parecen contraponerse a la creencia en la eficacia del ritual para la comunión y parecen decirnos que no hay tal poder sanador, porque los cuerpos disciplinados son cuerpos dominados que ellos no van a aceptar así de fácil. Parecen decir que critican a la danza y que la realidad es así, sin sanación y se debe criticar. Lo que vemos en los jóvenes públicos de las nuevas propuestas sin duda son dos aspectos: por un lado que ellos tienen otros métodos para lograr la *communitas* que no pertenece al paradigma de la modernidad en las artes escénicas o al menos que no lo quieren y que sus propuestas podrían ser maneras de sanarse ellos mismos mediante el planteamiento de un cuerpo diferente, que puede ser pensante y actuante, pero no disciplinado. Lo que quizá sanan en sus propias personas es la experiencia de la violencia del disciplinamiento de los cuerpos, aunque habría que ver si ellos mismos no ejercen otro tipo de violencia hacia muchos espectadores.

Podemos pensar entonces en la experiencia de una comunidad y cómo se refleja en unas experiencias particulares, en lo que evocan para los espectadores.

BARTHES Y EL PUNCTUM.

Desde el inicio de esta investigación, me parecía que el concepto de *punctum* establecido por Roland Barthes para tratar los aspectos emocionales que punzan al espectador de fotografías, es muy similar al enfoque que quisiera retomar para recuperar las experiencias de los espectadores de danza. “Barthes sabía que la experiencia no era simplemente una categoría mental, sino que involucraba la dimensión somática de la existencia humana” (Jay, 2009: 437).

Desde mi punto de vista, lo que permanece en el espectador de danza es el recuerdo, es decir, la evocación de cierta imagen o momento del espectáculo que por alguna razón le punzó. Pudo ser la sensación sinestésica que le produjo, aunado a ciertos elementos que le llamaron la atención o estableció relaciones con algún elemento que se conectó con su propia experiencia.

En efecto, Barthes plantea la vivencia del momento ante un espectador indefenso, pero que se dejaría seducir. “Lo que Barthes denominó acabada y célebremente el Punctum, el detalle no codificado que elude la imagen unitaria del studium de la fotografía, podía interrumpir el potencial totalizador de la especularidad y desatar una interminable cadena de desplazamientos metonímicos.” “Tales fotografías, concluyó Barthes con moderación, nos obligan a enfrentar la verdad de que las narrativas totalizadas no son nunca realmente posibles...” (Jay, 2009: 443).

De este modo creo que la experiencia de los espectadores, más aún después del espectáculo nunca serán completas, pero sí tendrán esa impronta de querer resolver el enigma ya sea ante sentirse perdidos o bien ante una conmoción, que sea positiva o negativa, es decir, produzca el sentimiento que produzca, dará pistas sobre un grano de subjetividad del espectador, de su relación con la danza, con la imagen, con el cuerpo...Barthes menciona las tres prácticas que para él se pueden hacer con la fotografía, que aplican para los espectáculos escénicos y que incorporan la experiencia: “hacer, experimentar, mirar” (Barthes, 1990: 38). Habla de su atracción sensible, casi corporal hacia ciertas imágenes fotográficas y su rechazo o indiferencia hacia otras, pero lo importante aquí es que rescata esa experiencia que le provoca mirar para con esas emociones, pensar en una ciencia del sujeto. “La fotografía que distingo de las otras y me gusta...lo que aquella produce en mí es lo contrario mismo del entorpecimiento; es más bien una agitación interior, una fiesta o también una actividad, la presión de lo indecible que quiere ser dicho” (Barthes, 1990: 53).

Se refiere así a que existen dos maneras de mirar algo, en el caso de *La cámara lúcida* (1980) diversas fotografías. La forma de Studium “es un contrato firmado entre creadores y consumidores...es una especie de educación (saber y cortesía), que me permite encontrar al Operator, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas...” (Barthes, 1990: 67). Las fotos vistas mediante el *Studium* o que interponen el análisis crítico, toman en cuenta diversas funciones de la fotografía: “informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas” (Barthes, 1990: 67).

Ubico en los testimonios de los y las espectadores ambas formas de mirar y hacer propio el espectáculo en vivo de la danza, pero el que particularmente me interesa porque saca a flote la experiencia corporal es sin duda el *punctum*. Observo que nunca es pura una manera de mirar, pero existe un predominio de una sobre otra.

“Ese segundo elemento que viene a perturbar el *Studium*, lo llamaré *Punctum*; pues *Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *Punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta, (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 1990: 65).

THOMAS CSORDAS, LOS MODOS SOMÁTICOS DE ATENCIÓN Y EL CUERPO.

Sin dudarlo el encuentro con la danza es un encuentro con el otro y con lo otro, próximo o no. Nos define ese encuentro justo por lo que no somos o no estamos haciendo, lo que está más allá de los límites o que nos toca, nos afecta, nos hace reconocer nuestros límites y reflexionar sobre ellos.

Este sentido la otredad está, según el antropólogo Thomas Csordas, fenomenológicamente establecida o arraigada en nuestra corporización (*embodiment*). Csordas discute las hipótesis de antropólogos de varias corrientes sobre las razones de que las curas chamánicas y religiosas, (en su caso la sanación Carismática) sean eficaces. Entre estas hipótesis está la de Turner quien afirma que los principales efectos terapéuticos de la cura o sanación recaen en la solidaridad comunitaria para lograrlos. En estos efectos curativos cobran importancia la experiencia previa de las personas, así como estados de catarsis, sugestión y trance, entre otros (Csordas, 1997: 2). Podríamos hacer una relación con la conexión que se da entre performers y espectadores durante un espectáculo escénico y hablar junto con Jauss, de la función de catarsis que realizan los espectadores. “La experiencia estética es, por tanto, siempre liberación *de* y liberación *para*, como ya se pone de manifiesto en la doctrina aristotélica de la *catarsis*” (Jauss, 2002: 41).

Csordas argumenta que “la razón o lo que se expresa de la eficacia en estas curas no son los síntomas, ni los desórdenes psiquiátricos, ni el significado que se da a lo simbólico o las relaciones sociales, sino el yo dentro del cual todas las anteriores causas están incluidas” (Csordas, 1997: 4).

Para Csordas es importante conjuntar las propuestas de Pierre Bourdieu, sobre todo respecto a las disposiciones incorporadas que impone la cultura en el habitus, con los conceptos de experiencia en Schütz. Me interesa esta propuesta, porque lo importante para mí no es leer las obras o textualizar lo que los espectadores me dicen, sino dar cuenta de su experiencia y verla a la luz de deseos, contextos, lo que ver danza extrae como experiencias significativas para los públicos, independientemente de la veracidad de lo representado o presentado en una obra, justo por la dificultad de leer como texto y como signos aislados el entramado que sucede con los temas, los cuerpos, las relaciones que se establecen entre todos los componentes de la danza escénica. En sus reinventiones y rememoraciones de lo que pasa en escena o en lo que ven, los espectadores plasman formas de ver el mundo, maneras de vivirlo, valores, deseos de belleza o tranquilidad, gritos y advertencias de situaciones complicadas, pero presentes social, económica, culturalmente.

Este entramado teórico pone sobre la mesa las nociones de percepción y de práctica. Es importante la idea desarrollada por la fenomenología de Merleau-Ponty, quien dice que “la percepción comienza en el cuerpo y a través del pensamiento reflexivo, termina en los objetos” (Csordas, 1997: 85). Esto viene a apoyar la idea de que la percepción no sólo es una cuestión de los sentidos, sino que es una acción simultánea de reflexión sobre lo otro, pero también autoreflexividad en el sentido de sentirse y pensarse al mismo tiempo reflejado en eso que se ve.

Csordas escribe: “La experiencia de nuestros cuerpos y de los cuerpos de los otros...reside precisamente en ese punto existencialmente ambiguo donde se encuentra el acto de constitución y el objeto que es constituido –el horizonte fenomenológico en sí mismo.- Si esto es así, entonces los procesos en los cuales prestamos atención y objetivamos nuestros cuerpos deberían tener un interés particular. Estos son los procesos a los que llamamos *modos*

somáticos de atención. Los modos somáticos de atención son modos culturalmente elaborados de prestar atención a y con el propio cuerpo, en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros” (2011: 87).

Para Csordas el self o yo, se da en una conjunción entre una experiencia corporal prereflexiva, culturalmente constituida y con una especificidad de la situación o habitus. Los procesos del self son procesos de orientación en los cuales diversos aspectos del mundo son tematizados, resultando el yo objetivado, generalmente como una “persona” con una identidad cultural o una serie de identidades” (1997: 7). En estos procesos comprendo que el sujeto percibe todo desde su corporeidad, su lugar, sus sentidos culturalmente forjados y el otro es posicionado por el sujeto desde su lugar, sus actividades, sus prácticas, sus movimientos y sus actitudes corporales.

Por supuesto el concepto de percepción es fundamental, pero también el de práctica porque justamente si retomamos a Bourdieu y a Ortner, existen ambientes comportamentales que incluyen objetos culturales reificados, “especialmente seres sobrenaturales y las prácticas asociadas con ellos. Importa la manera en la cual los objetos culturales se hacen cuerpo, se enraízan en el cuerpo. El self está en el mundo cultural” (Csordas, 1997: 8).

Así el habitus conjuga comportamiento y ambiente. Este tiene principios generadores y unificadores de prácticas. “Estructuras cognitivas y evaluativas que organizan la visión del mundo de acuerdo a estructuras objetivas de un determinado estado del mundo social. El cuerpo socialmente informado con sus gustos y disgustos, sus compulsiones y repulsiones, con sus “sentidos” no sólo fisiológicos, sino los sentidos de necesidad, deber, dirección, realidad, balance, belleza, sentido común, de qué es sagrado, lo táctico, sentido de responsabilidad, de los negocios, de negociación, de lo apropiado, del humor, de lo absurdo, moral, práctico, etcétera.” (Bourdieu en Csordas, 1997: 9).

Así ciertas disposiciones comportamentales están colectivamente sincronizadas mediante los cuerpos.

Cuando Csordas estudió grupos de católicos carismáticos donde se realizan ceremonias en las cuales las personas “hablan en leguas”, concluyó que éstos corporizan o incorporan en el sentido doble planteado por Bourdieu de hacer cuerpo, una serie de disposiciones culturales y prácticas, pero también en el sentido de corporizar la experiencia de la que llama cura carismática.

De esta forma entiendo que para Csordas, en estos procesos de orientación en el mundo del yo, para vivir experiencias y emociones, el sujeto hace cuerpo en el mundo, hace un “embodiment” como punto de partida en el encuentro con lo otro o los otros. Para Csordas el self o el yo, “no es ni sustancia ni entidad, sino una capacidad indeterminada de comprometerse, implicarse, conectarse, encajar en alguna situación o llegarse a orientar en el mundo, caracterizada por el esfuerzo y la reflexividad” (Csordas, 1997: 5).

Propongo que justo para que esta autoatención y esta reflexividad se den, existe una negociación compleja entre lo que uno es como “persona”, es decir todo aquello que legalmente constituye mi identidad hacia afuera junto con el “self”, es decir mi manera de estar en el mundo hecha cuerpo o corporizada que nunca tendrá seguridad o estabilidad de sentido al ver lo otro. Esta negociación se da con lo otro y los otros, con el mundo. En esta negociación también influyen y se deben tomar en cuenta las relaciones cambiantes que se dan entre la experiencia corporal, el mundo y el habitus.

Así, si pensamos en los espectadores de danza o de todas las artes, podríamos afirmar que estos agentes, como todos los seres humanos, hacemos un esfuerzo por orientarnos en el mundo, darle sentido a lo que percibimos según nuestras experiencias previas y nuestra cultura y hacemos una tarea reflexiva sobre y con la experiencia.

Csordas hace hincapié en la importancia que cobra la manera en que los procesos del yo se enraízan en el cuerpo o se hacen cuerpo. De esta forma es que el yo está en el mundo cultural y no fuera de él y por ello planteo que la percepción está mediada o permeada por valores hechos cuerpo.

Así, siguiendo a Csordas, el cuerpo es un campo de percepción y de prácticas. La percepción termina en los objetos y comienza en el cuerpo en el mundo. Csordas dice: “Los objetos son los resultados finales de la percepción, en lugar de ser dados empíricamente” (Csordas, 1997: 8).

Cuando Csordas habla de que existe un momento de preobjetificación de la percepción no se refiere a un momento precultural de esta, sino a un momento preabstracto. Si el comienzo está en el mundo vivido de fenómenos perceptibles, nuestros cuerpos no son objetos para nosotros sino al contrario, son una parte integral del sujeto que percibe. Así, cuerpo y mente son uno y se vuelve relevante preguntar cómo nuestros cuerpos pueden ser objetificados u objetivados a través de un proceso de reflexión. Esto es importante porque es lo que hacen los intérpretes en escena de alguna manera y es lo que el espectador hace en el proceso de percepción somática o modo somático de atención mediante el mirar, presenciar a esos otros cuerpos vivos y en vivo.

Así, tenemos principios generadores y unificadores de prácticas. Estructuras cognitivas y evaluativas que organizan la visión del mundo de acuerdo a estructuras objetivas de un determinado estado del mundo social. De esta forma cuando algunos públicos legos entrevistados piden una introducción para comprender mejor y se enganchan con el tema y agradecen ser tomados en cuenta con temas que les atañen, que les hacen sentido racional y energéticamente, así como cuando los mismos creadores expresan sus versiones de la realidad (como los migrantes, el envejecimiento, los sueños y las neurosis, el espacio vital en la urbe, etcétera) cobra sentido que los espectadores se conmuevan, piensen y sientan de acuerdo a ese estado del mundo social, es decir, hay un cuerpo socialmente informado. “Percepción es el concepto clave implícito (en la definición de Hallowel, con quien Csordas está de acuerdo) del yo como auto conciencia, el reconocimiento de uno mismo como ‘objeto en un mundo de objetos’” (1997: 6).

De acuerdo con ésta mirada, identifico que los espectadores buscan las maneras de orientarse y anclarse a algo cuando ven danza e incluso de comprometerse con actividades y visiones del mundo. Como Schechner plantea su vida cambia por unos momentos (entretenimiento) o

bien puede entrar en un proceso de cambio radical (ritual) (Schechner, 2000). Estos procesos se redireccionan constantemente, pero tomando su corporización o incorporación en el sentido bourdieano como el punto de partida.

Con Csordas se comprende que los mismos símbolos pueden ser interpretados como relaciones distintas a través de variados aspectos, extraer diferentes aspectos del mismo referente. Csordas afirma: “La trasposición de distintos esquemas está basada en la indeterminación lógica y pertenece a distintos dominios prácticos. Esto es la base de una polisemia y ambigüedad que ocasiona una improvisación en la vida cotidiana” (Csordas, 1997: 9).

Para Csordas, el principio lógico en Bourdieu es condición para la improvisación semiótica o de sentido. Para Merleau Ponty en cambio el principio existencial es la condición para la trascendencia fenomenológica. Ve en la indeterminación de la percepción una trascendencia que no elimina que se haga cuerpo. . “El cuerpo como un campo de percepción y de prácticas” (1997: 7).

Apegada dentro de mi formación antropológica al pensamiento de Bourdieu, autor que me ayudó a darle sentido a mis experiencias en el campo de la danza contemporánea profesional, me cuesta trabajo todavía la idea de intencionalidad. A veces pienso que las personas no tienen la intención de pensar o percibir algo, sino que los valores que permean la percepción han sido hechos cuerpo mediante un largo proceso de educación en la familia, la escuela, los campos donde se desarrolle el sujeto. Sin embargo, sí creo en que existe una experiencia vivida, que Bourdieu no suele mencionar y que también hay intersubjetividad, es decir, “que cualquier postura o posicionamiento de un actor presupone estar situado en un mundo intersubjetivo” (Csordas, 1997: 13). De este modo existe una posibilidad de juego y hasta de indeterminación en cómo se colocarán los patrones de las disposiciones adquiridas de la persona; cómo tomarán forma en sus sentimientos, en su discurso.

Así es pues que los asuntos de la percepción y la práctica están relacionados con el afecto y ciertos aspectos identitarios. “Un despertar de los sentidos de la presencia en el mundo y de

la copresencia con otros” (Csordas, 1997: 15). Esto se acompaña por un esfuerzo de orientarse de cara al vértigo de la esencial indeterminación encontrada en el despertar, el darse cuenta. Reflexividad y esfuerzo son características del yo, el cual está constantemente encaminándose “en route” (1997: 14).

Se ubican a lo largo de este estudio expresiones de preocupación por algunos temas en un contexto y momento histórico dado por parte de los espectadores. Estas expresiones están teñidas, coloreadas en el lenguaje por diversos niveles de control y este control envuelve los discursos emocionales cotidianos por clase social, por actividad, por generación, por profesión. Meredith McGuire menciona que existen diversos límites de racionalidad en el manejo del cuerpo, de la experiencia emocional y de los estilos de evaluación y legitimación moral (Csordas, 1997: 21).

La utilidad de este acercamiento no sólo está en la concepción de percepción que presenta, que siguiendo a Schütz se convierte en atención: “(Schütz) entendió que la atención reside en ‘la alerta completa y la claridad de percepción conectadas con el volverse hacia un objeto de manera consciente, en combinación con posteriores consideraciones y anticipaciones sobre sus características y usos’” (Csordas, 2010: 86).

Entonces mirar sería poner atención con todo el cuerpo lo cual, aun inconscientemente, es exigido por la interacción con los otros en el mundo y por supuesto por expresiones como la dancística. Más aún en la danza por la materialidad comunicante que la caracteriza, es decir, el cuerpo, los cuerpos. “La noción de modo somático de atención amplía el campo en el cual podemos mirar los fenómenos de la percepción y la atención, y sugiere que prestar atención al propio cuerpo puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean” (Csordas, 2010: 87). En realidad confirmamos que muchas experiencias de los espectadores se dan en este nivel al presenciar la danza cuando expresan sudar, tener ganas de llorar, emocionarse en diversos niveles y también experimentar cambios en su propiocepción y exterocepción. El cuerpo literalmente se mueve, se acomoda, reacciona en dimensiones milimétricas a veces en los asientos, cuando la atención está puesta, como muchos espectadores lo hacen, en los cuerpos en movimiento, sus características, sus acciones, su

esfuerzo, su energía. “Dan ganas de moverse”, dice una espectadora. Cuando yo comencé a mirar danza contemporánea mi propia experiencia era justamente así, es decir, el cuerpo se mueve sin moverse.

DE LA SUBJETIVIDAD

Mi primer encuentro con el tema de la subjetividad en la antropología fue desde que leí al antropólogo Paul Rabinow (1977), el cual me hizo ver la posibilidad de redimensionar los temas de las identidades y las fronteras culturales, al plantear que los sujetos realizan todo el tiempo una renegociación y redefinición constante de su identidad, siempre en términos relacionales. Rabinow enuncia básicamente que toda actividad cultural es experiencial, que la antropología tiene su fuerza como disciplina en la actividad reflexiva y crítica que proporciona justo la experiencia; la experiencia de encontrarse con el otro, con lo otro y que el antropólogo experimenta todo el tiempo en su trabajo, dadas las metodologías para la realización de la etnografía que tienen que ver con la creación de teoría desde el trabajo de campo (1977: 5).

Justamente otro antropólogo que pugna por la conveniencia de tomar en cuenta lo cotidiano y subjetivo es Renato Rosaldo (1989). Lo que me interesa de Rosaldo es que toma en cuenta por supuesto la experiencia, pero sobre todo la incertidumbre; en su planteamiento cabe la improvisación de los agentes y ese detalle metodológico es fundamental para trabajar con temas tan inciertos como “los públicos”. “La gente puede hasta planear la improvisación, diciendo que aceptará las cosas como vengan, que tomará un paso a la vez o que ya se las ingeniará. Sin intenciones de adelantarse al tiempo, puede responder a contingencias imprevistas, ajustándose conforme prosiguen. Sus improvisaciones pueden ser serias, traviesas o ambas; los eventos inesperados de la vida pueden ser dichosos, neutrales o catastróficos” (1989:100). Su trabajo es una reflexión amplia sobre las metodologías utilizadas en la antropología, pero sobre todo en su trabajo con los ilongotes y el cruce con la pérdida durante ese período de trabajo de campo, de su esposa Michel, redimensiona la arena de lo cotidiano y sobre todo de los sentimientos. En su visión emic toma en cuenta de

manera fundamental las formas en que son expresadas las experiencias de las personas (1989: 135).

Esto se vuelve importante para este estudio dado que lo que me interesa rescatar de la recepción, es justamente la experiencia de las personas cuando están ante la danza, más que las obras. En ese sentido podemos retomar también la creatividad de los espectadores y cómo crean su propia narrativa. Rosaldo nos dice al respecto: “Las erupciones de creatividad al interior de representaciones culturales constituyen un comentario sobre los dilemas que enfrenta una sociedad en un momento histórico particular, del mismo modo que pueden reformular dichos dilemas” (Rosaldo, 2006: 37) Esto aplica sin duda para quienes hacen la danza y también para quienes la miran.

Michelle Zimbalist Rosaldo escribió también sobre la necesidad de observar cómo el entendimiento del mundo por los sujetos se desarrolla, no desde una esencia interna independiente del mundo social, sino desde la experiencia en un mundo lleno de significados, imágenes, y lazos sociales, en el cual las personas están inevitablemente envueltas (1989: 139).

Desde este punto de vista lo cultural está no sólo en lo que pensamos, sino en lo que sentimos y cómo vivimos nuestras vidas cotidianamente. El sujeto conformado culturalmente siempre está interpretando y en esta conformación del sujeto y en sus interpretaciones están implicados el cuerpo, el sí mismo y la identidad de la persona. Estaríamos aquí hablando de cómo las personas incorporan o aprehenden a través del tiempo los símbolos y las ideas que experimentan o entre las que viven (Zimbalist, 1989: 141).

Lo que Zimbalist Rosaldo explica, es que a través de la interpretación los significados culturales son transformados. Y a través de diversos procesos de incorporación (“embodiment”) diversos símbolos colectivos adquieren poder, tensión, relevancia y sentido, todo esto dado por nuestras historias individuales. Es decir, conocer las experiencias de los otros y sus afectos es relevante si queremos comprender el por qué las personas se sienten o actúan como lo hacen, sin separar el pensamiento de los sentimientos, es decir, del cuerpo..

En este sentido rescato el método de la respuesta crítica para el estudio de los públicos y su percepción, aportado por Liz Lerman, pues toma en cuenta los sentimientos y los pensamientos de los públicos al ver una obra, sin ponerlos en tela de juicio (Lerman, 2011).

Creo que es relevante el tomar la experiencia dentro de la subjetividad para acercarse a los públicos, porque partimos de la idea de alguien que reflexiona y siente que percibió algo y lo que percibió, es decir, existe una intersubjetividad establecida en la relación de quien percibe y de lo otro percibido (Oksenberg, 2007: 36).

Pero si nuestra intención es llevar esto tan filosófico y que puede quedarse sólo en el ámbito ontológico al ámbito de lo social y cultural, creo que debemos dar un paso más hacia lo que los antropólogos, auxiliados por la filosofía sin duda, pero trascendiéndola con sus métodos, nos muestran.

Justamente observo que la antropología utiliza los estudios de la subjetividad para hacer interesantes cruces entre las experiencias de los sujetos y la estructura social y cultural mayor en la que aquellos se desenvuelven. George Marcus y Michael Fischer (2000) hablan de cómo diversos antropólogos, poniendo en duda las formas tradicionales de hacer antropología, pero sobre todo de presentar al “otro”, sea próximo o lejano han realizado nuevos acercamientos metodológicos en la presentación de sus etnografías. Esta antropología posmoderna toma en cuenta como tópico importante a la persona, el ser y las emociones, y por ello imprime una importancia crucial a los ámbitos experienciales y cómo son expresados y asimilados por “los nativos”.

Los autores plantean varios ejemplos de estas etnografías interesadas en la experiencia de los sujetos y sus diversos enfoques. Hacen notar que, aunque este tipo de estudios nos ayudan a ponernos en contacto con los niveles de la vida social en los cuales las diferencias culturales están más profundamente enraizadas, es decir, en los sentimientos y las reflexiones sobre las relaciones de las personas y qué experimentan en su vida cotidiana, al mismo tiempo estas

etnografías no nos pueden dar una idea monolítica ni tranquilizadora de los grupos humanos o de la sociedad (Marcus/Fischer, 2000: 46).

También existe el inconveniente de que las experiencias y los sentimientos no pueden ser aprehendidos por el investigador de forma directa. Estas etnografías no pueden plantear universales, sobre todo cuando se refieren a formas de construcción de la persona, comentarios y discursos que finalmente son diversas formas de expresión (Marcus/Fischer, 2000: 46).

Efectivamente lo planteado por la filosofía acerca de la experiencia, aunque es muy importante como base para este empleo del concepto en la antropología, aquí se vuelve más que un mero concepto o forma de categorización. Teóricos como Marcel Mauss, Alfred Schütz, Max Weber y Clifford Geertz entre otros, al enfrentarse con otras construcciones culturales del sujeto, sus expresiones y sus maneras de enfrentar la vida, pusieron en cuestión los universales que ciertas visiones filosóficas y el psicoanálisis por ejemplo sugerían para comprender emociones, sentimientos, formas de ver el mundo, sentido común compartido, etcétera. (Marcus/ Fischer, 2000: 47).

Es decir, no se puede hablar de “la experiencia” como una categoría monolítica y universal, porque está cultural y socialmente permeada.

Por su forma de escritura y en el aspecto de la subjetividad en el que ponen énfasis, Marcus y Fischer dan ejemplos de varios tipos de etnografía. Todos ellos tienen en común poner el acento en la visión emic, sus originales formas escriturales, la objetivación de la posición del antropólogo respecto a los sujetos con los que interactúa en la etnografía, el abordaje de las experiencias de los sujetos tratando de rescatar sus ideas sobre el mundo y, sobre todo, la relevancia de temáticas antes poco abordadas como los sentimientos, el arte o las formas de expresión (Marcus/Fischer, 2000/1986).

De esta forma, tenemos una idea de la experiencia inserta en o como manifestación de la subjetividad de las personas. La experiencia según esta visión es intersubjetiva y conlleva

diversas prácticas, negociaciones y respuestas a los otros o lo otro con lo que estamos conectados. La experiencia es el canal mediante el cual lo colectivo y lo personal subjetivo se interconectan. Las subjetividades por supuesto son variables, heterogéneas y contingentes, tomando en cuenta que están moldeadas por la experiencia. Es un flujo constante de comunicaciones interpersonales, y compromisos impresos en la memoria (Kleinman/Fitz-Henry, 2007: 53).

La pertinencia de los conceptos de experiencia y subjetividad en antropología no es sólo que pertenecen a una tradición ya de alguna data, sino que su reelaboración en la disciplina permite hacer consciente que los sentimientos y su expresión están siempre contextualizados en lugares y tiempos específicos y que atañen a la vida cotidiana de las personas en cualquiera de estos lugares y tiempos, por lo cual conforman y están conformados por prácticas específicas. Así, lo que se puede observar mediante estas metodologías y teorías son tópicos fundamentales para el estudio de los grupos humanos y mediante las cuales nos acercamos a ver el lugar que ocupan personas y grupos en la sociedad, el espacio social, los tipos de relación que las personas establecen con su entorno y entre ellos y cómo construyen esas relaciones. Nos hablan también de los recursos, tácticas y estrategias que las personas emplean para sobrevivir en diversos momentos de su existencia, lo que significa cosas importantes para los grupos y las personas y lo que expresan o defienden en ciertos momentos de la vida, el significado de la vida y la muerte o diversas ideas de trascendencia (Kleinman/Fitz-Henry, 2007: 54).

Lo que también se espera poder inferir de este tipo de acercamientos son las ideas sobre lo otro y los otros que tienen las personas. Así en el trabajo que planteo me gustaría indagar en las ideas de danza y de cuerpo que los sujetos tienen, así como la expresión de sus deseos, sus expectativas, lo que los toca profundamente y por qué razones. Se observa la labilidad de estas propuestas porque las visiones, memorias y razones de las prácticas de los sujetos son cambiantes y dependen de múltiples factores políticos, económicos, sociales, culturales y hasta de las disposiciones del medio físico (espacio, temporalidades, ambiente, etcétera.). Coincido con Kleinman y Fitz-Henry (2007) en que el estudio de las experiencias tiene aportes importantes para reflexionar en la interconexión de las representaciones culturales,

los procesos colectivos y la misma subjetividad en mundos y situaciones locales particulares, de lo cual podemos extender la reflexión a otros niveles. En ese sentido, los estudios de Miriam Jimeno, Veena Das y Mahmood Mamdani o Nancy Scheper-Hughes, entre otros, así lo atestiguan (Kleinman/Fitz-Henry, 2007). Estos trabajos que recogen la experiencia y hacen retratos complejos de la subjetividad nos hacen pensar en que el ser, su memoria y la consciencia de la experiencia son internos e individuales, pero también externos, sociales y culturales, es decir, colectivos.

Cabe destacar que concuerdo con que la subjetividad sería “el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que animan a los sujetos actuantes”, tomando en cuenta que “formaciones culturales y sociales dan forma, organizan y generan esos modos de afecto, pensamiento, etcétera” (Ortner, 2016: 127). Esta idea de subjetividad es importante en este trabajo, porque no sólo retoma el concepto de habitus bourdieiano y porque plantea a los sujetos como seres “existencialmente complejos que sienten, piensan y reflexionan, que dan y buscan sentido” (Ortner, 2016: 130). Mi intención al rescatar esta idea de subjetividad que Ortner propone tiene la finalidad no solamente de situar y contextualizar al sujeto, sino también la de dar un lugar y una voz tanto a los sujetos cuya presencia sería minimizada en ciertos contextos, como a su capacidad de aportar, mediante el rescate de su experiencia, conocimiento sobre la sociedad donde ellos y ellas están inmersos. Si bien existe en este postulado de la conciencia una cierta ambigüedad al respecto, intento pensarlo como Ortner (2016), Csordas (1997) y Turner (1986) lo hacen. Ortner escribe: “En el plano individual, coincido con Giddens en que los actores siempre son, al menos en parte, ‘sujetos cognoscentes’, tienen algún grado de reflexividad sobre sí mismos y sus deseos, y son capaces de ‘penetrar’ de alguna manera los modos en que son formados por las circunstancias” (Ortner, 2016: 131).

Parafraseando a la autora cuando habla del concepto en Geertz (Ortner, 2016: 138) me interesa ver de qué maneras la danza le abre al espectador su propia subjetividad, sus sentimientos y su propio cuerpo o su propia imagen de cuerpo: el cuerpo de la danza, del bailarín, pero también del propio, con sus sentimientos culturalmente pautados. ¿Qué tanto el espectador puede estar intranquilo o angustiado ante una manifestación que le habla a su

cuerpo y a sus sentimientos, pero que no “entiende” conceptualmente? ¿Cómo se orienta ante esa negociación que realiza cuando mira y presencia la danza?

Me interesa también el concepto aportado por Raymond Williams y que retomo junto con Ortner cuando hablo de los nuevos grupos en la danza contemporánea mexicana como grupos “residuales” o “emergentes”, dado que intento “entender cómo la cultura forma y deforma subjetividades –lo que él (Raymond Williams) denominó ‘estructuras de sentimiento’- en contextos históricos específicos de poder, desigualdad, mercantilización” (Ortner, 2016: 140). No me apego al concepto de residuales, porque considero, como ya lo reiteraré en su oportunidad, que estos grupos, si bien rompen con el paradigma políticamente dominante de danza contemporánea de la modernidad y sus características hegemónicas, jerárquicas y que disciplinan a los individuos de formas inhumanas, también considero que estos grupos se colocan en espacios sociales privilegiados dentro del campo. Sin embargo estos grupos pueden proponer los postulados contraculturales que hacen ruido en el gremio dancístico y causan adherencias y tomas de distancia, justamente porque pertenecen a esos espacios sociales por principio.

Como ya lo mencioné en los apartados anteriores, abordo algunas otras perspectivas teóricas que me ayudan a reflexionar sobre la cuestión más específica de los públicos de danza y su percepción, así como perspectivas teórico metodológicas que me auxiliaron en el tratamiento de los procesos creativos y las prácticas de los colectivos que los espectadores miran y que aquí se abordan. Sin embargo, la subjetividad y la experiencia han sido el núcleo duro teóricamente hablando de la reflexión que atraviesa todo el trabajo, pues son capitales para pensar el cuerpo como idea transversal. Este se aborda de manera teóricamente más rica en el apartado correspondiente.

OTRAS PERSPECTIVAS QUE APARECEN.

En esta línea de investigación, relacionada con la danza y sus espectadores, me baso también en el trabajo de la antropóloga Judith Lynne Hanna, quien toma en cuenta los

sentimientos de los espectadores de diversos géneros de danza, confrontados con las intenciones de los coreógrafos y performers de las obras vistas. Si bien lo que le interesa a Hanna es la interacción entre bailarines y públicos, ella toma en cuenta los sentimientos de los espectadores (Hanna, 1983). Por supuesto que, aunque los sentimientos están presentes, lo que a mí me interesa es indagar en las imágenes que impactan o punzan al espectador, esto confrontado con la idea de danza que los coreógrafos tienen y la tradición a la que pertenecen. En este sentido, en las artes escénicas carecemos de estudios serios publicados al respecto en México. Existen pocas tesis que abordan el tema, algunas con datos pertinentes sobre consumo cultural. Algunos de estos trabajos se apegan a ciertos modelos de comunicación atribuidos a las obras y al campo sin acercarse a los procesos creativos o a los públicos y con algunos datos no del todo certeros sobre los agentes que entrevista (Cerón, 2004) o bien abordan casos muy específicos de intervención experimental, interesantes por las pistas que aportan sobre las posibilidades de la danza como conocimiento liberador, en el campo de la psicología social, pero con poca conexión hacia lo que realmente sucede, es decir, un planteamiento real sería sin la intervención previa y directiva del investigador ni en el proceso creativo, ni entre los públicos. La autora elige a los espectadores que serán parte del experimento que consiste en entrenarlos para notar ciertos elementos en la obra, que por otra parte también está intervenida por sus opiniones (Ramírez, 2015).

En el aspecto de los públicos el estudio más significativo realizado sobre artes escénicas, ha sido el de Lucina Jiménez sobre las salas de teatro (2000), pero considero que, aunque comparte muchas características con el teatro como arte escénico, la danza escénica tiene su propia especificidad que la sitúa en un territorio aún más complejo para los espectadores. Esto tiene que ver con lo que he enunciado al inicio de esta revisión teórica, sobre que no suele usar la palabra y cuando la usa es de formas particulares que a veces tienen otros objetivos que el de seguir una trama o el de ser entendido; tiene una progresión que rechaza órdenes narrativos tradicionales y en este sentido es más cercana a un orden poético o metafórico, ya que los movimientos no son equivalentes a las palabras (al menos en la danza contemporánea), aunque sí hay una estructura. Menciono a la danza contemporánea, que es la que me atañe, con relación al ballet, donde sí existen algunos indicadores mímicos heredados de las danzas de carácter que sólo los espectadores especializados comprenden y

esto no existe en la danza contemporánea. Otra característica de la danza contemporánea es que apela a la expresión de las preocupaciones, deseos, imágenes, sentimientos, intereses del coreógrafo, es decir, es una expresión personal que no es transparente. Lynne Hanna por ejemplo, indica algunas características de la danza o las danzas. Reiteramos que para Hanna los elementos a tomar en cuenta son el movimiento y sus componentes, que está en el primer lugar de la lista, (espacio, tiempo y dinámica que conlleva fuerza, esfuerzo y cualidad). Los otros elementos que considera como parte de la danza serían que toda danza tiene un propósito, un ritmo impuesto intencionalmente, que contiene secuencias de movimiento pautadas culturalmente las cuales en el caso de la danza escénica suelen ser extracotidianas, aunque puede recurrir al movimiento cotidiano propuesto en momentos específicos según lo que se quiera decir, y finalmente que el movimiento aquí tiene un valor inherente a él mismo y posee un carácter estético (Hanna, 1987: 19).

Hanna habla de la danza como un vehículo para expresar emociones, pero que también hace aflorar diversas emociones en el espectador. “La danza es una forma estética que nos permite encontrar un gran rango de emociones que usualmente se manifiestan en el curso de la vida cotidiana” (Hanna, 1983: 4). La danza es importante para esta autora con quien coincido para este trabajo, en que la danza también puede representar mediante el cuerpo humano muchas facetas de emoción que reprimimos en nuestras sociedades y cita a Peter Schjeldahl: “En tanto el capitalismo se ha vuelto más encubridor, racionalizado y estéril, al arte se le adjudica cada vez más de la función de representar lo reprimido, necesita ser externada la vida amputada de las emociones, que se ha impedido que salgan –y hay un peligro en este impedimento- una serie de instintos sexuales y de supervivencia” (Hanna, 1983: 5).

Por otra parte, al incluir la emoción en el estudio, tomo dos ideas al respecto que me parecen importantes: la primera es pensar en los sentimientos como “estar implicado en algo”, así “la implicación no es sino la función reguladora del organismo social (el sujeto, el Ego) en su relación con el mundo. Eso es lo que guía la preservación de la coherencia y continuidad del mundo subjetivo, la extensión del organismo social (Heller, 2011: 34). Dejamos hasta aquí esta cita de Heller, quien aclara que “son los elementos y procesos de acción y pensamiento los que funcionalmente tienen una importancia primordial” (Heller, 2011: 34).

La segunda idea aportada por Hanna y que me interesa por su relación con la danza es que la emoción es un medio y un mensaje. “Un estado subjetivo de experiencia, de sentimiento, la emoción nos constriñe y nos inspira en tanto cuanto creamos formas culturales y les damos sentido, en tanto que relacionamos las formas culturales y sus significados” (Hanna, 1983: 5). Relaciona la autora la emoción con algo que nos mueve. La emoción así estaría ligada al movimiento. “A través del movimiento, las emociones se anuncian dentro de nuestros cuerpos; el corazón late, la espalda se endereza, los estómagos suenan, las manos tiemblan y los rostros se sonrojan. Porque las emociones y sus movimientos traen sentidos que tienen influencia en actividades especiales y cotidianas, transitamos por diversas pistas para distinguir emociones distintas” (Hanna, 1983: 5).

También metodológicamente no podemos más que apegarnos a lo que los entrevistados dijeron sentir. En la danza sin duda esto pasa por el cuerpo, como ya lo hemos comentado, porque una característica de este arte escénico es la comunicación no verbal, a la cual también se refiere Hanna, cuyo aparato conceptual extraído de su investigación sobre la comunicación entre performer y espectador sienta de algún modo las bases para el presente estudio. Por una parte, plantea que el lenguaje corporal tiene un gran potencial para evocar asociaciones de los sentidos y por otra parte no olvida que los espectadores hacen inferencias o asignan significados diversos a lo que miran. En este sentido los espectáculos dancísticos de alguna manera hablan de lo que se comparte en la vida en común con la sociedad en su conjunto. Hanna plantea que el cuerpo es un elemento que empodera al performer de danza y en relación con esto, yo planteo en este trabajo que la relación con la danza y el presenciarla dan poder al espectador. Al presenciar la danza el espectador se otorga la posibilidad de sentir y pensar de otras maneras, pues como Hanna menciona: “El primer medio de poder que el individuo posee es el cuerpo. El poder real y simbólico del cuerpo persiste a lo largo de la vida de las personas” (Hanna, 1983: 8).

El performance o la presentación para Hanna es el acontecimiento del cual participan tanto performers como públicos y se asume que los participantes hacen que pasen cosas durante el performance y se afectan mutuamente, en un intercambio de mensajes, sentimientos e ideas. “Los artistas y sus públicos se estimulan mutuamente en el intercambio” (Hanna, 1983: 8).

El estudio antropológico de Hanna es pionero en el abordaje de la relación que la audiencia tiene con lo que pasa en escena. En ese sentido me dio pistas para tomar en cuenta algunas variables que intento identificar en el trabajo de campo como las expectativas de los espectadores y cómo éstas influyen en su percepción de un evento escénico. Existen coincidencias en los resultados de su estudio con el que ahora presento. Por ejemplo que los bailarines y en el caso mexicano “la gente de danza” y sobre todo los coreógrafos tuvieron dificultades para sentir y expresar felicidad, mucho más que otros grupos de públicos. Hanna menciona a los bailarines, pero en el caso mexicano y latinoamericano en general no fueron los bailarines sino los coreógrafos e investigadores de danza quienes presentaron mayores dificultades no solamente a expresar felicidad o satisfacción con lo visto, sino en general a demostrar o expresar que sintieron algo. Otra coincidencia fue que existe un estereotipo sobre la danza escénica, sobre todo entre los que aquí llamo públicos legos, respecto a que la danza debe expresar alegría o ciertos estados emotivos y que la danza no es un arte que pueda expresar ideas acerca de la forma y la sustancia. En el caso mexicano se acentúa la idea de que la danza no puede (ni debe dicen algunos) representar o querer decir algo sobre conceptos abstractos (Hanna, 1983: 185). Sobre estos hallazgos y otros regresaremos a lo largo del estudio.

También retomo en varios momentos el estudio de Jiménez, el cual continúa como un referente importante, dado que rescata los planteamientos de la investigadora Patricia Cardona sobre la importancia del trabajo corporal del actor como pieza clave para crear empatía con el espectador y que en ocasiones es olvidada por los actores, quienes suelen confiar excesivamente en el puro trabajo de voz y de los sentimientos del personaje, olvidándose de su cuerpo y su trabajo energético (Jiménez, 2000: 220). Aunque reitero que el teatro tiene su propio desarrollo.

Si bien más adelante retomaremos los planteamientos de algunas de estas autoras como Hanna y Jiménez, me pareció nodal mencionarlas aquí dado que son las únicas que se acercan más específicamente al tema particular de los públicos de danza o teatro desde diversas

perspectivas. Algunas de ellas como Hanna y Reyes son bailarinas que reflexionan desde la investigación y desde otras disciplinas sociales sobre su hacer y sobre los públicos.

Yo por mi parte me posiciono como bailarina y coreógrafa interesada en el afuera de la danza y por ello me aventuro a indagar en las experiencias de quienes ven la danza o de quienes la vemos. Esta objetivación del lugar desde el cual observo y escribo, sin duda determina un ángulo de visión, como pasa con las bailarinas que escriben sobre danza desde la antropología, inmersas en la vivencia de la danza misma, aunque siempre en la búsqueda de un ejercicio de autoobservación y extrañamiento (Citro, 2012).

4.- SOBRE EL TEMA O LOS TEMAS.

*”Todos los temas se convierten en buenos gracias al mérito del autor. ¡Oh, joven artista!, ¿acaso esperas un tema? Todo es el tema, el tema eres tú mismo, son tus impresiones, tus emociones ante la naturaleza. Dentro de ti es donde debes mirar y no a tu alrededor” (Delacroix citado por Pierre Bourdieu, 2002: 439).

Este apartado eje, extraído de las inquietudes planteadas por los públicos observados tiene la intención de dar cuenta de los habitus de los espectadores que afloran en su negociación de significado con las obras y la danza que presencian en una doble vertiente: los temas que le significan a los públicos y los que le cuestan trabajo, así como la invención que su experiencia les hace evocar de ellos.

Bourdieu nos indica: “El verdadero tema de la obra de arte no es más que la manera propiamente artística de aprehender el mundo, es decir el propio artista, su manera y su estilo, señales infalibles del dominio que posee de su arte” (Bourdieu, 2002: 439).

Los temas que abordan las coreografías como eje articulador de las vivencias y la realidad de los espectadores y su subjetividad con la danza contemporánea que asisten a ver, aparece como uno de los primeros ejes articuladores de su percepción. Este eje es importante porque me parece que nos habla de los temas que le interesan a una sociedad y los temas de los que huye una sociedad o un grupo. Sin dudarlo, los medios de comunicación y la situación política y económica toman una relevancia capital en estas preferencias. Temas como los migrantes, la violencia u otros, podrían estar en el centro de las preocupaciones de muchos espectadores y esto también está presente en las preocupaciones de los grupos de danza y sus coreógrafos, con notables diferencias de posicionamiento y discursos, que los acercan o alejan de ciertos públicos. Los temas despiertan efectos emocionales e ideológicos, pero se manifiestan distinto respecto a la distancia que los públicos y espectadores establecen para con el espectáculo. Sin duda la obra tiene efectos ideológicos. Yo tomo a todos los espectadores, como públicos y como espectadores que viven una experiencia; diversa según su posición y bagaje, pero la viven, sean estetas y guarden distancia con el objeto como se

pretende que lo harían los críticos o ciertos funcionarios que no se consideran a sí mismos como público o espectadores, o bien sean espectadores aficionados o legos. Para Puelles Romero, el espectador es ético; su actitud se rige por una implicación moral y “su juicio se rige por efectos emocionales e ideológicos que le despierta el objeto” (Puelles, 2011: 69).

Un tópico que aparece con un alto grado de interés por parte de los públicos que asisten a ver danza contemporánea es el tema de las obras. En la danza contemporánea el tema es un área, un aspecto con el cual los espectadores se pueden identificar, desean casi que sea un punto de anclaje ante el reto que les impone un arte, una expresión como la danza en general y la contemporánea en particular, con características no contempladas en la expresión cotidiana de las personas. Con esto me refiero a que la danza, según Judith Lynne Hannah, (1987). no utiliza palabras, es un arte del movimiento, pero donde los movimientos separados y en sí mismos no quieren decir nada específico o relacionado con los lenguajes hablados o escritos. Puede ser que la danza exprese aquello que no se puede expresar con las palabras y entonces sea una invitación a nuevas formas de sentir y pensar, o bien una forma de expresión que le presenta dificultades al espectador debido a que estamos educados en un mundo donde la racionalidad lógica y analítica tiene mayor prestigio que las formas de pensar con el cuerpo y porque en ocasiones, según la estética que se maneje, requiere de un conocimiento del código para establecer mentalmente que algo es danza u otra cosa no lo es (Hanna, 1987: 22). En este sentido la danza contemporánea puede abrir perspectivas nuevas y muy interesantes para el espectador lego, porque le habla de temas ya conocidos, pero de formas novedosas usando el cuerpo y el movimiento. Sin embargo, cuando se trata de la danza conceptual posmoderna le presenta retos importantes en la interpretación, porque a veces esa danza no se concentra en temas específicos, sino que muestra una variedad de momentos o imágenes que invitan a una interpretación más aleatoria, menos acotada a un solo tema.

Aunque el tema sería parte de lo obvio, en el sentido propuesto por Barthes, (2009) existen temas más accesibles y queridos que otros, para ciertos públicos. Me atrevo a lanzar la hipótesis de que los temas que se les dificultan a los espectadores tienen que ver con una formación que les hace evitarlos o los identifica como no importantes o incluso molestos por diversas razones. Identifico resistencias fuertes entre académicos, intelectuales y los mismos

especialistas de la danza y las artes hacia ciertos temas e incluso una dificultad para confiar en sus propias percepciones. Percibo un miedo o a veces una imposibilidad de tocar los sentimientos. Esto nos puede llevar a una reflexión sobre el habitus en la formación de bailarines y coreógrafos, muy relacionada con las visiones occidentales del cuerpo, en la cual existe una aparente libertad de mostrar, trabajar, tocar, en fin, convivir con el cuerpo y por otra parte hacer que los sentimientos y la espiritualidad no surjan, pues complejizan y problematizan la visión de los cuerpos hábiles y perfectos exigidos por los coreógrafos y maestros de la danza escénica (Le Breton, 2002). Sin embargo, tal rechazo también se ubica en los intelectuales, artistas, académicos y colaboradores de izquierda que pudimos entrevistar. Tales son los temas como el amor, los sueños, la intimidad, la meditación, lo humano o las relaciones, entre otros, que causan reservas. Una espectadora maestra y bailarina se quejaba de que en danza “no se están tratando temas importantes, como la violencia...no sé en qué estamos pensando; algunos coreógrafos tratan temas poco importantes como lo íntimo, eso es muy para adentro y está bien, pero eso no está pasando en el país...” Cabe resaltar que la postura política de esta espectadora es “hacia la izquierda” como ella misma lo hace notar.

También estos indicios nos hacen pensar en la formación y los habitus de los espectadores especializados en comparación con los no especializados, a quienes observamos más dispuestos a dejarse tocar por temáticas de índole subjetivo. Aunque para todos el tema es un punto de anclaje importante y motivante para asistir a las salas a ver las obras, percibo una dificultad para confiar en sus percepciones y un miedo que llega a ser en ocasiones una imposibilidad de tocar los sentimientos en los públicos especializados. Esto coincide con lo encontrado por Hanna en los públicos especializados de su estudio realizado con los asistentes a diversos espectáculos dancísticos en el Smithsonian Institution en Washington, D.C., en los años 80 del siglo pasado. Aunque no concuerdo con algunas visiones de Hanna sobre los públicos no especializados, es evidente que la formación de bailarines, coreógrafos y algunos críticos conforma un habitus tendiente a la autonomía del campo y su distinción como campo verdaderamente artístico. Hanna comenta: “La ocupación estuvo asociada con la percepción de las emociones como cuidado y felicidad. La razón no es clara. Los bailarines notaron los estados de felicidad con menor frecuencia que otros grupos ocupacionales.

Quienes tenían un conocimiento mayor de la danza identificaron muy poco sentimientos como vitalidad y felicidad, que quienes no sabían de danza” (Hanna, 1983: 186).

En general la danza se distingue del teatro por ejemplo, como ya lo anotamos, en que no suele usar la palabra y cuando la usa generalmente tiene un sentido mucho más poético. Digamos que en la danza existen construcciones en las cuales el tema es más explícito u obvio, ya que, como en las obras de BRAE, se ve reforzado por la difusión, el programa de mano, el título de las obras, los gestos y la dramaturgia, así como en la energía y el tratamiento de las obras, donde todos los elementos (escenografía, vestuario, música, iluminación, etcétera.) nos remiten a una explicitación de los temas. Sin embargo, lo común es que el tema no sea explícito de manera obvia, como sucede con Vivian Cruz o algunas manifestaciones de la danza posmoderna. El tema está, pero se nos dan pistas en diversos elementos que conforman la obra para dejar al espectador un margen de interpretación propio. Sobre todo en temáticas muy abiertas o relacionadas con la subjetividad del creador, aunque ésta se manifieste en cualquier tema y las formas de abordarlo. Por ejemplo en *Sueños y obsesiones* de Cruz, donde se recurre a la subjetividad de las bailarinas para sugerir el tema o en *Blanco...Laboratorio Mandala Segunda naturaleza*, donde el tema de los cambios en la persona debido a la madurez y el paso del tiempo son sugeridos mediante las voces distorsionadas, los gestos y la energía de los intérpretes de manera más clara, entre otros elementos que quizá no tengan mucho que ver con el tema de manera obvia como el título, el lenguaje técnico-dancístico o algunos elementos “esotéricos” según un espectador, como una tabla ouija, mapas y planos estelares, etcétera.

Con esto queremos decir que la danza contemporánea nos propone la abstracción mediante imágenes que sólo son secuencias de movimiento, lo que Ramiro Guerra llama danza sin imagen o abstracta, en comparación con otra danza cuya narratividad hace el tema parte de lo obvio, lo que Guerra llama danza de imagen o narrativa. Particularmente no concuerdo con que haya danza sin imagen, porque toda la danza está compuesta de elementos que conforman imágenes efímeras aunque sea abstracta y por otra parte, la narratividad de la danza “narrativa”, por la naturaleza de la danza y las artes del movimiento, no puede ser lineal o con elementos totalmente claros y explícitos de forma total por la complejidad del

instrumento utilizado, a saber, el cuerpo (Guerra, 2013). Digamos que la danza siempre conserva un sentido obtuso que propone retos a los espectadores, pero que también les proporciona la posibilidad de apertura a otras experiencias y saberes, que pueden alimentar su imaginación y su memoria.

Por esta situación inherente a la danza y sus formas de hacerse, es que el crítico, bailarín y coreógrafo cubano Ramiro Guerra dice: “la danza, al no tener un texto de base que permita introducirse en un metatexto de imágenes sígnicas definidas, hará que la obra coreográfica sea aún más conflictiva de captar dentro de la inmensa simultaneidad de sistemas y códigos. De aquí que De Marinis pueda darse el lujo de decir que el espectador es el sujeto de la interacción teatral, coproductor del espectáculo, activo constructor de sus significados, el único realizador de la potencialidad semántica y comunicativa del texto espectacular...” (Guerra, 2013; 41).

También a lo mencionado se aúna que en la conformación del habitus de bailarines y coreógrafos, existe la idea de que la percepción del espectador debe ser libre y relacionada con lo que siente, aunque ya analizaremos cómo esta posición tiene tintes de distinción bajo la apariencia de una idea de “dar libertad” y quizá también el deseo de una propuesta libertaria y comprensiva para con los espectadores por parte de los creadores o coreógrafos. Esta demanda de los creadores hacia los públicos tiene varias aristas: la primera de ellas borda en el sentido de que cuanto más autónomo se vuelve un campo más se presentan estas exigencias que a lo que tienden es a reducir las poblaciones a las cuales van dirigidas las obras, es decir, quien conoce el código y sabe que lo lícito en este espacio artístico es abrirse a sentir, pues bienvenido, de manera que, a quien no posea el código le estará vedada una interpretación o una vivencia “correcta” de la obra dancística, aunque eso de lo correcto en la percepción no exista en realidad. La segunda nos plantea la dicotomía mente cuerpo y el prestigio que tiene en nuestra educación e incluso en el sentido común el hecho de entender por sobre el de sentir o imaginar y es por ello que al espectador medio le cuesta trabajo abrirse a “sentir”. Otra vertiente nos diría que esa actitud de pedir la apertura a sentir e imaginar lo que se quiera tiene que ver con una postura libertaria que efectivamente coloca a la danza como una actividad liberadora, pero el problema es quién le informa a los públicos legos que así es. Sin

duda la especialización que indica en la práctica cómo “debe” ser degustada la danza nos recuerda que se acentúa entonces la distancia entre la cultura profesional y la cultura de los públicos aficionados y legos. Por un lado se desea llegar a los públicos legos y aficionados de forma más contundente y por otro lado están estas exigencias del mismo campo que tienden a aislarlo (García Canclini, 1990: 33).

En el área de la temática y los procesos de significación de los espectadores, Patrice Pavis menciona a Tindemans quien concibe los marcos o segmentos que conforman la obra y que percibe el espectador como “momentos de interacción entre actores-personajes que representan corrientes activas y reactivas de energía” (2000: 229). Si bien esto es válido para cualquier arte escénico (teatro, performance, música, etcétera.), el caso de la danza es particular puesto que tradicionalmente se produce y se piensa sin la recurrencia a la palabra que es un punto de anclaje para el espectador en el teatro tradicional y, cuando se usa, se realiza de una forma particular. Digamos que las obras de danza tienden a tener estructuras más parecidas a ciertas lógicas poéticas, más que narrativas, si pensamos en la literatura. En esto y en la parte visual, la danza y el performance tendrían este tipo de expresión particular que no plantea estructuras comunes u obvias para orientarse, o que el espectador, sobre todo el lego, se oriente.

En este sentido no concuerdo con las visiones que mencionan que si el espectador de danza o cualquier arte no conoce los códigos, estará perdido y no tendrá oportunidad de percibir de manera rica el espectáculo. Muy al contrario, considero que existe una comprensión distinta del espectáculo escénico-dancístico, que no es ni mejor, ni más profunda, ni más amplia, sino sólo es diferente. Esta es la razón por la cual hemos retomado ahora uno de los ejes o elementos de anclaje que importan a los públicos, cercana a las formas de hacer de las obras y lo que ellas presentan, que puede ser parte de los conocimientos del espectador especializado, pero también y sobre todo de la experiencia diferenciada de los distintos tipos de públicos que se acercan a la danza. En este sentido la comprensión del tema y los elementos que abonan a que el espectador tenga un espacio de confort y perciba un centro temático, es relevante también en su experiencia. El pensar, el entender, el identificarse o cuestionar ideológicamente un tema, sin duda alguna, forma parte de la experiencia que

aportan las artes escénicas y la danza es una de ellas. Lo que el espectador experimenta y qué fibras toca la danza de lo que ve. Más exactamente si hablamos del tema, podemos mencionar la memoria que sobre esos temas puede evocar, revivir o reflexionar mediante la danza.

El teórico Patrice Pavis por ejemplo, busca analizar los espectáculos dancísticos en su dinámica, a lo que él llama también vectorización, focalización o interacción, que incluye la idea de que el espectador se ve afectado por lo que ve y eso que ve no son unidades mínimas susceptibles de análisis, sino cadenas de elementos que en relación aportan una especie de unidades de sentido. En las obras profesionales y realizadas correctamente según su tradición y lo que desean expresar, los elementos son colocados de variadas formas con la finalidad de construir imágenes dinámicas que abonen al tema deseado. Estas formas pueden variar y se pueden duplicar, yuxtaponer, repetir, invertir...

Es también por lo dicho que el tema aparece, al menos en la experiencia que nos comunicaron la mayoría de los espectadores, como algo fundamental para vivir la experiencia de la danza como algo asible, cercano e incluso orientador. Digamos que los espectadores, el público, se sienten tomados en cuenta cuando el tema de las obras es interesante, de actualidad o les evoca diversos pensamientos. Esa claridad y punto de anclaje en las obras le revela al espectador que puede dialogar con la escena. Entonces lo mínimo que los espectadores piden para saberse incluidos, llamados, tomados en cuenta, es que los coreógrafos trabajen temas con los cuales ellos y ellas puedan dialogar y para dialogar con esos temas, los coreógrafos deben poner pistas, indicios, elementos que evoquen ese tema de diversas formas (energéticamente, dinámicamente, utilizando gestos relacionados, donde la música, el espacio, la escenografía, la utilería, etcétera., abonen a la visión del coreógrafo sobre ese tema.

Digamos que el tema es un punto de interacción entre espectadores y bailarines-coreógrafos-creadores en la danza contemporánea, un punto de negociación de significados inteligible. Aunque se observa cómo algo material que se muestra en escena cobra diversa importancia o diferente significado según la relación que cada espectador tiene con el espectáculo, sus miembros, los temas, el cuerpo, etcétera. Por ejemplo no es lo mismo ver una obra desde el

punto de vista de la madre de la bailarina que quizá conoce algunas particularidades de la escena por su hija, que ser un espectador lego que nunca ha asistido a ver danza antes. Coincido con Pavis (2000) en que una obra es una transacción ideológica entre el creador y su público, no sólo porque el espectador se identifica o no con lo presentado, sino porque el coreógrafo también presenta una idea del mundo, de la vida, de la danza y por supuesto del tema.

A veces en los espectáculos se representa aquello de lo que sé, aunque yo no lo viva directamente, pero que me afecta o me gusta o quizá puedo ser compasivo con una situación mediante la vivencia que el espectáculo me proporciona. También se da que el espectador tiene resistencias hacia la temática tratada y las maneras en que se trata y se escuda diciendo que no entendió, aunque la realidad es que cuando se le pregunta por el tema de la obra o de qué trata, observamos que sí comprendió, pero algo sobre el tema le enoja, le molesta y toca fibras sensibles que prefiere no hacer explícitas, o incluso ni siquiera sabe que tiene ese problema. Sucedió en una obra de un grupo extranjero, donde se representaba, de una manera particular, la relación desavenida de una pareja heterosexual. Las imágenes y la temática eran totalmente claras para la mayoría de los espectadores. Sin embargo, una mujer expresó que estaba enojada porque “presentan cosas que nadie entiende y aparte de todo son feas, grotescas”, “los bailarines son una pareja y tienen una lucha no?, por qué representarlos como luchadores?, pero eso qué?, es feo y no significa nada...por eso las personas no vienen a ver danza contemporánea, porque no se entiende nada.” Mi conclusión de su entrevista en aquella ocasión fue que la realidad de nuestras relaciones nos toca profundamente y cuando se nos hace presente, es muy doloroso reconocerla y es más fácil echarle la culpa a la danza contemporánea.

Quizá sea este un buen momento para referirnos brevemente a las teorías que echan la culpa de la falta de públicos asistentes a ver danza contemporánea a la calidad de las obras y también a la falta de “animalidad” en la ejecución de los intérpretes (Véase Cardona, 1993). Algunos espectadores especializados que analizan las obras y les encuentran múltiples errores de construcción, independientemente de que son certeros en algunas ocasiones, piensan que el espectador lego que vea esas obras se retirará de ver danza. Esto tiene que ver

más bien, ya en la danza profesional, con una postura ideológico política hacia la danza conceptual posmoderna o danza del presentar como se le llama en Cuba, es decir, aquella danza que prescinde de forma consciente de los lenguajes danzarios instituidos y que busca otras formas de expresión escénica más cercanas a la instalación, el performance o formas híbridas y que puede estar en el ámbito de la experimentación o la presentación del trabajo en proceso o “work in progress”. Justamente platicamos con los espectadores legos sobre el particular y, aunque no comprendieron de qué trataban las obras y fueron un reto a su atención y a su percepción, sí regresarían a ver danza contemporánea. Este resultado es contrario a la idea que tienen los coreógrafos, intérpretes y funcionarios entrevistados sobre que el espectador que vea una obra mala nunca más regresará a ver danza. Sin embargo efectivamente en Procesos en Diálogo sobre todo, donde se aceptan coreógrafos noveles, sí había errores graves de construcción respecto a poner en una obra los elementos más acordes no sólo con el tema, sino con una visión de la danza y el mundo que los coreógrafos decían querer expresar.

La otra postura de la investigadora Patricia Cardona (1993) borda en el sentido de la poca preparación de los intérpretes para transmitir energéticamente las diversas cualidades y dinámicas necesarias para una obra y en la dirección errónea de los coreógrafos hacia los bailarines, por no explotar una corporalidad entrenada justamente para expresar mediante el movimiento y la regulación de la energía. Por supuesto que esta es una idea del bailarín actor de la danza contemporánea con la que los jóvenes adeptos a cierta danza posmoderna no concuerdan. También es una idea absolutamente biologicista de la labor del bailarín, quien tendría que ser como un “toro listo para el combate” según palabras de un maestro o bien un cuerpo que saque su parte animal instintiva al momento de actuar. Por supuesto se habla de un cuerpo ya entrenado en técnicas tradicionales de una manera estricta y continua. Mencionamos estas dos vertientes de opinión puesto que para estos actores del campo dancístico contribuirían fuertemente a la comprensión de los temas tratados y a la claridad con que son expresados, tanto la recurrencia a ciertas formas de interpretar, como el permanecer en una danza no conceptual.

Vemos entonces cómo el tema y los planteamientos que los coreógrafos hacen, pasan por la forma en que son explicitados y tienen que ver con las maneras en que una obra es realizada, según la trayectoria del coreógrafo y la tradición a la que pertenece.

Sin embargo, y aunque abordamos el asunto del tema de las obras por propuesta de los públicos, no abundaremos en este tópico por el momento en el sentido de su producción y la signicidad de la obra, y sí nos avocaremos a la percepción de esos temas y cómo se da, es decir, en la experiencia de los públicos sobre esos planteamientos temáticos. En este sentido observamos por las entrevistas que los públicos legos son muy generosos. Casi siempre encuentran un sentido aunque las obras tengan defectos de factura o incluso no posean en su estructura una coherencia mínima de sentido, lo que suele suceder sobre todo con los más noveles coreógrafos. Los públicos legos y aficionados están abiertos a encontrar un sentido y lo encuentran.

Jauss nos propone diversos tipos de identificación del espectador para con las obras. Asociativa cuando recurrimos a varios elementos y los relacionamos, admirativa cuando se admira al personaje, simpática cuando la identificación es con la parte humana, generalmente por compasión o sentimentalismo, catártica cuando se provoca una emoción violenta y una catarsis que puede provocar piedad o terror y finalmente una identificación irónica que establece cierta empatía, pero con un distanciamiento para comprender los problemas ajenos (Pavis, 2000: 232). Definitivamente los temas nos ponen como públicos en la disposición de una identificación asociativa, pues esta nos permite establecer una situación general, un planteamiento y/o un tema. “La identificación asociativa, no tiene otra finalidad que establecer la situación general a partir de la comprensión de cada uno de los puntos de vista. Es lo que hacemos cuando escuchamos a unos y a otros y reconstruimos sus motivaciones” (Pavis, 2000: 232).

La obra con sus planteamientos nos incita a comparar la idea que se nos indicó en la difusión o el título de la obra por ejemplo y lo que efectivamente acontece en escena y que nos va develando qué de ese tema es importante para el coreógrafo y su postura al respecto. Existe pues una doble actitud del espectador según Pavis y que será necesario tomar en cuenta. Se

identifica y se distancia en distintos momentos según sea su situación, según viva el espectáculo. El espectador lego tiende a identificarse o buscar hacerlo, pero ante situaciones muy intensas o que le tocan de manera muy violenta suele distanciarse. También para el análisis, ya lo indica Puelles Romero, el espectador especializado requiere distanciarse, mirando los elementos que son afortunados o desafortunados en la construcción de la obra para analizar si tuvo éxito en expresar lo que se promete, es decir, “en juzgar sus logros formales” (Puelles, 2011: 71).

Sobre todo los espectadores que gustan de encontrar lógicas narrativas, causales, racionales o bien que se interesan por el sentido literal y la materialidad del espectáculo, pueden llegar a disfrutar de las obras cuyo punto de anclaje claro es el tema. Observamos en coincidencia con lo enunciado por Pavis, que el espectador busca en las obras y pone a prueba “los indicios que se refieren a su propio mundo, las alusiones a la realidad que lo envuelve” (Pavis, 2000: 255).

Sin embargo debemos notar que el espectador va mucho más allá de esto. Ya en las entrevistas podemos ubicar que la danza contemporánea produce en los espectadores diversas experiencias que tienen que ver con sus deseos, con su posición en el mundo, con su concepción del cuerpo, etcétera. La clasificación que los públicos hacen respecto al espectáculo me indica si conocen los códigos o no y qué ponen en juego cuando asisten a ver un espectáculo determinado, pero también las obras les dan la oportunidad de imaginar, de completar ellos con su propia visión y narrativa. En el caso de temas de actualidad como los migrantes, dicha narrativa tiene que ver con los medios que consultan, el cine que ven, etcétera. En el caso de temas más personales y subjetivos como las relaciones de pareja o el paso a la edad madura, las narrativas se hacen más personales, más referidas a cómo el sujeto se siente en el mundo con relación a esas temáticas. También encontramos situaciones en que, como los temas tocan muy profundo a las personas, su narrativa es una escapatoria para imaginar otros mundos con el tema de las obras como pretexto. Estas escapatorias sí tocan los temas tratados, pero de formas imaginativas y tangenciales. Por ejemplo un espectador de *Segunda naturaleza* nos habló de otros mundos, otras galaxias, las estrellas, otras dimensiones y finalmente el encuentro con lo humano y el otro.

Los espectadores reconstruyen una narrativa sobre lo que vieron, pero es una narrativa propia de ellos. El tema como punto de partida y de anclaje y las experiencias que manifiestan sobre este, está en relación con sus estructuras ideológicas, sus valores, sus maneras de pensar, en un contexto dado. La identificación con un sistema de valores le da tranquilidad al público. También vemos cómo la importancia que otorgan los espectadores a los temas nos sitúa y contextualiza en acontecimientos o situaciones sociales y políticas fechadas y situadas. No hay que perder de vista que, si bien el tema en una obra coreográfica o escénica es fundamental punto de anclaje, no siempre proporciona experiencias agradables a los espectadores, ya sea por el tratamiento que se hace de tal tema o bien porque resulta ser un problema no resuelto para el espectador, de modo que el comprender el tema no siempre abona para que el espectador guste de la danza, a pesar de que cuando menos existe un punto de comunicación con lo que presencia.

A veces el tema es un punto de partida para que el espectador elija asistir a ver una obra o no. Los temas más socorridos fueron el género, los migrantes, la violencia, las relaciones amorosas cuando se incluyeron tratamientos hacia la violencia, las relaciones pasionales de formas más acordes a como son tratadas en los medios de comunicación. Otros temas que causaron simpatía fueron las formas de vivir y relacionarse en la ciudad, la música popular y las formas de vivir el cuerpo y los sentimientos en ciertos sectores populares.

Los temas que les presentan retos sobre todo a los espectadores especializados son los sueños, los sentimientos, la subjetividad, las relaciones amorosas tratadas de manera reflexiva, crítica u onírica, los estados psicológicos diversos. Hay temas que sin duda están en los extremos, es decir, causan desconcierto o aversión o bien una identificación casi inmediata como la subjetividad en los procesos de envejecimiento, quizá porque plantean una búsqueda en experiencias muy contundentes en uno u otro sentido. (El tiempo perdido, el tiempo que se va, los cambios corporales, la ubicación de la corporeidad como algo externo al sujeto, valores contrapuestos respecto a cómo vivir el propio cuerpo, etcétera.). Hay temas que causan diversos tipos de reacción y van desde un estado de confusión, hasta una identificación de tipo irónico, como cuando existen burlas, reclamos o reflexiones sobre la danza o la historia de la danza, así como cuando los temas son las formas de hacer la danza.

Roland Barthes, en su análisis sobre las formas cinematográficas utilizadas por Eisenstein habla del sentido obvio y el sentido obtuso en las obras, así como de la existencia de un tercer sentido que está en las obras cinematográficas (y yo diría que escénicas también) y que no puede ser definido de manera unitaria, aunque está presente. El sentido obvio puede estar dado en varios niveles, de los cuales se destacan “un nivel informativo, que recoge todos los conocimientos que me proporcionan el decorado, los ropajes, los personajes, sus relaciones, su inserción en una anécdota...es el nivel de la comunicación” (Barthes, 2013: 55). Y un nivel simbólico que a su vez tiene varios estratos. Barthes menciona tres estratos de los fotogramas en la película *Iván el terrible* de Sergei Eisenstein. Un simbolismo referencial (un ritual), un simbolismo diegético (el tema del oro, de la riqueza), un simbolismo que el propio autor pone en sus obras por sustitución, analogía o metáfora y finalmente en este caso un simbolismo histórico de la significación (contexto histórico, económico, etcétera.).

De modo que el sentido obvio incluye el tema y todos los elementos que, en relación, nos pueden hablar de él. En el caso de la danza contribuyen a la comprensión del tema diversos elementos como la música, la escenografía, el vestuario y más sutilmente, los gestos, las relaciones que se establecen entre los actores-bailarines en escena, los símbolos que usan, etcétera. El tema entonces pertenece al sentido obvio, aunque la danza y su lenguaje están llenos de sentidos obtusos. El espectador demanda el sentido obvio, de hecho, muchos espectadores demandan explicaciones antes de ver las obras, pero el sentido obtuso tiende a pesar mucho más en la danza. Esta posición se contrapone a la de los coreógrafos, que no desean explicar y demandan del espectador una apertura al sentir e interpretar lo que se quiera. Esta libertad es aparente y, como ya se ha comentado introduce en una contradicción a los creadores respecto a los públicos y la imagen que tienen de ellos. Los creadores parecen no tomar en cuenta que sobre todo en el caso de los públicos legos o vírgenes, tan caros a los coreógrafos de la danza contemporánea, y siguiendo a Bourdieu, “la comprensión verdadera es la que lleva a la simpatía”, más aún en una sociedad donde la racionalidad es hegemónica respecto al sentir. Según Bourdieu “no se puede volver a vivir o hacer que reviva lo vivido de los demás, y no es la simpatía lo que lleva a la comprensión verdadera” (2002l: 444). Sin embargo, en el caso de la danza y por su soporte, sobre todo entre los espectadores aficionados y legos, ya veremos que sí se puede recordar, revivir, experimentar mediante

las artes escénicas, aunque el espectador sea especializado, aficionado o lego, siempre espera conocer, saber, que se le explique.

El sentido obtuso para Barthes es aquel que despliega una lógica menos narrativa y explícita, más poética. “El sentido obtuso conlleva cierta emoción...se trata de una emoción valor, de una valoración. El sentido obtuso no tiene un lugar estructural, un semantólogo no le concedería existencia objetiva (pero ¿hay lectura objetiva?) y, si ese sentido es evidente (para mí) quizá todavía lo es (por el momento) en virtud de la misma “aberración” que obligaba al solitario y desdichado de Saussure a escuchar en el verso arcaico una voz enigmática, obsesiva y sin origen: la voz del anagrama. Igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende describir el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o a dónde va); el sentido obtuso es un significante sin significado, por ello resulta tan difícil nombrarlo;...” (Barthes, 2013: 69).

La diferencia con el sentido obtuso que nombra Barthes, es que en la danza justamente los movimientos y los gestos que no significan aislados por sí mismos, en su mayoría, sí conforman una cierta narrativa y una estructura en relación entre ellos mismos y con los demás elementos de la puesta en escena. Barthes dice: “El sentido obtuso, tema sin variantes ni desarrollo, no puede hacer más que aparecer y desaparecer, el juego de presencia-ausencia remeda al personaje y lo reduce a un simple espacio ocupado por las distintas facetas” (Barthes, 2013: 72).

Si bien, como ya mencioné existen preferencias de los públicos sobre las temáticas abordadas, no existe actualmente en toda la danza contemporánea mexicana un tema privilegiado por los coreógrafos, aunque de acuerdo a su tradición sí existen maneras propias de tratar esos temas diversos.

La forma en que son abordados esos temas crea diversos tipos de identificación con los públicos. En ese sentido la forma es fondo, es postura ética, política y estética. Para el público mexicano y los creadores es fundamental esa forma en la que son presentados los temas. En ese sentido es que para los más jóvenes con influencias de la danza posmoderna europea y/o

sudamericana, la danza mexicana de los coreógrafos de las generaciones de los ochenta y la mayoría de los noventa, hacen danza “atrasada”. Sin embargo los públicos aficionados y legos gustan de esa danza mucho más que de la llamada conceptual, posmoderna o del presentar, llamada por la investigadora Anadel Lynton danza poscoreográfica. Para los públicos en Buenos Aires esto no es así. Las formas pueden ser más abstractas o bien pertenecientes a la danza conceptual y no pasa nada, no existen barreras, siempre y cuando haya cuerpos dicientes. En La Habana se prefiere que el tema se explicita de diversas formas, ya sea que se trate de la danza del presentar o de danza de corte más formal o contemporáneo. En este sentido, son más cercanos los gustos de los espectadores cubanos y mexicanos, a quienes les impactan los cuerpos hábiles y virtuosos o cuando menos que pongan cierta pasión o intensidad energética en su interpretación.

Para los públicos mexicanos, de BRAE y de Vivian Cruz, el tema es punto fundamental de anclaje. Cabe recordar que los públicos de BRAE son heterogéneos y que ellos le hablan a los públicos no especializados preferentemente. Vivian Cruz en cambio tiene una mayoría de públicos especializados y aficionados o legos pero con una formación universitaria o en otras artes. Aún para estos públicos el tema sigue siendo un punto de anclaje fundamental.

En las entrevistas realizadas las respuestas donde aparecía el tema como tópico importante son intensas y complejas, en cada caso de manera diferente, debido a factores que tienen que ver con el contexto en que cada espectador se desenvuelve. Sin embargo podemos aventurar que para los públicos legos los temas que están en los medios o que son de actualidad, así como los temas amorosos y de las maneras de vivir la ciudad fueron muy bien aceptados. Para los espectadores especializados, los temas sociales o de actualidad son sometidos a juicio en la forma en que son propuestos, aunque son bienvenidos, así como los temas que tienen que ver con el paso del tiempo son igualmente bien aceptados (ya sea en la danza o en la vida). Los temas que tienen que ver con lo onírico, la subjetividad, el amor, etcétera., le cuestan trabajo a este tipo de espectador.

No coincido con Lynne Hanna (1983) en que se requiere un conocimiento suficiente o incluso profundo de la danza que se observa para que la relación de comunicación entre

bailarín-obras y públicos se dé. Porque para mí y según lo encontrado en las entrevistas, la danza es una experiencia para los artistas que la hacen, pero también y sobre todo, para espectadores.

Ciertamente cuando el espectador no “entiende” o no se le dan pistas en los programas de mano o por algún otro medio sobre los temas, la finalidad, los puntos de inspiración o encuentro, el espectador lego fija su atención en el virtuosismo técnico o las proezas de esfuerzo de cualquier tipo que se hagan en escena. Sin embargo, contrario a lo que dice Hanna (1983: 192), sí creo que los espectadores legos pueden percibir las metáforas de movimiento aunque no compartan una cultura común en el sentido de la alta cultura y aún cuando en los performances avant-garde donde no hay mucho movimiento y el concepto se superpone a las convenciones modernas de la danza escénica, sí impone un gran esfuerzo emocional, afectivo y de comprensión para cualquier espectador y no solamente para el no especializado.

En muchas ocasiones, en los espectáculos de danza contemporánea, el tema está presente, pero no es unitario sino que tiene que ver con sensaciones dadas todo el tiempo por el movimiento y sus cualidades elegidas para las obras como levedad, pesadez, temporalidad y dinámica, exploración de la espacialidad y estados psicológicos, etcétera. Estos planteamientos, si bien le cuestan trabajo a los espectadores legos, sí llegan a percibirlos, sentirlos e interpretarlos acertadamente, e incluso a sentirse identificados.

En la danza mexicana, inclusive dentro de alguna danza conceptual posmoderna, el tema sigue siendo importante tanto para públicos como para creadores. Sin embargo, el tema y su claridad no es importante para algunos jóvenes coreógrafos que se postulan como posmodernos, conceptuales, de la danza performática y afines. Esto se intentará ejemplificar cuando me refiera a las experiencias con los públicos de los Procesos en Diálogo, Otras corporalidades o las presentaciones de los creadores del Colectivo AM.

LOS TEMAS DE BARRO ROJO

Cabe destacar que, si bien dos de las obras de estreno del colectivo Barro Rojo Arte Escénico (BRAE) en 2016 están dedicadas a la violencia de manera primordial y que son *Trinidad* de Miguel Gamero, así como de manera distinta *Travesía* de Laura Rocha, en todas las obras se habla de ella y se muestra en alguna medida. Ya sea la violencia en la pareja, en la familia, durante los tránsitos, en fin. Me atrevo a plantear que las formas de trabajar esta violencia concuerdan con las formas de apreciar y reflexionar sobre ella que están presentes en los medios de comunicación, sobre todo en las telenovelas, el cine de Hollywood, los documentales de National Geographic, la prensa, etcétera. En todas las obras vistas de Barro Rojo y en sus públicos, existen tanto la identificación con un neonacionalismo inspirado en varias fuentes que nos hacen transitar por emociones que van desde el melodrama franco, hasta un tipo de melodrama contemporáneo sin esperanza, sin final feliz y con los cuales, sin duda se identifican los espectadores, hasta la conjunción de la danza folklórica de Amalia Hernández y la danza contemporánea de Guillermina Bravo. Este neonacionalismo es apreciado por todos los espectadores, pero de distinta manera según sean especializados o legos y aficionados. Múltiples diferencias hay aquí, comenzando porque los especializados conocen la polémica sobre la danza folklórica y tienen esos referentes, mientras que los otros aceptan esa idea de nacionalismo tan difundida y aceptada, casi con devoción. Sin embargo, los espectadores especializados también gustan del neonacionalismo de BRAE por la vía de la continuación de la idea de un bailarín mexicano altamente entrenado y de calidad que retoma los temas nacionales con un compromiso muy grande.

Por otra parte, se nos presenta el deseo de los espectadores especializados por formas un poco más críticas, quizá menos melodramáticas, “más frías e intelectualizadas” de abordar los temas. Rocha e Illescas, pero sobre todo Rocha en entrevista, nos cuenta cómo el cine es punto de partida e inspiración para sus planteamientos. En realidad lo que inspira a estos coreógrafos es su propia vida. Por ejemplo en *Trinidad*, Miguel Gamero se inspira en las formas de relacionarse de las mujeres de su familia; Laura Rocha se inspira para el personaje del venado de la obra *Travesía* y que tanta polémica causó entre los espectadores, en su formación temprana y gusto por la danza folklórica y en el cine.

Lo que menciona Jesús Martín Barbero (2010: 193) al hablar del cine mexicano, se puede aplicar casi literalmente a las obras más celebradas por los públicos legos y aficionados de BRAE: “el melodrama como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde el entendimiento familiar de la realidad.” Este es un punto importante de anclaje entre la danza de Barro Rojo y los espectadores no especializados. Sin embargo, tanto en los Barros como en los públicos está latente la idea de las bondades de la danza contemporánea respecto a los medios de comunicación de masas (exceptuando el cine), no porque la danza sea un medio explícito o popular, sino porque es un medio expresivo que acerca a las personas al arte. El arte visto como lo culto hacia lo que hay que aspirar, es decir, un medio de ascenso social, pues así ha sido para BRAE y muchos de los bailarines que han pasado por sus filas (Alain-Baud, 1992). Por ello quizá está también la intención de la directora de Barro Rojo de llevar a los públicos populares a los teatros y también de llevar la danza a los públicos populares, a otros espacios distintos al teatral.

BRAE, EL AMOR Y OTRAS COSAS RELACIONADAS

En las percepciones sobre *Cartas de otoño*, cuya autora es Laura Rocha, hubo coincidencias entre todos los públicos, pero al entrevistar a la coreógrafa hubo diferencias. Todos los públicos dijeron que era una obra que les gustó mucho por el despliegue de movimiento dancístico y técnico de los bailarines y que les había conmovido el tema, que para ellos y ellas fue el desamor, cuando las relaciones de pareja se rompen y el dolor que eso causa. Sólo en dos casos la obra no gustó y pareció vacía, llena de múltiples imágenes y mucho movimiento, pero sin sentido. Incluso un espectador criticó una escena donde aparecen tres de las bailarinas más jóvenes caminando en el proscenio con unos vestidos ligeros, sin ropa interior y mojadas. ¿Para qué está esa escena ahí?, preguntó. La experiencia de tal espectador nos remitió a una temática que tiene que ver con la carga experiencial que Barro Rojo deja en los espectadores ligada a lo ideológico y también a su visión de las relaciones amorosas y humanas en general. En el lobby del teatro Rocha e Illescas pusieron una mesa para vender dos libros recientemente realizados sobre el grupo: uno es el titulado

Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007). La izquierda en la danza contemporánea mexicana (2010), del periodista Juan Hernández y que es un elogio permanente a Barro Rojo en el sentido de sus temas sociales y el libro de fotografías de Jorge Izquierdo *Barro Rojo: El camino* (2015), que narra visualmente la gira de los barros al Salvador en 1987, donde bailaron en los campamentos de refugiados víctimas de la guerra de aquel país. La reacción de aquel espectador fue de enojo, al contrastar las coreografías presentadas y según él “la falta de contenido ideológico” de izquierda o de carácter social en las obras presentadas en el programa Traslaciones. Salvo la obra *Trinidad* de Miguel Gamero, la cual fue tematizada por este y otros espectadores como que habla “de un tema muy fuerte y de actualidad, la violencia hacia las mujeres”, las demás obras fueron tachadas por este espectador lego de frívolas y vacías. Al notar el contraste entre los libros que hojeaba al final de la función, llegó a mencionar que así era la izquierda mexicana, que se había quedado celebrando y recordando las glorias pasadas y que vivían de aquellas en el momento presente, sin demostrar en los hechos (en este caso en las obras) ese compromiso social.

Otros espectadores resaltaron elementos como las sombrillas, las flores y la propia organización y presentación de los duetos ente hombres y mujeres, que interpretaron como la tristeza de la separación. Esa fue otra de las obras que más gustó a los públicos legos, porque, según expresaron, les impresionaba el movimiento, las proezas técnicas y la facilidad con la que se mueven. La coreógrafa y directora de Barro Rojo, Laura Rocha, en entrevista expresó que *Cartas de otoño* es una obra para presentarse en teatros formales (por el despliegue técnico y de producción que implica) y porque es más para público especializado. Rocha la hizo para hablar de la relación con su padre y de su muerte.

Cuando tratan temas amorosos, BRAE los trabaja, al menos respecto a las relaciones de pareja, como relaciones desiguales. Las mujeres la ejercen después de que algún varón las ha despreciado o agredido, aunque aparentan que no la pueden usar o no serían capaces de hacerlo y los varones imponen su presencia por medio de la fuerza, de manera que se naturaliza su presencia en gestos y movimientos que auxilian a que los espectadores la identifiquen. Podríamos pensar que estas escenas cargan el ambiente de significados sobre la violencia que son afines o normales entre los miembros de las parejas para los espectadores,

quienes parecen estar acostumbrados a ella, pareciera ser lo normal, como cuando se ve una telenovela, que causa expresiones de solidaridad o rechazo, pero donde lo que ocurre es normal.

Una de las obras más taquilleras en todos los espacios, pero sobre todo en espacios abiertos o populares para públicos legos es la obra *Amor, perfume, ausencia... Boleros del alma*. Tuvimos la oportunidad de verla representada en el Centro Cultural José Martí. La obra presenta escenas de diversas situaciones amorosas en las parejas y va casi ilustrando dramáticamente los boleros que se escuchan. Las mujeres se presentan, los varones igual, forman parejas evidentemente románticas, con ademanes de cortejo y besos apasionados, pero también con escenas de desdén de mujeres hacia hombres y de ellos hacia ellas, actitudes de grupos de mujeres y de grupos de varones, con un discurso que, cual ilustrativo de la música, nos remite a la idea de la mujer y el hombre heterosexuales o ilustrando el discurso patriarcal que resalta una actuada posición de femineidad tipo cine mexicano de los años cuarenta y una masculinidad que exalta lo viril, el ser hombre en el sentido del que posee, admira lo masculino, domina, hace proezas.... El tema entonces de *Amor, perfume, ausencia...*, es el amor de pareja o las relaciones diversas de parejas heterosexuales y sólo en un caso existe un acercamiento homosexual que causa polémica entre los públicos. En esta ilustración de los boleros con movimiento, de nuevo aparece el melodrama mexicano pero resaltando la pasión y la violencia entre los géneros, en una exploración por diversos sentimientos expresados en los gestos corporales, adornado con movimientos de danza formal (cargadas o pas de deux contemporáneos, proezas técnicas de ellos y ellas, etcétera.), pasando por los más diversos sentimientos descritos por los boleros y los cuerpos, como amor tierno, amor apasionado, coquetería de ellas, celos, despecho, violencia clara de hombres hacia mujeres y entre hombres, demostraciones de fuerza de ellos, desprecio, etcétera.

En este sentido quizá convendría aventurarse a pensar que la visión de BRAE respecto a las relaciones de género y la sociedad es pesimista y que los públicos coinciden con ella. Es decir, quizá es una visión realista, a pesar de la virtuosa ejecución de los bailarines, el dramatismo impreso a las interpretaciones del movimiento, el atractivo tejido coreográfico

en la forma y el espacio y aún el despliegue técnico que pudiera acompañar o no las obras. Es pesimista retomando el sentido común o ciertos lugares comunes y no cuestionándolos.

Después de las opiniones de los públicos especializados sobre su deseo de que los Barros traten de formas menos obvias los temas y de observar las reacciones de los públicos legos hacia estas obras, me surgen varias preguntas para la reflexión: ¿Habría que darles a los públicos una elaboración mayor estética y artísticamente hablando de los temas tratados por BRAE o no existe problema en mantener una visión que coincide con la exaltación de la violencia o las visiones que coinciden con el sentido común sobre diversos temas, en aras de una identificación con el público y una fácil lectura?

¿Será rígido pensar que una de las funciones más importantes del arte, siguiendo a Benjamin (2004), es el sacar del sentido común al espectador y hacerle reflexionar sobre lo que le parece natural o normal, sobre todo cuando se trata de relaciones de género, violencia u otras situaciones insertas en la vida cotidiana de las personas?

BRAE Y EL TRÁNSITO DE LOS MIGRANTES

La obra *Travesía*, que ya hemos mencionado antes, es el pretexto ideal para que Barro Rojo reafirme su solidaridad con las causas sociales que otros grupos de danza y coreógrafos sólo tratan estéticamente desde su visión. La diferencia es que Barro se conecta con las poblaciones de las que habla y eso también les permite a ellos y a sus bailarines vivir de formas distintas los temas que interpretan. Por ejemplo cuando invitan a las madres de los migrantes desaparecidos en tránsito al teatro Raúl Flores Canelo de Centro Nacional de las Artes, también invitan a personalidades de la danza para brindar palabras de aliento a los familiares y mujeres después de la representación de *Travesía*. “El arte no sirve para nada, pero esto es sólo un granito de arena para hacer conciencia”, dice Laura al micrófono. El intento fue llamar a la empatía de las personalidades de la danza invitadas para decir palabras de aliento y confortar con abrazos y conversación a los familiares, así como que, mediante las palabras de los familiares, los públicos crearan conciencia. Los Barros intentan tender

puentes y vemos que su danza es tan explícita y fuerte que lo logran cuando una de las madres que nunca había ido a ver danza nos comenta: “justo como lo bailaron, así es la realidad...es lo que nuestros hijos pasaron...eso es”. El tema aquí es una realidad social muy concreta, que está sucediendo actualmente y a la cual se le ha dado mucha atención en los medios dada su magnitud.

En el caso de los espectadores de Barro Rojo puedo notar que la energía y los elementos que proponen en la mayoría de sus obras nos incitan a una identificación simpática, por compasión o por sentimientos muy a flor de piel que están pautados culturalmente, socialmente. Tan es así que propongo que el espacio social del cual los coreógrafos provienen, coincide con el espacio social y por lo tanto los hábitos y formas de percepción de muchos de los espectadores convocados por este colectivo.

En las entrevistas se observa una cierta mirada de los espectadores especializados que provienen del campo dancístico hacia las obras de Barro Rojo, que prioriza la forma de decir sobre lo que se dice, la forma sobre la función comunicativa de sus obras. Bourdieu explica esta reacción de cierto sector del público como un efecto de autonomización del campo, que quizá se vendría dando con fuerza en la danza mexicana a partir de los años 90 del siglo XX. ¿Podríamos decir que se trata de que los creadores de danza han recurrido en mayor medida al estudio de teorías que justifican su percepción o bien este efecto de autonomización del campo se da con el mismo material intuitivo que da la práctica de la disciplina con un cambio de exigencias y por lo tanto con un cambio en la mirada?

Bourdieu lo explica así creo yo: “De forma más general, la evolución de los diferentes campos de producción cultural hacia una mayor autonomía, va pareja, como hemos visto, con una especie de retroceso reflexivo y crítico de los productores sobre su propia producción que les lleva a esclarecer el principio propio y los presupuestos específicos de ésta. En tanto que pone de manifiesto la ruptura con las exigencias externas y la voluntad de excluir a los artistas sospechosos de obedecerles, la afirmación de la primacía de la forma sobre la función, del modo de representación sobre el objeto de la representación, es la expresión más específica de la reivindicación de la autonomía del campo y de su pretensión de producir e

imponer los principios de una legitimidad específica tanto en el orden de la producción, como en el orden de la recepción de la obra de arte. Hacer que se imponga la manera de decir sobre la cosa que se dice, sacrificar el <objeto>, antaño directamente subordinado a la demanda, a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, de los valores, de las formas, doblegar el lenguaje para imponer la atención al lenguaje, todo eso equivale en definitiva, a afirmar la especificidad y la insustituibilidad del producto y del productor, destacando el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción” (Bourdieu, 2002l: 438).

El tema, elemento fundamental en la comunicación para con el público lego, que toma en cuenta en el reforzamiento de cierta teatralidad antigua, obvia, que es importante en las metodologías de creación para los coreógrafos de Barro Rojo, es denostado por los demás creadores, quienes quizá quieren hacer de la danza contemporánea un arte culto, por un lado, exigiéndoles a los espectadores que pongan en suspenso su juicio y su lado racional y, por otro lado, implicando el deseo de que los públicos legos vean danza. Evidentemente las exigencias del mercado estético de la danza prefieren otro tipo de propuesta estética, que no temática. Se cuestiona la forma de presentar los temas, su elaboración y justamente lo que atrae a los públicos legos tan deseados por otros creadores y colectivos es no solamente, pero sí de manera importante, la preocupación que sus creadores y colaboradores muestran por hacer explícito el tema. Ubico entonces dos visiones en disputa de los públicos de BRAE sobre la función del arte: hacer que los públicos salgan de su confort, salgan del sentido común, salgan de la visión que los medios de comunicación nos inculcan sobre diversos tópicos lo cual cada grupo o coreógrafo realiza a su manera según su visión de la danza y su ethos, su trayectoria y su tradición. Y la otra visión que se apega a la idea de una danza llamada también moderna, que implica un apego a la forma, pero que servirá para decir cosas que se identifiquen con los espectadores. Los grupos de danza y coreógrafos que manejan ambas formas de hacer, pagan un costo dentro del campo. Cabe recordar que BRAE transita con su danza en nichos especializados y prestigiados, así como en nichos marginales y populares de la danza contemporánea. Las obras de BRAE se presentan en el circuito cultural que comprende el Teatro de la Danza, la Sala Miguel Covarrubias o el Teatro Raúl Flores Canelo y también en un circuito popular y a veces marginal que comprende espacios como

el Centro Cultural José Martí, las plazas delegacionales, su propio foro en el Centro Cultural y Deportivo Tiempo Nuevo, así como en diversos espacios y en variados eventos.

Si bien no existe un tema privilegiado en BRAE, podemos identificar temas recurrentes que se trabajan con un tinte común: el amor, las relaciones familiares y los problemáticas sociales como los migrantes o la trata de personas, pero todos con un tinte melodramático que incluye la violencia casi sin excepción. Podríamos hablar incluso de estereotipos. Martín Barbero habla del surgimiento del melodrama y su relación con el cine. De hecho el melodrama tiene una fuerte relación en sus antecedentes y su forma con las radionovelas. Desde el siglo XVII hay una predominancia del espectáculo por sobre la representación misma y se recurre a gestos que conformaban acciones dramáticas en la escena teatral. “Los críticos de teatro no salen de su escándalo: las palabras importan menos que los juegos de mecánica y óptica. Una economía del lenguaje verbal se pone al servicio de un espectáculo visual y sonoro donde priman la pantomima y la danza” (2010: 130). Lanzo la idea de que la identificación de los públicos con BRAE tiene que ver con que sus obras utilizan estos recursos en la construcción de sus obras.

Aquí aparecen tres aspectos importantes: primero que hay una manera de producción de las obras en la forma de tratar los temas que se identifica con los espectadores legos y de estratos sociales medios y populares. Sin embargo, en segundo término debemos notar que la danza, por la polisemia propia de su instrumento y los elementos que la conforman, aunque en el tratamiento se caiga en un esquematismo en las formas de hacer y de presentar los temas, al menos cuando hablamos de BRAE, la danza no le permite al espectador no especializado una atrofía en su percepción, sino que la danza exige un papel activo del espectador que siempre se deberá estar preguntando qué se quiere decir, justamente por el sentido obtuso y ambiguo que tiene la danza como arte en la modernidad y sus características, (el no usar la palabra o no de manera convencional, códigos de movimiento perteneciente a técnicas diversas que no “dicen” nada aislados, la naturaleza de los intérpretes y las formas en que usan sus personas, el instrumento de la danza o sea el cuerpo que es polisémico, complejo). En la danza se combinan de una manera particular una racionalidad técnica, con la ambigüedad expresiva que proporciona pistas y figuras que les hablan a los cuerpos desde los cuerpos, de forma

compleja, polisémica. La danza, por su soporte y complejidad, no permite dejar al espectador cómodo y recibiendo mensajes que “tragaría” de inmediato, sin embargo la forma en la que son tratados temas como el de los migrantes, establecen una identificación simpática casi de inmediato con los públicos aficionados y legos. En el eje sobre el cuerpo se hará más explícita ésta relación de los mensajes que lanzan los intérpretes con los cuerpos de energía incendiaria y virtuosos al mismo tiempo que exigen los coreógrafos de BRAE y el efecto que en el espectador produce tal derroche de pasión y sentimentalidad (Martín Barbero, 2010: 136).

Sin embargo, la exigencia de expulsar lo obvio de las obras de los públicos especializados, me parece que surge desde lugares diferentes. En su mayoría, las personas entrevistadas que se dedican a la danza hablan desde un lugar, un habitus que se afina en la pura práctica, del habitus que indica que el ser bailarín, el bailar y ejercer la danza desde aprender una técnica y practicarla profesionalmente o vivirla, es la esencia de la danza y que esta esencia sería la experiencia del cuerpo y de la práctica misma. Una especie de experiencia sin razón, que sólo experimenta, con el afán de sentir, pero sin hacer mucha consciencia de lo que se siente o de lo que se ve, o aún más de lo que se piensa cuando se siente lo que se ve. Por otra parte está la exigencia hacia los Barros, que se autodefinen como un grupo de izquierda o al menos con ideologías libertarias, que no fuesen tributarios, sin quererlo, de las visiones que sobre esos temas que proponen tienen los medios de comunicación y el sentido común, y que son recogidas con habilidad por los voceros del Estado mismo que sólo se solidariza en ocasiones en el discurso. Entonces sucede que en la reflexión que suscitan en los espectadores, que es valiosa porque ponen temas que son importantes para los públicos, no provocan que el espectador se salga de las formas en que los dominadores inculcan su mirada (sobre los migrantes, sobre diversos temas, sobre los “otros”, el pueblo, los pobres, la familia, la pareja, etcétera.). Los espectadores especializados y aficionados o colaboradores de BRAE que están aparentemente a la izquierda y exigen a BRAE que trate temas sociales, que se conecte con la sociedad más amplia y con las poblaciones alejadas del circuito de las bellas artes o cultural, ven en otros temas como los amorosos una dimensión de diversión para las masas que coincide con la estética negativa de Adorno y Horkheimer, (Martín Barbero, 2010: 45) sin darse cuenta que el tratamiento de los temas sociales se articula en ocasiones con los

puntos de vista que distintos mecanismos de poder (capitalismo, medios de comunicación, industrias culturales,) difunden sobre esos temas.

En el caso de la obra *Travesía*, hay un tema de actualidad que nos afecta socialmente y cuya percepción está mediada por los medios de comunicación. Esa percepción es así, porque también la visión que se expresa en la obra sobre los migrantes coincide con la de diversos medios y campañas gubernamentales respecto a la victimización de estos actores, e igualmente coincide con un neonacionalismo particular. En nuestro caso, *Travesía* o la obra es el medio por el cual los espectadores son demandados a hurgar en su subjetividad y en su afectividad para comunicarnos sus identificaciones con esas temáticas.

Tanto en las funciones de preestreno como en el estreno y en todas las representaciones de la obra *Travesía*, todos los espectadores presentes, conocidos de los Barros, coincidieron en que las escenas eran muy fuertes y que sí representaban el sufrimiento de los migrantes en las travesías que realizan por el tren, el desierto, el río. Un joven espectador sinaloense, mencionó que justamente como se representa en la obra, así es de riesgosa y precaria la situación de los migrantes que pasan por su estado.

Sin duda alguna toda la atención tanto de los públicos como de los Barros se concentra en los temas y quizá sea por esto que, cuando algún espectador pregunta por algún elemento de la construcción de la obra como la música, no se responden las inquietudes y se desvía la respuesta hacia lo más contundente que es el tema. Es posible que sea por nervios o por la propia personalidad de los coreógrafos. Por ejemplo en los Diálogos de percepción realizados en el Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart, la coreógrafa principal, Laura Rocha no salió a platicar con el público en ningún momento y dejó la responsabilidad (sin previo aviso) al maestro Francisco Illescas. En este sentido no estoy segura de la finalidad que los Barros confieren a los diálogos que ellos mismos realizan, es decir, si les sirven para algo más que para sólo establecer un tipo de relación más cercana con los espectadores, porque, aunque el maestro Illescas participó también en el montaje de *Travesías*, fue sin duda la maestra Rocha quien podría haber respondido de forma contundente a algunas preguntas importantes para que coreógrafos y públicos reflexionaran juntos sobre la obra. Ella argumentó que le da pena

y no le gusta participar en los diálogos y que solamente participa en los suyos por obligación, aunque se pone nerviosa. Nos aventuramos a pensar que quizá también les incomoda un encuadre ordenado como el de los Diálogos de Percepción, dadas las reacciones que observamos del maestro Illescas en tal diálogo, el cual sin embargo se llevó a cabo muy bien con su sola colaboración.

Recordando la importancia ideológica del tema para algunos espectadores y colaboradores de Barro, un videoasta que graba las funciones de diversos grupos de danza contemporánea y que conoce del trabajo que hicieron en los 80, cuando bailaban en las calles en solidaridad con los damnificados del terremoto de 1985 y luego con la tragedia de San Juanico, mencionó con lujo de autoridad que era muy clara la figura del pollero en uno de los personajes y que de nuevo Barro Rojo regresaba a los temas que lo habían hecho famoso.

Se comprende que, ante la literalidad en la construcción temática de la obra, las personas intenten ver personajes de acuerdo a la realidad. Claro que los coreógrafos de BRAE no esperan una interpretación literal según los personajes que ellos construyeron, pero en algunos casos sí realizan un trabajo de intenciones con los bailarines con el afán de que se apeguen más a un tono realista, por ejemplo al bailarín que buscaba a su hermana y a la bailarina que hacía el papel de Ana, se les pidió buscar formas para no dar a entender que eran pareja, sino hermanos u otra cosa distinta. Finalmente lo lograron para el estreno dando un tono energético distinto a su relación en escena.

Cabe mencionar que algunos públicos seguidores de BRAE establecen relación de alguna manera con el grupo a tal grado, que los bailarines les explican cuál es su personaje y qué es lo que les pasa.

Una espectadora y su hija se enteraron de la función de la sala Covarrubias a través de un cartel, pero conocen a uno de los bailarines hace cinco años. “La obra me encantó y fue abordada de una forma que te llega a la médula.” Para ella la temática es importante porque “habla de la problemática de la migración, de lo que viven nuestros paisanos que quieren vivir el sueño americano.” Comenta que sí ha visto danza contemporánea en eventos como

el día internacional de la danza y han visto otros grupos como A poc a poc, La Cebra y algún otro y sí les gustan, pero prefieren a Barro. Nos dice que la misión de Barro Rojo es “llevar temas sociales de una manera franca, sin tapujos, siempre a la vanguardia. La danza está olvidada de la sociedad y la cultura, pero se agradece que Barro siempre presente cosas nuevas. Nos hace ver la pasión de la danza.”

Sin duda, el público asistente a las funciones de la temporada de estreno de *Travesía* fue heterogéneo, como se observa que es la constante en las funciones de Barro Rojo. Los espectadores aficionados y legos entrevistados, coincidieron en que les gustó la propuesta ya sea por la importancia del tema, por la ejecución de los bailarines, porque presentan la realidad tal cual es, por los efectos que logran con la escenografía, la iluminación, el vestuario, la utilería y la magia que crea el teatro, por la música, por algunos símbolos muy mexicanos como la danza del venado, etcétera.

Una joven estudiante de veterinaria, primero nos dijo que no le gusta la danza porque no le entiende y que no regresaría a ver danza ni a Barro Rojo, puesto que no sintió nada. Sin embargo, a la hora de preguntarle por la obra, demostró haberla entendido perfectamente y no sólo eso, sino que le gustó la música y le llamó la atención la escena del río. Aún cuando se tiene un pensamiento muy lógico, la literalidad con que son tratados los temas por los coreógrafos de BRAE y la espectacularidad técnica de los intérpretes ayuda a que el mensaje llegue, sobre todo para personas que no están acostumbradas a guiarse por una lógica más poética.

Un grupo de personas mayores, tres mujeres y un varón, mencionaron que la compañía les pareció excelente, expresaban un significado claro, con un lenguaje corporal definido y notaron que la condición de los actores es de primer nivel. “Tienen una muy buena dirección, porque es difícil dirigir a quince bailarines y que cada uno esté transmitiendo un sentimiento. El cruce del río fue la escena que más me impactó. El hecho de luchar contra la corriente donde muestran que hay maldad entre ellos mismos, pero también solidaridad. Está muy bien.”

Otro espectador nos comentó: “Aparte de la cuestión estética, hay un mensaje sobre la travesía de los migrantes. La danza del venado; significa la muerte de los paisas, que van a trabajar, no a robar y como dijo ‘el Fox’ (lo digo despectivamente eh?) ni los negros quieren ese trabajo y es verdad. Ojalá más gente vea esto y nos abra los ojos para que entendamos la problemática que es esto de hermanos que tienen que irse al otro lado a exponer la vida para mandar el pan para su casa. Ah! Y las remesas de los migrantes y el narco son los que mantienen este país, no nos hagamos majes. Mientras nuestros compatriotas tienen que irse a trabajar, Peña se compra sus tres aviones.”

Por estos testimonios observamos que es un tema de absoluta actualidad y que está presente en los medios de comunicación. En el Diálogo de Percepciones que se hizo de la obra *Travesía* en el teatro Raúl Flores Canelo del Cenart, el tema se vivió como muy importante por “este tiempo de turbulencia y el temor al muro”. Francisco Illescas comentó que, si bien el tema de los migrantes no es un tema nuevo, “todos somos producto de migrantes, no hay pureza.” Comenta que, si bien intentaron tratar el tema de la migración de manera universal o así se lo plantearon en un principio, “nos ganó hablar de la migración de México y Centroamérica hacia los EUA, es decir de la migración hacia el norte.”

Unos espectadores directivos del Centro Morelense de las Artes comentaron que “se agradece llevar un tema tan delicado a la danza y de forma tan virtuosa,” y preguntaron: ¿cómo difundir esto en otros espacios y latitudes para que trascienda?, que llegue a más público nacional y extranjero”.

Un aficionado a la danza, Ingeniero en Sistemas, les preguntó a los bailarines sobre el sentimiento que les causa el tema de la migración y no se hacen esperar las respuestas emocionadas. El bailarín y coreógrafo Miguel Gamero cuenta que sus padres y hermanos viajaron a EUA como ilegales, que la obra le impacta entonces de manera personal y profesional porque es una pauta en el trabajo de BRAE y porque trabajar ese tema con un equipo de compañeros bailarines tan jóvenes es importante. “Nos emociona ver que al público le mueve de distintas formas” (el tema), comenta Gamero.

Un espectador del estreno en la Sala Miguel Covarrubias del CCU nos dijo que le impactó la escena “donde un muchacho carga a otro herido o muerto y otro muchacho lo salva, se nota que alguno de la migra, porque son unos asesinos eh?, le dispararon. Es un herido y se lo están llevando. También al inicio con la música de los Cadetes de Linares. Pero al final también la danza del venado.” Debemos aclarar que todo lo que el entrevistado dice sobre los disparos y la migra, no se incluye en las escenas de la obra.

Los espectadores especializados que entrevistamos tuvieron coincidencias. Ellos y ellas desean que el discurso sea menos literal, menos realista. Un escritor, maestro, coreógrafo y bailarín, quien comenzó a realizar sus obras en los 90, ejemplo de una connotación ideológica o ética, siguiendo a Barthes, (2013: 28), nos cuenta que asiste a la danza cada fin de semana o diario si hay festivales, pero hay períodos en los que va una o dos veces al mes, aunque ve danza siempre porque, como director del Centro de Investigación Coreográfica (CICO) y maestro, está de alguna manera obligado a ver los trabajos de los alumnos de las escuelas. Comenta: “yo iba prejuiciado por lo que ya conozco de Barro,” comenta. Hay una contradicción entre unos temas sociales muy importantes, necesarios de ser tratados y un discurso dancístico muy centrado en la espectacularidad y me parece que suele oponerse a la problematización del tema, pero veo que al público popular que sigue a Barro le gusta esa espectacularización de la producción, de la danza, de la ejecución sobre todo y esos excelentes bailarines, me conmueven esos bailarines. En Barro los cuerpos ya están, son capaces de incendio, pero se comen los temas, porque los temas no modifican la discursividad dancística y entonces el tema se queda epidérmico.” Aún con esta crítica, nos comenta que la obra le conmovió por las cosas realizadas en el grupo de migrantes, el coyote y el migrante síntesis, que para él es quien baila la Danza del Venado. “Debajo de los cuerpos de los migrantes está ese cuerpo invisibilizado del indígena como los pueblos originarios, el cuerpo que todos portamos, pero que decimos que no.”

Y continúa: “¿Por qué Barro no se plantea a nivel del discurso lo que plantea a nivel temático? Falta reflexión teórica para hacer más poderosa la formulación artística.”

Nuestro entrevistado continúa: “Narrativamente está bien hecha. Cuando los corretean es bonito, pero es pura danza. Si fuera otro tema no importaría. Carreras bellísimas, pero igual

son mis prejuicios. Disfruto la función, veo mucho trabajo, agradezco esos bailarines, ese cultivo de un capital de saber dancístico mexicano, pero siento que hace falta estallar el discurso. Aún así, claro que volvería a ver a Barro Rojo.”

Un bailarín colombiano que asistió a la función de estreno, nos dice sobre el tema de la obra: “El tema que tratan es duro y real, el de la migración. En Colombia también la violencia es terrible. No es raro que la danza quiera hablar de estos temas también. El arte puede incidir en la sociedad y me parecen importantes este tipo de propuestas. Hacen que el público nos hagamos preguntas al respecto y reflexionemos. Conozco el trabajo de Barro y tengo la visión de bailarín muy crítica dentro del aspecto de la danza. Laura es muy enfocada en su trabajo y logra traer a la escena lo que piensa y lo que ve. Seguro la obra cambiará en otras temporadas, porque la danza es efímera y puede cambiar.” Ante mi pregunta sobre lo que sintió o pensó, responde: “Me gustaría conocer más cómo se hizo (la obra). Es claro que hay escenas fuertes y reales, literales y dicientes. Es claro lo que quieren mostrar. Te toca porque no es normal tener este tipo de situaciones frente a ti. Hay momentos fuertes que hacen que la obra suba.”

TEMAS IMPORTANTES: EL ESPECTADOR ¿DE IZQUIERDA?

Los coreógrafos de Barro y la imagen que se tiene de ellos en la danza mexicana tiene que ver con una actitud de resistencia, manifiesta en diversos rubros. Uno de ellos es justamente la resistencia entendida respecto a los temas sociales que en ocasiones son abordados en las obras de Barro como es el caso de *Travesía*. Es como si la resistencia consistiera solamente en tratar temas con un contenido social o político. Observamos que para algunos colaboradores y amigos de Barro, la resistencia también se encuentra en tratar este tipo de temas, porque eso hace que el hecho de hacer danza se vuelva un combate y entonces, cuando los coreógrafos de Barro realizan obras de contenido social o político, son enaltecidos (Hernández, 2010). En este sentido es que observamos una demanda de algunos amigos, colaboradores e incluso públicos especializados de izquierda sobre Barro. El videoasta Gustavo Lara, en la sesión de comentarios al preestreno de *Travesía*, mencionó con

satisfacción que: “ahora sí regresa el Barro de los temas sociales”, como si por sus temas hubiera un Barro verdadero y bueno, y otro Barro que se ha perdido tratando temas de otra índole, como en *Viento de Lorca*, *Cartas de otoño* o *Boleros del alma*.

Este polémico tema, que coloca a Barro en una encrucijada, volvió a surgir en camerinos al final de la temporada de *Travesía* en la Sala Miguel Covarrubias. El fotógrafo Jorge Izquierdo, colaborador de siempre con Barro, experimentadísimo artista de la cámara que retrató a Barro en su gira al Salvador de 1987 y los siguió durante más de la mitad de su trayectoria, compartía en su plática a los bailarines en el camerino de varones, sus conversaciones con los migrantes de Lechería a quienes él ha fotografiado y con quienes esporádicamente ha convivido, por el hecho de vivir cerca de la zona. Después de contarles una o dos anécdotas que refrendan la visión del migrante como una víctima del sistema, que se enferman y a pesar de ello deben continuar su travesía, sin apoyo alguno, comentó que le daba gusto que finalmente Barro regresara a los temas verdaderamente importantes. Laura Rocha, presente ahí, no comentó nada sobre el particular, pero el ambiente era de alentar a los bailarines del grupo y felicitarlos por su excelente interpretación.

Luego de tal situación pensaba, ¿habrá temas importantes y otros que no lo son para el arte?, ¿qué pasa entonces con los temas que exploran los sentimientos, la pareja, la intimidad?, sería interesante indagar cuánto peso tienen en los creadores de Barro estas opiniones. Lo que se evidencia es que también pesa el autoadscribirse a una izquierda que no reflexiona sobre esos otros temas como el género, por ejemplo. Me preguntaba si esa fuese la razón por la cual continúan exaltando la violencia, y sobre todo la violencia de género en sus obras, sin cuestionarse mucho sobre la estructura del discurso coreográfico, más allá de los temas o el realizar formalmente bien una obra.

Bueno pero, he mencionado la palabra “ideológico”, “ideología” muchas veces, respecto a BRAE y sus obras. No la menciono en el sentido althusseriano de falsa conciencia, aunque se podría establecer la liga. No, yo menciono ideología en un sentido más coloquial, que según yo respecto a Barro Rojo habla de un discurso artístico enunciado desde una posición ético-política planteada como permanentemente en disputa con las lógicas del capitalismo.

Lo que creo ver y extraigo de esta observación, es que los Barros están atrapados en una retórica que empieza a crear una especie de falsa consciencia (de izquierda) y que se manifiesta en al menos dos de las miradas de los públicos que los escudriñan.

Habría que plantear que el arte sólo se convierte en un arma de combate cuando se rompe la idea convencional que se tiene de los temas, artísticamente y en el discurso, no sólo al abordar esos temas, si seguimos a Benjamin (2004). Sin embargo, para los Barros el simple hecho de tocar temas sociales o de resistir en el difícil ámbito de la danza contemporánea en México y reafirmar su postura política y de clase es ya en sí mismo una postura de resistencia. Con todo y esa postura, Barro Rojo es reconocido por su trayectoria, su trabajo y su tesón. El tesón y el esfuerzo, parte de la bandera de la posición política de Barro, es quizá la única que comparte con el resto del gremio de la danza contemporánea, que respeta su trayectoria, porque ese esfuerzo y tesón también lo practican los creadores profesionales y serios de la danza.

Existe una idea que tienen todos los integrantes del gremio dancístico que sigue pesando para los creadores de Barro. Illescas en entrevista dice: “sí hay un cliché que se dice hasta de burla: ah! Barro Rojo, sí el puño en alto no?” Esto es importante porque los públicos los colocan quizá donde ellos ya no están más.

Sin duda, como sucedió en la función de *Travesía* en el Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart, con las madres y familiares de migrantes desaparecidos en tránsito como invitados principales, existe una identificación casi literal del tema, con el tratamiento que de él hacen los medios y con el imaginario y la realidad de las travesías de los migrantes, manifiesto en las imágenes de la obra que ha puesto a Barro Rojo de nuevo en la ruta temática de la que tanto gustan sus colaboradores de izquierda, públicos legos y aficionados. Los temas le permiten a Barro tender puentes con otras comunidades de las que sus temas hablan y con los públicos legos tan caros a la mayoría de los coreógrafos de la danza contemporánea en México, es decir, para los Barros los temas no sólo son temas, sino que son oportunidades para salir hacia afuera del campo de la danza y dejar que esos otros entren un poco al campo de la danza inserto en el sistema de las bellas artes. Sin duda los seguidores de Barro aprecian

esa espectacularización de los temas que tanto denuestan los públicos especializados y justamente el lenguaje técnico dancístico que utilizan y que muestra virtuosismo técnico, es lo que acerca a los espectadores no especializados y aficionados a Barro Rojo junto con el interés en las temáticas que tratan y la forma en que son tratadas.

BRAE Y LA VIOLENCIA

De las obras que se observaron y, según las entrevistas realizadas, la obra que impactó por la temática de la agresión sexual a las mujeres y de hecho la muerte de una de ellas, fue *Trinidad* del joven coreógrafo Miguel Gamero. En dicha obra hay una madre, un varón que agrede y que parece ser el padre, pero que podría ser cualquiera, las hijas o mujeres jóvenes que son agredidas y unos personajes oscuros que parecen dirigir las acciones de violencia del varón hacia las mujeres e intensificarlas. Dichos personajes auxilian a tapar los ojos a la madre (interpretada por Laura Rocha magistralmente), muestran carnadas a las jóvenes y manejan e incitan al varón a la violencia. Pasan varias cosas en el escenario al mismo tiempo y están unas naranjas que se pasan entre los personajes y que fungen como símbolo de lo jugoso que se derrama, como medio de relación entre los personajes, como medio de distracción y como “algo” valioso, es decir, la obra tiene elementos polisémicos. Todos los públicos entrevistados no comprendieron el simbolismo de tal elemento y algunos lo mencionaron como que podría significar “algo valioso”, la virginidad, el valor, pero mencionaron que los confundía y en un caso se mencionó: “no sé por qué está eso ahí.” Esta manera de componer las obras, con varias acciones que pasan al mismo tiempo, también fue criticada por algunos espectadores especializados, a quienes les interesaba que se focalizara la atención en una acción principal, porque “esa acción principal pierde interés porque las demás le estorban al estar ocurriendo al mismo tiempo.” Lo que en los ensayos que se siguieron fuera un elemento de relación útil, en escena resultó diluido y sin sentido.

Al entrevistar al coreógrafo Miguel Gamero sobre las temáticas y la oscuridad de sus obras, surge el tema de la violencia hacia las mujeres que ha visto en su propia familia y en otras, y el silencio de ellas ante tales situaciones. Lo que el público percibe, es mencionado en

palabras como: “violación, agresión sexual, las muertas de Juárez, etcétera.” Una espectadora especializada señaló que le molestaron las obras de Gamero, porque se pregunta si es que hay necesidad de presentar violencia casi real en escena para hablar de ella. Sin embargo, notamos que estas identificaciones temáticas pueden estar ancladas en el contexto social y político mexicano que se ha venido desarrollando desde finales del Siglo XX y que continúa a principios del presente. Aquí vemos cómo las percepciones de los públicos y su identificación con las temáticas tratadas por BRAE, pasan por las concepciones hegemónicas de los mismos temas: la migración, la violencia, el erotismo, las relaciones familiares y de pareja, etcétera., a pesar de que la postura ideológica que se transmite también es de lucha, de dar importancia a temas sociales, de “poner nuestro granito de arena para hacer conciencia”.

La violencia en *Travesía* es manifiesta como la falta de solidaridad entre los migrantes, pero también con su victimización. Son víctimas todo el tiempo y entre ellos mismos también se agreden. “La violencia no puede ser entendida únicamente en términos de su fisicalidad,- fuerza, asalto o el infligir dolor solamente,- la violencia también incluye ataques a la persona, a la dignidad, al sentido de valía y a los valores de la víctima. Las dimensiones social y cultural de la violencia es lo que le da poder y significado. Concentrarse únicamente en los aspectos físicos, exteriores de la tortura, el terror, la violencia, hace que se pierda lo esencial, lo central y transforma todo proyecto que se refiera a ella en meros ejercicios clínicos, literarios o artísticos, que corren el riesgo de degenerar en teatro, representación o pura pornografía de la violencia en la que el impulso voyeurista subvierte el proyecto mayor y más fundamental y de largo alcance de atestiguar, dar testimonio, criticar y escribir en contra de la violencia, la injusticia y el sufrimiento” (Scheper-Hughes en Jimeno, 2004:10).

Ya desde finales de los 90 comenzaron a abordar el tema de la violencia, pero con una visión pesimista de una manera novedosa para ellos, cosa que el crítico Carlos Ocampo les reclamó así: “Sí: porque los miembros de Barro Rojo Arte Escénico perpetran el pecado capital de erotizar la violencia. En *Ajuste de cuentas. (El recurso del miedo)*, ensamblada originalmente para conmemorar su XV aniversario, el conciliábulo del que forman parte la lopezvelardiana pareja por Rocha/Illescas, Beto Pérez Salazar y Armando García, depura su primera

propuesta para dotarla de una superficie lustrosa y ultrasofisticada... ¿qué fue de aquel Barro Rojo militante y pendenciero que hacía suya cuanta causa justa hiciera falta para convertirla en panfleto dancístico?, ¿qué de toda aquella estética neomexicanista que expropiaba, reactualizándola, la línea decantada por Guillermina Bravo o Raúl Flores Canelo? Imposible saberlo” (Ocampo, 2001: 104).

Cabe aclarar que en la obra *Ajuste de cuentas*, el mal absoluto y la oscuridad se manifiestan de forma omnipresente, pero ahí el tema es el mal que crea y obliga a la violencia. No se presentan “temas sociales” de manera explícita. Se nota aquí una preferencia de los públicos especializados y de izquierda, de nuevo por los temas que, aunque el tratamiento presente violencia, estén relacionados con las realidades que se viven en cada momento. Sin embargo, no les preguntamos a los públicos asistentes a ver el *Recurso del miedo*... qué les sucedió con la obra y aún así, la violencia sigue presente.

ANTES DE CONTINUAR, HABLEMOS UN POCO SOBRE LA VIOLENCIA

Considero pertinente realizar una breve reflexión sobre un tema que, como ya se mencionó, está presente en las obras de Barro Rojo de una forma obvia o explícita y en los grupos más jóvenes de formas menos obvias y presentadas distinto. Desde los planteamientos de algunos de los jóvenes que se presentan en *Procesos en Diálogo*, pasando por lo que puede transmitir en ciertos momentos a los espectadores la obra *El Bobo* de Nicolás Poggi que no habla explícitamente sobre la violencia y quien se presentó en *Otras Corporalidades*, así como una violencia que tiene que ver más con una posición en el campo dancístico, una postura de poder en *Mexican Dance* manifiesta de forma ingenua y bien intencionada con humor, pero que apela a la burla, la violencia está presente de diversas formas. Si bien quienes la incluyen casi permanentemente en sus obras son los Barros, es un tema que a los públicos les importa, sean espectadores especializados, aficionados o legos y aunque sus visiones y opiniones en las formas de cómo expresarla sean opuestas.

Postulo que no es casual que los públicos valoren y confieran importancia al tratamiento de la violencia, pues la viven y tienen noticias de su manifestación en diversos ámbitos de la vida cotidiana en nuestro país y el mundo.

En este sentido vale la pena citar la concepción de la violencia estudiada por la antropóloga Miriam Jimeno quien busca entender la acción violenta “no como una categoría abstracta, sino como un tipo de acción social que acontece inscrita en las relaciones específicas entre las personas. Y como en general en las acciones humanas, su aspecto instrumental es inseparable del sistema cultural de representaciones y de la configuración de los afectos. La acción violenta expresa ciertas orientaciones y valoraciones de orden histórico cultural y traza y pone en evidencia diferencias sociales” (Jimeno, 2004: 143).

Hablando de Barro Rojo en *Trinidad* de Miguel Gamero por ejemplo, la violencia se presenta como algo oscuro, dirigido por fuerzas extrañas que hacen que se ejerza violencia contra las mujeres hasta llegar al asesinato. Los públicos se impactan y perciben la oscuridad y la rareza de ese sentimiento, de ese estado de cosas que es omnipresente, triste, descorazonador. Los espectadores se impactan y lloran, exclaman, se conmueven ante un final desesperanzador, donde el asesinato y la resignación forzada toman un lugar primordial. La visión pesimista triunfa, lo inunda todo.

En *Cartas de otoño y Amor, perfume, ausencia...boleros del alma*, independientemente de la intención de la creadora, los espectadores percibieron las problemáticas y desencuentros en las relaciones amorosas de pareja. La violencia de género se manifiesta corporalmente en las relaciones que establecen los personajes, la mujer actúa el papel que socialmente se le ha dado ilustrando los boleros en *Boleros del alma* y el hombre igualmente. Esta obra sobre todo reproduce con fidelidad una especie de ambiente de sentidos reforzados por la música popular, cierta literatura, las telenovelas, etcétera., con la fuerza de la interpretación y la habilidad técnica e interpretativa de los bailarines, con la que los públicos legos y aficionados se identifican. En BRAE perciben esto y por ello es que en su repertorio tienen obras para todos los públicos.

El concepto de configuración emotiva de Jimeno, me hace reflexionar en este ambiente que refuerza sentidos con los que se identifican los públicos legos y aficionados de BRAE. Para hablar de las situaciones emocionales en las que se da la violencia y el crimen pasional, Jimeno define la configuración emotiva como un concepto “para resaltar que se trata de una concepción amplia, de un verdadero esquema cultural de referencia sobre el sujeto y su vida emocional. La configuración está integrada por una red de elementos interconectados, de orden cognitivo tanto como afectivo, y de ella se sirven las personas para situarse en relación con la expresión emocional” (Jimeno, 2004: 6).

De nuevo regresamos al melodrama y a planteamientos que, aunque no son inmediatamente digeribles para el espectador lego y aficionado por la dificultad que impone el lenguaje de la danza contemporánea que no usa la palabra y sí exige del espectador una apertura y una atención particulares, los temas de BRAE y las formas de construcción con cuerpos hábiles y gestos que pueden caer en el estereotipo atrapan literalmente los sentidos de los espectadores, sin dar cabida a otra relación que la inmediata identificación ideológica por la importancia del tema, a nivel corporal por la energía y la habilidad técnica de los bailarines, y también a nivel emocional por la coincidencia entre los ámbitos de sentido dominantes y emitidos por los medios de comunicación y diversas manifestaciones sobre los temas tratados y el sentido común. BRAE atrapa sin escapatoria posible, pero de una manera honesta, que pretende crear lazos con los públicos legos y aficionados a los que efectivamente se dirigen.

Las configuraciones emotivas, según Jimeno, “articulan lo cognitivo y lo emocional mediante ciertas claves de significación. Las personas conocen estas claves de valoración en el contacto cotidiano con otras personas de su grupo social y a través de una variedad de circuitos culturales tales como la crónica judicial o “roja”, la música, la literatura, el cine la telenovela, las conversaciones casuales. Esto conforma una comprensión compartida mediante la experiencia común” (Jimeno, 2004: 5).

En *Travesía*, Laura Rocha nos muestra un punto de vista sobre la realidad de los migrantes en tránsito. Una mirada que los victimiza y que al mismo tiempo retrata sus contradicciones, son capaces de solidaridad y compasión, pero también son capaces de competencia, rapiña y

violencia para con quienes están junto a ellos fortuitamente en tal destino de tránsito. Está presente una idea del migrante como víctima y entonces existe una carga emotiva muy fuerte que también envuelve al espectador. La violencia actuada o real produce un impacto.

No solamente los temas de la violencia hacia las mujeres y la travesía de los migrantes son de especial interés para los espectadores quienes estamos inmersos en una realidad que a diario se nos impone, sino que planteo que obras como *Travesía* funcionan entre los públicos, sobre todo los espectadores legos y aficionados, pero en general para los distintos públicos, como mediador simbólico entre la experiencia subjetiva y la realidad que vivimos diariamente o de la que sabemos (Jimeno, 2003).

Los públicos de BRAE y sus creadores muestran una sensibilidad hacia estos temas, una preocupación y un compromiso, visible sobre todo cuando los vemos invitando a las madres y familiares de migrantes desaparecidos en tránsito a una función de *Travesía* y luego realizando un intercambio; sus palabras de dolor y nuestras palabras de consuelo, nuestro abrazo. La intención de que las víctimas o los familiares de las víctimas no se aislen y que la obra pueda ser un vehículo para vivir de otra manera la emoción, el dolor de la pérdida en su caso o bien la solidaridad o el hacer un lugar en la propia reflexión de los espectadores sobre la problemática, aunque en los espectadores especializados se mantenga la crítica a la forma de representación. En este ritual que de alguna manera intenta tender puentes entre la danza académica y la realidad, le comunica al espectador ese punto de vista sobre los migrantes e intenta establecer lazos emocionales de identificación con esa realidad por la vía de la compasión, de la solidaridad. “La expresión emocional suele adoptar formas culturalmente apreciadas que van desde actos ritualizados, como cuando las personas asisten a la ceremonia de una misa” (Jimeno, 2003: 5). “Dejar hablar y escuchar son mecanismos para recobrar la confianza perdida”, menciona Jimeno al hablar de la violencia en Colombia (Jimeno, 2003).

Sin embargo, en el caso de BRAE, la violencia escenificada es cuestionada por los públicos especializados quienes ponen sobre la mesa la necesidad de estudiar, de ir más allá de la simplificación achacada a los artistas cuando hablan de alguna realidad social, para no reproducir la visión dominante sobre los temas, en el caso de los públicos aficionados que

son académicos por ejemplo. Si bien está planteada esta necesidad de ciertos públicos, que plantean en preguntas incisivas las razones de algunos elementos propuestos en la escena, como la danza del venado por ejemplo, que sin duda es de Amalia Hernández (en la versión que muestra Barro) y que tiene que ver con la formación en danza folklórica de Laura Rocha, es significativo cómo los Barros no parecen querer modificar los elementos propuestos en sus obras por las opiniones vertidas en los diálogos que tienen con los públicos.

Entonces nos falta saber para qué son los diálogos que ellos mismos realizan y que agradan mucho a todos los públicos, porque sin duda nos hacen separarnos un poco del torbellino emocional con que queda el espectador de Barro, para concentrarnos en lo que efectivamente se vió. Se observa que para los públicos especializados y para algunos otros espectadores, los temas “importantes” pueden estar en las obras y está bien, siempre y cuando no les puncen o les toque. Esto demuestra que la exhaltación o representación de la violencia puede tener un doble cariz. Por un lado sirve como vehículo simbólico para experimentar de una manera no violenta, la realidad del dolor, la preocupación, la pérdida, la violencia, etcétera. Por otra parte la representación de la violencia que llama la atención porque llama a una reacción, se relaciona con un entorno violento, que divide mente y cuerpo y que suele no mirar a la persona, sino sólo cuerpos, cuerpos de hábiles bailarines, cuerpos de mujeres y hombres asesinados y la presencia de aquellos de quienes no se sabe dónde están.

La violencia representada por los jóvenes coreógrafos participantes en los Procesos en Diálogo da cuenta de la preocupación por la realidad que aparece en la vida cotidiana y que requiere expresarse. Desde la invasión del espacio vital hasta la represión del estado y las desapariciones, han marcado a las nuevas generaciones con la consigna de que faltan 43 y más. Las sesiones que organizan las integrantes de La Mecedora son sin duda un espacio necesario para la expresión de la nueva danza mexicana, aunque no coincida con la visión de algunas de las colaboradoras de este colectivo.

Cabe destacar que el Colectivo AM por ejemplo, está marcado en su discurso por la pérdida, el asesinato de Nadia Vera, colaboradora del Colectivo y gestora de danza, hermana de un coreógrafo reconocido en el medio. Para la instauración de la Biblioteca Itinerante de

Coreografía (BIC), Stephanie Janaina nos comentó que la biblioteca es importante para ellos porque la madre de Nadia comentó que lo único que queda y que es valioso es leer sobre lo que uno hace, llenarse de conocimiento y promoverlo. Sin embargo, la percepción de los espectadores sobre algunas de sus obras, gira en torno a una presencia construida desde un lugar social de privilegio, que le quiere hablar sólo a sus iguales, es decir, personas que poseen el conocimiento para criticar la tradición de la danza mexicana, indicarle al espectador qué ver y, como un espectador comentó ante una obra en la que baila una pareja, desnudos los dos, piezas de música norteamericana reconocible: “bueno, esto en el Zócalo, a lo mejor sería visto como dos blancos de la clase dominante bailando no?” Este espectador se refería a la inocencia o ignorancia con la que construyen una imagen aparentemente contracultural y provocativa, cuando en realidad son vistos como unos blancos que utilizan su postura étnica y de clase para mostrarse y ser reconocidos. Violencia involuntaria quizá... que surge de una posición de poder, más quizá no de una postura política.

Siguiendo a Jimeno, se puede pensar en que los públicos están expuestos, perciben y experimentan de diversas maneras una violencia obviamente representada o simbólica, expresada en los medios de comunicación mediante “dispositivos prácticos y discursivos que disocian emoción y razón y cuyo cometido es enmascarar el modelado cultural de las emociones” y que eso hace al espectador identificarse con los temas donde se trata la violencia o se representa de diversas formas en la danza contemporánea (Jimeno, 2003). El asunto de la violencia sobre todo en BRAE cobra relevancia porque le permite al espectador experimentar y pensar en su vivencia sobre esos temas. Las nuevas posturas y formas de creación sobre todo si pensamos en el Colectivo AM, nos hacen pensar en la imbricación entre dispositivos discursivos y relaciones de jerarquía y fuerza simbólica y real entre los géneros, las clases, la razón y el sentimiento, el cuerpo y la mente, la teoría y la práctica. Los espectadores captan y sienten las posturas de los creadores .

LOS TEMAS DE VIVIAN CRUZ.

En el caso de la coreógrafa y bailarina Vivian Cruz, podemos decir que existe una continuidad temática también, aunque ésta se contrapone a una discontinuidad en los títulos que maneja para sus obras y que no siempre da pistas claras a los públicos en este sentido. Por ejemplo, nos queda más o menos claro el tema en el caso de la obra más formal y abstracta montada con los bailarines del Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) *Sueños y obsesiones*, que en el caso de *Blanco. Laboratorio Mandala. Segunda naturaleza*, donde el tratamiento del tema, a saber los cambios que conlleva la edad madura, se descubren hasta que uno presencia la obra.

A diferencia de BRAE, en el caso de Cruz existen algunas contradicciones entre el discurso manifiesto en las sinópsis que acompañan tanto la difusión como los programas de mano y lo que las obras en realidad muestran, quizá porque la coreógrafa busca en sus fuentes de inspiración y metodologías de trabajo, las claves para dar a las instituciones y los medios que le solicitan que hable de lo que tratan sus obras. Por cierto una gestora del medio dancístico nos comentó que Cruz no gusta de explicar los temas de sus obras ni en los medios ni a las instituciones que la programan y que sólo lo hace cuando no tiene otra alternativa y por compromiso. Esto sin duda, bajo los valores que la coreógrafa defiende sobre que la danza no se explica, y sólo se ve, se experimenta y se interpreta con total libertad lo que se desee, para que el espectador ponga su propio sentir y juicio a trabajar.

Vivian sin duda pertenece al grupo de coreógrafos que prefieren no explicar de qué tratan sus obras, con la finalidad, así expresada por ella y otros creadores, de que los espectadores no se predispongan a interpretar o enjuiciar, sino que estén abiertos a percibir, sentir e imaginar lo que ellos deseen. Esto es complejo para los todos los públicos, pero especialmente para los espectadores legos y aficionados, porque, si bien en las obras hay pistas claras sobre la temática principal, el sentido obtuso de Barthes está aún más presente en el tratamiento de los temas por la coreógrafa de Landscape Artes Escénicas. Sin embargo, todos los espectadores lograron en todas las ocasiones captar la temática principal de las obras, aunque

observamos una desconfianza, sobre todo de los espectadores especializados, hacia su propio sentir.

LOS TEMAS QUE PERCIBIERON LOS ESPECTADORES. SUEÑOS, SOLEDADES, AZOTES

Una investigadora, bailarina, performer y maestra de creatividad, quien asistió a ver *Sueños y obsesiones* nos dijo: “Se supone que son sueños, soledades, azotes. Con tantas cosas tan horribles que están pasando en el mundo, estas chavas tienen unos azotes demasiado injustificados. Me quedé pensando, qué bien hacen contact y cargadas y todo, pero no está tejido para que signifique algo, sino para mostrar qué bonitas cosas pueden hacer. Tampoco sé por qué se ponían o quitaban los tenis. Hay muchas cosas que la gente mete en sus obras y justo las ponen porque están de moda. Me acuerdo que hace treinta años, después de la visita de Pina Bausch con su *Café Müller*, Silvia Unzueta usaba muebles y Raúl Flores Canelo le dijo que ya no quería una obra más con muebles porque no era práctico su traslado si salían de gira. Silvia se enojó y por eso se salió de la compañía (Ballet Independiente). Aunque siento que Silvia sí usaba bien los muebles, no eran sólo un decorado de moda.”

Una bailarina y maestra nos dio el siguiente dato: “Los textos en el video fueron buenos porque te dan pautas. Eso es una guía para el espectador, para construir a partir de la propuesta visual de las palabras. Para darle un sentido, no? El uso de la palabra le hubiera ahorrado un montón de cosas. Hubo pocos puntos climáticos.”

Un espectador lego comentó: “Para mí la obra se trata de un momento de la vida que vivimos y cruzamos lo pensamientos con la realidad y nos confundimos muchas veces. Es una obra como las de danza contemporánea que son raras, no tienen estructura y van saliendo de diferentes movimientos y ahí interpretar los movimientos es como muy difícil, no?”

Jesica, una espectadora aficionada, al platicarnos sobre cómo se enteró de la función saca a relucir una temática interesante sobre los elementos que le llaman la atención al espectador para decidir asistir a ver una obra y lo que encuentra o no en ella. Esto depende también de

las sinópsis que se les pide a los coreógrafos que realicen para la difusión de las obras y a veces estas sorpresas son un shock. Sobre esto menciona: “ya venía con la referencia de haber leído la sinópsis que es acerca de un escrito, novela o no sé qué, pero es algo sobre feminidades. Con esa referencia quería ver algo así, a veces lo vi, a veces no, luego se me hacía algo estereotipado entre esta gestualidad dramática y quería ver otro tipo de feminidades, pero a veces sí lo vi.”

Una investigadora de danza comentó: “De la obra no entendí nada, vi a una chava con unos libros poniendo cosas en el suelo, otra se vestía y desvestía, imágenes muy hermosas en el video, pero realmente no tengo la menor idea de qué se trató.” Y continuó: “Yo lo que sentí fue que uno era el estado de vela y el otro de sueño o algo así, no?, no sé cuál, pero sí.” Este es un ejemplo entre varios de cómo sí se comprendió el tema de la obra, pero que no se confía en el sentir y se prioriza lo racional. Aunque el espectador, como en este caso, sea especializado, requiere puntos de claridad o seguridades porque no se confía en el propio sentir.

Una analista de movimiento comenta: “habría que leer la obra literaria de Pavic, para ver a qué se refiere, no? Pero las obras de arte deberían (ríe de lo que acaba de decir) bueno, deberían ser autónomas, independientes, no? Que no necesitaras recurrir a dónde se inspiraron para entender y disfrutar.” Abunda: “Cuando voy a ver algo de danza o teatro espero que me conmueva kinestéticamente, emocionalmente o que la narrativa me conmueva. Yo estoy dispuesta a que me conmueva de la manera en que el coreógrafo quiera. Si no pasa eso... (En esta obra) no hubo movimientos originales, la puesta no es original, la silla ya se ha usado mucho desde los años veintes, treintas. Si yo pongo una silla es por alguna razón, es muy difícil como público estar tratando de quebrarte la cabeza pensando qué significará la silla grande y la silla chica. Los coreógrafos tienen grandes ideas, pero son verbales. Si no las logran traducir a movimiento corporal, no verbal, vale madres. Es agotador estar pensando eso. Justo en un artículo hablo de los títulos y los problemas de referencia que tenemos cuando los coreógrafos salen con unas ideas estrambóticas y no hay forma de acceder a ellas. Cuando me piden asesorías coreológicas, mi primera pregunta es ¿qué quieres decir?, y entonces lo estás logrando o no. Por eso me gusta hablar con los coreógrafos. ¿Querías

confundirnos o exasperarnos?, lo lograste, ¿no querías eso?, pues no lo lograste. Ahora cada quien puede hacer lo que quiera, pero hay un público, entonces seamos especializados o no, algo te conmueve o no. Un público no especializado si ve una pierna que va por allá, dice guau!, pero nosotros ya hemos visto muchas piernas que van por allá y eso puede ser impactante si está usado en un contexto emocional o de movimiento que te apabulla y entonces dices guau!”

Algunos otros dijeron que no sintieron nada y que nada les conmovió, pero a la hora de responder sobre la temática, sí surgió la idea de “la vigilia y el sueño”, el día y la noche, el espacio íntimo y el espacio externo, lo cual muestra que sí comprendieron, pero que necesitan señales que les indiquen certezas, incluso más que al público lego y además, que tienen dudas sobre sus percepciones.

De estas muestras de entrevista podemos inferir que también para los espectadores especializados está presente la necesidad de entender y de claridad como en los espectadores legos, sin embargo, en comparación con estos, la mayoría de los especialistas no tienen confianza en decir su sentir, aunque sus aportes de acuerdo a sus conocimientos son valiosísimos para analizar y pensar las obras, y finalmente el sentir se asoma. Su experiencia está mediada por el contexto, sus expectativas y la idea que tienen de cada coreógrafo.

VIVIAN Y LA ENTRADA EN LA EDAD MADURA

El tema de la entrada en la edad madura y las repercusiones físicas y psicológicas que se presentan en las personas, en este caso en los bailarines, les pareció relevante a la mayoría de los espectadores asistentes, porque lo relacionaron con su propia vida, sobre todo las personas mayores. Sólo el tratamiento y la preocupación por la experiencia de los cambios corporales que trae la edad le pareció un tema superfluo a uno de los asistentes, quien no relaciona lo espiritual con dicha temática. Por supuesto que significa sacar una preocupación de un campo, del campo de la danza y de la subjetividad de quienes profesan una actividad, al mundo exterior. No es muy bien comprendido para quienes no se dedican profesionalmente

a la danza, la angustia, ansiedad o incluso desesperación que causa lastimarse y no sanar pronto y tener paciencia para cambiar las estrategias posibles para seguir ejerciendo la profesión pero de forma distinta. Quienes expresan opiniones al respecto fluctúan entre ver la preocupación como una frivolidad o bien el sentenciar que la danza es sólo para jóvenes y que estaría claro que la edad adulta nos tendría que llevar al abandono de la profesión. Esta sin duda es otra posible temática a incluir en el estudio. El aislamiento respecto al resto de la sociedad de un campo como el dancístico.

En el caso de Vivian, los públicos encuentran ámbitos oníricos que no siempre son fáciles de asir y por otra parte encuentran propuestas de corporeidades muy entrenadas, pero que hacen cosas teatrales y cuya finalidad última, aunque los bailarines sean hábiles técnicamente, no es mostrar virtuosismo técnico. Por ejemplo en la obra sobre los bailarines de cuarenta años en adelante, surgieron opiniones interesantes sobre lo que a las personas les toca, aunque no estén cercanos al mundo de la danza, pues el tema es universal y justamente les conmueve a los públicos por ser un tema que casi no se aborda. Lo que esa obra proporciona a los públicos es un mayor conocimiento de la danza y sus actores, humanizándolos, al mismo tiempo que los hace reflexionar sobre ellos mismos y su condición finita, humana biológica, pero también cultural respecto al tema de la edad y las huellas del paso del tiempo en las personas.

En la obra de Vivian Cruz *Blanco-Laboratorio Mandala*, vemos un llamado de la coreógrafa a solidarizarnos con las preocupaciones más humanas y aparentemente cotidianas de las personas y de los bailarines en este caso, sobre los procesos de madurez y envejecimiento y sus efectos en la subjetividad de coreógrafos y bailarines. Se trata un poco de humanizar a los artistas escénicos, en este caso los bailarines y coreógrafos, ante los públicos y acercarlos a un fenómeno que todos vivimos o viviremos en algún momento. El tema aquí es de nuevo punto de encuentro con los públicos legos y todos los públicos en diverso grado, pero al llamado de Vivian de humanizar a los artistas de la danza y reclamar solidaridad y una identificación simpática, hacia afuera ya los planteamientos a veces no son comprendidos o son vividos de diversa forma. Por ejemplo tenemos aquí las reacciones de dos espectadores: una académica de las ciencias sociales que no vio la obra, pero que supo de lo que trataba y mencionó que ese tema no era importante y que los bailarines y coreógrafos seguían hablando

de temas que a nadie más le interesan. Otro espectador que vio la obra y comentó que el tema del envejecimiento del cuerpo era frívolo y que si no podían tratar otros temas. Este es sin duda un espectador lego que no conoce el trabajo de la coreógrafa, quien sí trata otros temas, pero cuya percepción es indicador de una experiencia quizás irónica con tal temática. En el mismo trabajo de Vivian también observamos una identificación catártica, es decir, sí se manifestaron emociones violentas y a veces no tanto, pero existe una puesta en juego de las pasiones, del sentir.

Pavis nos recuerda que siempre en el espectador existe un juego entre identificación y distancia para con las obras escénicas que presencia y esto lo podemos ver en el caso de las temáticas tratadas por Vivian Cruz.

Hubo varios temas relevantes para los públicos asistentes a ver *Segunda Naturaleza*. Por supuesto el paso del tiempo y los cambios de la edad, nuestra humanidad o finitud, la cuestión del uso de la tecnología y sorprendentemente en los más jóvenes una preocupación manifiesta por la acción, por apurarse a realizar ya lo que quieren hacer, porque el tiempo es poco. Aseveraron que les gustó mucho platicar con la coreógrafa en el diálogo de percepción que se hizo con públicos de la FES-Acatlán y que la obra les había hecho reflexionar en esa importancia de hacer lo que desean de inmediato.

Una joven espectadora dice: “Del concepto rápido que pudimos captar que fue el tiempo, nos hablan de una serie de defectos psicológicos que se apropian de nuestra existencia. Para mí no habla sólo de una edad, sino del proceso de la existencia.”

Otro joven mencionó: “Quiero preguntar si tienen planeado abordar otros temas que sean tomados en cuenta con estos artefactos como el censor. A mí me sacó de onda ver estas marcas muy espirituales como los planetas y la dualidad al principio, y al último notar que el concepto de la obra era un poco vanidoso, al hablar de que mi cuerpo se está haciendo feo, no?, estoy envejeciendo. Fue un choque que me provocó. Pregunto si están considerando tratar temas de otra índole.”

Cruz ha tenido muy pocas funciones de esta obra y por lo tanto puedo decir que son los únicos y valiosos ejemplos de la percepción de los públicos hacia su obra. *Blanco Laboratorio Mandala Segunda naturaleza*, se presentó sólo para público universitario, aficionado y especializado. Los públicos especializados que asistieron ya tenían idea de lo que Vivian hace y el tema les tocó, así como a los públicos legos quienes, por su edad, se identificaron totalmente.

LOS TEMAS DE LOS MÁS JÓVENES. LOS PROCESOS EN DIÁLOGO DE LA MECEDORA

Los diálogos que organiza el colectivo La Mecedora con los espectadores, abre una oportunidad única para ubicar los temas que tanto públicos como creadores prefieren, aunque la finalidad no aclarada pero sí percibida, y confirmada en las entrevistas a las integrantes del colectivo, es que los diálogos le sirvan a los coreógrafos. La sola presentación sin diálogo de obras que están en proceso, considero que sería aún más árida para los espectadores respecto al eje de ubicar el tema de las obras o comprender la lógica de comunicación de los coreógrafos. Por esto es que reitero la utilidad que pude observar en estos diálogos. Esta opinión difiere en cierta medida con Itzel Ibargoyen, guía de los diálogos y miembro de La Mecedora, en quien ha recaído la mayor parte del trabajo de gestión y organización del colectivo desde que ella se integró, a un año de que Melissa Cisneros lo formara. Para ella por ejemplo, los diálogos no tienen mucha utilidad porque no parecen servirle a nadie. “Los coreógrafos no modifican muchas veces sus propuestas con lo que los públicos dicen y los públicos no tienen mucha idea. Lo que dicen los públicos legos es muy aplaudido, pero no es tomado en cuenta.”

También el programa de mano auxilia en la comprensión de las temáticas que los coreógrafos desean abordar y es otro elemento que aclara (en otro plano) la comunicación y mejor comprensión de los temas, aparte de hacer explícita la finalidad de ese espacio, que no es presentar obras terminadas o bien, si algunas lo están, se pretende que los diálogos sirvan para que los coreógrafos hagan modificaciones para lograr transmitir de mejor manera lo que

desean. Itzel y otros creadores anotan que los espectadores muchas veces ni siquiera leen el programa de mano. Pudimos comprobar que esto es verdad, en ocasiones para no prejuiciarse, como lo hacen algunos bailarines que prefieren “sentir” sin mediadores lo que ven en escena y otros espectadores por diversas razones como falta de tiempo, que las letras no se ven bien y no hay suficiente iluminación o simplemente porque no lo desean.

Se presentó la coreografía de danza contemporánea *Las bestias no duermen* de Karen Vilchis en colaboración con cuatro bailarines más. En el programa escribieron: “Intervención escénica de movimiento y sonido en la que partiendo de la improvisación con el sello de individualidad de cada creativo se detonan puntos de encuentro. Esta obra surge a partir de la experiencia que tenemos al vivir en la Ciudad de México y las sensaciones que ésta te puede generar a nivel de tiempo, espacio, sonido, movimiento, entre otras. El espacio es pensado como un organismo vivo en el que confluyen una diversidad de situaciones y en el que se pueden detonar puntos de encuentro” (Programa Procesos CdMx, 2016).

Sobre esa obra, unos músicos asistentes comentaron que les pareció muy interesante que incluyeran en el movimiento coreográfico a los músicos tocando y que ese recurso pudo haberse explorado más, pues para ellos era novedoso. Surgieron dudas sobre el tema en comparación con el uso del espacio, el cual se delimita con una alfombra como de la sala de una casa y el lenguaje de movimiento con la técnica reléase desplegada en compañía del violín y el cello que tocaban, lo cual evidentemente no daba elementos que uno como espectador pudiera relacionar con la Cd.Mx. Faltaba sin dudas mayor énfasis o contraste entre las acciones que realizaban los performers (bailarines y músicos), así como elementos que nos hablaran de los puntos de encuentro mencionados en el programa.

Sin dudar, estos procesos en diálogo son eventos privilegiados para ubicar cuáles son los temas de moda o con cuáles existe una identificación mayor con los públicos actualmente. Hay temáticas que crean expectativas importantes y que no se cumplen, como en el caso que acabamos de mencionar. Sin dudas y para reforzar lo percibido por los públicos de Vivian Cruz y la resonancia que algunos temas que aborda tienen, debemos mencionar que el amor en general no es tema de moda. Quizá las relaciones de pareja como las presenta Barro Rojo

sí lo sean, pero el amor en sus diversas facetas no es aceptado fácilmente ni por los públicos jóvenes, ni por los públicos especializados. No sucede lo mismo con los públicos aficionados y legos quienes reciben con mayor apertura cualquier tratamiento sobre este tema.

Como ejemplo de esto tomo la presentación de la escena expandida de teatro documental *Eco=Narciso. Auto profano de confesión*, por el colectivo La Otra Orilla coordinado por Guadalupe Mora Reyna y conformado por cinco personas de diversas disciplinas como el teatro, la danza contemporánea, las artes plásticas y la psicología social. En esta escena de teatro-danza-performance se desplegaba mucha información tomada de la teoría social, de la literatura dramática y de las experiencias de los performers, que reflexionaba acerca del amor, los afectos y cómo se ve al otro. En realidad fueron bastante claros y los públicos captaron el mensaje de inmediato. Un joven comentó que le molestó que usaran un fragmento en su parlamento de Pedro Calderón de la Barca, (aunque no sabía de quién era el texto), puesto que se escuchaba muy antiguo y sobrepuesto el texto que hablaba justamente del tema central de la obra, el amor. Otro espectador les indicó que tuvieran mayor cuidado en el uso de herramientas tecnológicas como el video, ya que, por el lugar donde lo proyectaron (sobre una cortina arrugada a un lado del escenario y de los espectadores) no se podía leer lo que las letras e imágenes presentaban. En general comentaron que sí se entendía el tema y nos interpelaban con éxito. En un momento los performers se acercaron a preguntar a algunos espectadores que a quién elegirían en ese momento, en esa sala para estar con él o ella. Los performers nos eligieron a algunos espectadores y nos dieron muestras de cercanía y simpatía, como un abrazo, el tocarnos la mano, el recargar su cabeza en nuestro hombro, etcétera.

En el programa escribieron: “La provocación es el mito de Eco y Narciso, en el que se nos presentan interrogantes respecto a encontrarnos: yo ante el otro y el otro ante mí, el enamoramiento y el despojo de sí, la apropiación de la emocionalidad y el cuerpo del otro, los vacíos personales que desean ser llenados a toda costa, incluso a costa de la muerte de los afectos. Ante esas interrogantes, habrá cinco personas en un espacio hablando de sí mismas y su transitar por varios hitos: el amor, las relaciones, el enamoramiento, el dolor, el rechazo, el abandono de quien amamos, la idea de propiedad y pertenencia, las promesas rotas. Se

interpelará a los asistentes para hacer un acto de compartición, de empatía, de confesión” (Programa Procesos CdMx, 2016).

En *Espacio vital* los espectadores se sintieron directamente enfrentados por los performers quienes, de diversas formas invadían el espacio cercano de algunos espectadores. Los espectadores comentaron que era una realidad la invasión del espacio vital de las personas en esta ciudad y que los bailarines-actores hicieron sentir la importancia de un tema sobre el cual a veces no reflexionamos. Sobre qué es lo íntimo y qué es lo público.

En *Okanjore* el actor Josué Cabrera retomó la cultura de los sonideros de la Ciudad de México y los santeros para hacer una evocación de las relaciones que se dan entre los géneros y sus peculiaridades en estas fiestas populares. Con texto de Ángel Rubio basado en “Ficciones del Gordo de Neza y el Calvo de la Guerrero”, es una obra bien construida y clara sobre todo gracias a la palabra, que causó entusiasmo en los espectadores.

La obra *Javier* causó polémica por la temática abordada. Dos intérpretes se enfrentaban; uno en el papel de represor, policía o dominador y otro en el papel de víctima que intenta huir sin lograrlo. Al final aparece la voz de Salinas de Gortari en un discurso que habla sobre cómo “ellos” sí saben cómo dirigir al país. Para mí y algunos públicos especializados la obra es evidentemente política en su temática y habla de la represión y el Estado, pero no de una manera obvia o literal, (como se le reclama a Barro Rojo, que lo hace con sus temas). Sin embargo, para algunos públicos aficionados y legos el tema no quedó claro y cuestionaron que sólo por la voz del expresidente mexicano al final de la obra fuese considerada una obra con contenido político. Itzel en ese momento comentó que para ella era suficiente, políticamente expresivo y válido que dos cuerpos hubiesen realizado lo que hicieron. Ámbar Luna comentó respecto a *Javier*: “Surgen preguntas sobre lo que implica un cuerpo desaparecido. Las decisiones que toman en la obra pues es poner cuerpos muy presentes que se cargan, se sostienen, etcétera. Es necesaria una presencia muy fuerte en las implicaciones que puede tener un cuerpo desaparecido. Me interesan las consignas sobre las que trabajan.”

Una performer espectadora dijo: “Me parece muy valiente de su parte abordar esos temas porque creo que muchas veces ni como individuos podemos alcanzar a entender las dimensiones de lo que está sucediendo en nuestra sociedad actual, porque implican mucha reflexión, muchas preguntas, mucha estructura y como a nivel escénico es muy complicado cómo ponerlo ahí. Yo me quedo con que el tránsito y la relaciones de poder que generaron en escena es muy fuerte.”

Los performers comentaron que tratan de poner esos temas en escena porque son temas que viven día a día. “No podemos ignorar esos temas, es una inquietud de nuestro colectivo tratar temas sociales.”

La obra *De/Generó* de Jorge Gutiérrez, intentó tocar el tema de la violencia hacia las mujeres y su posterior empoderamiento para no tener miedo, no tuvo mucho eco por su falta de claridad en la construcción, pero me llamó la atención que el tema de la violencia de género, en la invasión del espacio, la violencia en la política, y varias menciones a la violencia estuviera presente en el discurso de los jóvenes.

Si bien la tendencia que prefieren las integrantes de La Mecedora en la presentación de los temas es la no obviedad e incluso una cercanía con la coreografía conceptual contemporánea posmoderna con influencia europea y sudamericana, muchas de las obras terminadas o en proceso que se presentaron en Procesos en Diálogo tenían una construcción más tradicional o formal. Eso fue cuestionado agresivamente por Ana Paula Camargo, exintegrante de La Mecedora, pero observé que al menos Itzel Ibargoyen y Melissa Cisneros intentan ser comprensivas de los procesos por los que pasan los jóvenes de la danza en el D.F. Melissa Cisneros me comentó que ha visto una inclinación mucho más marcada hacia la experimentación en la ciudad de Tijuana donde ella radica y donde también organiza los Procesos en Diálogo, que en la Ciudad de México, donde la experimentación es menor hacia ese tipo de danza y sobre todo existe una preocupación por la forma o por presentar obras terminadas. Ella lo atribuye a que el peso de la tradición de las grandes instituciones de la danza académica en el país se concentra en el D.F. y eso pesa mucho. Sin embargo, los temas más destacados por los públicos fueron justamente la violencia, el género, la experiencia del

espacio en la ciudad y planteamientos más juguetones sobre las relaciones y cómo se dan en algunos jóvenes.

Ubico a *Procesos en Diálogo* como un espacio generoso que se ofrece tanto a creadores jóvenes como a públicos y que, aunque signado por la idea de danza que tienen las integrantes de La Mecedora, intenta ser incluyente y un espacio de aprendizaje, aunque no se valoren igualmente por sus integrantes los diálogos que se realizan con los públicos y a pesar de las contradicciones del lugar social en el que se encuentran algunas de sus integrantes y que surgieron en las entrevistas, así como las propias que surgen en la organización del colectivo.

OTRAS CORPORALIDADES

Para el mes de febrero de 2017 se presentó el ciclo “Otras corporalidades”, organizado y producido por Melissa Cisneros de La Mecedora, en colaboración con algunos integrantes del Colectivo AM. Dos espacios administrados por la Coordinación Nacional de Danza del INBA, fueron asignados a esta temporada. La Caja de la Ex Esmeralda y el Teatro de la Danza. En el caso de La Caja, como es un espacio muy nuevo y pequeño en el edificio que ocupa el Ceprodac, no es todavía conocido por quienes venden boletos y dan información sobre las funciones que ahí se dan, es decir, todavía no es un espacio consolidado o siquiera conocido del mismo INBAL, sin mencionar que los baños no están debidamente acondicionados para recibir a las personas en funciones pagadas como se acostumbra en los otros espacios como el Teatro de la Danza, el Palacio de Bellas Artes u otros. Pude notar que el Ciclo Otras Corporalidades es una muestra que pretende ser más cercana al ámbito profesional de la nueva danza que el ciclo Procesos en Diálogo. Aquí la finalidad sería mostrar obras “de experimentación coreográfica” aunque exista una curaduría previa como en Procesos.

Para la consecución de boletos había dudas y problemas de desinformación tanto de quienes venden los boletos, como de los centros de información en los distintos espacios y la difusión,

realizada en su mayoría vía Facebook por Melissa Cisneros y Nadia Lartigue, integrante esta última del Colectivo AM, era confusa e incompleta.

Las obras que conformaron el ciclo se pueden considerar como pertenecientes a la vanguardia dancística de la joven danza mexicana (conceptual, posmoderna, que no gusta de recurrir a la danza formal) y tendencias afines a la danza sudamericana y europea actuales. La curadora invitada para este ciclo fue Nadia Lartigue, integrante del Colectivo AM. Es curioso notar que, a diferencia de otras presentaciones, este ciclo cuenta con el patrocinio de BBVA Bancomer, Border y otras empresas que no alcanzamos a distinguir en los logos.

Tuve oportunidad de entrevistar a los espectadores asistentes a La Caja que presenciaron *El juego de las microacciones* de Melissa Cisneros y *GIF* de Romina Soriano.

Los públicos especializados jóvenes disfrutaron de *El juego de las microacciones* porque indicaron que era muy poético el cambio del paisaje. Captaron que efectivamente la obra no trata de un tema en particular y que más bien transmite diversos estados de ánimo. Para los públicos aficionados esta poética no fue tan atractiva y no supieron de qué trataba la obra, porque sobre todo no tenía cambios de dinámica en el tiempo. “A mí me aburrí”, comentó uno de los entrevistados.

Sin embargo, la sinopsis de la obra da la siguiente explicación: “La propuesta crea momentos que permiten percibir el proceso de creación, destrucción y reconstrucción de microambientes y paisajes visuales y sonoros que se entremezclan y difuminan, develando las cosas desde su proceso y en su potencial de ser o significar. La coreografía se organiza a partir de la conjunción del cuerpo, los objetos y el sonido, creando atmósferas que oscilan entre éstos y el entorno” (Programa de mano, La danza te mueve, Febrero 2017).

Si bien de la obra *GIF* de Romina Soriano tampoco supieron los públicos de qué trataba, a la mayoría les agradó por el movimiento corporal, más cercano a la utilización de técnicas académicas. Algunos espectadores, sobre todo jóvenes y que conocían la obra por haberla visto antes o bien por conocer a la coreógrafa, mencionaron que era como “los gifs, no?, o sea como un loop, algo que se repite.” Haciendo alusión a las caricaturas japonesas o a una

repetición de video. Sin duda las referencias generacionales de un gusto específico por ésta estética estaban presentes en los más jóvenes.

La sinópsis de *GIF* dice: “Exploración corporal que parte del formato audiovisual GIF. Se plantea en escena la apropiación corporal de elementos que caracterizan este tipo de animación como el ritmo y la repetición. Se reflexiona sobre la fuerte presencia de este medio en el actual cotidiano de comunicación virtual y la potencia que sus elementos pueden generar” (Programa de mano La danza te mueve, Febrero, 2017).

En el Teatro de la Danza se presentaron *GIF* de nuevo, acompañando a otra obra significativa y muy esperada en este ciclo según la difusión que Lartigue y Cisneros hicieron en Facebook, y que fue la obra *El bobo*, interpretada y realizada por el performer argentino Nicolás Poggi, que bautizó su grupo como Motos Ninja para el programa, en el cual dice: “El BOBO vive en una ficción, en un inventario de movimientos que nos llevan a diferentes estados. Es una forma de identificar otro espacio y otro cuerpo. Monstruo que tenemos dentro a veces con gestos salvajes, a veces esquizofrénico o en suspenso” (Programa de mano La danza te mueve, Febrero, 2017).

El punto de vista del público cambió debido a que se pusieron las sillas para ver en un cuadrilátero sobre el mismo escenario. Los espectadores aficionados y especializados sí comprendieron el tema de ambas obras. Una pareja de espectadores donde él llevaba la voz cantante y ella coreaba tímidamente, comentaron: “pues sí no?, son diferentes momentos en que uno mismo puede verse...a veces frívolo, luciendo el cuerpo, a veces en un gimnasio, o en una pasarela, en fin...” Un espectador lego sin embargo nos comentó que no entendió la razón de las acciones del intérprete del *Bobo* y que, si bien no comprendió exactamente lo que se quería decir en *GIF*, sí lo relacionó con algo que se repetía y se ajustaba más a la idea que él tiene de danza. Si bien reconoció la condición física excelente del intérprete de *El BOBO*, comentó que no comprendió nada y se le hizo difícil y aburrida la obra.

Entreviste a dos espectadores que iban juntos. Se enteraron por la revista *Tiempo Libre*. Él, psicólogo habló de la obra *GIF* y comentó que le pareció convencional, el *Bobo* le pareció

algo más atrevido. El vestuario y la música a ella, aficionada a la danza contemporánea y que la estudió un tiempo, le parecieron innovadores en ambas obras, así como los movimientos. Para el psicólogo la de *GIF* se trató de la pareja y “cómo puede armonizarse uno con la pareja cuando hay ese deseo, esa exploración y ese abandono hacia el movimiento, puede decirse mucho más que en un diálogo como el que tenemos ahora no?” “Del Bobo me sorprendió la condición física del bailarín, la versatilidad y lo que puede expresar el cuerpo.”

Para ella *GIF* le pareció que habla de lo reiterativo de la vida. “Vamos siempre haciendo lo mismo y si lo regresamos, vamos haciendo lo mismo. La del Bobo muestra la diversidad que hay ahora, cómo se mueven las mujeres, tantos movimientos que tenemos estereotipados o que hacemos, tantas máscaras que tenemos como sociedad o que nos han enseñado no?”

Entrevisté sin querer a los familiares de una bailarina de la coreografía de *GIF*. Iban desde San Jerónimo y Huipulco. La madre de Romina fue bailarina y entonces es público especializado. Para ella, aunque se divierte porque conoce el contexto en que ha evolucionado la obra, y porque sabe detalles que influyeron en la creación y la evolución de la obra, como que antes era distinta la imagen en la cual las bailarinas se agarran el cabello, porque una de las bailarinas tiene ahora el pelo corto y la otra más largo, la coreografía “habla de un *GIF*, es lo que está pasando en multimedia no?, sobre una imagen, una repetición básicamente. En la del *Bobo* es como estamos viviendo ahora no, de repente como muy mecánico, muy repetitivo, muy intenso, divertido a veces, hacia afuera, hacia adentro, doloroso, como la vida que estamos viviendo ahorita no? El momento económico, político, social, el momento que estamos viviendo ahora.”

La abuela de Romina nos dice: “Ya soy una anciana y nunca he visto una época tan mala como esta. Pienso yo qué trabajo ha de tener una persona que tenga 3 ó 4 hijos y con qué dinero van a la escuela. No es nada fácil ahorita para nadie, salvo para quien esté económicamente bien. Inclusive la clase media estamos mal.”

Les gustó a la madre y a la abuela que las subieran al escenario. Se emocionaron, la madre tuvo una regresión y la abuela mencionó que ahora fue nuevo y muy bonito ver a su nieta verla bailar tan cerca.

“Son propuestas nuevas e innovadoras. Unas cosas las entendemos, otras no, pero hay que verlas, hay que acompañarlos.”

Una espectadora especializada nos comentó: “En la obra de GIF, en tanto el título es un referente inmediato que revela por donde va la exploración coreográfica, mi disposición como espectadora se inclinó en entender de qué manera el formato gráfico (GIF) estaba dialogando con el cuerpo de las intérpretes y con el dispositivo coreográfico; puedo resumir que el tema de esta coreografía es una investigación de movimiento desde el formato gráfico y sus posibilidades de composición; no sé si estaban buscando la representación de un tema como tal, lo que si vi fue fragmentación en las acciones, algunos gestos, repetición y reversa.” Sobre el Bobo, la misma espectadora comentó: “No identifico un tema, sino muchos; me pareció una investigación con los límites de la fisicalidad a través de la repetición de varias acciones y estados del cuerpo que involucran emociones.”

La espectadora continúa: “En la obra El Bobo, son varias las imágenes que me punzaron, pero definitivamente la escena de la bolsa negra me pareció fuertísima y me hizo pensar en tantas cosas; me remitió a un fenómeno que pienso sucede en las redes sociales y en los medios de comunicación en general: la banalización de la violencia, en cómo una imagen se repite y propaga infinitamente y se transforma en meme o se naturaliza la violencia. Cuando algo se repite tanto se normaliza, se hace cercano.”

Tomás, promotor de ventas nunca había visto danza contemporánea en vivo. Sólo en la televisión un poco de ballet contemporáneo, pero no recuerda nada en particular. Este espectador lego nos comentó que *GIF* trató de un sentido de comunidad, que no estamos solos. La del *Bobo* no entendió de qué trató, dijo “al no ser un conocedor de la danza contemporánea no capté su mensaje. Para mí representó una especie de caos, no sé, no sé qué quiso decir con el desnudo, con el pintarse y no sé si se trató del caos.” “Aunque no le entendí no por eso me desagradó. Me hizo pensar en el trabajo físico del bailarín, es desgastante.” “Lo que le criticaría es que varias veces se paró a tomar agua y a descansar, él tuvo que hacer como tres pausas para continuar con el duro trabajo físico. No sé qué tan aceptable es para alguien de coreografía, no sé si eso se permita. Eso me gustó, pero no sé si eso esté permitido

en una obra de teatro. Es como si a la mitad de un acto descansas y dices deja me concentro no.” Comentó que aún con no haber entendido la segunda obra, no sintió aversión y claro que sí volvería a ver danza contemporánea. “No porque no me gustó la segunda obra, me causaría aversión la danza y sí regresaría a ver danza.” Evidentemente los nuevos códigos instaurados en la danza contemporánea, como usar ropa de calle como vestuario o bien hacer pausas para descansar o tomar agua en ciertos momentos del espectáculo, marcan una ruptura con las formas conocidas y tradicionales de ver o concebir la danza.

Sin duda los temas que prefirieron los públicos entrevistados del ciclo Otras Corporalidades fueron el humor, ironizar sobre el ser humano en diversas situaciones y las referencias a la tecnología. Si bien hubo coincidencia en las expectativas creadas por la difusión poco clara que se realizó en Facebook, la mayor parte de los públicos fueron especializados y aficionados, con sólo dos excepciones que pudimos comprobar, gustaron de las temáticas abordadas y las comprendieron, sobre todo los más jóvenes. Había mucha expectativa entre el público especializado sobre la obra del coreógrafo argentino. Una egresada de la licenciatura en coreografía me comentó que esperaba con mucha expectación la obra El Bobo, porque le habían dicho que “estaba buena”.

OBSERVACIONES CON EL COLECTIVO AM

Mi primer acercamiento para esta investigación con el Colectivo AM fue mi interés por los libros de su Biblioteca Itinerante de Coreografía (BIC), donde tienen libros que hablan de diversas temáticas referentes a las artes performáticas y la coreografía. En este momento hago justamente trabajo de campo con sus públicos, pues están presentándose obras del Colectivo y algunos de sus integrantes en el Foro del Dinosaurio del Museo Universitario del Chopo, están en un intercambio con coreógrafos alemanes mediante gestiones con el Instituto Goethe y tienen presentación de videos de coreografías antiguas en el MUAC.

Dos de las temáticas preferidas de los coreógrafos del Colectivo AM y también de algunas integrantes de La Mecedora, así como de los espectadores en su mayoría especializados que

los siguen, son el cruce de diversas temáticas justificadas por conceptos filosóficos que surgen de la danza europea y filósofos que han trabajado con aquellos coreógrafos como André Lepecki, Jaques Rancière, Nicolás Borriaud, Jean Luc Nancy o Märten Spanberg, por mencionar a los más citados, entre otros, donde el cuerpo presentado es distinto al de la danza formal y que ya veremos en el apartado del cuerpo. Los temas se ponen de moda por épocas con la delantera e influencia dominante de la danza europea de Xavier Le Roy, Jérôme Bell o Vera Mantero por mencionar algunos. Ahora los temas en boga tienen que ver con la llamada por Marcelo Marascio y algunos de sus colegas uruguayos la “metadanza”, es decir, la danza cuyo discurso critica a la propia danza. En menor medida, pero de forma significativa, los temas que gustan a los espectadores más jóvenes de esta nueva danza tienen que ver con la fuerza y “pureza” en una especie de idealización y también reapropiación de diversos nichos de las culturas populares como la danza social de los raves, la música de los salones de baile como cumbia, danzón, etcétera. Y también con un llamado, cuando es muy conmovedor, a las culturas profundas de los barrios populares o las poblaciones alejadas de nuestros países como el caso de *Sapucay* presentada por el colectivo Chroma Teatre de España, en el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (FIDCU), y que fue aplaudida por los públicos, al igual que la ya mencionada *Okanjore* presentada en los Procesos en Diálogo de La Mecedora y que causó una empatía manifiesta con los públicos. Sin embargo, los temas que rescatan tópicos o elementos de la cultura popular son a veces cuestionados por algunos espectadores especializados por la forma en que se presentan. Cuestionan las formas más teatrales y menos dancísticas, queriendo dar al lenguaje dancístico una preponderancia mayor.

Los temas que el Colectivo trabaja son polémicos, causan polémica y confusión en ocasiones en ciertos públicos ya sean aficionados, especializados o legos. En la obra *Mexican dance*, hacen una parodia que ironiza sobre diversos datos de la historia de la danza que son reales, mezclados con otros datos que son inventados o simplemente introducen temas que no pertenecen a la danza contemporánea y los relacionan con ella. En algunas de las “ponencias”, porque la burla se realiza mediante una doble mofa al mundo académico y de investigación tanto de la danza como de las ciencias humanas y sociales, se intenta subvertir el aura de verdad que tienen ciertos datos de la historia de la danza mexicana muy caros a las

instituciones y a la enseñanza de la historia de nuestra danza, en una burla clara al mundo institucional de la danza mexicana. En otras se inventan similitudes y diferencias entre la danza internacional y personajes nacionales de la farándula y en otras se hace burla de personajes clave de la danza y sus aportes como en el caso de Merce Cunningham, aunque todas se centran en socavar el estatuto de verdad de la historia de la danza mexicana e incluso su estatuto de prestigio. Se abordan las temáticas con humor ingenuo y en algunas otras, con una franca burla a lo que ellos piensan que es la opinión hegemónica en el mundo de la historia y la investigación de la danza.

En realidad los performers juegan con una serie de datos y los mezclan sin coherencia, pero actuando como si fueran académicos que realizan planteamientos serios.

Sobre la obra *Mexican dance* escriben en el programa que aparece en internet:

“Actividad que se realiza en un formato académico de conferencia, en la que se presenta una serie de documentos y evidencias en vivo, video, texto, imagen fija y audio, relacionadas con la influencia histórica de la danza contemporánea mexicana en importantes movimientos artísticos alrededor del mundo.

El propósito es repensar la importancia y aportación de la cultura contemporánea mexicana en el contexto artístico internacional. Una reflexión sobre historia y realidad que plantea diversas interrogantes: ¿quién decide la veracidad de los hechos ocurridos y los autoriza como una verdad inapelable? ¿Por qué rendirle pleitesía a la historia y asumir su objetividad?

El Colectivo AM, con el apoyo del Centro de Historia e Investigaciones en Danza Hoy (CHIDHO), propone reescribir la historia al imponer, de manera arbitraria, un nuevo discurso institucional autorizado por los integrantes del colectivo.

Este discurso México-centrista pretende poner en evidencia la obsesión de una mirada al extranjero, y la parcialidad con que críticos e historiadores han elegido temas destacados para referirse al pasado. Al ofrecer una verdad distinta, pero igualmente parcial, plantea la imposibilidad de lo objetivo. La institución se tambalea y múltiples miradas emergen. Lo totalitario y lo neocolonialista quedan en duda. Una apuesta por repensar la institución histórica.”

En una ponencia del performance se menciona la influencia que tuvieron las presentaciones de la precursora de la danza Louise Fuller en México. En otra se menciona el impacto que tuvieron las esculturas y vestigios prehispánicos en la coreógrafa norteamericana Martha Graham para realizar su técnica y la influencia de la Graham en varios artistas de la farándula de Hollywood. Estas dos intervenciones aportan datos que son validados históricamente. Apunto esto porque había espectadores que reían a carcajadas al escuchar estos datos, como si la cultura mexicana no pudiese tener poder de influencia en personalidades importantes de la danza y como si las presentaciones de la Fuller no hubiesen ocurrido. Sí ocurrieron y de ello dan cuenta las crónicas de José Juan Tablada, a quien la bailarina norteamericana conmovió (Bidault, 2010).

Posteriormente las intervenciones ya comenzaron a mezclar datos verdaderos con datos inventados. Mostró una alta dosis de humor ingenuo, que nos hizo reír a algunos espectadores, la ponencia que mencionaba que Steve Paxton, el iniciador de la técnica de improvisación de contacto en Nueva York fue influenciado por Santo, El Enmascarado de Plata. Otra también planteaba en una mezcla increíble de temporalidades, que Nijinski fue influenciado musicalmente para *La Consagración de la Primavera* por Pérez Prado. Hacían también chistes sobre la obra *30-30* de Nellie Campobello burlándose de los vestidos rojos con los que se vistió a las bailarinas y con los que se remontó la obra, así como de la emblemática obra de masas *La Coronela*, realizada por Waldeen en los años cuarenta del siglo pasado. Los performers intentaron bailar o reproducir un fragmento en ese momento, para ejemplificar cómo fue esa obra. Otra ponencia versaba sobre la influencia de Chespirito y El Chavo del Ocho en algunas coreógrafas europeas a nivel de movimiento, poniendo escenas en video de los movimientos del comediante y fragmentos de las obras de las coreógrafas mencionadas. Otra intervención mezcló información veraz con datos de inventados sobre la danza de Matlachines, haciendo juegos de palabras que anotaban en un pizarrón. Por ejemplo ponían Matlachines=matachinos, etcétera. Una ponencia que personalmente me pareció divertida, hablaba menos de danza, pero hacía un juego de palabras solemnemente expuestas entre Foucault, Lacan y la selva lacandona.

Finalmente una performer expuso un cuadro sinóptico tipo genealogía, haciendo una tipología de los grupos de la danza contemporánea mexicana por sus nombres. Clasificaba juntos los que tienen nombres de animales, los que tienen nombres místicos, los que tienen nombres con números, etcétera.

Era significativo cómo ante ponencias-performances que tenían que ver más con detalles o datos ciertos, como la influencia de la danza mexicana en el extranjero, la risa en algunos espectadores era casi incontenible. En las intervenciones con todo mezclado la risa permanecía, pero más controlada. A mí particularmente me hicieron reír mucho las ponencias sobre Chespirito y sobre la selva lacandona. Menciono mi propia reacción, porque al final del espectáculo fui a agradecer a una de las intérpretes por haberme apartado una cortesía para entrar a la función y me pregunto tímidamente “espero que no te hayas enojado verdad?”, a lo que respondí que no tendría razón, dado lo ingenuo del planteamiento.

Aunque los temas que trata el Colectivo AM tienen que ver con un cuestionamiento a la visión tradicional de la danza y parecieran tener la intención de burlarse de los paradigmas tradicionales, dominantes e institucionalizados de la danza en México, existen contradicciones fuertes en estos planteamientos que se manifiestan en las opiniones que hasta el momento empecé a recabar de los públicos.

Unos jóvenes alumnos de la Escuela Nacional de Danza Folklórica por ejemplo, asistieron a la función por recomendación de una de las integrantes del Colectivo, pues es su maestra de técnicas de entrenamiento dancístico. Sobre el tema les quedó claro que era una especie de parodia sobre la danza mexicana, pero se confundieron porque no esperaban ver esa coreografía sin danza, es decir, sin movimientos técnicos de danza en escena, “bueno, no sé si esto es danza o sí? Bueno, es danza porque sí se mueven en un momento y sí hablan de la danza, pero yo no esperaba esto... Tenía la expectativa de que fuera más bailado en vez de hablado.”

“Sabemos que esta es una farsa, que te hace tener interés en la situación,” mencionaron. “Cuestionarte qué de lo que decían era verdad y qué no. Entender las relaciones que existían

nos causó duda. En el desarrollo cuando había movimiento a veces encuentras similitudes, hay relaciones que se pueden hacer, como que *La consagración de la Primavera* tiene un patrón de movimiento y musical que queda con el ritmo de Pérez Prado.” Otro joven nos comentó: “Yo sentí como una crítica al encasillar fenómenos dancísticos específicos en un tipo de población o civilización que pudieron desarrollarse a la par y en contextos muy dispares y eso no significa que se hayan desarrollado movimientos en un lado del mundo y otro. Para nosotros,... nunca me había puesto a pensar cómo el espectador percibe que lo que puede estar pasando aquí tiene influencia o puede estar pasando también en otro lado o que la danza de aquí influye en otras.”

Los tres estudiantes continuaron: “Pero, ¿qué sería esto danza, happening o performance?...es una conferencia que recurre a la danza hecha, pero también al hablar del cuerpo humano moviéndose y es danza porque el individuo está ahí y aparte ver la significación de lo que te presentan y lo que te explican y cómo te lo explican.” Las conferencias que más les gustaron fueron la de Foucault, la de la danza de contacto y la de los Matlachines, y puntualizan: “aquí muchos datos eran verídicos, pero ya cuando lo ligó con lo otro ya era ironía no?. Habían temas que no tengo presentes, pero cuando tocó eso, pues creo que entiendes la intención del trabajo, no sabes de esto pero si no sabes de lo otro pues te interesas en desarrollarlo o conocerlo no?”

Sin saber entrevisté a la programadora del ciclo de danza contemporánea y performance y quien está a cargo de los proyectos de teatro y danza del Goethe Institut, de nacionalidad chilena. A ella le parece importante la propuesta del Colectivo AM, porque “traen un planteamiento de la danza mexicana y la influencia ficticia internacional y la referencia que tiene siempre la danza nacional respecto a la internacional.” Sin duda al ser de otra tradición dancística, la funcionaria parece no conocer realmente tampoco, qué de lo actuado y dicho es verdadero, pero sin duda interpreto su respuesta en el sentido de que captó de alguna manera la intención de la obra. Mencionó la importancia del trabajo del Colectivo como arte performático, valioso por estar alejado de la coreografía convencional.

Entrevisté a un funcionario quien dirige el programa de Artes Vivas del Museo Universitario del Chopo y ve danza toda la semana. Muy significativamente y similar a como piensan las personas que provienen del campo dancístico, tanto éste funcionario como Goyeneche fueron reticentes en un principio a la breve entrevista porque mencionaron que no se consideran público “normal”, y sólo me dieron la entrevista cuando hice hincapié en que sí me parece que son públicos, sólo que especializados.

Al funcionario le gustó la conferencia performática. “Es un ejercicio coherente con un grado de ironía y con el conocimiento del tema. Sólo con el conocimiento se puede evitar caer en lo ridículo o lo ingenuo, como en el caso de las investigaciones que hacen en el Cenidi-Danza. Tenemos ejemplos de mala investigación poco rigurosa y algunos de los ejemplos que se usan aquí se podrían trasladar a algunas pseudoinvestigaciones con los temas que se realizan en México.” Cuando se le preguntó a qué investigaciones o temas de investigación se refería, no supo qué investigaciones mencionar y dijo: “habría que buscar en los archivos del INBA, pero sé de lo que hablo.”

Un alumno comentó que le parecía confuso el tema, porque no sabía qué de los datos históricos que mencionaron sobre la danza contemporánea eran verdad y cuáles mentira... eso los confundió y para nada les causó risa. Les pregunté a ellos si lo que la ponente (su maestra) dijo sobre la danza de Matlachines era cierto o no y ellos dijeron que sí, que las imágenes en video sobre esa danza y algunas cosas de las que dijeron sí eran ciertas y que claro que estaban dichas de una manera extraña que causaba risa en otros espectadores, salvo lo de matar chinos. Sintieron confusión y por momentos notaban una burla.

Cabe hacer notar que la violencia que sin querer ejerce el Colectivo AM sobre sus públicos en obras como esta es una reacción ante la violencia que ellos han sufrido o bien saben que existe en el campo de la danza académica, desde la formación del bailarín, hasta la jerarquización y el autoritarismo que se vive en las distintas instituciones de la danza occidental y mexicana, y que conforma el habitus asumido o cuestionado de los distintos actores de la danza en México. La violencia ejercida es disparada hacia varios flancos: hacia quienes respetan y creen en la importancia de la historia de la danza mexicana, hacia quienes

no saben las particularidades de pertenecer a un campo como el dancístico y se sumen en una confusión, y hacia quienes, sin querer manifiestan una postura de concedores cuando en realidad lo que están exhibiendo es su desconocimiento de las problemáticas internas del campo y sus luchas por la posesión del capital simbólico.

Otra obra importante del Colectivo AM es *Antes de la playa está el mar* y se presentó durante el ciclo que se reporta. Un espectador especializado describió su vivencia: “Al inicio de la obra/experiencia/experimento, dos de las integrantes del Colectivo AM nos explicaron en términos generales, el origen, propósitos y mecánica de desarrollo de esta propuesta. Nos dijeron, luego de repartirnos un cuadernillo con preguntas y bolígrafos, que la propuesta había nacido de una invitación para reflexionar sobre las relaciones entre danza y ciencia, asunto que llevó a los miembros del Colectivo AM a preguntarse sobre las relaciones entre danza contemporánea y público. Nos pidieron que, cuando escuchásemos un número dicho en voz alta, respondiésemos la pregunta correspondiente. Esto ocurrió así durante el transcurso de la propuesta. De hecho, pienso que se trata de un experimento en el que se miden, catalogan, clasifican las respuestas del público. Los y las asistentes somos sujetos/objetos de estudio. Confirmando, de nuevo, la habitual generosidad de los públicos que aceptan las demandas de los creadores. La obra/experiencia/estudio/experimento se construye con base en una sucesión de cuadros, a cuya conclusión, y luego de escuchar el número de la pregunta correspondiente, los espectadores somos invitados a interpretar/valorar. Los cuadros fueron diversas ejecuciones dancísticas, juegos con el peso, desafíos a la percepción sensorial, de género, del habitus de espectador escénico, de la construcción de los afectos, etcétera. Ahora bien, nunca se nos indicaron cuáles fueron los criterios para construir los experimentos, ni las hipótesis, ni las categorías de interpretación de nuestras reacciones y respuestas. Participamos activa y entusiastamente, pero en una situación de desigualdad. Fuimos, realmente, objetos de estudio.”

Al entrevistar a un espectador especializado sobre su experiencia comentó: “Esto me generó una sensación extraña, paradójica: me gustó la experiencia, me divertí, aprendí de nuestras respuestas, pero sentí que perdí la situación de igualdad que habitualmente creo habitar cuando asisto a un hecho escénico: al interpretar una obra que se autonomiza -relativamente- de sus autores y que desde su autonomía relativa me solicita una interpretación (no creo en

el espectador pasivo) me siento considerado en términos de igualdad. En el caso de la experiencia de *Antes del mar está la playa*, me sentí siempre sin posibilidad de interpretación. Es paradójico porque participamos mucho, pero estuvimos todo el tiempo en el juego sin conocer sus reglas, aquí sí fuimos entes pasivos, a pesar de los desplazamientos, el hecho de subir al escenario, de trasladarnos de fila, en fin... pero, reitero que la experiencia me gustó y sí me hizo reflexionar sobre los hábitos de nosotros los espectadores escénicos habituales, quienes vamos a la danza seguido a ver varios tipos de propuestas.”

Lanzo la hipótesis de que la danza o el performance que el Colectivo AM ofrece tiene que ver con una crítica permanente a las instituciones y que, en su apariencia de ruptura y búsqueda de una libertad creativa, constriñe a los públicos a ver y pensar lo que para ellos y ellas está bien pensar, es lo correcto pensar.

Sus temas tienen que ver con un cuestionamiento a la danza mexicana y su jerárquica historia, con experimentos sobre la percepción de los públicos a quienes se les hacen preguntas dirigidas a que “entiendan” ciertos códigos de cualidades de movimiento y el cuestionar que la danza deba tener relación con códigos técnico expresivos de movimiento ya establecidos en la danza académica, entre otros.

Casi sin excepción se muestra una conducción ambigua y poco clara hacia los espectadores. Esta danza nos parece dirigida casi exclusivamente a los públicos especializados por su construcción y el planteamiento de sus temas, aunque en el discurso los integrantes del Colectivo dicen dirigirse a todo público. Si bien en este momento me falta indagar más sobre su intencionalidad declarada, puedo percibir una postura de poder de la que hacen uso y que los coloca en un espacio social privilegiado dentro del campo, aunque no sé qué tan conscientemente, es decir, poseen un hábito que los coloca en este espacio social tanto en la danza como en el mundo, desde el cual pueden cuestionar las tradiciones de la danza mexicana aún sin conocerlas bien y plantear sus posturas desde una ambigüedad muy conveniente, sólo accesible a los públicos especializados. El capital simbólico que el Colectivo posee y muestra se corresponde sin duda con lo que ofrecen a los públicos y con

los públicos, en su mayoría especializados y aficionados que asisten a sus presentaciones y eventos.

Por ejemplo en el performance *Mexican Dance*, sin duda el espectador debe tener conocimientos de la danza y su historia para reírse en el momento correcto y dejar de hacerlo en los momentos “adecuados”. Una señora mayor del público, seguidora del Colectivo, no dejaba de reírse en momentos en los cuales se decían datos certeros y ya sabidos (esperamos) entre quienes estudian o son profesionales de la danza contemporánea. Yo podría leer esas risas como un problema de colonización y malinchismo con el que puede ser vista la danza mexicana, que se traduciría en ver como imposible que personajes de la danza norteamericana tan emblemáticos como Martha Graham hayan sido influenciados por la cultura mexicana y sus vestigios prehispánicos o que Waldeen, una de las iniciadoras de la danza moderna mexicana, hayan trabajado por realizar una técnica de danza con raíces en las formas y cualidades de movimiento mexicanas. Todos los que reímos nos expusimos a la postura de burla y de poder que las ponencias del performance nos ofrecieron. Por ejemplo, los públicos especializados de danza contemporánea reían cuando se establecían relaciones ficticias pero posibles entre la danza contemporánea y personajes o culturas de movimiento de los ámbitos de la farándula o los mass media, en una denostación evidente por lo que no es arte, sino espectáculo mediático. Había aún chistes para públicos aún más especializados, que no causaron risa a nadie, como los referentes a la música, uno sobre John Cage y otro sobre los acordes y rítmica de *La Consagración de la Primavera* con el mambo.

Al asistir a ver las coreografías planteadas por dos de las artistas alemanas invitadas gracias al intercambio del Colectivo AM y el Göethe Institut, pude comprobar cómo, aunque las obras presentadas por las artistas alemanas poseen una factura acorde con la danza contemporánea conceptual o posmoderna a la que pretende adscribirse el Colectivo y de la que gusta la curadora de la temporada, sin duda es una danza para público especializado que conoce el código tanto de presentación de esta nueva danza, como las luchas internas a nivel estético en el campo, aunque aún sin conocer el código, las percepciones de los espectadores fueron valiosas porque considero que espejean esta danza en lo que quiere ser y lo que realmente es. Las dos obras presentadas *Carta a la danza* de Kareth Shaffer y *Operation*

Orpheus de Jule Flierl, requerían de un conocimiento que ni siquiera demostró tener una espectadora especializada entrevistada, quien es bailarina, maestra de danza y de historia de la danza a punto de jubilarse. El tema de la primera obra fue descrito por la maestra como que muestra las problemáticas de la danza. La maestra cuestionó el uso de la palabra para expresar el tema y se quejó de que en la danza mexicana no hay apoyos y de que los coreógrafos no hablan de temas sociales tan importantes como la violencia o el mal gobierno. De la segunda obra nos comentó que percibía un gran entrenamiento corporal y una gran expresividad en la bailarina, quien también cantaba, pero dijo no saber el tema de la obra. Sin duda para centrar el tema de esta segunda obra se requería del espectador saber inglés (idioma en el que la bailarina dijo gran parte de su parlamento), así como italiano, y tener información sobre el mito de Orfeo y Eurídice al cual se refería de formas sutiles la intérprete.

Lanzo estas observaciones para comenzar a apuntalar algunas claves de los cuatro ejes tratados respecto a este Colectivo y sus públicos.

Podemos resumir diciendo que los temas están ahí como puntos de anclaje para los espectadores que los retoman de diversas maneras. Aunque todos los temas fueron importantes para los diversos espectadores, sobre todo los que no incluían connotaciones ideológicas en su mirada, sí hubo tópicos principales bajo los cuales temas particulares tendían a acomodarse o subsumirse. Esos temas que todo lo abarcaron fueron la violencia, las relaciones de género y en tercer lugar y por su originalidad en dos de las obras, el paso del tiempo y el envejecimiento. Incluso uno de los temas más impactantes y significativos, la migración, se incluyó en el tópico de la violencia. Esto quizá hace patente un momento histórico con características que invisten varias áreas de la vida de las personas.

5.- LOS SENTIMIENTOS COMO TEMA Y EL CUERPO.

“La sustancia extensa es la extensión y la exterioridad de la sustancia pensante, que sin este afuera no podría constituirse en interioridad. Mejor aún: conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. No hay más que un existente...Expuesto, el punto de coincidencia a sí se repite indefinidamente a lo largo de todas las dimensiones a través de las cuales ejercita su propiedad de *sentido* (sentir, asentir, resentir). *Ego* es el punto de sentido –a la vez incalculablemente multiplicado y siempre idéntico en su retirada inextensa- de la configuración (lineal, voluminosa, motriz, plástica) que se llama *un cuerpo*” (Nancy, 2015: 11-12).

De acuerdo con las entrevistas y observaciones a los públicos, ubico dos temas principales y jerarquizados por los espectadores. Los temas sociales como la violencia y los migrantes fueron los preferidos de los entrevistados quienes los colocaron como importantes, fuertes, que tocan al espectador.

En el extremo opuesto estuvieron los sentimientos. Ningún otro tema como los sentimientos y las emociones expresadas en las obras y en los mismos públicos fueron tan definitorios y problemáticos para los espectadores, al grado de que gracias a estos temas pude interpretar una distinción social en las formas de sentir y percibir. Cuando se permitían expresar sentimientos, lo hacían en relación con la violencia. En cambio, lo que no se permitían tener, sobre todo los espectadores especializados, fue principalmente el amor y diversos estados anímicos tales como el dolor, la comunión en ciertos estados meditativos o de juego (hacia la inocencia) o la tristeza. Es decir, sí el amor, pero teñido de violencia o sí el dolor, pero referido a situaciones trágicas o violentas que tuviesen relación con temas sociales relevantes. La emoción, incluso tratada sin aspavientos, en sí misma como una diversidad de estados psicológicos o bien dentro de planteamientos sobre hurgar en el inconsciente donde se pudiera presentar; en todos los casos fue tremendamente problemática.

Para los públicos legos, algunos aficionados y provenientes de clases populares, no es un obstáculo ni ver representados los sentimientos en escena, ni tampoco expresarlos. Los públicos especializados en cambio no gustan de expresar su sentir, tal vez porque piensan

que deben mantenerse en la intimidad. Es por esta razón que más que tratar los sentimientos, me interesan “las puestas en cuerpo del juego del mundo” (Le Breton, 2002: 57) que los espectadores realizan al ver danza y cómo viven y expresan los sentimientos que les provoca lo que ven o lo que rememoran de lo que ven, porque esto es parte de lo que les significa. Como escribe Le Breton, “de un área cultural a otra, y con mayor frecuencia, de una clase social a otra o de una generación a otra, los actores descifran sensorialmente el mundo de un modo diferenciado” (2002:58).

No todos los espectadores especializados reaccionaron igual frente a los temas que trabajan la emoción y los estados anímicos en escena. Existe una diferencia significativa entre los coreógrafos, investigadores, maestros y académicos dedicados a la teoría en otras áreas ya sea artísticas, sociales o humanas y los bailarines. Si bien a los bailarines espectadores no les gustan los temas como el amor, las relaciones, ni tampoco el tratamiento melodramático de los temas, no muestran tanto pudor o problema para manifestar su sentir. Expresan de formas sencillas y claras lo que sintieron y se muestran incluso particularmente receptivos a planteamientos de ambientes oníricos, meditativos o que incluso dejarían salir partes instintivas del comportamiento humano.

La percepción de los espectadores no es solamente instintiva, animal, biológica, como lo plantearía Patricia Cardona (1993), sino que está atravesada por el ethos del espectador, por el pensamiento y por complejas tramas de asociación y significación que incluyen por supuesto la razón. Los sentimientos y las emociones pertenecen, no nos cabe duda, al cuerpo, pero no a un cuerpo puramente fisiológico o biológico, sino a un cuerpo social, cultural y contextualizado.

Una espectadora especializada argentina me hablaba de sentí-pensar como palabra compuesta que aludiría a una percepción somática compleja, en la que el espectador evoca situaciones, recuerdos de su propia vida y se identifica con lo que vive en el presente. Existe un consenso social y cultural en las maneras en que se permite expresar o no los sentimientos y en este sentido lo personal manifiesta lo social. Las emociones expresadas mediante palabras y gestos, nos hablan de una cultura afectiva del grupo, de un momento, de un

contexto en el cual está la persona que las vive a su modo. Por otra parte, suscribo que las emociones de los espectadores se dan siempre en relación, en este caso, forman parte del proceso de negociación con lo que ven en escena de forma que no es tan importante lo que se presenta en escena sino lo que los espectadores perciben y evocan, su memoria de la experiencia. En este sentido “las emociones nacen de una evaluación más o menos lúcida de un acontecimiento por parte de un actor nutrido con una sensibilidad propia; las emociones serían pensamientos en acto, apoyadas en un sistema de sentidos y valores. Arraigadas a una cultura afectiva, se inscriben a continuación en un lenguaje de gestos y mímicas en principio reconocible por quienes comparten sus raíces sociales...” (Le Breton, 1999: 111).

LANDSCAPE, VIVIAN Y LOS ESTADOS ANÍMICOS O AMBIENTES EMOCIONALES. A MEDITAR.

En los trabajos de la coreógrafa Vivian Cruz y su Landscape Artes Escénicas, A.C., podemos ver con claridad la recepción que diversos públicos tienen hacia obras que tratan los sentimientos de maneras más meditativas y quizá abstractas, como los presenta la coreógrafa. En sus obras hay abstracción y por ello no hay ni melodrama ni obviedad, pero existen elementos escenográficos, de utilería, de video y marcajes en la expresión gestual y la relación en el movimiento corporal que realizan los bailarines, a veces en un uso particular, no lineal de la palabra, que dan indicaciones más cotidianas sobre las temáticas tratadas. En el caso de *Sueños y obsesiones* se trabaja con los sueños, obsesiones y preocupaciones de cuatro mujeres, dos mujeres en la vigilia y en un espacio más abstracto y dos en el sueño o en un espacio más íntimo.

En una parte del espectáculo, entra la mitad de los asistentes aproximadamente a un espacio que se muestra de manera convencional, es decir, el público sentado en las butacas de un teatro a la italiana y dos bailarinas accionando en el escenario separado de los espectadores, con la altura normal de este tipo de espacios. Estas intérpretes utilizan mayores elementos técnicos que la danza académica en sus expresiones, saltan, ruedan, usan sillas y básicamente se relacionan mediante movimientos arriesgados y virtuosos usando todo el espacio del

escenario. Mientras tanto, la otra mitad del público ha sido conducida a la parte trasera para entrar al escenario, sobre el cual se han colocado sillas para que los espectadores se sienten muy cerca de las otras dos bailarinas que harán una ejecución distinta a las primeras mencionadas. La ejecución de estas intérpretes es mucho más teatral aunque sí se apela al movimiento, pero menos extendido en el espacio. De este lado, sobre el escenario hay muchos elementos de escenografía que describen un espacio interior que pudiera ser un apartamento y la utilería consiste en numerosos objetos como retratos, libros, lámparas y sillas. En ambos lados del espectáculo cuyas partes corren al mismo tiempo, hay elementos de video al fondo. Después de aproximadamente media hora, cuando se ha terminado la acción, los públicos son conducidos a cambiar de perspectiva, de manera que quienes estuvieron sobre el escenario pasan por dentro hacia la parte de las butacas y quienes estaban en las butacas, pasan a la parte de arriba y atrás del escenario y observan la parte del espectáculo que ya vió la otra parte de la audiencia.

La mayoría de los públicos de esta obra en sus dos temporadas con el Ceprodac, fueron especializados o aficionados y observé, en coincidencia con los jóvenes espectadores de los Procesos en Diálogo de la Mecedora, que los sentimientos, las emociones y el inconsciente no están entre los temas preferidos de estos públicos. Sin duda las funciones de estreno de la obra referida tuvieron el obstáculo de las formas de trabajo de la institución y el poco tiempo de la coreógrafa para montar la obra, es decir, dos meses para que los jóvenes intérpretes introyecten la forma de trabajo de nuevos coreógrafos y, sobre todo, que interpreten a profundidad personajes complejos como los que la coreógrafa solicita, aparte del habitus y las relaciones de poder en el gremio mexicano que vuelven tan vulnerables a los bailarines ante la mirada externa de sus maestros y colegas. Con introyección me refiero al proceso mediante el cual las bailarinas hacen suyas e interpretan las intenciones de la coreógrafa. Ubico así 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 del bailarín, con miras a complacer las peticiones del creador y lograr un resultado final. En el seguimiento de las presentaciones y los procesos creativos se observa

un total involucramiento de las bailarinas con el trabajo y la 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).

Podemos mirar con otra luz las opiniones severas de los espectadores respecto a no haber sentido nada, “no me transmitió nada, no sentí nada” o el “sentí un profundo aburrimiento”, de algunos espectadores especializados, si planteamos que Vivian extrae material afectivo de la vida y experiencias de las propias bailarinas para la construcción de sus personajes. “Necesitaría leer al autor (Milorad Pavic en quien aparentemente se inspiró la coreógrafa) o hablar con la coreógrafa antes de proferir una opinión” comentó una espectadora especializada.

Fue difícil en las entrevistas realizadas a los espectadores especializados que se centraran en su sentir. Generalmente se desviaban hacia detalles de la hechura de la obra o lo que ellos y ellas percibieron sobre la música, la iluminación, las cualidades en la interpretación y el movimiento que sin duda son testimonios que pueden enriquecer a los coreógrafos y sus formas de producción, pero que a los antropólogos nos retan a extraer lo que queremos y también de leer entre líneas.

Encontré que los espectadores especializados, a su manera, también exigen que se les den pistas para razonar una temática, a pesar de declarar en ocasiones lo contrario, es decir, comentar que están abiertos a sentir, que no quieren ser influidos ni influir de manera racional su comprensión de una obra y de solicitar a los públicos que no traten de entender, sino de asociar libremente y sentir. Cito a Le Breton cuando, sin dejar de hablar de los sentimientos como una forma de raciocinio comenta que, “todas las sociedades se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a un sistema de signos que les da un sentido” (Le Breton, 1995: 17).

Un espectador comento: “Se cuidó el video. La música es de vital importancia, pero hubo muchas disonancias. La música me evitó ver a los bailarines y me generó distracción. Hay una lucha entre la iluminación y el video. No pude estar a gusto. Me gusta llegar a una función y que me deleite todos los sentidos. Cuando todo funciona, aunque la obra no sea tan buena, te metes y te pones en un estado de percepción. La primera parte no me gustó por eso. No hay un diseño sonoro. Hay muchas músicas new age. Lo que me pareció muy afortunado fue el video.”

Es significativo cómo, al tener la experiencia de observar el montaje, identifiqué diferencias con lo que éste entrevistado afirmó, pues fueron las propias bailarinas quienes propusieron la mayor parte de los gestos y actitudes mostrados en escena y la coreógrafa sólo seleccionó y construyó escenas, y organizó momentos dramáticos o emotivos. Observamos en este caso que el proceso de trabajo con Vivian Cruz, incluyó 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).

Digamos que Cruz abona en sus obras para dar a ver o expresar mundos expresivos y meditativos, ambientes anímicos que son percibidos por los espectadores. Una espectadora especializada, que asiste muy poco a la danza, me comenta respecto a la obra “Azul” de Cruz: “Vivian me encanta porque siempre nos propone ambientes oníricos, meditativos, que no son fáciles, pero me gustan porque te llevan a la introspección”.

Otra espectadora, bailarina y maestra de danza, en lo referente a sus impresiones nos dice: “me pareció poética la primera pieza que vi (del lado de las butacas, donde hay mayor movimiento), me hizo sentir como si fueran aves en cautiverio, mujeres queriendo salir, una

lucha entre ese apasionamiento o ese deseo de ser libre. Lo relacioné con las aves, curiosamente sacan después en el video un ave.

Sin duda, el sentimiento tiene que ver con las imágenes evocadas bajo el pretexto del objeto, de lo visto. El mundo de la metáfora tendría también relación con lo sentido-pensado y la danza es el territorio perfecto para relacionar el movimiento efímero que crea formas, con las imágenes significativas del repertorio de sentido o de experiencias del espectador. Mark Johnson escribe: “El movimiento humano, la manipulación de objetos, las interacciones perceptuales incluyen patrones recurrentes sin los cuales nuestra experiencia sería caótica e incomprensible” Johnson llama a estos patrones esquemas de imagen (1991: xix).

Un elemento que causó impacto en los públicos y que coincidió en ser significativo y presente como algo evocador de sentido y memoria en la obra *Sueños y obsesiones* fue el video. Este video que se mantuvo como fondo activo en los dos espacios usados y fue realizado por la misma coreógrafa, quien tiene formación y práctica en la videodanza. Una espectadora dice: “A veces el video me distrae de los cuerpos cuando otros lo usan y a mí me gusta ver el cuerpo, pero ahora me pasó lo contrario está muy ubicado, muy tejido el video en relación a lo que está pasando con las bailarinas. A veces se me perdían ellas, pero no porque se me perdiera su fisicalidad, sino que yo lo relacioné con el alma, las sombras (del video) era como ese ser queriendo salir de ellas mismas. No sé, es mi alucine. Era como un sueño el manejo del video, cómo se mueve en el espacio y el tiempo. La música está compenetrada bien. La última parte quizá sobra, pero se me hizo como un pergamino de sensaciones, emociones, deseos. El lado de adentro de la función no se me hizo tan fuerte, pese a que estábamos más cerca. Para mí la obra trata de la expansión de un ser y la represión de un ser.”

Un espectador lego afirmó: “Sentí que es como un sueño de un lado (de las butacas) y del otro la realidad. Me generaba una sensación de ensueño, tranquilidad, de relajación, esto la primera parte estando en las butacas. Ya adentro en la otra parte, del otro lado de la realidad, el stress, las preocupaciones que se generan. Para mí la obra se trata de un momento de la vida que vivimos y cruzamos los pensamientos con la realidad y nos confundimos muchas veces”

Una espectadora especializada, bailarina, coreógrafa y maestra argentina con muchos años de vivir en México, comentó luego de la primera vez que asistió a ver la obra: “Yo me entero de las funciones por el sitio Danza-dance o bien las mismas instituciones me mandan invitación. No me gustó ni impactó nada de la obra. Sentí un profundo aburrimiento. La coreógrafa dice que trabajó a partir de los pensamientos y los sueños y creo que esa relación se perdió en el juego técnico. De repente me fijé que me llamaba más la atención lo que sucedía en la pantalla que las bailarinas. Hay una cosa que me agota, quizá porque vi mucha danza. Son bailarinas espectaculares. El nivel logrado en México de bailarines respecto al trabajo técnico es impresionante, pero cuando quieren hacer gestos y cosas es algo tan fuera del cuerpo. Cuando trabajas gesto tiene que haber un trabajo interno de conciencia y después de proyección. Eso es lo difícil porque estás interpretando y eso tiene que proyectarse. Ahí se pierde porque no hay un trabajo real de interpretación orgánica. Yo lo vi como algo que puede ser un trabajo de investigación, pero luego aparecen las secuencias tradicionales con mucha cosa técnica.”

Esta misma espectadora vio de nuevo la obra en su remontaje con un elenco diferente y cambió totalmente su percepción. Cuando la encontré al inicio de la función, no estaba muy consciente de que ya había asistido a ver antes esa obra. Asiste al teatro a ver danza por hábito para ver qué se presentaba en el Teatro de la Danza y se quedó. Al final su percepción fue distinta. Me comentó que la obra cobró ahora sí un sentido más onírico, quizá por su estado anímico en esta ocasión. Entonces la mayoría de los espectadores especializados entrevistados y que asisten mucho a ver danza o incluso repiten su asistencia a ver una misma obra, se mostraron sensibles a sus propios cambios de humor o de estado y afirmaron que eso influyó en su percepción sobre la obra de manera determinante. Un maestro de danza que asiste a ver a Barro Rojo por ejemplo afirmó que en ocasiones pone más atención en unas cosas que en otras, porque así revisa el avance técnico, interpretativo o lo correcto de los elementos cada vez. Sin embargo, también dice que, aunque le cuesta trabajo desligarse de ver esos elementos, su estado anímico influye en que disfrute unas ocasiones más y otras menos las presentaciones.

Una espectadora especializada comentó sobre *Sueños y obsesiones*: “Yo lo que sentí fue que uno era el estado de vela y el otro de sueño o algo así, no?, no sé cuál, pero sí. Lo que sí es que o ya todo el mundo está sordo o por qué esos niveles y esa violencia con el volumen, sobre todo si estamos sobre el escenario. Qué curioso que en la danza donde se trabaja con el cuerpo, donde se tiene conciencia del cuerpo, no haya un poco más de dulzura para con el público.”

Otra espectadora especializada dijo: “Hay dos problemas principales, uno es de los intérpretes y otro es coreográfico. Nunca me gusta decir las cosas que pienso sin hablar con los coreógrafos primero, porque muchas veces ellos tenían una intención y así puedo decir si su intención se cumplió o no. También es la primera vez que veo al Ceprodac y si bien se ve que hay un trabajo técnico, no hay un trabajo interpretativo. No sé qué tanto es problema de la coreógrafa o de los intérpretes. A lo mejor ella quisiera que ellos hicieran un trabajo que no pueden hacer. Yo lo que quiero es hablar con Vivian. No hay una integración entre los ademanes, el cuerpo y la cara. Porque el cuerpo está en otra parte.”

Abunda: “Cuando voy a ver algo de danza o teatro espero que me conmueva kinestéticamente, emocionalmente o que la narrativa me conmueva. Yo estoy dispuesta a que me conmueva de la manera en que el coreógrafo quiera. Si no pasa eso... No hubo movimientos originales, la puesta no es original,

Ahora cada quien puede hacer lo que quiera, pero hay un público, entonces seamos especializados o no, algo te conmueve o no. Un público no especializado, si ve una pierna que va por allá, dice guau!, pero nosotros ya hemos visto muchas piernas que van por allá y eso puede ser impactante si está usado en un contexto emocional o de movimiento que te apabulla y entonces dices guau!”

Casi todos los públicos coincidieron en varios puntos que sería menester detallar luego, pero en general sintieron lo onírico y la realidad con el cambio de ambientes y tono de ambos lados de la escena, aún sin querer reconocerlo. Surge un tema en la percepción de los bailarines, sobre todo entre quienes tienen treinta a cuarenta años, sobre el cuerpo de sus

colegas en escena. Ya no les importa ver cuerpos delgados y elásticos y de hecho agradecen cuando las bailarinas (como fue en un caso del segundo elenco de *Sueños y obsesiones*) son diversas en su estructura corporal (un poco más gruesas o bajitas) y rompen con el ideal de la bailarina delgada y bella.

Una exbailarina joven que asistió a una función comentó: “Me gustó mucho la obra. Sigo el trabajo de Vivian y nunca me ha defraudado. El manejo del público es congruente. Me gustó mucho una de las bailarinas porque no tiene un cuerpo que es el convencional. Me choca que piensen que los bailarines tenemos que ser delgados, flacos, altos. En lo personal esa bailarina me conmovió, porque los movimientos le salían del centro, del alma y la mayoría de los bailarines se van por la parafernalia técnica que tienen. Esta chava tiene esas cualidades, pero todo abonaba a su expresión.”

Este cambio de mirada tiene que ver con el surgimiento de una nueva postura ante los valores hegemónicos de la danza escénica occidental, a los cuales no escapa la danza contemporánea, donde un ideal de cuerpo es impuesto y popularizado como el correcto no sólo dentro, sino sobre todo fuera del campo. Este cambio de mirada conlleva también un paulatino cambio de paradigma respecto a la danza contemporánea dominante en el mercado simbólico de este arte y que deberemos revisar con mayor detalle cuando hablemos del cuerpo que postula la danza contemporánea posmoderna conceptual o del presentar.

De los espectadores especializados, observamos que los bailarines y bailarinas en activo son más susceptibles de encontrar experiencias o sensaciones enriquecedoras y expresarlas, que quienes ven desde perspectivas más teóricas o formales la danza. Si bien los bailarines entrevistados disfrutaban del movimiento formal y virtuoso, les impacta más y les llama la atención cuando hay menos movimiento de este tipo y cuando se rompe la idea del cuerpo delgado, virtuoso, bello que la danza académica de la modernidad nos ha inculcado que debemos ver en estas manifestaciones. Esta inclinación se torna una exigencia sobre todo en los más jóvenes. Los bailarines muestran menos expectativas. Esto pudiera deberse al lugar desde el cual hablan en el campo, es decir, su experiencia está en la práctica y no en el análisis o la investigación. De hecho una investigadora de danza me comentaba: “qué van a decir los

bailarines, nada, si ellos lo que quieren es bailar y quedar bien con los coreógrafos para que los contraten”. Observo que, si bien esta es una característica que se da más a nivel inconsciente en ellos y ellas, considero que va más allá de una cuestión de cálculo, utilitaria e incluso ingenua y que sí se ha operado un cambio a nivel del habitus de los bailarines en el campo.

Algunos espectadores especializados entrevistados no hablaron de lo que les produjo la obra coreográfica, pero sí hablaron de la calidad del trabajo videográfico de Vivian, sobre todo en *Sueños y obsesiones*, montada con Ceprodac. Algunos otros dijeron que no sintieron nada y que nada les conmovió, pero a la hora de responder sobre la temática, sí surgió la idea de “la vigilia y el sueño”, el día y la noche, el espacio íntimo y el espacio externo, lo cual muestra que sí comprendieron, pero que necesitan señales que les indiquen certezas, incluso más que al público lego y además, que no confían plenamente en sus percepciones. Finalmente, no sabemos si el público especializado está consciente del tipo de poética que implica la danza contemporánea de Vivian Cruz y esperan ver algo distinto a lo que Vivian puede ofrecer.

Vivian crea ambientes meditativos, con temas subjetivos como los cambios internos y externos por la edad y las preocupaciones y deseos que pueden tener las mujeres. Vemos que estos temas no están de moda, aunque puedan tocar profundamente a los espectadores y que los públicos con una formación académica sobre todo, se resisten a sentir, al igual que los públicos especializados del mismo campo de la danza. Lanzo la hipótesis de que quizá el campo de la danza y otros en áreas como ciencias sociales, filosofía y otras disciplinas, evitan sentir, les da miedo enfrentarse a todo lo que sus sentimientos les pueden descubrir. Sobre todo los profesionales de la danza tienen otra visión y vivencia de su cuerpo por dedicarse a la profesión, pero no se fomenta que se pongan en contacto con capas más profundas de la creatividad e incluso del sentir, es decir, no sobrepasan el nivel de la libertad de tocarse y vivir el cuerpo que proporciona el entrenamiento técnico (Le Breton, 2002). El cuerpo en Occidente se muestra aquí en su contundencia, es decir, un cuerpo que ha logrado a través de diversas luchas sociales poder mostrarse aparentemente más descubierto, sin tanto pudor en el sentido externo. También es un cuerpo que gracias a esas luchas ha logrado disminuir la censura para tocarse, para tener relaciones sexuales de diversa índole genérica. Sin embargo,

hasta que no se logren asumir los sentimientos como parte normal perteneciente a nosotros y que no tenemos cuerpos que son externos a nuestro raciocinio y nuestra alma, es decir, que somos nuestros cuerpos que piensan y sienten, como cuerpos de personas que se relacionan entre sí y con el mundo, quedaremos atrapados en un dualismo que separa el cual, aún en nuestro tiempo sigue siendo problemático, ya que “el cuerpo no es una naturaleza, ni siquiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres” (Le Breton, 2002: 25).

De esta forma, planteo que lo que dificulta la aceptación de los sentimientos como tema y la mejor dilucidación de lo que sentimos para poder referirlo sin temor con palabras, tiene que ver con varias problemáticas que corresponden a los contextos en los cuales los públicos se mueven. Por un lado el dualismo dominante que diría que es más prestigiado y útil pensar que sentir. Por otra parte los públicos especializados podrían presentar esta dificultad debido a que el habitus del campo impele a sus actores a accionar, formarse en disciplinas que dejan las aptitudes imaginativas, creativas y sensibles simbólicas a un lado, en gran parte de la formación.

Otra cuestión es que por esta división dualista dominante se ve al cuerpo como un objeto, no como parte constituyente de la persona. Este dualismo que menospreciaría al cuerpo y a los sentimientos, también es impuesto en dos sentidos en nuestras sociedades. Primero se utiliza en nuestras sociedades capitalistas con fines de influir en nuestras ideologías, en nuestros hábitos de consumo, y en consecuencia se le tiene presente de formas algunas veces distorsionadas (como en la explotación del melodrama, de los estereotipos de género, como en las referencias sólo a la libertad de vivir el cuerpo y alimentar unos sentidos dentro del paradigma naturalista del cuerpo). En segundo lugar y de forma opuesta pero consecuencia de lo mismo, existe una sobre regulación de los sentimientos, es decir, se nos restringe cultural y políticamente de lo que es correcto sentir y sobre todo externar que sentimos (Illouz, 2007).

Propongo esto al comparar las entrevistas y cómo enfrentan estos sectores del público los temas que aborda Vivian, en comparación con los públicos legos que pudimos entrevistar. Algunos públicos especializados hablan de un anquilosamiento en la investigación de

movimiento y de una repetición de lenguajes dancísticos de los noventa (improvisación de contacto y técnica release). Sin dudar eso es Vivian, en conjunción con lo que ella encuentra en cada proyecto de los que realiza con equipos distintos y con esa particularidad que tiene trabajar por proyecto y no con un grupo permanente, como es el caso de Barro Rojo.

Sin duda, aunque el coreógrafo tenga una idea de lo que quiere generar en los públicos con cada una de sus obras, en el proceso de negociación que se establece entre obras y espectadores, no hay manera de “diseñar un camino de sentimientos” para los espectadores, aunque en el proceso creativo es importante construir una estructura que muestre indicios claros de sentido para los espectadores. De esta forma, es un tema de discusión complejo el que ofrece la disyuntiva de si el coreógrafo es responsable por los sentimientos (sobre todo cuando son negativos o violentos, cuando se ha dado el caso) de los espectadores o bien de que el coreógrafo no es responsable de ello, dado que cada espectador tiene experiencias particulares según su bagaje y actitud.

Hago un paréntesis aquí para relatar mi propia experiencia en ese sentido y sustentar mi argumento que va en el sentido de que el coreógrafo incluso debe proponer caminos y elementos de interpretación y sentido claros para los públicos, pero que no es responsable por las reacciones hacia ellos, o al menos no directamente en todos los casos. No podemos generalizar y tendríamos que argumentar caso por caso. El primer ejemplo es la presentación de un performance del coreógrafo y artista Gerardo Sánchez en la cual tuve la oportunidad de participar como intérprete hace ya muchos años. El caso es que en ese performance había elementos transgresores que lo fueron en cierto contexto. Las bailarinas provocábamos con antorchas, había desnudos y sobre todo se lanzaban huevos a una cruz que servía de escenografía al fondo y debajo de la cual había elotes y otros elementos. Ese performance fue un éxito entre los artistas plásticos y otros públicos que la pudieron apreciar en la Escuela de San Carlos. Sin embargo ese mismo performance, presentado en una comunidad de las afueras de la Ciudad de México causó que los espectadores quisieran brincar el cerco invisible que poníamos los intérpretes con nuestras acciones y nos quisieran agredir directamente. Entonces, algo que comenzó como una presentación escénica, terminó con la huida (literalmente) de quienes realizábamos el performance, a pesar de que el creador nos

instaba a permanecer ahí y no temer a las amenazas que luego se convirtieron en agresiones de los espectadores.

Otra experiencia es también lo sucedido entre algunos espectadores de un solo de mi autoría e interpretado por mí, titulado *Canto al deseo*. En esa obra mi intención era presentar una exhaltación, contradictoria por cierto, entre el gusto-deseo de ser mirada y deseada, y al mismo tiempo retar al voyeur que mira por la cerradura y desea, para que asumiera su propio deseo y actitud de voyeur. Algunos espectadores, especializados por cierto, me hicieron comentarios sumamente agresivos al término de una función. Eran desde chistes machistas, hasta verdaderos comentarios misóginos. Al comentar lo dicho por ellos a una compañera de trabajo, maestra de danza, ella repuso que yo era la responsable de las actitudes de esos espectadores y que debía asumirlo, puesto que yo los conduje hacia ese lugar en el que quizá ellos no querrían estar. Mencionó que se le hacía raro que yo no estuviera consciente de que esas eran las reacciones esperadas.

Por ello los diálogos con los espectadores y el recoger su percepción se vuelve importante, porque da indicios al coreógrafo de las maneras en que su obra es percibida y puede cambiarla o no respecto a esa información. En el caso de la obra de mi autoría creo que, si bien no era mi intención recibir comentarios misóginos, sí lo era provocar a los espectadores en general. Cumplía en cierto modo mi objetivo, aunque por supuesto que nunca esperé recibir agresiones. En este sentido respecto a los temas y su tratamiento con los cuerpos que provocan podríamos pensar también que se da una negociación soterrada a diversos niveles entre la fibra sensible que mueve a un coreógrafo a plantear un tema, que tiene que ver con experiencias de vida y pensamiento, y las fibras sensibles que mueve ese tema y forma de tratarlo en el espectador, para quien es una sorpresa esta conmoción, porque afloran sentimientos que incluso él o ella no prevén que emerjan con las propuestas dancísticas.

En este sentido la mayoría de las obras tanto de BRAE, como de Vivian Cruz abordadas en este estudio establecen un consenso con los espectadores, ya sea temático o por ofrecer una serie de elementos de construcción que en principio no tienen una intención de provocar. Ya cuando abordemos obras con nuevas formas de presentación en la danza, es cuando

encontraremos, como en los casos de los Procesos en Diálogo de La Mecedora y las obras del Colectivo AM contradicciones y discrepancias aún mayores tanto en su construcción y presentación como en su recepción. Aún con todo, los sentimientos de los espectadores no se pueden conducir o controlar y representan un misterio que nos impele a conocerlos. Un ejemplo es el caso de las diferencias entre lo que deseaba transmitir Laura Rocha con su obra *Cartas de otoño* y lo que percibieron los espectadores. Esto último es lo que nos interesa en este trabajo.

LA EMOCIÓN DESBORDADA...BARRO ROJO.

Sobre todo en las obras de Barro Rojo como *Cartas de otoño* o *Amor, perfume, ausencia...boleros del alma*, pude observar e identificar diferencias de percepción que tienen que ver, lanzo la hipótesis, con los campos a los que se pertenece y los núcleos sociales que aplauden o detestan estas propuestas. Como los planteamientos de estos temas en Barro Rojo tienden al melodrama, las distinciones son tan nítidas como la tintura teatral, energética y por lo tanto estilística hacia la espectacularización con la que se presentan tales temas.

Ya anoté que todos los temas que Barro Rojo presenta tienen un tinte gestual o energético que habla de la violencia en diversas formas. Justamente ese tinte melodramático es detestado por los públicos especializados y adorado e incluso buscado por los espectadores legos y algunos aficionados, sobre todo cuando son seguidores del grupo. A estos espectadores legos no les da tanto pudor como a los especializados ni el tratamiento de los sentimientos como el amor en las obras, ni expresar su conmoción ante los diversos temas que trata BRAE. Entre los públicos especializados sigue el reclamo de las formas tributarias de las expresiones de la danza en la modernidad y de la obviedad con la que se presentan los temas, aparte de que se presenta casi una protesta visceral contra los tonos melodramáticos que tiñen las obras de Barro Rojo, en este caso de Laura Rocha. Ya sea en una crítica a los lugares de género en los cuales la sociedad coloca a hombres y a mujeres, sea en la ilustración dancística y casi teatral de los *Boleros del alma*, o en menor medida la coquetería y la difícil pero dinámica interacción entre hombres y mujeres en *Cartas de otoño*, los espectadores especializados

rechazan lo que gusta a muchos espectadores legos que invita Barro Rojo a sus funciones y que suelen provenir de colonias populares del sur de la ciudad o de Iztapalapa y diversas zonas al oriente de la Ciudad de México y quienes, al decir de uno de los entrevistados, regocijan sus sentidos “con la vista de tan buena danza, cuerpos tan bellos y bien entrenados, tan organizados y los boleros, principalmente para oír los boleros, por supuesto.”

En el caso de Barro Rojo existe una división muy próxima a la de clases o espacios sociales respecto a la recepción de los temas como el amor, las relaciones de pareja, la familia. Para los espectadores especializados y algunos aficionados hay demasiados estereotipos y los temas en general no deberían presentarse de maneras tan obvias. Esta “obviedad” incluye el uso de herramientas teatrales como gestos y palabras que literalmente ilustran las situaciones que se presentan: dificultades de relación entre padres e hijos, parejas, o adolescentes con sus familias. Esa misma forma que explora el melodrama es aceptada y aplaudida por los públicos legos y algunos aficionados que son seguidores del grupo.

En *Cartas de otoño*, cuya autora es Laura Rocha, todos los públicos dijeron que era una obra que les gustó mucho por el despliegue de movimiento dancístico y técnico de los bailarines y que les había conmovido el tema, que para ellos y ellas fue el desamor, cuando las relaciones de pareja se rompen y el dolor que eso causa. Sólo en dos casos la obra no gustó y pareció vacía, llena de múltiples imágenes y mucho movimiento, pero sin sentido. Laura Rocha realizó esta obra pensando en su padre, en su relación con él y en la alegría de los encuentros, pero también en la nostalgia del recuerdo.

En general de Barro Rojo a los públicos les agradaron los temas y las imágenes. Aparte de que mencionaron que la escenografía y los movimientos de escena les impactaron como cuando en “Cartas de otoño cae una cortina de arroz, las bailarinas deshacen con la boca ramos de flores, bailan con sombrillas o al final de la obra cuando aparece un personaje que evoca un cuadro de Renée Magritte, vestido de levita negra, sombrero de copa y con una manzana en la boca.

Ejemplo de esta preferencia de los públicos legos y populares por el melodrama podría ser lo que pude observar en el Centro Cultural José Martí en la presentación de la obra *Amor, perfume, ausencia...boleros del alma*. Esta es una de las obras más taquilleras de sus públicos aficionados y legos y una de las obras más criticadas por los públicos especializados.

El ambiente era festivo y desordenado respecto a un espacio teatral convencional; la atención era flotante. Algunos espectadores se paraban, hacían comentarios a otros, etcétera. Sin embargo nunca dejaron de atender a lo que sucedía con los intérpretes y reaccionaban ante algunos gestos de violencia de hombres a mujeres y viceversa, peleas de varones, pero sobre todo y en mayor grado, a una escena en la cual una mujer es apartada con violencia por un varón que se va con otro varón, en un gesto de relación claramente homosexual. Los espectadores se mostraron ofendidos haciendo exclamaciones y se solidarizaron visualmente con la joven bailarina, quien a su vez los miraba con tristeza (a los espectadores.) Por momentos los asistentes cantaban los boleros. Vemos claramente aquí también que existe un diálogo respecto a la construcción social del género que está presente en la danza, pero que es refrendada o rechazada quizá por sentirla como molesta o inapropiada por los públicos diversos. Aquí más que en otras obras o con otros grupos se manifiesta cierto “sentimentalismo que caracteriza las ideas sobre el amor” (Jimeno, 2004: 23).

Un espectador entrevistado comentó que, si bien sí sabe qué es la danza contemporánea puesto que tiene una hija de catorce años que toma clases de esa disciplina y de danza aérea en el Faro Tláhuac y ha asistido a sus funciones de fin de cursos, en esta ocasión asistió más por los boleros que por la danza, aunque suele asistir a veces a este espacio para ver teatro y conciertos. Nunca antes había visto a Barro Rojo o escuchado de él, pero le agradan las artes escénicas. Él mismo lleva ocho meses en un grupo de teatro para la tercera edad, en un afán de luchar contra su depresión, al realizar la actividad. “Dicen que cuando uno está deprimido tiene que salir no?, bueno, pues eso estoy haciendo.” Mencionó que le agradó la función de BRAE y que con gusto volvería a verlos bailar. Que los boleros le traen recuerdos, le hacen sentir muchas cosas y que le gustó cómo los ilustraban los intérpretes, con su habilidad.

Aquí ubicamos de nuevo al arte ya sea como espectador o como practicante con la función muy clara de ser vehículo para reflexionar en las situaciones de la propia historia y así sanar. Laura Rocha nos comenta respecto a estas visiones tan realistas y nítidas de género que son criticadas por los públicos especializados y tan buscadas por otros públicos: “Creo que el tener este contacto directo con la gente me dice que debo de buscar mis necesidades expresivas. Encontrar el por qué de situaciones. Entender el mundo y las cosas que me preocupan. Con el diálogo con el público que es directo, pues me interesa este poder decir, estamos viviendo esto y no somos tan distintos. Nuestras necesidades son estas. Poder decir por qué estas mujeres sufren. Esta obra puede tener este toque machista, pero te das cuenta que las mujeres empiezan a tener una toma de conciencia. Una señora me dijo ‘si esta obra la hubiera visto antes, mi vida hubiera sido distinta con mi marido’.”

Un testimonio que nos habla de un temperamento o una sentimentalidad que transmite Barro Rojo en sus obras de manera más clara, es el siguiente testimonio de un espectador de “Travesía” en la función de preestreno quien comenta: “La sangre caliente es el sello de su danza. Tuve muchas emociones en la escena en que todos se cruzan, me sentí alegre, pero tuve altibajos. Fue muy fuerte cuando empezaron a cantar.” Como se fue la música a la mitad de la representación, las bailarinas cantaron la canción cardenche, muy emotiva.

En este sentido cabe aclarar que los bailarines tienen ciertas expresiones teatrales que Laura les pide que realicen durante la representación. La finalidad de dichas expresiones verbales, incluida la indicación de cantar la canción cardenche, no es ser escuchados por el público, sino que lo usan como estrategia para hacer más fuerte y realista su personaje, transmitir con mayor intensidad, aún con la perfección técnica que se les pide. También estos momentos sirven de marcas o quiús para los mismos bailarines, en las acciones y sus cambios. Al intentar analizar estos testimonios, cabe destacar que es notorio cómo hay una afectividad social que es puesta en juego, en negociación, cuando aparecen elementos de la cultura popular que identifican a grupos o situaciones muy “nacionales” y que despiertan una especie de orgullo o sentido de pertenencia. En *Travesía* la danza del venado, un vestuario de sombrero y jorongo, la música en todas las obras (canción cardenche, boleros, los Cadetes de Linares, El Gran Silencio, piezas de la época del rock and roll en México, y también una que

otra canción en inglés de moda cuyas letras quizá no todos entienden, pero con las cuales los jóvenes se identifican), niñas vestidas al estilo fiesta de quince años, etcétera. Referencias a situaciones del cine nacional (como 7 Soles o Fresa y chocolate), hacen que haya una identificación que finalmente es sentimental, apela a una sentimentalidad “nacional”, propia.

Sobre sus sensaciones, una señora menciona: “me transmitió angustia cuando atraviesan por el desierto, el túnel, el río sobre todo: querer atravesar y llegar a su meta y que no se puede.”

Los espectadores especializados se encuentran en una contradicción cuando ven a Barro Rojo. Esta contradicción tiene que ver con desear un alejamiento de la “obviedad” en la representación y de una reflexión en los temas que se aleje del sentido común, como ya lo anotamos en la sección referente al tema. Sin embargo, el siguiente testimonio hace explícita tal contradicción planteada por todos los entrevistados especializados y uno que otro espectador lego, pero con un nivel profesional alto (estudiaron posgrados, son académicos o universitarios por ejemplo). Estos espectadores, al igual que los espectadores legos y aficionados coinciden en su gusto por admirar el cuerpo entrenado, hábil, virtuoso, que da legibilidad a lo representado e incluso lo hace bello. Se presentan cuerpos “bellos”, entrenados, delgados, jóvenes, hábiles y expresivos que coinciden con la idea común de un bailarín.

Un espectador especializado comenta: “Me conmueven esos excelentes bailarines. Es una proeza histórica, donde nadie quería reconocer excelentes bailarines en los cuerpos mexicanos..., pues ahí están y son extraordinarios. Cuerpos invisibilizados como los mexicanos bailan genial. Eso es muy ninguneado en nuestro medio, pero pienso que bailan furiosamente bien. Eso me conmueve porque veo un trabajo generacional ahí muy importante.” El entrevistado se refiere a la mística de grupo que inculcan los directores de BRAE y que hace que bailarines muy jóvenes se comprometan con el trabajo en colectivo.

“Bailan muy bien,” comenta. “Hay una apropiación de sabidurías técnicas dancísticas. En la composición, el espacio está trabajado de manera limpia y rica, eso me gusta, pero pensé lo único cierto es el amor a la machincuepa. Lo único cierto que pasa acá es ese amor a bailar

tan bien. Eso es muy bonito, pero pienso, esa es la verdad de Barro. Un poco el tema es un chipote, no?. Podría ser cualquier tema y ellos lo atacarían igual. En Barro los cuerpos ya están, son capaces de incendio, pero se comen los temas, porque los temas no modifican la discursividad dancística y entonces el tema se queda epidérmico.” Aún con esta crítica, nos comenta que la obra le conmovió por las cosas realizadas en el grupo de migrantes, el coyote y el migrante síntesis, que para él es quien baila la Danza del Venado. “Debajo de los cuerpos de los migrantes está ese cuerpo invisibilizado del indígena como los pueblos originarios, el cuerpo que todos portamos, pero que decimos que no. Esa escena me significa resistencia, energía, poder, pero ahí está la contradicción, porque la danza homenajeada no es la del venado, es Amalia Hernández. Entonces me pregunto con qué cuerpo están dialogando (los barros). El cuerpo escénico virtuoso siempre se impone, ese cuerpo se impone, es bello, pero hay una tributación muy fuerte a la discursividad dancística espectacular.”

El espectador continúa: “Me gustó cómo baila Angie, (la bailarina que hace el solo de la chica violada), pero la forma como resuelven la agresión a ella es reproducir una tributación a la mirada patriarcal. ¿Por qué Barro no se plantea a nivel del discurso lo que plantea a nivel temático? Falta reflexión teórica para hacer más poderosa la formulación artística.” Nuestro entrevistado continúa: “Narrativamente está bien hecha. Cuando los corretean es bonito, pero es pura danza. Si fuera otro tema no importaría. Carreras bellísimas, pero igual son mis prejuicios. Disfruto la función, veo mucho trabajo, agradezco esos bailarines, ese cultivo de un capital de saber dancístico mexicano, pero siento que hace falta estallar el discurso. Aun así, claro que volvería a ver a Barro Rojo.”

Para algunos el gusto por la espectacularidad de Barro Rojo significa estar atrapado por “dispositivos prácticos y discursivos que disocian emoción y razón y cuyo cometido es enmascarar el modelado cultural de las emociones y también la imbricación entre dispositivos discursivos y relaciones de jerarquía y fuerza simbólica y real entre los géneros, las clases, la razón y el sentimiento, el cuerpo y la mente, etcétera. (Ver Jimeno, 2004).

Evidentemente los públicos legos permiten con mayor facilidad que el sentimiento organice su modo de ver la danza respecto a los públicos especializados y aficionados. Una hipótesis

que podríamos lanzar es que el encuentro con la danza, sus planteamientos, pero sobre todo con esos otros cuerpos hábiles expresivos es tan contundente y fuerte que, si no es el tema, otro punto de anclaje al cual se puede apelar, ante la falta de otros elementos de conocimiento específicos de la danza como disciplina es justamente el sentimiento, las imágenes, la relación con la propia vida. Los públicos especializados tienen un conocimiento que les permite percibir más acorde al *studium barthiano* y los aficionados pueden estar en un intermedio, dado que en muchos de los casos usan la asistencia a la danza para formarse un gusto correcto, en el sentido de ver el arte de la danza prestigiado. Se guían por un gusto que puede encontrar fundamento en su propio *habitus*. Cabe destacar que también entre los aficionados encontramos expresiones muy interesantes de su sentir.

PROCESOS EN DIÁLOGO. LOS MÁS JÓVENES.

Sin duda existe y se manifiesta, al menos en lo que observé, una sensibilidad propia de los más jóvenes o que se adscriben a la nueva danza contemporánea mexicana. Los *Procesos en Diálogo* de La Mecedora son espacios privilegiados para observar y platicar de la sentimentalidad de los más jóvenes y cómo la expresan.

Dentro de esta sentimentalidad pudimos observar coincidencias entre los públicos argentinos y mexicanos. Los más jóvenes pueden reír de propuestas donde la violencia se presenta como algo chusco, mientras los mayores más bien se conmueven y son tocados de otra manera “me espantó esa escena porque yo la sentí violenta” me dijo una espectadora mayor en Buenos Aires, ante una escena que causaba risa a los más jóvenes. Justamente reacciones parecidas observé en los públicos mexicanos. Sin embargo, las propuestas de la danza mexicana joven poseen una ingenuidad que sí tiene una intención lúdica en ocasiones... como cuando algunos adolescentes pueden reír de cualquier detalle de la vida cotidiana, como la incomunicación por ejemplo, y no se presenta la violencia tan explícita. Esto se manifestó al presentarse el performance *Acciones mínimas sobre la introspección y el diálogo*, co-creada e interpretada por la coreógrafa Gisela Olmos y el artista plástico Inti Santamaría. Cabe destacar que esta presentación todavía requería de mucho trabajo para llegar a expresar algo estructurado y

claro. Sin embargo, los públicos, sobre todo los espectadores más jóvenes, se mostraron receptivos y comentaron que les agradó. Lo más notorio es que se percibió un ambiente lúdico que movió a reír a algunos jóvenes con las acciones de los performers. Mencionaron que el performance los divirtió y que se identificaron con los absurdos de la incomunicación.

En el programa de mano escriben: “Los performers conversamos con dos muñecos de tela que tienen nuestras mismas proporciones físicas. Abordamos la (in)comunicación y los disparates que se originan de ella. Para algunas escenas proponemos un lenguaje corporal con movimientos mínimos: una especie de pausa en movimiento. Para nosotros el cuerpo es lo más cotidiano del mundo, no es nada excepcional ni técnicamente virtuoso. No nos interesa profundizar en el significado simbólico de los objetos sino en la interacción física con ellos. Ofrecemos una especie de collage” (Programa Procesos CdMx, 2016).

En los jóvenes espectadores mexicanos también existe cierta reacción sensible o delicada ante la política y la violencia, porque es un tema que preocupa y que los afecta. De hecho cabría hacer mención que un motor o un impulso para las colaboradoras de La Mecedora y también para el Colectivo AM, son acontecimientos que han marcado a la juventud mexicana, pero sobre todo a la juventud que estudia o que pertenece a ámbitos universitarios. Estos eventos son: la tortura y el asesinato de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Estatal de Ayotzinapa y el brutal asesinato el 31 de julio de 2015, de la gestora cultural, antropóloga por la Universidad de Jalapa y coordinadora del Festival de Artes Escénicas 4x4 Nadia Vera, su pareja el fotoperiodista de Proceso y otros medios Rubén Espinosa, y tres colaboradores amigos que estaban con ellos cuando los torturaron y asesinaron. También causó conmoción entre la comunidad artística de las artes escénicas el posterior encubrimiento por las autoridades. (Rompeviento T.V. Vimeo, 1º./Jul./17).

Si bien las integrantes de La Mecedora son bailarinas y estudiantes que pertenecen a clases medias altas o altas con una formación académica especializada, el primer evento las tocó como jóvenes y el segundo aún más porque conocían a Nadia Vera y a su hermano, coreógrafo con trayectoria y posicionado favorablemente en la nueva danza contemporánea mexicana y con ellos afloró su vulnerabilidad, y la necesidad de asirse a su disciplina desde

un lugar (la danza contemporánea conceptual posmoderna) que cuestiona al mundo. Esto es común tanto en La Mecedora como en el Colectivo AM, pero se muestra de diversas formas que corresponden a espacios sociales más y menos abiertos a los públicos diversos. De hecho una de sus colaboradoras nos explicó que el detonador para impulsar una Biblioteca Itinerante de Coreografía (BIC), fue un comentario de la madre de Nadia Vera cuando comentó que sólo el leer y estudiar podría hacernos conscientes de nuestra situación.

Ambos colectivos colaboran y lo hicieron para la organización y realización del ciclo Otras corporalidades. De hecho el proyecto de la BIC es impulsado mayormente por los integrantes del Colectivo AM y se mantuvo durante sus presentaciones.

En las integrantes de La Mecedora observo un cuestionamiento mucho más informado del mundo, que no se encierra tanto en una sola estética o posición hacia el exterior y muy al contrario existe la voluntad de abrir espacios justamente para cambiar el propio mundo aunque sea comenzando desde las formas de crear y de pensar la creación. Esto es lo que los *Procesos en Diálogo* de La Mecedora significan para los jóvenes coreógrafos mexicanos que no tienen muchos espacios para expresarse, bailar, intercambiar, según lo aseguran sus integrantes en entrevista.

Las contradicciones de las que hablamos sobre la recepción de ciertos sentimientos representados, se manifiestan ante obras como la escena expandida de teatro documental *Eco=Narciso. Auto profano de confesión*, por el colectivo La Otra Orilla coordinado por Guadalupe Mora Reyna y conformado por cinco personas de diversas disciplinas como el teatro, la danza contemporánea, las artes plásticas y la psicología social. El tema del amor en sus variadas formas fue difícil de digerir. Ya mencionamos el comentario de un joven a quien le molestó que usaran un fragmento de Pedro Calderón de la Barca sobre el amor, tema de la obra, puesto que se escuchaba muy antiguo y sobrepuesto, quizá muy lejano del lenguaje coloquial de los jóvenes sobre el tema.

En general varios espectadores comentaron que sí se entendía el tema y nos interpelaban con éxito. En un momento se acercaron a preguntar a algunos espectadores que a quien elegirían

en ese momento, en esa sala para estar con él o ella. Los performers nos eligieron a algunos espectadores y nos dieron muestras de cercanía y simpatía, como un abrazo, el tocarnos la mano o el recargar su cabeza en nuestro hombro. Eso fue bien aceptado por los espectadores según comentaron, porque dio claridad al tema, aunque como vemos las expresiones más nítidas y expresivas en escena del sentimiento amoroso causaron cuestionamientos.

Respecto a la observación de una dificultad por tomar en cuenta los sentimientos relacionados con el amor o los estados anímicos más íntimos, debida quizá a la contradicción de la exigencia social de un control de los sentimientos y al mismo tiempo tener la necesidad de relacionarse con ellos, hace que la danza se presente como un medio para reflexionar sobre ellos y dejarlos aflorar. Podemos pensar junto con Thomas Csordas cuando habla del self, que la sociedad contemporánea ha puesto en práctica una excesiva racionalización del cuerpo y de la experiencia emocional, así como racionalizado diversos estilos de evaluación moral o juicio moral, de evaluación y legitimación (1997). Ha habido cambios en estos límites sobre las prácticas mediante las cuales el ser es simbolizado, formado y expresado. De modo que cuando las personas se dan cuenta y autoreflexionan sobre los límites que sus entornos culturales imponen a la expresión o cuando se permiten sentir plenamente estas emociones, y observan que estos límites no se han sobrepasado o abolido, -aún cuando esos sentires sacan a flote también tensiones que ocurren en la sociedad y diría también limitaciones sociales aportadas por vivencias en condiciones sociales y económicas en el límite como pueden ser entornos o experiencias de violencia, pobreza, exclusión, el no tener voz, la falta de oportunidades, etcétera.,- todas estas condiciones generan una reorientación del yo, un darse cuenta a veces constreñido por las sanciones sociales y culturales inscritas en los habitus. Estas problemáticas y lo que las personas sienten al respecto afloran al identificarse con los temas tratados en las obras o les permite poder vehicular sus emociones con la mediación de los cuerpos de la representación.

En *Espacio vital* los espectadores se sintieron directamente enfrentados por los performers quienes, de diversas formas invadían el espacio cercano de algunos espectadores.

Un espectador se sintió apenado cuando una bailarina se paró enfrente de él y se quedó mirándolo mientras se quitaba el vestido que traía puesto y quedaba en ropa interior. Quien habló de la experiencia fue la mujer acompañante del varón afectado. Esta mujer en el diálogo con el público mencionó que le llamaba la atención cómo se pueden dar diversas tensiones entre el cuerpo de los intérpretes y el cuerpo de los espectadores y que sería interesante saber cómo lo viven los intérpretes y si tienen contemplado eso en la creación de las obras. La contrastación entre el espacio y las tensiones que se establece entre los cuerpos de los mismos intérpretes dentro de la obra y hacia afuera. Itzel Ibargoyen puntualizó entonces que es importante aquí el cuerpo que se muestra en cada obra, qué tipo de cuerpo se muestra, “porque el cuerpo de la danza tiene una tecnicidad que condiciona bastante lo que entendemos que está dentro o fuera de eso, qué virtuosismos,” mencionó. Un joven bailarín se sentó pegado a mí por un momento y otro me preguntaba que cómo estaba al oído.

Sin dudas puede afirmarse que la puesta en escena construye un universo propio que transmite hacia fuera con el cuerpo. El estar en un bar, un table dance o la propia casa cambian su contexto, su forma de estar, pero también cambian la del espectador, quien se pone en situación “teatral”, de percibir el acto del ritual teatral, con los estatutos que la modernidad le ha conferido como la distancia con el performer, lo que es digno de contemplarse, la forma de contemplar o lo que es lícito mirar.

Al final de la obra *Okanjore*, el actor Josué Cabrera, quién retomó la cultura de los sonideros de la Ciudad de México y los santeros para hacer una evocación de las relaciones que se dan entre los géneros y sus peculiaridades en estas fiestas populares, invitó con mucho éxito por cierto a bailar a los espectadores. Primero bailaron con él las bailarinas más jóvenes, pero luego se animaron a bailar muchos asistentes que ya estaban emocionados y en total empatía con el actor en un ambiente festivo. Algunos jóvenes varones asistentes se veían divertidos, pero no se incluyeron en el baile.

En la obra *Javier...* que hablaba sobre la dominación física emulando un estado de violencia política un espectador comentó: “Me llama la atención como el tipo de cuerpo. Este tratamiento del poder desde individuos aparentemente del mismo nivel o vestidos igual, con

el mismo vestuario y ese contraste del audio, son dos momentos del discurso y quiero saber si eso lo pensaron o cómo.”

En la obra *De/Generó* se intentó tratar la violencia de género, tema del cual se realiza una mención en el programa de mano sobre el texto *La dominación masculina* de Pierre Bourdieu (2000). Esta es otra de las características de la nueva danza, como ya se mencionó, que se quiere relacionar con la teoría de las ciencias sociales, las humanidades y en ocasiones hasta de las ciencias duras, intentando integrar sustento teórico en el planteamiento de las obras.

Ya me he referido al inicio de este apartado y en el anterior a la jerarquización de los temas, y su importancia para los públicos, ya que les permite comprender mejor las obras, pero en este proceso de comprensión e interpretación suelen priorizar lo racional por sobre lo emotivo. Sobre todo la mayoría de los públicos especializados o provenientes de profesiones académicas, pueden ver en las obras cierta dimensión emotiva e incluso sentimental que pueden ver bien, siempre y cuando no los toque, no los moleste, porque echan la culpa a la falta de calidad de las obras. Un académico de las ciencias sociales y su familia nos comentaron que les gusta la danza contemporánea aunque no van casi nunca, pero que les gustaría que se diera una explicación antes o después de las obras y así los públicos verían con mayor gusto una danza como la contemporánea que es compleja.

Sigo a Myriam Jimeno (2004) cuando nos habla de que la naturalización e incluso la exaltación de la violencia es la cara opuesta de la banalización de los sentimientos. Estas caras opuestas tienen relación respecto a un entorno social violento, que divide mente y cuerpo y que no ve “personas”, sino sólo cuerpos. Quizá sea por ello que la mayoría de los espectadores, sean especializados, aficionados o legos, sobre todo con perfiles de profesiones académicas dentro o fuera de los ámbitos dancísticos, gustan de ver cuerpos bellos, hábiles, perfectos. Esto no quita que esos cuerpos transmitan emociones que requieren ser analizadas, disfrutadas, comprendidas, etcétera, como vehículos simbólicos para canalizar o reflexionar sobre experiencias diversas, realidades íntimas y sociales.

Le Breton habla de que aunque existe una cultura afectiva específica según el nicho o ambiente en el que las personas se forman y crecen, los seres humanos no dejamos de cambiar emotivamente y no cesamos de reeducarnos afectivamente, puesto que las emociones todo el tiempo están en juego y todo el tiempo están bajo vigilancia. De modo tal que puede ser que la danza para quien la hace y también para quien la percibe, sea una fuente importante en esa “configuración cultural de la afectividad”, que transmite valores y experiencias y nos recuerda comportamientos y prácticas diversos (Le Breton, 1995: 152).

CUERPO ESPERADO VS. CUERPO REAL.

“Un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos –mientras que los espíritus son idénticos– nunca termina de diferir. También difiere de sí. ¿Cómo pensar cerca el uno del otro al bebé y al anciano?” (Nancy, 2015: 18).

Sin duda, el cuerpo que se forja en la danza escénica occidental y por lo tanto en la danza contemporánea al menos en nuestros países latinoamericanos, es un cuerpo que carga con la división mente cuerpo, que prioriza la razón sobre el sentir y la teoría sobre la práctica. En sí mismo, carga el estigma de ser forjado por una práctica, por prácticas que intentan eliminar lo simbólico. Es un cuerpo factor de individuación que se posee y que se objetualiza y separa de la persona, como si la persona fuese ajena a su cuerpo, a sus sentimientos, a su pensamiento hecho cuerpo y a su experiencia. En ese sentido es a veces un cuerpo más biológico y que apela a los sentidos separado de su ser pensante y sintiente (Le Breton, 1995).

La modernidad occidental y su racionalidad nos legó el imaginario, las representaciones del cuerpo máquina, del cuerpo bello, del cuerpo ideal en cada época y para cada actividad (Le Breton, 1995). La danza, como disciplina cuyo instrumento es el cuerpo, cabe perfectamente en esta disección, en este forjarse un cuerpo con técnicas depuradas que buscan su control, pero también una eficacia en su expresividad, en detrimento de una búsqueda de la capacidad de simbolización. Durante este proceso, en la formación del bailarín y del coreógrafo en la

modernidad ha sido menester, en algunas tradiciones como la de la danza mexicana acotar al máximo los ámbitos de la imaginación y la simbolización, para lograr una concentración total en el cuerpo virtuoso, bello. Cuerpo bello significa aquí cuerpos hábiles, entrenados, delgados, jóvenes, que se ponen en riesgo, que no muestran signos de debilidad, cansancio, sudor, esfuerzo. Su intento eterno y sin final, sin logros conclusivos, es un ideal y como todo ideal, siempre imposible, siempre en duda. Porque estos cuerpos son cuerpos ofrecidos a la mirada externa que objetualiza, que juzga si se ha llegado a dicho ideal o no. El habitus del bailarín y del creador de la danza de la modernidad ha sido dominado por un dualismo cartesiano que lo oprime, pero que al mismo tiempo, como todo habitus dominado, diría Bourdieu, no puede escapar a la mirada, introyecta la mirada el juicio de su dominador. Así, en la danza escénica occidental se prioriza la práctica, con un fin en sí mismo, “una especie de arte por el arte corporal, y sujeta a reglas específicas que son cada vez más irreductibles a cualquier necesidad funcional,...(Le Breton, 2002: 197).

Así es que este cuerpo hábil, virtuoso, fuerte, joven es el cuerpo que la danza escénica occidental ha cultivado para perpetuarse en la memoria del espectador, sobre todo del espectador que vive esa danza, que la cultiva. Desde el planteamiento en el espacio de duela de una obra, observamos cómo los creadores establecen relaciones respecto a la obra con los intérpretes de acuerdo a ideas afines del cuerpo.

En el primer montaje de *Sueños y obsesiones*, por ejemplo, la coreógrafa planteaba una afinidad con la forma corporal y de movimiento de una de las bailarinas, evocando quizá inconscientemente el cuerpo ideal, su ideal de cuerpo, parecido al de la ya fallecida coreógrafa alemana Pina Bausch. Reminiscencias a su propia formación quizá dentro de la danza teatro europea, la afinidad era evidente en las interacciones que la coreógrafa tenía con la bailarina y cómo ejemplificaba en positivo con ella.

Esos cuerpos ideales y expresivos, hábiles y en riesgo, dan legibilidad a muchos espectadores sobre ideas, les comunican sentires, les hacen experimentar y sacar a flote memorias, que sirven incluso como sanación, como vehículo importante para reflexionar en la propia vida

en la tragedia, en la tristeza, en la resignación, en el placer...ya hemos visto el caso de *Travesía* de Barro Rojo.

Por ejemplo en *Blanco. Laboratorio Mandala. Segunda Naturaleza* de Vivian Cruz, sobre los bailarines de cuarenta años en adelante, surgieron opiniones interesantes sobre lo que a las personas les toca, aunque no estén cercanos al mundo de la danza, pues el tema es universal en el sentido de que todos envejecemos y justamente les conmueve a los públicos por ser un tema que casi no se aborda. Lo que esa obra proporciona a los públicos es un mayor conocimiento de la danza y sus actores, humanizándolos, al mismo tiempo que los hace reflexionar sobre ellos mismos y su condición finita, humana biológica, pero también cultural respecto al tema de la edad y las huellas del paso del tiempo en las personas. ¿Cómo elaboramos este tema en nuestras propias vidas, cómo lo recibimos?

En los más jóvenes se identificó un sentimiento común expresado de distintas formas y que consiste en sentir que el tiempo se va, que debo aprovecharlo y que mis problemas no son tantos como los de quienes comienzan a sentir la edad en sus cuerpos. También surgió un sentimiento de resignación en las personas maduras. Una joven espectadora mencionó que la obra le había hecho pensar en que estamos llenos de prejuicios y cosas intrascendentes que pensamos en lugar de actuar. Una espectadora mayor comentó que recordó cómo al entrar al teatro ya se quería sentar porque le duelen las rodillas y que claro que el tema de la madurez y el envejecimiento y los cambios en el cuerpo le hacen espejarse, verse ella misma con un cuerpo que ya “se queja, pero con unas ganas de vivir muy grandes.”

Vemos cómo la técnica es un motivo de sujeción, pero también la idea que se tiene de técnica y lo que nos hace sentir corresponde sin dudarlo a la adscripción o el rechazo de paradigmas imperantes o novedosos en la misma danza contemporánea.

Sin duda, en la danza escénica occidental han habido varias rupturas importantes, definitorias, de las cuales se hablará más en extenso en la parte dedicada a las Tradiciones encontradas. Por el momento me interesa bordar sobre el cuerpo esculpido técnicamente. La danza contemporánea tiene una dimensión estética en la cual se manifiestan elementos

expresivos y conceptuales diversos con la ayuda o mediante el trabajo de personas entrenadas en técnicas y habilidades que potencian las capacidades del cuerpo y manejan la energía de forma lujosa y extracotidiana (Barba, 1998).

Justamente por el empleo de su energía de lujo y sus herramientas escénico-corporales extracotidianas, esta danza representa, interpreta una idea del mundo (Schechner, 2012). La danza académica de la que hablamos aquí utiliza técnicas extracotidianas cultivadas como tecnologías a través del tiempo, de manera que en esos cuerpos esculpidos hábiles, se manifiesta la tradición en la acción. “El fin de las técnicas extracotidianas va más allá del entrenamiento en sí, en el caso de la danza académica el entrenamiento [diario] toma sentido en la obra artística sobre el espacio escénico. Tanto las técnicas corporales cotidianas como las extracotidianas producen estados interiores, pero las segundas lo hacen de una manera más consciente, todas ellas en la medida en que ‘son vehículos de un afuera social’, conforman el interior del sujeto y ejercen su poder” (Islas en Tortajada, 2001: 36). 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 que surgen en cada época) 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).

La danza escénica en Occidente ha tenido un desarrollo particular (al que nos referimos sólo brevemente), pero baste saber que tal desarrollo ha estado ligado a las situaciones políticas y sociales, pero también a los movimientos artísticos en las diversas épocas y hasta la actualidad (Bourcier, 1981). En la historia de la danza y del arte en general, han existido rupturas con tradiciones anteriores y por ello algunos artistas y teóricos contemporáneos no ven con buenos ojos el uso de criterios establecidos por la tradición, sin embargo, en ámbitos como la danza, la transmisión digamos con escasa escritura, privilegia el aprendizaje directo por vía de la imitación de maestros pertenecientes a líneas importantes y nos hace pensar en los cambios realizados y aportados a la danza a través del tiempo. El cuerpo es central aquí. Las diversas tradiciones en la danza se hacen cuerpo, ya que las técnicas son visiones del mundo, están cargadas de valores y nos hablan del contexto y la concepción de persona y

danza en cada época. El cuerpo que se requiere para la danza ha cambiado con el tiempo, aún en el mismo género de danza.

Si bien en México seguimos una tradición que está relacionada y dominada por la danza norteamericana de inicios del siglo XX y la seguimos por nuestra propia historia, dado que fueron Waldeen y Ana Sokolow, dos norteamericanas quienes, con visiones diferentes definieron la danza académica mexicana, las maneras en que abordamos las técnicas y nos reapropiamos de ellas se caracterizan por particularidades culturales en las maneras de vivir el espacio y el tiempo, en las cualidades de movimiento que imprimimos y en las necesidades expresivas que los hacedores de danza asumen en escena.

Creo que a la danza mexicana se le planteó una fundación contradictoria en sus mandatos hacia los hacedores y fundadores de la danza mexicana y se acostumbró, desde aquel entonces a los espectadores, a mirar una danza revolucionaria, que quiere llegar al mayor número de públicos posible, pero que sufre hasta la actualidad de esa decisión contradictoria de su fundación.

Para referir aquí esos antecedentes fundacionales retomo los datos de los primeros proyectos. En 1931 Hipólito Zybin plantea la necesidad de fundar una escuela de danza, de la plástica dinámica, que formara artistas completos de la danza en México. “Lo que Zybin planteaba era recuperar las dos corrientes dancísticas del siglo XX: el ballet específicamente la escuela rusa y la expresividad y temática de la danza libre originada en la escuela alemana, el objetivo era crear una danza real y natural como los personajes del cine. Zybin define a la plástica dinámica como “el arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada” (Tortajada, 1990: 62). Este artista de la danza estaría preparado en artes plásticas, música, historia de la danza y en fin, se le daría “educación teórica y práctica” en danza, teatro, música, dibujo, pintura, escultura, las danzas y bailes nacionales, así como en la danza y el arte mundial (Tortajada, 1990: 63).

Esta propuesta se echó a andar, aunque sólo duró un año. Esta primera fundación es importante mencionarla porque va a fincar dos finalidades de la danza escénica oficial en México: por un lado la intención de profesionalizar la danza con el apoyo del Estado, al que siempre estaría ligada y por otra parte el apoyar la creación de una danza mexicana posrevolucionaria nacionalista realizada por el pueblo y que llegue al pueblo.

Esta primera danza moderna en México digamos que comienza en el siglo XX con los ballets de masas y los temas nacionalistas y se realizan presentaciones al aire libre en lugares como el Estadio Nacional o el Teatro al aire libre Álvaro Obregón por ejemplo, con la participación de estudiantes de “la escuela de la Plástica Dinámica, de Enseñanza Doméstica, Gabriela Mistral, Ignacio M. Altamirano, Industrial de la Beneficencia Pública y la Casa del Estudiante Indígena” (Tortajada, 1990: 64).

Decíamos que este proyecto no prospera porque las hermanas Nellie y Gloria Campobello comienzan a cuestionar el planteamiento de Zybin en el sentido de que, por ser extranjero, consideraban que “no conocía las reales necesidades de la danza mexicana y no debía ser el director técnico de la escuela ni debía imponer un plan de estudios” (Tortajada, 1990: 65).

Finalmente se impone la visión de las hermanas Campobello y en 1932 se funda la Escuela de Danza cuyo proyecto, aunque conservó la visión nacionalista y de rescate de las danzas tradicionales mexicanas, fincó las bases para la idea hegemónica de bailarín que la danza mexicana aparentemente necesitaba y que continúa hasta el momento. Con esta idea venía implícita la visión de un bailarín preparado técnicamente con excelencia de manera que fuera apto para ejecutar las danzas que los coreógrafos le pusieran, le montaran, así como la formación de un gremio que para las autoridades del momento, es decir, el Departamento de Bellas Artes, había demostrado con esa primera ruptura que “los bailarines profesionales no tienen facultades de organización administrativa y técnica, [y] el hecho de que tratarían de imponer sus particulares métodos profesionales” (Tortajada, 1990: 67).

Triunfó entonces el proyecto que abonaría para la consolidación de la visión hegemónica que hasta la fecha tienen tanto hacedores de danza como públicos, de que la danza sólo la pueden

realizar cuerpos jóvenes y bien entrenados técnicamente. Una visión que tiene relación directa con los planteamientos de las artes en la modernidad.

Esa danza tiene temas y formas de hacerse particulares. Esa primera danza mexicana era una danza más narrativa, fiel a un guión de vocación interdisciplinaria y de espíritu nacionalista. Esta danza llega a su clímax creativo durante la llamada Época de Oro de la danza Mexicana en los años cincuenta del siglo XX. Posteriormente surge la danza contemporánea en los años sesenta del pasado siglo con formas abstractas, diversos temas y estructuras menos narrativas, más poéticas o que simplemente apelan a las formas. Ya no se utiliza un guión y la danza se concentra más en sus propias cualidades expresivas respecto al movimiento técnico, aparte de que ya no sigue la música. Sin embargo, la visión del cuerpo “correcto o apto” para la danza permanecerá.

Este momento fundacional de la danza mexicana me parece importante mencionarlo porque creo que fertiliza el terreno para el cultivo de una tradición que se finca en la formación de cuerpos hábiles y de una danza expresiva y fisicalista que continuará hasta la fecha. La danza mexicana retoma así, desde su fundación, un doble mandato contradictorio. Por una parte la danza moderna surge tanto en los Estados Unidos como en Alemania a principios del siglo XX, como una liberación del cuerpo sobre todo femenino de las constricciones tanto del ballet, como de las constricciones sociales que literalmente “ecorsetaban” los cuerpos de las mujeres.

Esta apertura a la libertad corporal y expresiva que conlleva la danza moderna se prestaba perfectamente para la expresión de una danza revolucionaria y este sino permanecerá también en el imaginario de los hacedores de danza en toda latinoamérica. Sin embargo, este mandato también conlleva una colonización respecto a que, aunque esa danza mexicana pretendía recuperar elementos identitarios de las tradiciones mestizas mexicanas, también intentó, y lo hizo con éxito, aprender las técnicas que las artistas de la danza de la centralidad norteamericana traían para “entrenar” debidamente a los bailarines mexicanos. Este otro aspecto del mandato, que embona perfecto con el proyecto de la creación de una compañía de danza de las hermanas Campobello, plantea una formación técnica rigurosa, disciplinar

que controla y domina los cuerpos. Este es el cuerpo de la danza moderna y contemporánea apegada al paradigma de la modernidad que será el hegemónico, con sus diversos matices y cambios a través del tiempo.

Por otra parte, si bien no nos centraremos en la técnica o las técnicas, me parece importante mencionarlas porque tienen que ver con el cuerpo o los cuerpos esperados o denostados por los espectadores especializados actualmente y con las rupturas y continuidades que los propios actores del campo de la danza ponen en juego según su lugar en el campo.

Actualmente están en debate en México dos visiones de la danza contrapuestas. Una danza apegada a los paradigmas de la modernidad a la que nos hemos referido, que exige cuerpos jóvenes, delgados, entrenados, hábiles y técnicamente virtuosos en escena que realicen una representación de lo que el coreógrafo desea y que se apega a esta historia hegemónica del desarrollo de la danza en México, y otra que mira más hacia la danza europea, con la mediación de la danza sudamericana, más particularmente con los casos de Argentina, Uruguay y Brasil. Es una danza la posmoderna que cuestiona la situación de la persona, el bailarín y que pone en cuestión también el ideal corporal del bailarín virtuoso técnicamente y muy delgado. Se cuestiona también todo un sistema de disciplinamiento de los cuerpos en el aprendizaje de las técnicas al que está sometido el bailarín quien, al estar al servicio de los deseos de los coreógrafos y su ideal corporal, sufren estragos físicos y psicológicos sin llegar nunca por supuesto, al ideal del cuerpo perfecto (Baz, 1996).

El cuerpo de la danza posmoderna es un cuerpo que se presenta como es, no representa. Es un cuerpo que puede ser hábil o no, pero que se empeña en ser él o ella mismos, retomando de alguna manera una naturalidad, la “naturalidad” del cuerpo cotidiano y/o bien es un cuerpo que quiere que el espectador reflexione con él. Ya no quiere estar aparte del espectador, ya no quiere ser admirado sólo por sus cualidades físicas. Es un cuerpo que quiere presentarse como pensante y sintiente y que puede causar reflexión en los espectadores. Ya no quiere ser objeto de admiración por su perfección técnica o virtuosismo.

Estos cuestionamientos sobre las técnicas, sus formas de transmisión y las relaciones de poder que se establecen entre coreógrafos y bailarines, así como entre creadores y públicos y entre las estéticas prestigiadas de la modernidad y sus exigencias, llevan por supuesto a proponer no sólo nuevas obras, sino nuevas concepciones de los cuerpos de la danza y del entrenamiento. Es ahora que se ponen de moda técnicas alternativas para el entrenamiento del bailarín-performer como el yoga, el tai-chi, las técnicas somáticas como Feldenkrais, Alexander, Pilates y Gyrotonics, entre otras. Algunas de las llamadas técnicas somáticas, técnicas creadas por atletas o exbailarines que en algún momento tuvieron graves lesiones ocasionadas por un desgaste extraordinario y una exigencia mayúscula por parte de las compañías tributarias de las formas de danza y de entrenamiento en auge en la modernidad. Se desecha la idea de entrenarse fuerte en técnicas contemporáneas de danza e incluso el ballet. Esta es una danza donde “la relación de la danza con el movimiento se está agotando”, es decir, ya no se construye el discurso de la danza en un flujo continuo del movimiento y tampoco se apela a un movimiento técnico dancístico (Lepecki, 2008: 13).

Barro Rojo por ejemplo también se encuentra en esta disputa e incluso una disputa doble respecto a su idea de danza y sus planteamientos temáticos. Se encuentra dentro de esta disputa como danza “atrasada”, “espectacular” y por otra parte como una danza que plantea temas importantes cuando son sociales o políticos y que a veces se desvía cuando plantea temas que responden a la relación entre los géneros, según lo que los públicos nos dicen.

El cuerpo de la danza posmoderna, que ya no se mueve, presenta cierta naturalidad al accionar en escena en un intento por eliminar cualquier viso de espectacularidad o representación de algún personaje, es un cuerpo ajeno a los parámetros del espectador medio, ya sea aficionado o lego. Ese es un cuerpo que tienden a apoyar y comprender sólo una parte de los espectadores especializados, en su mayoría jóvenes o de mediana edad, pero que no todos suscriben o aprecian. Algunos espectadores especializados siguen deseando ver proezas técnicas, cuerpos bien entrenados y delgados, legibilidad en las estructuras coreográficas y en las secuencias de movimiento y flujo, etcétera. De modo que el cuerpo que la mayoría de los espectadores mexicanos quieren ver es justo el cuerpo del bailarín que la modernidad nos ha inculcado que es el “correcto”; un cuerpo delgado, joven, hábil y bello

(ya sea que la belleza este en sus proporciones, su proveniencia étnica u otras cualidades). En una función de danza Butoh en la que realicé entrevistas, los espectadores se mostraron sorprendidos de ver que uno de los bailarines más hábiles no correspondía corporalmente con la idea del bailarín delgado que tenían. Una espectadora académica de las ciencias sociales me comentó que le sorprendió qué bien interpretaba el bailarín “gordo”.

En las funciones del remontaje de *Sueños y obsesiones* surgieron reacciones diversas ante la presencia de una bailarina cuyos parámetros corporales eran distintos a los establecidos por la danza escénica académica en la modernidad. Una de las bailarinas era un poco menos delgada que las demás. Una espectadora especializada comentó: “Me gustó mucho una de las bailarinas porque no tiene un cuerpo que es el convencional. Me choca que piensen que los bailarines tenemos que ser delgados, flacos, altos. En lo personal esa bailarina me conmovió, porque los movimientos le salían del centro, del alma y la mayoría de los bailarines se van por la parafernalia técnica que tienen. Esta chava tiene esas cualidades, pero todo abonaba a su expresión.”

Una investigadora cuestionó el tono muscular y el cuerpo con muslos gruesos de esa misma bailarina. La bailarina mencionada en su misma interpretación se toca los muslos como cuestionando esa gordura, como se cuestiona en su actividad que es la danza. Esos movimientos fueron por supuesto extraídos del trabajo de creación interior que se realiza durante el montaje de la obra en el espacio de duela con la coreógrafa.

Por supuesto que este debate afecta en mayor medida a los públicos especializados que están en uno y otro bando. Ambos planteamientos tienen que ver con valores, ideas del mundo y sobre todo con ideas del cuerpo que se realizan o no en la escena. Sin dudarlo, adelanto que en México y en Cuba, aunque la disputa de las primas hermanas continúa, el público espera casi siempre ver los cuerpos disciplinados, perfectos y expresivos de la modernidad. Antes de pasar al recuento de cómo son recibidos los otros cuerpos, los de la posmodernidad conceptual, me gustaría abonar en el sentido de que estos cuerpos modernos, aunque separan al espectador del bailarín y ponen a este como un “atleta expresivo”, que conlleva un disciplinamiento que puede en ocasiones atentar contra la salud física y psicológica de

quienes se dedican a esta profesión, también habría que señalar que ese capital específico que inculca la disciplina tiene una función entre otras y para los públicos da legibilidad a las acciones, pone una forma que quizá no se comprenda, pero sí es susceptible de sentirse, de percibirse energéticamente de manera clara con todo el cuerpo del espectador, lo que quiere decir, con toda su persona, que incluye su bagaje, sus experiencias previas, su subjetividad. Si pensamos en el bailarín e intérprete de danza y de artes escénicas como un modulador de energía profesional, entonces esta tarea transmite con toda la complejidad del cuerpo pensante del que baila, hacia el cuerpo o los cuerpos de las personas que observan, que perciben de manera compleja, que sienten-piensen al mismo tiempo, es decir, los públicos.

Esto aplica para la danza que niega el movimiento o las acciones y cabe matizar que, como en los casos como el teatro corporal argentino de Onofri y otros que veremos más adelante, el cuerpo y sus energías están presentes y se conectan sin dudarlos entre actores y espectadores, sin importar que el movimiento sea o no virtuoso o técnico dancístico.

Respecto a las bailarinas de Ceprodac en los dos elencos de *Sueños y obsesiones* el movimiento y las habilidades técnicas estuvieron presentes para algunos espectadores como algo muy disfrutable, un plus: “la actividad física que tenían me impactó, cuando una salta sobre la otra y hay riesgo.” Y también como algo que obstaculizaba la expresión dramática profunda de las intérpretes en algunos espectadores especializados: “El nivel logrado en México de bailarines respecto al trabajo técnico es impresionante, pero cuando quieren hacer gestos y cosas es algo tan fuera del cuerpo. Cuando trabajas gesto tiene que haber un trabajo interno de conciencia y después de proyección. Eso es lo difícil porque estás interpretando y eso tiene que proyectarse. Ahí se pierde porque no hay un trabajo real de interpretación orgánica. Yo lo vi como algo que puede ser un trabajo de investigación, pero luego aparecen las secuencias tradicionales con mucha cosa técnica.”

Otra espectadora especializada comenta: “Hay dos problemas principales, uno es de los intérpretes y otro es coreográfico. Nunca me gusta decir las cosas que pienso sin hablar con los coreógrafos primero, porque muchas veces ellos tenían una intención y así puedo decir si su intención se cumplió o no. También es la primera vez que veo al Ceprodac y si bien se ve

que hay un trabajo técnico, no hay un trabajo interpretativo. No sé qué tanto es problema de la coreógrafa o de los intérpretes. A lo mejor ella quisiera que ellos hicieran un trabajo que no pueden hacer. Yo lo que quiero es hablar con Vivian. No hay una integración entre los ademanes, el cuerpo y la cara. Porque el cuerpo está en otra parte.”

Esta legibilidad del movimiento y el gesto es lo que Barro Rojo ofrece a sus públicos heterogéneos y es lo que le admiran tanto los especializados, como los aficionados y legos. Ese virtuosismo técnico y expresivo que se cultiva en la preexpresividad (Barba, 2009) de las clases y los ensayos cargados de una mística de pertenencia al grupo. Justamente una famosa coreógrafa, en el homenaje que se realizó a uno de los integrantes de Barro mencionó que agradecía esa forma de bailar, esa energía, esa entrega, ese entusiasmo, que no por ello pierde la calidad técnica. Los públicos se maravillan de esa forma de bailar y lo nombran de diversas maneras: “bailan furiosamente bien”, “hasta se antoja moverse, porque se mueven bien bonito”, “todo transmite, sus movimientos y la pasión con que los hacen”, “todo abona al sentir, su coordinación, muchachos tan jóvenes que bailan de forma excelente”, “me parece que empiezo a disfrutar cómo se mueve el cuerpo y cómo disfrutan al bailar. Lo admiro mucho”.

En un nivel intermedio, como mediando la disputa entre estos dos tipos de danza, está la propuesta corporal de Vivian Cruz con su Landscape Artes Escénicas, sobre todo en obras como *Blanco. Laboratorio Mandala. Segunda naturaleza.*

Como sucedió con la bailarina de corporeidad distinta del Ceprodac, a Vivian le gusta hacer sentir dentro de las construcciones coreográficas que tocan los sentimientos y las afecciones humanas, tanto cuerpos delgados, bellos, virtuosos, como cuerpos que, si bien son hábiles y expresivos, tienen más que ver con la cotidianidad, es decir, que no son delgados ni jóvenes, por supuesto de acuerdo con los bailarines que tiene a su disposición y con las temáticas que trata.

En *Blanco*, coreografía donde se habla del cuerpo maduro que cambia y resiente los cambios...y del cuerpo del bailarín maduro que se lastima, pero que tiene el ímpetu de bailar,

de expresarse mediante el movimiento y que debe dar paso a los cambios que en dicho movimiento ejerce el tiempo, decide bailar junto con Tonatiuh Díaz, bailarines ambos de cuarenta y tantos años.

Vivian extrae de su experiencia personal y de las entrevistas con bailarines de cuarenta hasta sesenta años que realizó para un video sobre el tema, el material que le sirve de base para *Laboratorio Mandala. Segunda Naturaleza*. Tanto en las entrevistas individuales como en el diálogo de percepciones surgió la subjetividad de los espectadores y también la contradicción de que el cuerpo de los bailarines fuese el cuerpo del tema, el cuerpo ya distinto al cuerpo joven del bailarín de la modernidad, con una propuesta de movimiento del bailarín posmoderno, pero todavía rescatando un movimiento dancístico con flujo continuo, que es lo que le gusta hacer a Vivian. En varios intérpretes tanto en Uruguay, como en Argentina o en México, está el tema de qué es bailar después de los cuarenta años y en general de lo que significa envejecer. Evidentemente los cuerpos de este par de bailarines maduros ya no es tan delgado, no es joven y se cansa, pero sí es hábil y expresivo. Un joven espectador lego preguntó: “¿es necesario que bailarines maduros hagan el papel de bailarines maduros aunque ya no tengan el cuerpo de “un bailarín o cómo se hace eso para representar?”

Por otra parte esta obra de Vivian hace que la subjetividad de los espectadores aflore de maneras muy nítidas que se manifiestan en los discursos. Un espectador aficionado, artista de video y foto comentó: “Pues yo cumpla 42 años ahora y me sentí totalmente identificado con el asunto de la edad, pero justo ver la obra me hizo descansar de las tribulaciones que me pasan y aceptarlas.”

El cuerpo entonces se presenta como una realidad tangible, pero también como una realidad que responde a un ideal, a una construcción. Al cuerpo se le demanda ser de una forma y se le ve de una manera. El espectador tiene una idea de los cuerpos correctos y se encuentra con cuerpos hábiles, expresivos, pero reales. También se encuentra con cuerpos que no buscan representar y para ellos y ellas, los espectadores, los conceptos son difíciles de ver en la materialidad de la escena.

Queda pendiente ahora el cuerpo de la danza conceptual posmoderna. Baste por ahora la reflexión de que este cuerpo, al oponerse al paradigma de la modernidad en la escena contemporánea, no sólo exige una naturalidad, una no representación. Propone una presentación, una carencia de gesto e incluso a veces, un conocimiento teórico que muchos espectadores no poseen. Como Marten Spanberg decía en un curso: “pues sí, esta danza tiene el inconveniente de que si no te leíste a Barthes o a Derridá, es muy probable que no entiendas nada.”

Quizá este otro cuerpo que propone alguna de esta danza como en el caso de *Videoclip* de Magdalena Leite y Aníbal Conde del Colectivo AM, tenga más que ver con apelar a los sentidos del espectador mediante luces, espejos, música... algo que les hable a los jóvenes de cosas familiares a ellos. Los espectadores en estos casos tienen experiencias diversas pero extrapoladas. Por un lado experimentan una identificación total como jóvenes, con el espacio social y con mostrarse reacios a la modernidad en la danza como sucede con algunos espectadores de *Videoclip*, o bien experimentan un desconcierto casi total al no tener referentes comunes ni comprensibles para orientarse en esas “bromas” intelectuales y conceptuales como en *Mexican Dance*. Cuando se asiste a las funciones de estos grupos, los públicos tienen otra configuración. Jóvenes en su mayoría, maduros y de la tercera edad pertenecientes a diversas capas de la intelectualidad cultural, así como familiares de los performers, parecen tener un consenso en sus formas de habitar las salas teatrales.

Sin duda estos grupos nuevos rompen con las expectativas de los públicos respecto a los cuerpos que esperan ver: jóvenes, fuertes, técnicamente perfectos, delgadísimos, aunque sin duda en obras como *Videoclip* hay mucho cuerpo, mucho sudor, mucho contacto.

En el caso de la danza tributaria de la modernidad y que apela a la modulación de la energía corporal y el control absoluto del cuerpo para expresar diversas cosas, como en el caso de Barro Rojo y Vivian Cruz y aún de muchos grupos mexicanos de danza contemporánea, la distancia establecida entre espectador y performance en esta idea de danza es benéfica porque permite que el “performer” le transmita al espectador “muchas cosas mediante sus movimientos”, mediante su ser encarnado con un control energético y expresivo que el

espectador observa y no hace o no puede hacer si no practica la danza. Así, el espectador le reconoce al performer unas habilidades, un expertise y por eso lo respeta, pero también porque el bailarín, actor, performer, se convierte en un medio, dentro de las coreografías, a través del cual el espectador puede sentir, rememorar con todo su ser, con su corporeidad. De modo que el performer se convierte en un vehículo válido y validado, sin duda complejo, para reflexionar con el cuerpo, sanar heridas, pensar en las propias experiencias de vida, etcétera. La percepción en este nivel y el cuerpo o los cuerpos, son vehículos para poner enfrente el dolor, aceptar una situación que se ve reflejada en las obras que abordan temas significativos para diversos públicos y espectadores, mediante el cuerpo de los bailarines. Por esta legibilidad de estos cuerpos entrenados es que los diversos espectadores se identifican con el cuerpo que quieren ver, con los temas que les interesan y finalmente establecen una distancia o una cercanía con sus propias vidas. También los espectadores especializados que gustan de la danza posmoderna conceptual comparten un habitus que quieren ver en la escena para identificarse.

Así, en entrevista, Laura Rocha, directora y coreógrafa principal de Barro Rojo nos cuenta lo que sucedió en alguna presentación de *Boleros del alma* en un pueblo de la Delegación Tlalpan del D.F.: “Esta obra puede tener este toque machista, que algunos nos han dicho no?, pero te das cuenta que las mujeres empiezan a tener una toma de conciencia. Una señora me dijo ‘si esta obra la hubiera visto antes, mi vida hubiera sido distinta con mi marido.’”

“En otra ocasión con la misma obra, al final en que los bailarines sacan a bailar a los espectadores, las señoras abrazaban a los bailarines y decían me vi reflejada en eso...’, que sepan que compartimos cosas y que esto que planteamos lo viven muchos y que el amor es universal. Que el amor es tan amplio como somos los seres humanos. Una toma de conciencia.”

Respecto a la observación de una dificultad por tomar en cuenta los sentimientos relacionados con el amor o los estados anímicos más íntimos, debida al control de los sentimientos y al mismo tiempo al tener la necesidad de relacionarse con ellos, porque el mundo y los otros así lo exigen hacen que proponga a la danza como un medio para reflexionar sobre la propia vida

y dejar “salir” los sentimientos que este contacto provoca. Podemos pensar junto con Csordas, cuando habla del yo, que la sociedad contemporánea ha puesto en práctica una excesiva racionalización del cuerpo y de la experiencia emocional, así como la incorporación de diversos estilos de evaluación moral o juicio (1997).

Ha habido cambios en estos límites en las prácticas mediante las cuales la capacidad de implicarse y orientarse es simbolizada, formada y expresada. De modo que cuando las personas se dan cuenta y autoreflexionan sobre los límites que sus entornos culturales imponen a la expresión o al dejarse sentir plenamente estas emociones, y que estos límites no se han sobrepasado o abolido, aunque esos sentires sacan a flote también tensiones que ocurren en la sociedad y diría también limitaciones sociales aportadas por vivencias en condiciones sociales y económicas en el límite como pueden ser entornos o experiencias de violencia, pobreza, exclusión, el no tener voz, la falta de oportunidades, etcétera., todas estas condiciones generan una reorientación, que otorga significados que hacen sentido a la persona, un darse cuenta, a veces con dificultades para dejarse sentir, según el grado de racionalidad que predomine en sus entornos, pero el sentimiento aflora al identificarse con los temas tratados o vehicular sus emociones con la mediación de los cuerpos de la representación.

EL CUERPO SEXUADO Y LAS MIRADAS.

Otro aspecto del cuerpo y las experiencias de los espectadores es la experiencia de presenciar la representación del cuerpo desnudo o en la acción de quitarse la ropa. Este es un tópico que mueve de diversas maneras a todo tipo de públicos. El cuerpo de la danza ya es por su complejidad y polisemia difícil en su legibilidad en las representaciones que se hacen de él en artes escénicas, aunado a que en las miradas dominantes de nuestra cultura existe un fuerte sello de ideologías cristianas, platónicas y racionalistas. Si a esto aunamos que la danza se concibe en el sentido común como una disciplina femenina o “para mujeres” donde se objetualiza los cuerpos de las mujeres en expresiones como “sí que tome clases de danza para que se le haga bonito cuerpo”, etcétera., pero que nunca se piensa como profesión seria,

tenemos múltiples ideas y expectativas de las que está cargada la profesión y que influyen sobre todo en los espectadores legos y aficionados para decidir elegir asistir a ver danza.

Si ya de por sí el encuentro con otros cuerpos expresivos en movimiento es confrontador para muchos espectadores, el cuerpo desnudo se presenta como un reto mayor. Un espectador me comentaba después de alguna presentación cómo, aún sin haber desnudos en las obras presentadas, percibía un ambiente de bouyerismo o de deleite por parte de algunos espectadores varones respecto a los cuerpos de las bailarinas. Por un momento en aquella ocasión rechacé la idea ya que en mí jugaban dos prejuicios: el primero era que, siendo yo misma bailarina, yo no bailo para exhibirme en ese sentido, es decir, un sentido de deleite para otros, sino puramente expresivo. Yo estaba neutralizando o intentando neutralizar el deseo de otros que posiblemente apareciera. Por otra parte, es también una postura el querer que nuestra actividad sea equiparada con cualquier otra profesión artística o académica, en el sentido de intelectualizarla, es decir, llevarla a lugares que tienen que ver con reflexiones filosóficas o analíticas, relacionadas con lo que se expresa en las obras y sentirse, uno como bailarín, vehículo de tales reflexiones. Ahora pienso que quizá por esto los bailarines y coreógrafos más jóvenes desean hacer una danza más centrada en lo reflexivo conceptual y menos centrada en el mostrar o representar mediante cuerpos “bellos”, “abiertos”, “sensibles” y, dada la dominación masculina que nos afecta, “femeninos” en el sentido de los cuerpos femeninos o masculinos que son concebidos como cuerpos para mostrarse y que por tal atributo “valen”. En nuestro caso era como pensar que nuestros desnudos eran válidos porque estaban justificados debido a que expresaban valores y reflexiones importantes, dignas de ser expresadas y que eso descargaba al desnudo de cualquier connotación “frívola”.

Por las entrevistas realizadas observamos sin embargo que el cuerpo desnudo en la danza escénica occidental continúa como un problema que aparece y que se intenta disimular; no se problematiza. Los creadores intentan buscar vías para vivirlo de formas que lo expongan menos a “desbordarse”, a “dejarse ver” por los públicos cuando aparece. El cuerpo y su desnudez son problemáticos para coreógrafos y espectadores.

Un espectador de *Cartas de otoño* en el teatro de la danza criticó una escena donde aparecen tres de las bailarinas más jóvenes caminando en el proscenio con unos vestidos ligeros, sin ropa interior y mojadas. “¿Para qué está esa escena ahí?”, preguntó. Es evidente que sí hay voyeurs entre los espectadores, pero no entiendo por qué poner esa escena. Qué quieren decir.”

Ya posteriormente este espectador me comentó que le parecía una contradicción que Barro Rojo hablara de la violencia contra las mujeres en la primera obra *Trinidad*, que le pareció muy fuerte y muy buena, y que finalmente en la última obra pusiera una imagen de mujeres tan jóvenes con el cuerpo mojado en actitud francamente provocativa pasando en el proscenio (el frente) del escenario. Sin duda esa contradicción está presente en varias obras de BRAE.

Cuando *Boleros del alma* se presentó en el Centro Cultural José Martí, observé que las miradas de muchos de los espectadores varones iban directamente a las figuras esbeltas y hábiles de las bailarinas, quienes usaban vestidos escotados y con espaldas descubiertas. Los bailarines varones usaban trajes formales y en algunos momentos se descamisaban, mostrando sus atléticos torsos. Un espectador mayor por ejemplo permaneció con los ojos cerrados un buen rato y cuando los abrió, fue para permitirse mirar a las bailarinas en un claro disfrute visual de sus cuerpos.

La coreógrafa Laura Rocha afirma sin tapujos que también realiza sus obras para el goce, por qué no, de la belleza de bailarines y bailarinas en escena. Comenta sobre las presentaciones de *Boleros del alma* en algunos pueblos de Tlalpan: “Nos ha tocado de todo, ¿no? Al final hay quienes no quieren bailar y hombres que se animan a bailar con esas mujeres que ven preciosas, ¿no?, niños que nos piden autógrafos y eso fortalece a los bailarines.” Y continúa: “Una vez, un señor tomado se acercaba al foro y mandaba rosas, rosas que él compró. Yo les he dicho a los organizadores y autoridades que los orientemos, a estas personas sin casa, tomados, en fin, que no hay que correrlos. Bueno pues al final de la función se acercó y respetuosamente ¡que le propone matrimonio a una de las bailarinas! ¿Tú crees? Yo les he dicho (a bailarines y bailarinas) que nosotros no podemos ser groseros con la gente, porque tienen que sentir que somos seres humanos y que podemos sentir cosas y nos pueden tocar

siempre con respeto. Les digo a los bailarines que cuando un varón se pase con las chicas, que les pongan el saco y respetuosamente se las lleven.”

“El loquito del pueblo también anda por ahí, y pues se trata de convivir con nuestro entorno o con lo que la misma sociedad hace, ¿no? Ellos se ponen a bailar y quieren tocar a las bailarinas, en otra delegación un homeless se limpia la cara y las manos echándose el agua para tomar y dice ‘es que no puedo permitir que me toques así, tan sucio’. Las bailarinas son muy cuidadosas de no hacerlos sentir mal y ubicar que son situaciones así. Estas obras (como *Boleros del alma* y *Viento de Lorca*) nos han servido para cautivar y seducir nuevas miradas,” comenta Laura Rocha.

Sin duda existe una diferencia importante entre la recepción que de esos cuerpos sexuados y bellos realizan los espectadores legos y/o populares, muchos de ellos provenientes de las colonias aledañas al deportivo Tiempo Nuevo o los pueblos de Tlalpan e incluso algunos lugares del oriente de la Ciudad de México y de Iztapalapa, y la percepción que de esos cuerpos tienen los públicos especializados o académicos, sin importar el espacio social del cual provengan. Observamos que Barro Rojo realiza guiños a sus públicos legos y populares, que son a quienes se dirigen inicialmente de forma intencional y declarada, con estas escenas en las cuales sobre todo las mujeres “muestran” una sexualidad y sensualidad clara y activa en las maneras en que son presentadas (con vestidos escotados, mojadas, con movimientos sensuales de caderas al caminar o al bailar, mirando a los públicos con gestos particulares dignos de comparación con las estrellas del cine mexicano de los años cuarenta). De esta forma hay una oferta que no oculta ser construida también y, entre otras cosas, para el disfrute visual de los espectadores, hombres y mujeres, pero sobre todo hombres. Para los públicos especializados y académicos es evidente una contradicción entre presentar temas que lamentan la violencia hacia las mujeres, pero que también presentan imágenes estereotipadas de la sensualidad femenina, el dominio masculino y con la idea de que “así son las cosas”. Estos gestos, en el caso de BRAE, no sirven para hacer burla o para transgredir los estereotipos en los cuales se encasilla a hombres y mujeres respecto a sus relaciones, sexualidad y problemáticas, sino que es como si se dijera “así es, puede estar mal, pero no hay más qué hacer.” Por las entrevistas realizadas a Rocha podemos también pensar que con

sus obras ilustran situaciones de violencia de género para hacer reflexionar a los espectadores sobre ella. Es significativo cómo al ver las obras de BRAE algunos espectadores hacen notar en su percepción las visiones heteronormativas sobre las relaciones de género, que colocan a las mujeres en las posiciones vulnerables inevitablemente...estas imágenes concuerdan con lo que Bourdieu señala: “Todo en la génesis del hábito femenino y en las condiciones sociales de su actualización contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros” (Bourdieu, 2002: 83).

Sin embargo, también se observa una reserva en la mirada de los públicos especializados, de académicos y de algunos aficionados, en el sentido de que no se permiten disfrutar de la belleza, la sensualidad o simplemente de mirar el cuerpo humano sin tapujos, como sí lo pueden hacer más fácilmente muchos espectadores legos o pertenecientes a estos nuevos públicos, esas nuevas miradas de las colonias populares a quienes tanto se dirige Barro Rojo.

En *Sueños y obsesiones*, de Vivian Cruz, cuando una de las bailarinas se cambia de ropa en escena, una espectadora especializada comenta: “El primer lado era mucho más centrado en el cuerpo de ellas porque no había objetos más que la silla y la quitada de ropa. No entiendo para qué sirve eso. Yo pensé, ahora se van a desnudar. Bueno, qué bueno que no se desnudaron, pero para qué se quitan la ropa. Se me hizo un mensaje equívoco porque no se la quitan de forma cotidiana. Lo hacen como un acontecimiento, pero no lo es porque no pasa nada con o sin la ropa. No hay una transformación.”

La percepción que se acaba de citar permite también ver una sabiduría respecto a la pertinencia expresiva del desnudo o de desvestirse en escena, es decir, una acción en escena que debería estar plenamente justificada en el ámbito de la expresión, ya sea de un cambio de intención, de energía o bien de reforzar algún planteamiento inicial. Sin embargo, notamos también con estas percepciones que aparentemente en los campos del arte y más aún de la danza, se tiene la idea de que se es libre cuando se mira el cuerpo y cuando se trata de relacionarse con el cuerpo de otras maneras, pero los prejuicios, el pudor y el impacto ante la amenaza de que un cuerpo se desnude o bien se presente desnudo, continúan aún en ese

discurso especializado que habla de las formas de hacer. Planteo que en la danza académica occidental la mayoría de los actores están también atrapados por una mirada excesivamente controlada y prejuiciosa hacia los cuerpos que bailan. Expresan en los cuerpos que miran los mismos prejuicios que se les han aplicado a ellos y ellas durante su formación y su trayectoria profesional en la danza y claro, en la vida. Sin duda se observa que en los espectadores con perfiles profesionales altos que pertenecen a distintas ramas académicas, también existe un prejuicio que sin ubicar de forma exacta de donde proviene, podemos pensar en que reproduce una distinción de formas de mostrar los cuerpos vestidos y desnudos que denigra y otras formas que distinguen.

El tinte de género también se mantuvo en las entrevistas. Un espectador nos comentó sobre *Sueños y obsesiones*: “pues el tema es femenino, ¿no? Son mujeres que están tristes, sienten nostalgia, pues lo que sienten las mujeres, ¿no?”

Jack Goody señala cómo “Una parte de la inquietud que rodea al cuerpo tiene que ver con el empleo de la vestimenta que utilizamos para expresar status social, personalidad y privacidad (o modestia) al igual que sus contrarios, dado que la forma de vestir exhibe a la vez que oculta. Ropa es cultura. A menudo nos la quitamos para lavarnos y, habitualmente, para mantener relaciones sexuales lo que constituye, incluso más que el baño, un acto privado antes que público, una unión entre dos personas que garantiza la continuidad de la sociedad” (Goody, 1999: 222).

Para Goody, esta contradicción está resuelta en el arte, “en la representación, donde el cuerpo humano puede ser retratado desnudo, al menos en el arte clásico y posrenacentista, en contradicción total con la conducta actual” (Goody, 1999: 223).

Aquí la relación entre arte y realidad en la subjetividad de los espectadores tiene mucho que ver quizá con sus experiencias, con lo que pueden evocar. Si bien es evidente que los públicos legos tienen menos dificultades al ver cuerpos sexuados y deseantes que los públicos especializados que cuestionan las formas de representación y así manifiestan sus propios

tabúes al respecto, la mera insinuación de cuerpos deseantes o bien de que habrá un desnudo, pone a los espectadores en distintos estados.

Pasando por mostrar un cuerpo maduro que literalmente “se agarra la carne que le sobra” para expresar una actitud hacia su mismo cuerpo y estado, hasta el cuerpo desnudo propiamente dicho, o cuerpos que aunque no estén totalmente desnudos se ponen en relaciones que sugieren situaciones diversas, la percepción somática saca a relucir diversas reflexiones, identificaciones, resistencias.

Una persona que vio una función de danza donde el bailarín solista se desnuda y así platica con los públicos es percibido de diversas maneras. Una espectadora especializada de provincia se quejaba de que los grupos de danza contemporánea no dicen la clasificación de sus espectáculos y eso es un problema. Es un problema, dijo; “porque ahí estaban algunas espectadoras menores de edad a quienes el bailarín se acercó e incluso las tocó platicándoles, se les sentó casi en las piernas (era parte de la obra) y eso creo que es una agresión al público, son menores de edad ¡imagínate!”. Sin duda habría que preguntar a las espectadoras referidas cómo se sintieron o qué pensaron, pero la opinión de esta espectadora que me relató una presentación en Tijuana de una obra que yo también pude ver en la Ciudad de México es muy significativa.

Personalmente reitero el recuerdo de la experiencia que referí en la primera parte de este trabajo cuando bailamos en un reclusorio para varones y como en la obra en cuestión había desnudos,...había que elegir si hacerla como era o bien vestirse en las escenas de desnudo. ¿Hay entonces una división social que indica quiénes son merecedores de ver una obra como fue realizada originalmente, es decir, con desnudos y otros espectadores que merecen ver sólo partes o verla con modificaciones para que puedan digerirla como si fuesen menores de edad, siendo que no hablamos de niños? Pues aquí podríamos recurrir a la distribución social de los sensible de la que habla Ranciére quien dice: “La política ocurre cuando aquellos que ‘no tienen’ el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor. Esta distribución y redistribución de los

lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra constituyen lo que yo denomino el reparto de lo sensible” (Rancière, 2011: 34). Sin duda esto tiene que ver con la decisión de mostrar o mostrarse de una manera. Decidir bailar desnuda ante estos espectadores fue una decisión ética que implicó un cambio de punto de vista que fue recibido sin duda de diversas maneras entre las que destacan la de “un regalo”, un aviso de que después de toda la violencia, los problemas y lo difícil de la vida y las condiciones en que esta se desarrolla, “existe la belleza, existen las hadas, existe la magia, existe lo divino” en lo humano por supuesto. Aquí retomo la opinión que expresó un preso en el diálogo que se realizó al final de esa función.

Sin embargo, la realidad es otra cosa, está llena de barreras sociales, económicas, ideológicas, de enfrentamiento entre géneros, de heridas infringidas a los sujetos, pero me gusta pensar que, no por estas heridas se es menos persona. No hay subjetividad no valiosa o significativa...”La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la ‘política de la estética’, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular” (Rancière, 2011: 35).

Esta digresión resulta importante en este apartado, pues este estudio de públicos cuyo eje central se devela a cada momento como el cuerpo, tiene la intención también de realizar planteamientos iniciales pero aportativos, para pensar en los derechos culturales y la danza y las disciplinas corporales dentro de éstos.

Entonces tenemos por una parte la intención que haya podido tener el coreógrafo cuando puso las acciones de desvestirse, mojarse, desnudarse y principalmente la fuerza que tienen estas imágenes de cuerpos en acción para los espectadores diversos.

Hay un nivel analítico en los espectadores especializados, que indican cuestiones importantes para la hechura de las obras como la interpretación del performer, la propiedad o intencionalidad del quitarse la ropa o de los gestos, la verosimilitud de la acción en ese

momento. Pero también hay otro nivel, que tiene que ver con éste, de control excesivo de la visibilidad, que es un control excesivo del cuerpo. Es el cuerpo ideal exigido a la representación, es un cuerpo sin duda que, aunque se diga secular y “cool” sin problemas o tapujos, en realidad es un cuerpo, el que miran algunos de estos espectadores, que quizá inconscientemente ha incorporado una idea platónica, cristiana del cuerpo, donde cabe quizá cierta idea de ritual secular, pero de ninguna manera la idea de gozo, de disfrute. Quizá las experiencias de los públicos especializados y académicos de otras áreas tiene que ver con el “dualismo platónico-cristiano y con las codificaciones de la experiencia requeridas para la distinción de las clases hegemónicas” (Andreella, 2010: 13). Quizá también se percibe un miedo a que esa belleza o esa provocación guste, porque ese gusto por lo carnal no es ‘distinguido’, se teme que vaya a desviar al sujeto de sus caminos y visiones “objetivas”, de su vida normal o de lo estético correcto. Observamos que “las categorías sociales del juicio estético no pueden funcionar, tanto en Kant como en sus lectores, si no es bajo forma de categorías altamente sublimadas, tales como las oposiciones entre belleza y atractivo, placer y goce, o cultura y civilización, especie de eufemismo que, fuera de cualquier intención consciente de disimulación, permite expresar y experimentar unas oposiciones sociales bajo una forma conforme con las formas de expresión de un campo específico” (Bourdieu, 2002: 505).

Estas experiencias que se asoman tras discursos analíticos y cuestionadores de la forma en que los cuerpos se muestran sexuales y sexuados, o se desvisten o se invisten o no, quizá tenga que ver con un habitus que niega el cuerpo que se refleja, que se desea o se rechaza. “El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social” (Bourdieu, 2000: 24).

Eso, el gozo, el disfrute es de otra categoría. Quizá es del pueblo o para el pueblo. Se observa que los públicos perciben la danza con todo su ser. Su cuerpo, sus memorias, sus personas les dicen cosas mediante la danza y esas cosas a veces son incómodas e incluso dolorosas. A veces esas cosas pertenecen a mundos privados que es difícil explicitar tanto en el goce, como en el deseo más profundo, porque a veces quizá, es mal visto expresar uno y otro. Laura Rocha reconoce que el goce también es una de las metas de sus propuestas: “Eso decidimos hacer y hacerlo con esa convicción que Barro siempre ha tenido, esa vocación social y preocupación ante temas que de repente duelen o también gozar. Si nosotros logramos golpear las entrañas y que le conmueva a alguna gente en particular, está bien, no necesariamente que sienta cosas placenteras. En funciones de la coreografía *Tierno Abril Nocturno* de Serafin Aponte, estaba yo en cabina y veía cómo en una de las escenas del programa, se salían los hombres de cierta edad, se empezaban a angustiar y se salían...y yo digo pues eso...es lograr eso porque se sentían identificados. Era en la escena cuando todos los hombres tenían un juego sensual entre ellos. Como que empezaban a moverse esos espectadores primero en sus asientos y se les veía cierta incomodidad...luego de un rato...se salían y así...”

Todos los cuerpos en sus acciones que apuntan hacia un descubrir lo que en la vida cotidiana es lo íntimo, es fuerte e impactante para todos los espectadores y especialmente para los especializados. Sin embargo, existe una dimensión más intrusiva con el espectador aún y aquí sí, los espectadores legos muestran cierta angustia, cierta vergüenza y es cuando los cuerpos desnudos o en ropa interior se acercan, quieren interactuar con los públicos. Ahí existe otro juicio, otras dudas...¿ver directamente el cuerpo desnudo?, ¿no verlo aunque esté ahí y hacer como que no lo veo aunque me ponga nervioso el saber que me mira? Una y otra actitudes son criticadas por los públicos especializados, los públicos legos prefieren no hablar de ello. Algunos espectadores legos comentan que no tienen problemas con el desnudo...pero durante la representación mostraron gran sorpresa y nerviosismo o bien francamente se ruborizaron.

Durante los *Procesos en Diálogo* de La Mecedora, se presentó la coreografía *Espacio vital*, donde los públicos se sintieron directamente enfrentados por los performers quienes, de

diversas formas invadían el espacio cercano de algunos espectadores. Un espectador se sintió apenado cuando una bailarina se paró enfrente de él y se quedó mirándolo mientras se quitaba el vestido que traía puesto y quedaba en ropa interior. Quien habló de la experiencia fue la mujer acompañante del varón afectado. Esta mujer en el diálogo con el público mencionó que le llamaba la atención cómo se pueden dar diversas tensiones entre el cuerpo de los intérpretes y el cuerpo de los espectadores y que sería interesante saber cómo lo viven los intérpretes y si tienen contemplado eso en la creación de las obras. La contrastación entre el espacio y las tensiones que se establece entre los cuerpos de los mismos intérpretes dentro de la obra y hacia afuera.

Itzel Ibargoyen, la guía del diálogo, puntualizó entonces que es importante aquí el cuerpo que se muestra en cada obra, qué tipo de cuerpo se muestra, “porque el cuerpo de la danza tiene una tecnicidad que condiciona bastante lo que entendemos que está dentro o fuera de eso, qué virtuosismos,” mencionó. Un joven bailarín se sentó pegado a mí por un momento y otro me preguntaba que cómo estaba al oído. Los espectadores comentaron que era una realidad la invasión del espacio vital de las personas en esta ciudad y que los bailarines-actores hicieron sentir la importancia de un tema sobre el cual a veces no reflexionamos, y que se incluyó como otra más de las violencias que sufrimos en la urbe. Sobre qué es lo íntimo y qué es lo público.

Si el cuerpo de la representación en un espacio donde se establece una distancia entre el espectador y el performer durante la representación puede ser fuerte, el acercamiento del cuerpo semivestido del performer al espectador es aún más retador para los públicos legos y aficionados.

Un espectador lego entrevistado que asistió a ver, dentro del ciclo “Otras corporalidades” organizado por La Mecedora y algunos miembros del Colectivo AM, la obra *El Bobo* de Nicolás Poggi, donde el performer se desnuda con los espectadores sentados arriba del escenario y donde él está muy cerca de los públicos nos dijo que, si bien no comprendió la pieza, el desnudo no le pareció fuerte. Cuando pregunté si había tenido alguna incomodidad,

me comentó que no. Sin embargo, justamente le hice la pregunta porque noté cómo se incomodaba, se movía, tosía e incluso, llegó a voltearse alguna ocasión hacia otro lado.

Después de observar varios desnudos o semidesnudos de hombres y mujeres podemos decir no sólo que la cercanía influye en lo fuerte o intrusivo de tal presentación, sino que la recepción de los desnudos tiene una lógica heteronormativa como lo hacíamos notar con las reflexiones de Bourdieu. Cuando el desnudo es femenino puede costar trabajo, pero se acepta que una mujer se desnude, a diferencia del desnudo masculino, que es muy fuerte y más difícil de digerir o aceptar, sobre todo por los públicos masculinos. También existe una censura de la mirada masculina culta o especializada. Un espectador especializado mencionó que en una función de danza del Ceprodac a la que asistió, los bailarines desnudos se pararon muy cerca de los espectadores y la mayoría de estos intentaban hacer como que no los veían y de hecho intentaban de manera forzada, no hacerlo. A él se le ocurrió ver directamente y sin pudor a la bailarina que estaba junto a él desnuda. Le tomaron una fotografía que subieron al Facebook para hacerle bromas sobre su posible deseo, sobre su edad (una persona madura) en comparación con la de la joven bailarina. Me comenta: “Entonces no sé qué se hace... si miras, malo porque eres un pervertido, si no, malo porque vas a ver el espectáculo y haces como que no... ¿qué tendría de malo?... y aparte es casi inevitable no ver a una persona guapa que se para junto a ti y bueno así era la obra no?”

Sin duda, la nueva danza posmoderna conceptual pone retos aún mayores al espectador sobre su idea de cuerpo, su idea de distancia y sobre todo su idea de interacción con los performers.

Sin embargo aún las obras más transgresoras que se hacen aquí en México de danza contemporánea como *Dance, dance, dance* de Magdalena Leite del Colectivo AM, donde bailan desnudos como si estuvieran en una discoteca con música pop y cinematográfica, tanto ella como su partner Aníbal Conde, no se relacionan cercanamente con los públicos, quienes han cuestionado el planteamiento. Este cuestionamiento de algunos espectadores en un diálogo posterior a una presentación que hicieron en un salón de danza, tiene que ver con suposiciones de lugares de presentación, y del lugar social que ocupan los bailarines, quizá identificados con una élite. “¿Qué pasaría si presentaras esto en el Zócalo de la Ciudad de

México?”, dijo un joven espectador estudiante de arte, “seguro serían vistos como dos personas blancas de la clase dominante.” La coreógrafa no supo que decir y sólo atinó a comentar que ellos no se sienten así y no plantean su obra para eso. Se les cuestionó en aquella ocasión que no tomaran en cuenta las posibilidades de la mirada de los otros con ecuanimidad y sin reconocer que su planteamiento efectivamente puede ser visto desde un lugar de privilegio...de etnia, de clase o de campo profesional.

Cabe aclarar sin embargo, que en ninguna propuesta de las incluidas en este estudio o mencionadas dentro de las observaciones existe una transgresión que tenga que ver con la estética de lo performativo analizada por Ericka Fischer-Lichte (2014), en la cual se rompan de manera absoluta los papeles tradicionales de los públicos y los performers en las estéticas de la modernidad. Esta estética de lo performativo implicaría un cambio de roles y una participación decisiva de los espectadores en la presentación, de modo que ésta pudiese cambiar de rumbo y alterarse de acuerdo a las acciones de aquellos. La transformación de los espectadores en actores que, de acuerdo al contexto ha tenido diversos resultados y objetivos: impedir que se cometa violencia contra el cuerpo de los artistas, sanar ellos mismos, “efectuar un cambio duradero en el propio cuerpo”, inconscientemente ser parte o dejarse llevar mediante la presión de los artistas, etcétera. En todas estas modalidades la concepción cultural del cuerpo o digamos el cuerpo culturalmente atravesado tiene una importancia capital (2014: 29).

En el apartado titulado usos y abusos de los públicos, que tiene que ver con la intención de algunos de los coreógrafos más jóvenes de trastocar esta relación tradicional con los públicos, se podrá identificar algunas experiencias que tuvieron algunos espectadores con estos experimentos.

Sólo quepa terminar este eje con la idea de que el cuerpo del espectador y del performer se implican y se imbrican de formas muy profundas, a veces inconscientes en el ritual escénico y performático, sea que hablemos de danza contemporánea, posmoderna o posmoderna conceptual, y que ninguna de esas negociaciones está exenta del habitus mostrado en el cuerpo de performers o espectadores.

6.- TRADICIONES ENCONTRADAS Y PÚBLICOS ATRAPADOS. DANZA MODERNA, CONTEMPORÁNEA, POSMODERNA.

“La familiaridad con que nos conmueve la obra artística es al mismo tiempo –de manera enigmática- conmoción y desmoronamiento de lo habitual. Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento *gozoso* y terrible, no es únicamente ‘tú eres esto’; nos dice también ‘tú tienes que cambiar tu vida’” (Gadamer, 2001: 158).

De larga data ya es la discusión establecida en los gremios dancísticos latinoamericanos sobre qué es la danza contemporánea, en qué se distingue de la posmoderna y sobre todo qué paradigma es mejor, según el lugar desde el cual se habla dentro del campo.

Para este tercer eje de análisis donde se ubican los espectadores, planteo dos vías a tratar que se plantean en las discusiones y la experiencia de los espectadores y que serían:

- a) Que los públicos que actualmente acuden a la danza contemporánea están atrapados entre dos visiones de la danza establecidas por los coreógrafos y los espectadores especializados, visiones que se afectan mutuamente pero que no dejan de causar una tensión percibida de distintas formas, a saber entre la danza contemporánea fiel al paradigma de la modernidad en las bellas artes, a la cual llamaremos simplemente danza contemporánea a reserva de que iremos develando sutilezas en las distinciones que los actores hacen, y la ruptura de ese paradigma con la danza llamada posmoderna conceptual, en México, Argentina y Uruguay, y danza del presentar en Cuba. A esta danza la llamaremos posmoderna conceptual, a reserva de que también aclararemos algunas distinciones que los actores aportan.
- b) Que estas tomas de postura de los coreógrafos tienen implicaciones en la conservación o el cambio sobre el tipo de relación que se establece o se intenta establecer con los espectadores, como lo veremos más claramente en la sección de los usos y abusos de los públicos.

Primero abordaré los dos paradigmas estéticos entre los cuales están atrapados los espectadores de la danza contemporánea actual, sobre todo los especializados y los aficionados y que afecta de manera indirecta a los espectadores legos, pero para ello deberé hacer explícitas algunas reflexiones sobre las características de la modernidad.

Néstor García Canclini nos explica que el proyecto de la modernidad en Occidente consta de “cuatro movimientos básicos: un proyecto emancipador, un proyecto expansivo, un proyecto renovador y un proyecto democratizador” (1990: 31). Creo que para situar la oposición de la nueva danza posmoderna conceptual a la tradición de la danza contemporánea de la modernidad, puede ser de utilidad recordar en qué consisten estos proyectos en los cuales se insertan los mundos del arte, y el de la danza moderna y contemporánea sin duda no es la excepción, aunque como campo tenga sus particularidades que divergen de los campos de las artes visuales, la música e incluso su primo hermano, el teatro.

El proyecto emancipador consiste en “la secularización de los campos culturales, la producción autoexpresiva y autorregulada de las prácticas simbólicas, su desenvolvimiento en mercados autónomos” (García Canclini 1990: 31). Como acabamos de mencionar e iremos desmenuzando en este eje de reflexión, la danza tiene su propia historia y tradiciones con paradigmas dominantes, que siguen una lógica propia del desarrollo de la disciplina, aunque nunca aislados de situaciones sociales, políticas e ideológicas.

El proyecto expansivo “que busca extender el conocimiento y la posesión de la naturaleza, la producción, la circulación y el consumo de los bienes” (García Canclini 1990: 31) es de capital importancia aquí para comprender las formas en las que las élites culturales de campos como el de la danza hegemonizan estética e ideológicamente los campos y como, cuando se dan rupturas, se debe pensar en cómo se insertan esas rupturas dentro de ese campo y si son alternativas a los canales hegemónicos o solamente se colocan en dichos canales para poder incidir en las maneras de pensar la disciplina. Incluso podemos pensar en que no es pura y directamente correspondiente la relación entre el espacio social desde el cual hablan los creadores que se presentan en los circuitos culturales hegemónicos, con los públicos que consumen estos productos simbólicos. Es decir, si bien son una mayoría los espectadores de uno u otro perfil según el grupo y la propuesta dancística de la que estemos hablando a la hora de su consumo, se presenta un rango de espectadores de distinto perfil, sorprendentemente, que también ya acuden a los recintos tradicionales en los que la danza escénica se presenta.

García Canclini escribe: “El proyecto renovador abarca dos aspectos, con frecuencia complementarios: la persecución de un mejoramiento e innovación incesantes propios de una relación con la naturaleza y la sociedad liberada de toda prescripción sagrada sobre cómo debe ser el mundo y la necesidad de reformular una y otra vez los signos de distinción que el consumo masificado desgasta” (1990: 32).

Del proyecto renovador podemos ver muy claramente como ambos aspectos se relacionan, pero el que nos interesa es el segundo, es decir, la idea de tradición cambia cuando hablamos de modernidad y de posmodernidad de acuerdo a la idea de algo que hace comunidad y que se comparte. Ya veremos que nuestra danza está todavía muy fuertemente marcada por esta idea, aunque pueda pregonar lo contrario sobre todo en sus nuevas manifestaciones.

Por otra parte lo que creo que se puede observar en la ruptura de los paradigmas de la modernidad en la danza escénica contemporánea en México, es por un lado el planteamiento de una idea nueva de cuerpo y de danza, que cuestiona la imagen hegemónica en la modernidad de lo que es un bailarín o de lo que debe ser la danza, con un componente muy claro de la ruptura de fronteras rígidas entre disciplinas artísticas y extra-artísticas, y en ese sentido me parece que los grupos emergentes y sus rupturas forman parte de un movimiento liberador de las jerarquías y de viejos paradigmas que han lacerado a muchos integrantes del gremio dancístico, que han pagado un precio en sus personas y en sus formas de vida por la adscripción voluntaria o no, al paradigma de la modernidad en la danza escénica. Sin embargo, en los grupos emergentes que proponen nuevas subjetividades y una ruptura del paradigma de la modernidad se pueden observar nuevas y sutiles maneras de ejercer el poder y por lo tanto también de distinguirse. Se busca la separación de lo antiguo, pero también, aunque no se busca declarada y conscientemente, se ejerce una distinción con los públicos que se efectúa en la práctica.

El cuerpo de la danza escénica en la modernidad es un cuerpo que divide la experiencia del ser entre lo valioso racional y lo cuestionable y de menor valía corporal, debido justamente a la dicotomía presente en el pensamiento hegemónico occidental entre mente y cuerpo, aparte de poner en competencia a sus miembros por logros ideales que difícilmente serán

alcanzados. Las instituciones que sustentan dicho pensamiento dicotómico dominante, a saber, el Estado y la religiosidad católica dominante, propondrían que el cuerpo es algo que se trae, que se posee, pero no que se es. Una de las implicaciones del apego a esta idea hegemónica ocasiona que la danza sea considerada un arte cuya posición dentro de las bellas artes sea cuestionado como arte culto y que es deseable cultivar. Al menos esto es válido en la idea de arte establecida a finales del Siglo XVIII. (Nivón, 2015: 58).

Esta exigencia de la modernidad en la danza escénica prioriza la práctica en detrimento de la teoría aceptando un lugar subalterno dentro de las actividades y el pensamiento humanos y se ha apartado de cualquier tinte de sacralidad convirtiéndose así el cuerpo en un “recinto objetivo de la soberanía del ego” (Le Breton, 1995:8). Se trata así de superar los límites del cuerpo disciplinándolo y con la contradicción básica de que nunca llegará a ser el ideal, por lo que siempre estará en movimiento, en un estado activo permanente que no le permitirá pensarse y pensar sobre su práctica. Así, las técnicas para alcanzar el cuerpo habil e ideal para expresar, representar o simplemente hacer proezas formales serán las rectoras de una disciplina que despojará al bailarín de su ser interior propio como persona en aras de ciertos valores de belleza, expresividad, perfección o fuerza, según el contexto histórico (danzas preclásicas, ballet, danza moderna y contemporánea).

En este sentido el desarrollo del disciplinamiento y las estrategias de dominación para conformar toda una “retórica” en este caso de la distinción o la belleza, queda explicada en el cuerpo moderno no concebido como si fuese una unidad sino un cuerpo trabajado en sus partes, “ejercer sobre él una coerción débil, asegurar presas al nivel mismo de la mecánica: movimientos, gestos, actitudes, rapidez; poder infinitesimal sobre el cuerpo activo. A continuación el objeto del control: no los elementos, o ya no los elementos significantes de la conducta o el lenguaje del cuerpo, sino la economía, la eficacia de los movimientos, su organización interna; la coacción sobre las fuerzas más que sobre los signos; la única ceremonia que importa realmente es la del ejercicio” (Foucault, 2005: 146).

La danza escénica occidental entonces ha fluctuado entre esta sujeción y su poder para expresar lo inexpressable con palabras, lo divino. Garaudy habla así de esta tradición: “La

danza moderna reanuda así, (después de cuatro siglos de 'ballet clásico' y veinte siglos de desprecio del cuerpo a causa de un cristianismo pervertido por el dualismo platónico) lo que significó la danza en todos los pueblos y en todos los tiempos: la expresión mediante movimientos del cuerpo organizados en secuencias significantes, de experiencias que trascienden el poder de la palabra y la mímica" (Garaudy, 2003: 15). Aún con esta liberación primera que menciona Garaudy en la danza moderna, lo que sí pervive en cómo se mira a la danza es el desprecio al cuerpo y el dualismo racionalista. Este dualismo se manifiesta en la sociedad a favor de la racionalidad científica, que propondría lo sensible como de menor valía y en la danza en favor de una práctica sin razón.

Finalmente García Canclini escribe: "Llamamos proyecto democratizador al movimiento de la modernidad que confía en la educación, la difusión del arte y los saberes especializados, para lograr una evolución racional y moral" (1990: 32).

En este sentido veremos que están totalmente comprometidos con este proyecto los grupos de danza contemporánea pertenecientes estéticamente al paradigma de la modernidad, quienes creen en el poder educador, emancipador y sensibilizador del arte y en este caso de la danza. Hablo aquí de los coreógrafos de Barro Rojo y la coreógrafa Vivian Cruz. En este sentido, la distancia con los espectadores está manifiesta en el conocimiento que muestran coreógrafos y bailarines sobre lo que hacen y que los separa de los públicos que no poseen ese capital cultural y que sólo disfrutan, sin poder participar de ese hacer especializado.

Como la danza de la modernidad sí se considera heredera de su pasado y le interesa reivindicar una tradición o bien volverse contra ella mediante una actitud de vanguardia, para pensarla nos sirve lo planteado por Gadamer cuando afirma que: "Vivimos dentro de unas tradiciones y estas no son una esfera parcial de nuestra experiencia del mundo ni una tradición cultural que consta sólo de textos y monumentos y que transmite un sentido expresado lingüísticamente y documentado históricamente. Es el mundo mismo el que percibimos en común y se nos ofrece (*traditur*) constantemente como una tarea abierta al infinito. No es nunca el mundo del primer día, sino algo que heredamos. Siempre que vivimos algo, siempre que superamos lo extraño, siempre que se producen iluminaciones, conocimiento,

asimilación, se realiza el proceso de inserción en la palabra, y en la conciencia común. Aún el lenguaje monologal de la ciencia moderna adquiere realidad social por esta vía” (Gadamer, 2001: 42).

Contrario a este paradigma, la posmodernidad va a plantear el fin del arte, el fin de la historia. Cuando pensamos en el nihilismo, una interpretación fragmentaria de las cosas y una actitud irónica hacia lo anterior, lo que nos precede, podemos pensar en posmodernismo, podemos sentirlo. De los grupos que incluimos en este estudio podemos aquí ubicar la burla a la historia de la danza mexicana en la obra *Mexican Dance* del Colectivo AM. La posmodernidad plantea el fin del arte, pero no es tan sencillo como eso y menos en nuestras sociedades latinoamericanas, donde la misma modernidad toma y ha tomado diversas formas no siempre previstas desde los lugares de la centralidad artística en Occidente.

Para Vattimo el arte ya no dice verdades ni es tomado como “puesta por obra de verdad” (Vattimo, 2007: 56). Este autor matiza sus afirmaciones al tratar sobre la muerte del arte y plantea hablar del ocaso del arte, porque justamente sigue haciéndose un arte que está inserto en las instituciones dedicadas a él, aunque sea un arte nuevo. Sin embargo, existe aquí una negación de los lugares tradicionalmente identificados con “la experiencia estética, -salas de concierto, el teatro, la galería de pintura, el museo, el libro- ...” más bien estos ámbitos se problematizan con las nuevas obras (2007: 51), pero no podemos hablar del fin del arte porque justamente las nuevas obras, aunque se den en distintos lugares, desde distintos enfoques, con acercamientos diferentes a los públicos, su desarrollo, como área de conocimiento, así como la reflexión y disputa mediante él continúan. Por esto es que Vattimo habla del ocaso del arte como lo conocimos en la modernidad, es decir, del sistema de las bellas artes, que conlleva ideas de pureza que ya no son concebibles, pues no sólo se han roto las fronteras disciplinarias, sino también existen mezclas con el arte popular y las industrias culturales, aparte de que los medios que ayudan a su reproductibilidad y hacen posible la masificación de muchas obras, lo cual afecta ese estado jerárquico de distinción establecido por el paradigma occidental de las bellas artes en la modernidad.

Otra de las características que Vattimo apunta y que identificamos en la danza es una crítica y un cuestionamiento a las formas de hacer arte; si hablamos de danza podríamos quizá pensar en la metadanza. Por ejemplo en el teatro, Lehmann habla de esta autoreflexión de las formas de creación: “el teatro comparte con las demás artes de la (pos-)modernidad la propensión a la autoreflexión y a la autotematización” (2013: 29).

También existe un intento por borrar la diferencia entre quienes producen el arte y quienes lo disfrutan ya sea en la reflexión de la reproductibilidad técnica argumentada por Benjamin, o ya sea en el rescate, dentro del campo de las artes escénicas, de una aproximación diferente hacia los públicos, expresada de diversas formas entre las cuales destaca la estética performativa, (Fischer-Lichte, 2014) o el teatro posdramático (Lehmann, 2013).

Hoy se persigue una “experiencia inmediata del arte como un hecho artístico integral” (Vattimo, 2007: 51). Vattimo muestra entonces tres aspectos de la llamada muerte del arte que ligan estas últimas rupturas en algunos puntos con las vanguardias anteriores y colocan a estas nuevas propuestas como neovanguardias: “El hecho de que a pesar de todo hoy se den aún vitales productos de arte se debe probablemente a que esos productos son el lugar en el cual obran y se encuentran en un complejo sistema de relación los tres aspectos de la muerte del arte: como utopía, como Kitsch y como silencio” (2007: 55).

Así podemos identificar algunas manifestaciones culturales y sociales que se adscriben a la posmodernidad como un planteamiento de cambio a un paradigma más incluyente de las diferencias, una mezcla de estilos, tiempos y valores en las obras, sin juzgar esto como no conveniente o problemático y como el final de los grandes argumentos totalizadores y universalizantes, el final de la Historia y en fin, el final de los grandes relatos. Una desmitificación de las teorías, las prácticas y el mundo, quizá para poder vivir en un mundo que también se presenta desigual, violento, descarnado, vaciado de sentidos trascendentes.

La posmodernidad en la cultura, según Clifford Geertz, citado por Nivón ha significado “abandonar la búsqueda de esquemas completos que demanden la búsqueda de lo eterno, lo real, lo esencial y lo absoluto, ya no hay narrativas dominantes sobre la identidad la tradición

o la cultura. *Hay tan sólo sucesos, personas y fórmulas provisionales en disonancia unas con otras*” (Geertz en Nivón, 2015: 28). En este cambio sin embargo, como ya veremos al hablar de la nueva danza posmoderna conceptual, sí existe una toma de postura y existen definiciones claras.

García Canclini apunta sobre la estética posmoderna que realiza rituales elitistas, pero ya sin los mitos que eran característicos de la ritualidad artística de las vanguardias de la modernidad lo siguiente: “Al carecer de relatos totalizadores que organicen la historia, la sucesión de cuerpos, acciones, gestos, se vuelve una ritualidad distinta de la de cualquier comunidad antigua o sociedad moderna. Este nuevo tipo de ceremonialidad no representa un mito que integre a una colectividad, ni la narración autónoma de la historia del arte. No representa nada, salvo el narcisismo orgánico de cada participante” (1990: 47). Sin embargo, la utopía de la que habla Vattimo la podríamos quizá ubicar en este deseo a veces expresado y a veces negado de que otros se adscriban a estas nuevas formas de pensar el arte y la danza en particular, a estas nuevas formas de hacerla, llamando por ejemplo a profesionales de otras áreas artísticas y académicas para pensar juntos de esta otra manera.

En los grupos emergentes que plantean la ruptura con la tradición de la danza moderna y contemporánea mexicanos abordados en este estudio, La Mecedora y Colectivo AM, se observa que las integrantes de La Mecedora plantean una necesidad de formar a los coreógrafos en la nueva danza que les interesa y quizá de ir conformando, no sé qué tan conscientemente, una comunidad con públicos cercanos a sus afinidades estéticas. Para La Mecedora se trataría de divulgar una idea de danza escénica más humana, que priorice a las personas que hacen danza y que los bailarines no sean vistos solamente como cuerpos virtuosos y hábiles.

Respecto al Colectivo AM observo que, aunque existe entre sus miembros una reflexión interesante sobre la nueva danza que postulan y su deseo de acercarse a otros espacios sociales y géneros dancísticos, con las fiestas que organizan para bailar diversos bailes sociales con invitación a quien quiera asistir se plantea una distinción excluyente en el ámbito estético que separa a sus miembros de un orden de cosas imperante: la vieja danza, la

comunalidad, la reflexión por problemáticas sociales o culturales más allá del propio campo. Si bien cabe mencionar que este ámbito de distinción permea el funcionamiento de todos los coreógrafos y colectivos de la danza escénica. Sin embargo observo valiosos intentos en las integrantes de La Mecedora de trascender esas separaciones con sus Procesos en Diálogo y los talleres que organizan, aún cuando su lugar social está ahí presente.

Se identifican distinciones respecto a la conciencia que tienen los actores del espacio social que ocupan en el campo de manera diferenciada y sus contradicciones varían respecto a diversos factores como el paradigma al que se adhieren, la situación social o política general con la que se topan y con la que se solidarizan. Aunque unos tienen un lugar privilegiado en el campo, cuestionan su estar y el tipo de relaciones que establecen con los otros, colegas y públicos. Mientras tanto, otros pueden transgredir los valores propios de la modernidad e intentar mirar hacia afuera de la hegemonía que las instituciones fuertes del campo imponen.

Quizá estas contradicciones son parte de la condición posmoderna cuando se concibe como una ruptura, muy parecida a las vanguardias, es decir, no quieren ser vanguardia, pero caen en las mismas contradicciones y problemáticas. Ejemplo de esto es la actitud mencionada en la cual se desea “conectar” con los públicos, pero al mismo tiempo se hacen obras donde se elitiza tal relación y se dificulta la posibilidad de su disfrute, ya sea por la inclusión de teorías lejanas a los públicos e incluso a la misma danza, ya sea porque los públicos no especializados y legos tienen una idea de bailarín que no coincide con la presentada por estos nuevos colectivos, ya sea por el espacio social privilegiado que los colectivos muestran en sus prácticas. García Canclini lo explica: “aunque los posmodernos abandonen la noción de ruptura –clave en las estéticas modernas- y usen en su discurso artístico imágenes de otras épocas, su modo de fragmentarlas y dislocarlas, las lecturas fragmentadas o paródicas de las tradiciones, restablecen el carácter insular y autoreferido del mundo del arte. El primado de la forma sobre la función, de la forma de decir sobre lo que se dice, exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para comprender el sentido (1990: 48). Ya veremos cómo esto puede ser un ejercicio de poder ante los públicos, pero también un acto de distinción y legitimación dentro y fuera del mismo campo.

Si bien cabría ampliar estos antecedentes de la modernidad y la posmodernidad, creo conveniente ya ponerlos en juego en lo que nos interesa que es la danza moderna, sus varias rupturas y la ruptura posmoderna conceptual reciente con la danza contemporánea de la modernidad, visiones todas en las que los públicos están implicados y atrapados.

MODERNIDAD Y PRIMERA POSMODERNIDAD EN LA DANZA

Sin duda, en la danza escénica occidental se han dado varias rupturas importantes, definitorias. La primera fue a fines del siglo XIX y principios del XX con las precursoras de la danza moderna, que rompen con la estética del ballet. Comenzando con los ballets rusos de Diaghilev, nombres como Isadora Duncan, Louïe Füller o Ruth St. Denis podrían mencionarse en esta primera ruptura, personajes que tuvieron un impacto grande en la danza europea, donde también estaban revolucionando las artes escénicas. Primero Diaghilev y sus ballets rusos con Nijinski como bailarín y creador central de la ruptura con el ballet clásico, y Dalcroze, Laban o Craig como precursores de la danza moderna y de un teatro físico. Un cuerpo liberado de corsettes o de la tributación a ciertas constricciones sociales impuestas a las mujeres, va a aflorar en la danza de esa época, en la cual se dejarán de lado los tutús y las zapatillas de punta. De aquí se continúan las tradiciones de la danza moderna con exponentes fundamentales y creadores de técnicas y de estéticas particulares y dominantes como Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Ted Shawn, Mary Wigman, Kurt Joos o Sigurd Leeder. Los Estados Unidos de Norteamérica y Alemania se vislumbran en los años veinte y treinta, como los centros principales de aquella revuelta dancística. Justamente a los coreógrafos y bailarines, artistas tributarios de esta tradición es a quienes se ubica dentro de la danza moderna.

La antropóloga norteamericana Judith Lynne Hanna comenta: “Lo que se llama danza moderna rompe con la tradición, y el sentimiento, una vez más reaparece en el centro, con los pioneros Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Mary Wigman, Ana Sokolow y otros. En el trabajo de maestros como George Balanchine y Alvin Nikolais y más tarde en lo que se llamó danza posmoderna, la forma suplanta al sentimiento como una reacción contra el realismo.

En una sociedad que valora la innovación, la demanda por lo nuevo ha llegado a ser especialmente fuerte en las artes” (1983:13). Esta innovación tiene que ver, en la danza contemporánea adscrita al paradigma de la modernidad, con poner el énfasis en la forma, una demostración de las habilidades técnicas formales de los intérpretes en escena y el virtuosismo, que debe ser casi por regla general percibido por los espectadores y demostrado por los intérpretes; explotado por los coreógrafos y directores. Existe una actitud escénica de representación, de tomar el lugar de un personaje, de imprimir una energía extracotidiana al movimiento virtuoso y técnico, una energía que va a mostrar cualidades dramáticas determinadas. Esta danza se va a caracterizar por poner en juego las habilidades técnicas y expresivas y llevará a un alto nivel de competencia a bailarines que se congregarán alrededor de personalidades fuertes creadoras de técnicas al servicio de sus necesidades expresivas como Martha Graham, José Limón o Doris Humphrey.

Una segunda ruptura importante va a ser la del surgimiento de la danza contemporánea cuando personajes como Merce Cunningham y Alvin Nikolais en los años cincuenta del pasado siglo, van a romper con las estructuras narrativas y aristotélicas en la coreografía, que ya no va a seguir más a la música como patrón y que experimentará con el azar y las formas visuales escultóricas (Livet, 1978: 14). Esta danza no pretende significar algo, contar una historia o expresar algo, sino que propone ser simplemente percibida en su forma y tener el sentido que el espectador le quiera o le pueda dar. Aún con sus características de azar, abstracción o ruptura de la estructura básica de principio, desarrollo y final, esta danza sigue siendo una danza formal, que apela a la destreza técnica de los cuerpos y que tiene cierto flujo, donde se muestra una fisicalidad innegable.

Cabe resaltar que en la danza norteamericana se utilizan indistintamente los adjetivos de moderna y contemporánea para hablar de la danza moderna, contemporánea y posmoderna, aunque el posmodernismo sin duda se conforma como una revolución al interior del campo que afectó la danza mundial. Sin embargo, también Hanna en su estudio sobre públicos menciona que existe el conflicto entre tradición y cambio, en el sentido de lo que los espectadores esperan cuando asisten a ver danza. La autora escribe: “en muchos

performances salió a relucir el problema de la validación de la danza como un “museo viviente” y un testimonio histórico” (1983: 15).

Existe una tercera ruptura fundamental con el surgimiento de la danza posmoderna norteamericana. Esta es una danza que surgirá con la experimentación de movimiento, de no movimiento o de incluir movimientos cotidianos, de usar sonidos, sonorización o de bailar con el silencio; se opondrá a la idea de formación de compañías con cuerpos disciplinados y homogéneos, buscará presentarse en escenarios no convencionales con la finalidad de romper la distancia (no siempre con éxito) entre performer y espectador, etcétera. Es una danza donde se intentó neutralizar la expresión tanto gestual como diferenciadora o identificadora de género o cualquier narrativa o indicio de distinción social. Coreógrafos como Steve Paxton, Trisha Brown, Yvonne Rainer o Lucinda Childs entre otros, fueron iniciadores de esta corriente. Crearon técnicas también, con principios opuestos o distintos a las creadas por los creadores modernos. Técnicas que apelan a la utilización de la estructura ósea en la direccionalidad, al flujo libre en la cualidad y al contacto como una manera de crear relaciones diversas entre quienes bailan, usando palancas y soportes entre los cuerpos y sus partes. “Los coreógrafos de los 1960’s y 1970’s, de lo que fue llamada la danza posmoderna o post-modern dance, ponían el énfasis en una “naturalidad” [en la forma de moverse, es decir no representar), con lo cual querían mostrar al movimiento drenado, vaciado de su contenido emocional, desechar cualquier indicio de dramatismo o emocionalidad propia de cualquier narración del género expresionista. Sus coreografías generalmente polemizaban de manera consciente contra las tradiciones anteriores. Los coreógrafos posmodernos de esta época buscaban la integración de la experiencia física y el hacer danza. El minimalismo en la danza significaba que lo importante era la danza como forma y la danza como una fuerza social fue entonces relegada. Se le considera a Merce Cunningham el padre de la danza posmoderna, por haberla liberado de referencias específicas más allá del movimiento en sí mismo y dejarla a su propia causalidad” (Hanna, 1983: 40). Los coreógrafos de la Judson Dance Theatre, posteriores a Cunningham en un principio liberaron a la danza de la ejecución virtuosa de la técnica, que todavía estaba presente con Cunningham y la naturalidad y espontaneidad del movimiento eran parte de su manifiesto, así como la eliminación de cualquier tema o intención dramática o psicológica.

Esta corriente que comenzó desde los años 60 del siglo XX en EUA, llega ya con una sistematización a México y con un desarrollo muy distinto al de su surgimiento a fines de los años 80. Toma auge en la década de los años 90 del pasado siglo. Esta danza llega a nuestro país ya en una fase en la que los mismos coreógrafos que la originaron la han sistematizado y la han descargado de cualquier tinte político, revolucionario o de protesta, que fue como surgió al principio, justamente en contra de las grandes compañías de danza moderna, de sus técnicas sistematizadas e incluso con la adscripción de varios de sus creadores a los movimientos antigubernamentales contra la guerra de Vietnam, por ejemplo. A México llega esta danza y sus técnicas ya con un alto grado de codificación y de formalización en el aspecto coreográfico y los artistas mexicanos hacen un trabajo de reapropiación de las técnicas *release* y *contact improvisation* o improvisación de contacto de maneras particulares, apasionadas y virtuosas al mismo tiempo. Tan es así que el coreógrafo Gerardo Delgado, paladín e impulsor de la estética posmoderna y de la técnica *release*, bautizó a esta técnica bailada por mexicanos, como *release latino*. De modo tal que, si bien se mantienen como influencia las dos corrientes dominantes de la danza escénica occidental, la norteamericana y la alemana, predomina por mucho la influencia norteamericana en esa década.

En México, estas corrientes técnicas fueron denostadas por los grupos pertenecientes a la vieja guardia de las compañías subsidiadas más antiguas, a saber Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio, así como por algunos otros grupos de la estética contemporánea de la modernidad.

Estos grupos argumentaban que estas técnicas y otras no eran formativas y que eran más bien estilos. Sobre todo Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México, grupo hegemónico en la danza mexicana todavía hasta bien entrados los años noventa sugería que los bailarines debían formarse con técnicas como el Graham, que por supuesto ellos utilizaban.

Técnicas llamadas duras o formativas en México, cuyos principios establecen la necesidad de formar y mostrar un cuerpo expresivo que fortalece las diversas mallas musculares y tiene una cualidad de movimiento más tendiente hacia un flujo controlado. Esta es una de las características más evidentes respecto a las cualidades de movimiento exigidas por la danza contemporánea y que rechaza la danza posmoderna y conceptual. Estas técnicas formativas

de la modernidad serían, en el caso de México, el ballet en cualquiera de sus escuelas (aunque predomina la cubana) y la técnica Graham, denostando a las demás técnicas con el calificativo de estilos o técnicas suaves. Cabe aclarar que la técnica Limón por ejemplo es una técnica producida en la modernidad, pero que, al igual que el Leeder se establecieron como métodos. La técnica Humphrey-Limón tiene principios que se puede aplicar de manera flexible (caída y recuperación) y por ello este método entre otros fueron considerados como suaves para esta danza hegemónica mexicana (hegemonizada por Ballet Nacional de México y Guillermina Bravo).

De las otras técnicas de la modernidad no se hablaba mucho, dado que eran poco conocidas en México y ciertas instancias de poder no les daban entrada ni credibilidad. Dentro de estas podemos mencionar las técnicas Horton, Nikolais, Leeder y Zulig o Falco.

Algunos bailarines mexicanos recurrieron sobre todo desde los años noventa a entrenarse en release o improvisación de contacto y significativamente en ballet, sobre todo para poder enfrentar el trabajo con coreógrafos que exigen de ellos un virtuosismo técnico y un riesgo corporal muy alto, en propuestas que todavía construyen fluidas secuencias de movimiento y que a veces presentan cierto grado de abstracción en sus temáticas e imágenes.

Si bien en cada uno de los países donde se adopta el movimiento de la post modern dance se realizan adecuaciones a las condiciones de los bailarines, los coreógrafos, los espacios o las circunstancias políticas, generalmente se toman los elementos aportados por Sally Banes para distinguir cuándo una pieza de danza es posmoderna o, en todo caso, qué características tiene el posmodernismo en la danza, el cual retomó elementos de otras disciplinas como el posmodernismo en la arquitectura. Banes menciona: “En la danza, el término posmoderno comenzó a utilizarse en los primeros años de la década del sesenta, cuando Yvonne Rainer y otros coreógrafos en ascenso lo usaron para diferenciar su trabajo del de la generación precedente, es decir, de la danza moderna. Para mediados de los años setenta se convirtió en un término crítico para rotular un movimiento. Ahora, a fines de los ochenta, cuando esa palabra ha sido teorizada no sólo en las artes sino en la crítica cultural en general, posmoderno ha venido a significar algo totalmente diferente para la danza, aun cuando en un sentido llano

se utilice como referencia a aquellas rupturas iniciales de la década del sesenta” (Banes en Isse, 2006: 13).

Algunas características de esta danza según Banes y que Isse Moyano retoma para analizar la danza argentina serían: “Una mezcla de estilos de diversas épocas en una misma obra, la inclusión en la narrativa de autobiografismo, fragmentariedad, la inclusión de la palabra ya sea por el intérprete o en el material sonoro, citas sobrepuestas, estética kitsch o “pastiche”, la idea de juego, ironía vacua” (Isse, 2006: 14) En el posmodernismo de los ochenta se manifiesta un retorno al virtuosismo técnico. La música se utiliza de formas diversas, como comentario a veces, pero nunca en sintonía exacta con la danza o el movimiento. Puede bailarse en silencio o puede haber una mezcla de músicas de diversos estilos y épocas, por ejemplo música popular y música “culta”.

LO MODERNO, LO CONTEMPORÁNEO Y LO POSMODERNO EN MÉXICO. PARA ENTENDER A LOS PÚBLICOS ESPECIALIZADOS

Si bien existe una división histórico analítica que cada comunidad dancística suscribe sobre lo que es moderno, contemporáneo y posmoderno, estas particulares historias se adscriben o se separan por períodos de las danzas metropolitanas dominantes ya sea en Estados Unidos o en Europa. Si bien en México se sigue la división que el famoso crítico norteamericano John Martin realizó sobre la danza moderna, contemporánea y posmoderna, y que hemos tratado de describir en líneas anteriores brevemente, aquí tenemos nuestra propia división que corresponde a nuestra historia dancística. Si bien cada país ha construido un poco la suya y por ello las nomenclaturas adoptadas varían, nuestro caso es muy similar al de Cuba tanto en temporalidad como en preferencias más generales.

En México, respecto a esta historia propia, la danza moderna comienza en el siglo XX con los ballets de masas y los temas nacionalistas. Esa danza tiene temas y formas de hacerse particulares. Es una danza más narrativa, fiel a un guión, de vocación interdisciplinaria y que exalta un espíritu nacionalista, apegado a una idea de lo mexicano como síntesis de lo más

valioso de las culturas indígenas (ciertos elementos folklorizantes y homogeneizadores de los indígenas) y el mestizaje resultado de diversas conquistas ideológicas y culturales (al estilo vasconcelista y que resultaría en la raza cósmica). Se pretendía conformar una danza con lo mejor de la cultura mexicana y lo más avanzado en ese momento del arte moderno (Tortajada, 1990). Esta danza llega a su clímax creativo durante la llamada Época de Oro de la danza Mexicana en los años cincuenta del siglo XX, con un movimiento artístico de carácter interdisciplinario donde la danza moderna es protagonista con la presencia de personalidades que introdujeron aportes técnicos y estilísticos a nuestra danza como las bailarinas y coreógrafas Waldeen y Ana Sokolow.

Se propone que en México se denomina danza contemporánea a aquella que surge en los años sesenta del pasado siglo con formas abstractas, diversos temas y estructuras menos narrativas, más poéticas o que simplemente apelan a las formas. Ya no se utiliza un guion y la danza se concentra más en sus propias cualidades expresivas respecto al movimiento técnico, aparte de que ya no sigue la música. Es importante resaltar que para muchos creadores contemporáneos esta danza se podría denominar moderna porque muestra técnica y virtuosismo en escena. Es una danza muy física que todavía representa, aunque de manera abstracta. Este período es retomado de la historia estilística de Ballet Nacional de México, pero también de otros grupos independientes que comienzan a surgir (Tortajada, 1990). El cambio se marca básicamente en tres aspectos: la utilización de la técnica Graham con fines de entrenamiento y expresivos en Ballet Nacional de México, el giro a temas no nacionalistas y sin apego a un guion de naturaleza más abstracta y finalmente en el surgimiento de algunos colectivos que, si bien utilizaban la técnica para bailar y expresar, experimentaban con la estructura coreográfica, los espacios de presentación y la música. Grupos como Expansión 7 y Mórula, de distinta manera fueron los contemporáneos independientes de aquellos momentos.

Se dió un movimiento importante de la danza contemporánea en los años 80 en el cual los grupos se independizaron de la hegemonía de las tres compañías subsidiadas en aquel momento y que utilizaban la técnica Graham y el ballet en el entrenamiento y para la construcción del movimiento en las obras. Aquellos grupos se inspiraron en la danza teatro

alemana de aquel momento, que se puso en boga con la visita a México de Pina Bausch primero, múltiples grupos latinoamericanos y de Wim Vandekeybus, entre otros (Cardona, 1990). Aunque esta ruptura con la primera institucionalidad de la danza moderna y contemporánea mexicana fue fundamental para el surgimiento de nuevos grupos como Barro Rojo, Contradanza, Contempodanza o Utopía entre otros, algunos creadores ya desde los años setenta fueron con becas a EUA, y tomaron elementos para sus creaciones de técnicas y estéticas contemporáneas que aprendieron como las técnicas Cunningham o Nikolais. Estos colectivos y coreógrafos desde los años setenta del siglo pasado imprimen visos de estéticas posmodernas a sus obras. Tal es el caso de Mórula luego Cuerpo Mutable con Lydia Romero y de Graciela Henríquez.

Finalmente, como ya se indicó, la danza posmoderna se comienza a llamar así en los años 90 con la reapropiación de las técnicas contemporáneas para el entrenamiento y la expresión coreográfica como el release y la improvisación de contacto con exponentes como Alicia Sánchez, Gerardo Delgado, el grupo Delfos o Vivian Cruz, entre otros. Cabe destacar que en esa última década del siglo pasado, convivían en el espectro de la danza mexicana ya las tres generaciones mencionadas y a todo se le llamaba danza contemporánea, pues los creadores mexicanos nunca tuvieron la preocupación por designar como contemporánea o posmoderna a su danza o ubicarla en algún rubro. Esta preocupación comenzó a surgir entre los estudiantes de la Licenciatura en Coreografía ofrecida en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) y en los egresados de otras escuelas de danza, que se cuestionaban dónde estaba la posmodernidad o contemporaneidad en la danza mexicana y llamaban moderna a la danza realizada por el antiguo Ballet Nacional de México. La directora y los integrantes del citado ballet, así como las otras dos compañías subsidiadas de danza contemporánea en México se adscribían a la contemporaneidad, no porque estuvieran vigentes, sino por el giro a la abstracción que justamente ellos iniciaron en México.

La nueva danza posmoderna conceptual se manifiesta con fuerza en México aproximadamente desde los primeros años del nuevo Siglo XXI, con algunos eventos que reseñaré brevemente como los Diálogos (2005 y 2008) patrocinados y organizados por la Red Sudamericana de Danza e Iberescena, así como Prisma (2009), un evento muy grande

donde se dieron talleres y presentaciones de artistas de Latinoamérica, Europa, Canadá, EUA y algunos de México.

LO CONCEPTUAL

“Debemos aprender a movernos dentro de aquello que, a lo mejor, no se puede nombrar, o sea, movernos en el abismo”
(Susana Tambutti entrevistada por Alberto Catena, 2004: 21).

Planteo pues que existe una cuarta ruptura que está actualmente en debate en México y otros países como Cuba, y que mira más hacia la danza europea, con la mediación de la danza sudamericana, más particularmente con los casos de Argentina, Uruguay y Brasil. En algunos países europeos sobre todo desde finales de los años 80 del pasado siglo comienza un movimiento estético, creativo e ideológico en la danza contemporánea, en el cual los coreógrafos comienzan a realizar obras que cuestionan el estado de las cosas en la danza, es decir, algunas de las relaciones de poder imperantes, las cuales incluyen los lugares que ocupan los bailarines al realizar las obras respecto al coreógrafo, la situación de sujeción de los bailarines en las grandes compañías, las exigencias realizadas a los bailarines sobre sus cuerpos en detrimento de su ser personas complejas y completas, es decir, obedecer ciegamente las indicaciones de maestros y coreógrafos, realizar sacrificios para llegar a un ideal corporal, realizar obras donde no se cuestiona ninguna situación social o política y se tributa la forma por sobre el contenido incluso en los estilos más creativos y cuestionadores sobre la forma, etcétera. Los fundamentos de estas obras empiezan a ser fuentes filosóficas o teóricas diversas, entre las que destacan Boudrillard, Foucault, Rancière, Nancy y Derrida. También comienzan a surgir teóricos de la propia danza que acompañan a las nuevas propuestas como André Lepecki (2009) o Márten Spångberg y coreógrafos y bailarines que comienzan a teorizar sobre la danza, a escribir sobre ella con ciertas bases filosóficas que han estudiado y con las que concuerdan. Estos teóricos y coreógrafos cuestionan, como ya lo anotamos en el apartado anterior, el disciplinamiento de los cuerpos, las técnicas y los efectos de nulificación de la persona en los métodos de transmisión de las técnicas. Ejemplos de esto son muchas de las obras de Jérôme Bell y de Xavier Le Roy por mencionar sólo a dos de los principales exponentes. Lo importante en la mayoría de estas obras ya no es mostrar cuerpos

hábil, bellos y bien entrenados, sino lo importante es que los performers tengan una naturalidad de movimiento, (casi un tono cotidiano) pero que puedan expresar las ideas y críticas que se hacen a ese mundo de la danza escénica occidental en la modernidad que se ha agotado. A lo largo de su desarrollo, esta danza conceptual ha abordado diversas temáticas que ha hecho suyas. Entre estas temáticas está la que siguiendo al bailarín y coreógrafo uruguayo Marcelo Marascio llamamos metadanza, que habla de un estado de cosas en la coreografía y la ejecución mismas, es decir, que critica la danza desde la misma danza o autoreflexiona sobre las formas en que se hace, los asuntos de género y una nueva masculinidad.

Lepecki escribe sobre las primas hermanas que menciona el coreógrafo, bailarín y maestro uruguayo Marcelo Marascio o sobre los dos momentos discursivos en debate, a saber, la danza de corte moderno, en México llamada contemporánea y que recurre al movimiento dancístico en flujo y la nueva danza contemporánea posmoderna llamada conceptual en Argentina o del presentar en Cuba. Cabe destacar que en nuestros países latinoamericanos las técnicas posmodernas y su reapropiación, aun apegándose a las exigencias estéticas marcadas por Europa, toman nuevas funciones y papeles. La bailarina, coreógrafa, crítica y teórica de la danza argentina Susana Tambutti comenta: “para la danza el ingreso del movimiento cotidiano como parte de un espectáculo de danza tiene el mismo significado que el gesto de Andy Warhol cuando expone la caja de Brillo Box...desde el momento en que hay una performance donde se pone en cuestión algo así como...movimiento es movimiento y no movimiento...las formas habituales de entender un espectáculo de danza se subvierten” (Catena, 2004: 21).

Justamente fueron quejas y demandas de algunos espectadores al ver estas nuevas propuestas, que contravenían una idea común de danza, las que pusieron a reflexionar a críticos y pensadores de la disciplina sobre lo que los nuevos coreógrafos estaban ofreciendo a los públicos. “Puestos uno junto al otro, estos dos momentos discursivos requieren consideración. Reflejan el hecho de que, en la pasada década, una parte de la coreografía estadounidense y europea se puso realmente a la tarea de dismantelar una idea de la danza – la idea que asocia ontológicamente la danza con flujo y continuidad de movimiento y con

gente que da saltos (con o sin música...)" (Lepecki, 2009: 15). Y luego aclara mejor para entender la disputa entre estas primas hermanas (que nosotros llamamos danza contemporánea y danza posmoderna conceptual) que se llaman distinto en los diversos países, pero que en todos tienen una disputa que afecta las instancias de producción, distribución y consumo de las obras dancísticas, y que influye en la autocensura que muchos coreógrafos ejercen sobre sí mismos a la hora de hacer proyectos concursables para su financiamiento o apoyo.

Ya Lynne Hanna lo anotaba en su estudio sobre públicos en los ochenta: "En la historia de las dinámicas que conciernen al cuerpo, la emoción y la danza vemos actitudes y expectativas en conflicto. Esto permanece vigente en la escena de la danza contemporánea para atraer o repeler a los públicos a la danza en general o a géneros específicos de danza" (1983: 43).

Cito a Marascio sobre las primas hermanas: "La anécdota metafórica de Primas hermanas es visualizarlas, a la danza moderna y a la danza contemporánea, como dos estéticas distintas, pero al mismo tiempo familiares y que se conciben como peleadas, o por lo menos con falta de diálogo. De ahí surgen un montón de problemas teóricos, en donde resaltan la posibilidad de capturar y encasillar las diversas prácticas dancísticas en nombres y conceptualizaciones que por momentos pueden parecer estériles. Lo cierto que más allá de la anécdota, en el medio uruguayo falta formación, profesionalización, diálogo, etcétera, o sea que estas categorías lo que provocan es como una especie de incompreensión de los actores que legitiman estas prácticas: técnicas y estéticas" (2016; s.p.i.).

En medio de esta disputa están los coreógrafos de los grupos incluidos en este estudio aún a pesar suyo y también los espectadores y sobre todo ellos y ellas. Lepecki explica: "Si la coreografía surge en la modernidad temprana para remecanizar el cuerpo de manera que pueda 'representarse a sí mismo' como un total ser que genera movimiento, tal vez el reciente agotamiento del concepto forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser. Si estamos de acuerdo con la observación de Ferguson de que el movimiento es el emblema permanente de la modernidad,

entonces ese teórico punto de partida podría permitir un replanteamiento discursivo del actual agotamiento de la danza” (2008: 24).

Pero estas nuevas posturas, que en Europa o los Estados Unidos de Norteamérica tienen implicaciones políticas respecto al agotamiento del estado anterior jerárquico, neutralizante de la visibilidad de las verdaderas relaciones de poder en los campos dancísticos, importados desde esa centralidad de Occidente, no corresponden siempre, ni con exactitud y fidelidad, a las razones por las cuales son imitados y seguidos en nuestros países latinoamericanos. Sin duda un punto de convergencia entre los creadores europeos y latinoamericanos, más particularmente sudamericanos y mexicanos que postulan estas maneras de hacer, estas nuevas ideas de la danza conceptual posmoderna tienen que ver con que la formación de los bailarines y la relación entre coreógrafos y bailarines ha sido jerárquica y ha tendido a suprimir a la persona por sobre el ideal del cuerpo perfecto, un cuerpo máquina que debe ser hábil y aparte expresivo, como si la expresión surgiera por arte de magia del cuerpo disciplinado.

Un punto que ha sido atractivo y de acuerdo entre los coreógrafos y bailarines latinoamericanos, aunque no de convergencia por nuestras realidades diferentes, es el pensar a las coreografías de los grandes creadores de la modernidad y la contemporaneidad como productores en serie, es decir, productores que repiten una fórmula creativa y estética en cada trabajo y que ya no cuestionan dicha fórmula, que sigue conservando relaciones jerárquicas y una visión del cuerpo hegemónica. En este sentido ciertos grupos de élite de jóvenes coreógrafos que han tenido la posibilidad de estudiar cursos o maestrías en Barcelona con el teórico José Antonio Sánchez o en el Impulztanz con diversos maestros, retoman las justificaciones teóricas que están contra esa danza de la modernidad, pero de la que, aunque no lo reconozcan, proviene la danza posmoderna conceptual de hoy.

Marten Spangberg es un coreógrafo, crítico y teórico sueco, quien reflexiona sobre la danza europea de ésta última posmodernidad y ha visitado México invitado por estos jóvenes coreógrafos que ahora conforman el Colectivo AM y quien afirma lo siguiente sobre este nuevo paradigma de la danza y las artes escénicas: “Lo que necesitamos hacer es rescatar a

la danza de su posición históricamente fijada, desencadenarla de su legado. Aprender a hablar danza desde una nueva serie de circunstancias, situaciones y ambientes y permitirle ganar nuevos tipos de agencia que resuenen con su estar aquí y ahora, hoy y en el futuro. Quizá parecería extraño comenzar una oda a la danza con la epistemología, pero como veremos, es precisamente respecto a la epistemología que la post-danza opera y la manera en la que identifica un cambio fundamental” (2017). De una manera juguetona y rebelde, Spangberg recupera también el concepto de ontología y lo abre a pensar en la experiencia, a “las maneras en que opera el cuerpo”, recuperando sensaciones, afectos, eventos o energía, sobre todo cuando se encuentran en un estado de “representación”.

Los nuevos grupos de danza en México y sus creadores están fascinados con estas ideas de Spangberg, puesto que presenta de una manera poco ortodoxa y muy juguetona conceptos filosóficos que intentan reflexionar sobre cuestiones tan complejas como la pregunta filosófica por excelencia, el Ser. Sin embargo, al afirmar que la danza debe liberarse de su historia, los nuevos coreógrafos junto con Spangberg aparentan no estar en el mismo sistema que denuestan, es decir, el sistema de las bellas artes, incluso con un tinte mucho más clasista y separado de las personas de lo que ellos mismos quieren reconocer. En este sentido es difícil para los coreógrafos formados en el paradigma de la modernidad coincidir con Spangberg respecto a la liberación de la historia y la tradición, dado que esta propuesta de posmodernidad conceptual en la danza, finalmente tiene su razón de ser en una ruptura con lo anterior, es decir, tuvo que haber una experiencia anterior que quiere ser superada o si no cuando menos ser diferente, nueva, ajena a ella. También Spangberg aboga por remover las consciencias y la comodidad de los públicos con esta nueva danza que para algunos espectadores es difícil de comprender y remueve sensaciones y pensamientos de otras maneras: “Lo que tiene sentido es exactamente como la Coca-Cola: reduce la complejidad y parece natural, orgánico, continuo. Dicho de otro modo, una programación que tiene sentido produce un público ‘satisfecho’ y pasivo. Una programación que tiene sentido adormece al público de la danza y la performance. Desde el punto de vista conceptual, un todo orgánico es contraproducente para un público curioso y, a largo plazo, es la garantía de un clima conservador” (2007).

Sin embargo, al platicar con la mayoría de los jóvenes públicos, alumnos de las escuelas y coreógrafos tributarios de estas nuevas propuestas, la justificación política se pierde, se diluye porque evidentemente nuestra historia de la danza mexicana, -si bien establecida en los marcos más estrictos de la modernidad occidental con todas las bondades y problemáticas que pudiera presentar,- no ha sido presentada coreográficamente como agotada, cansada, ni tampoco problematizada. Muy al contrario, la mayoría de los bailarines egresados de las escuelas oficiales y privadas lo que quieren es bailar, moverse e interpretar, tocar fibras sensibles en los espectadores mediante el mostrarse y seguir las propuestas de varios coreógrafos. Sin duda, nuestra danza está lejana de los ámbitos universitarios y de las teorías para sustentar en los argumentos su realización o hacer una danza con cero movimiento. La danza mexicana, incluso en algunas de sus versiones posmodernas conceptuales, recurre sin duda a una gran y virtuosa fisicalidad. Es importante para estos nuevos coreógrafos la idea de que la danza también nos puede hacer reflexionar y que se puede pensar con ella.

No hay que olvidar que para los públicos, la danza puede tener también otras funciones entre las que destaca la socialización. Un espacio donde se encuentran los colegas, comentan y socializan, como quizá puede ser el festival “La Habana Vieja, Ciudad en Movimiento”, que se lleva a cabo en espacios abiertos, más todavía que en los teatros y eventos de la Ciudad de México, ciudad complicada y con prisas donde no abundan los espacios de encuentro.

Si bien en México la estética posmoderna se implanta con fuerza mediante una reapropiación de las técnicas posmodernas en danza surgidas en los Estados Unidos de Norteamérica como la técnica reléase o la improvisación de contacto, esparcidas por todo el mundo y ya desde principios de los años 90 del siglo XX, surgieron grupos como Quiatora Monorriel que apelaban a acciones escénicas que a veces tenían danza reconocible como tal por su flujo y a veces hacían acciones escénicas donde se cuidaba el vestuario, la iluminación, el espacio y la música pero donde no había “danza”, en la mayoría de las propuestas del movimiento de danza llamada posmoderna en México predomina el flujo de movimiento del que habla Lepecki y que retomo líneas arriba. Por cierto que los coreógrafos de los grupos como Quiatora Monorriel o Cuerpo Mutable han afirmado que no les interesa que los espectadores

comprendan sus propuestas y tampoco les interesa si tienen público o no para que presencie las obras que realizan y que presentan en teatros y otros espacios.

Yo ubico el surgimiento de un cuestionamiento fuerte a esta danza contemporánea posmoderna que todavía recurre a diversas técnicas en un flujo de movimiento en escena en México, hasta principios del siglo XXI, con la realización de diversos eventos donde artistas latinoamericanos venían a decir sus puntos de vista sobre la danza atrasada, para ellos moderna (aunque para nosotros fuese contemporánea) y la danza contemporánea posmoderna (para nosotros posmoderna) de corte conceptual. Eventos como “Diálogos México” en 2006 y 2008 y otros realizados en diversos países e impulsados por la Red Sudamericana de Danza y patrocinados por Iberescena, así como “Prisma”, organizado por la bailarina de danza contemporánea Monserrat Payró y el funcionario Horacio Lecuona, con la colaboración de diversas instancias gubernamentales como la Coordinación Nacional de Danza del INBA, el Cenidi-Danza y la ENDCC fueron clave para que salieran a la luz diversas actitudes respecto a nuestra danza en comparación con la danza de otros países. En estas discusiones la danza mexicana quedaba como atrasada, catalogada incluso de moderna o premoderna, respecto a las danzas de países latinoamericanos como Argentina, Brasil o Uruguay donde, copiando el modelo europeo, ya se hacía danza “avanzada”, es decir, posmoderna conceptual. Sin embargo, cabe destacar que aquellos eventos fueron consumidos casi exclusivamente por los miembros del gremio de la danza contemporánea. Sobre todo en Prisma se notó una división significativa. Los invitados europeos eran vistos y celebrados por los artistas latinoamericanos y aquellos no veían a los artistas latinoamericanos y mexicanos que los habían invitado e incluso los elogiaban, ni se relacionaban con estos. En ese sentido, los Diálogos tenían un carácter mucho más latinoamericano y horizontal, pues los invitados eran de España y países de Latinoamérica incluidos en Iberescena y la nueva danza conceptual se inculcaba por vía de los países que mayor influencia tenían de esa danza europea, a saber, Argentina, Brasil y Uruguay, aunque también participaban Chile, Colombia, Cuba, Martinica, Ecuador y por supuesto México.

Esos eventos fueron la base para el cuestionamiento público y directo de ciertos jóvenes adscritos a esa estética de la danza posmoderna conceptual, hacia el mundo institucionalizado

de la danza mexicana contemporánea manifiesto en escuelas, grupos y artistas que defienden el paradigma de la modernidad en la danza y quizá algunos pertenecientes a la primera posmodernidad en la danza mexicana. Los alumnos de las escuelas de danza y principalmente los de coreografía, comentaban el tema en las clases y se quejaban de que no hubiese danza posmoderna en México, un poco sintiéndose parte de la vanguardia cuestionadora, pero también catalogados ellos mismos como atrasados, por responder a las exigencias escolares de hacer una danza contemporánea perteneciente a la modernidad.

De estos estudiantes surgen jóvenes coreógrafos que van creando adeptos de público igualmente joven y percibo que de cierto espacio social privilegiado, que apoyaban a sus amigos coreógrafos y bailarines asistiendo a las funciones y eventos que ya comenzaban a tener cierta presencia tanto en algunos teatros de circuitos no tradicionales y también en los teatros oficiales para la danza. Cabe recordar que en México no existe un circuito alternativo como tal, porque todos dependen de los apoyos estatales, pero sí se ha creado un nuevo circuito cultural semi-independiente, manejado por grupos y artistas de la danza, con financiamientos gubernamentales mediante becas, apoyos o programas.

Actualmente esa danza posmoderna conceptual ya tiene un lugar privilegiado y de poder en el campo de la danza contemporánea mexicana, pues es apoyado por las instituciones para organizar eventos diversos como Camping o Cuatro X Cuatro, Festival Internacional de Arte Escénico Contemporáneo y tiene un lugar importante en eventos organizados por el Estado como el Encuentro Nacional de Danza donde se realiza un Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza Vicesc (La poética coreográfica como intersección de la teoría y la práctica) y además ya es apoyado en el gusto de los jurados del Premio a la Creación Escénica Contemporánea otorgado en ese mismo encuentro. Muestra de ello es la obra “Hombre mirando al cielo estrellado”, del artista plástico Mauricio Ascencio y que entre otras, ganó el segundo premio mencionado el año 2017. Esta obra sin dudarlo pertenece a la estética posmoderna conceptual donde hay imágenes diversas y acciones que tienden a plasmar una sucesión de cuadros tipo instalación y donde no hay movimiento técnico dancístico reconocible, aunque la bailarina que participa del dueto sí utilice su entrenamiento para realizar acciones como acostarse en el suelo a patear y llorar en una permanente

abdominal, amontonar sillas y lámparas, pararse a ver por largos períodos de tiempo algo que el espectador no ve, entre otras, con una cualidad aparentemente cotidiana o naturalista.

Planteo que en cada uno de nuestros países latinoamericanos han surgido de formas diversas las adhesiones a esta danza posmoderna conceptual y que en la mayoría de los gremios dancísticos, esta adhesión ha cumplido una cuenta pendiente política e ideológicamente, al oponer la danza anterior hegemónica, a esta nueva danza que postula un reconocimiento del tiempo presente, de la persona y del pensarse de otra manera como gente de escena, rompiendo con la idea del intérprete virtuoso, que hace sacrificios, es maltratado por la compañía o el coreógrafo y cuya presencia suele ser central aunque instrumental. Sigo entonces a Williams y puedo identificar a estos grupos como “contracorrientes que son formaciones culturales alternativas que coexisten con la hegemónica, a las que él denomina “residuales” o “emergentes” (Williams en Ortner, 2016: 147). Yo preferiré denominarlas emergentes, porque al menos en los casos de Uruguay y México, los grupos adscritos a esta corriente tienen posiciones de poder que en ocasiones hacen sentir tanto a los espectadores, como a sus colegas en las relaciones que establecen al interior de sus colectivos.

Considero que estos agentes proponen “contracorrientes de subjetividad” junto con los jóvenes públicos que los siguen, ya que plantean formas de sentir y experimentar la realidad que tienen una densidad y complejidad fuertes a la hora de relacionarse con los otros y también son “conscientes en el sentido de que son al menos en parte, sujetos cognoscentes, reflexivos y con consciencia de sí” (Ortner, 2016: 147) que han hecho que en países como México y Cuba nos cuestionemos las vertientes hegemónicas de hacer danza y no las naturalicemos tan fácilmente. Sin embargo, en la relación con los públicos, veo que la reflexión y la acción están lejos de cuestionarse de formas conscientes y abiertas, aunque lo pregonen sus seguidores. En el Anexo 2 se pueden consultar los resultados del trabajo de campo con los públicos en Buenos Aires, Montevideo y La Habana, donde ambas estéticas están contrapuestas.

DEVELAR EL PROCESO AL ESPECTADOR. LOS JÓVENES ESPECTADORES CUESTIONAN.

Fueron reveladoras las opiniones de los espectadores en Montevideo, en el FIDCU, cuando en las propuestas se presentaban abiertos y claramente procesos. Aquí mencionamos esta parte de la experiencia en el FIDCU, dado que nos da luz sobre las dificultades y virtudes que estas nuevas propuestas presentan a los diversos espectadores incluso en Montevideo donde la danza contemporánea presenta, en su mayoría, una tendencia clara hacia la danza posmodernidad conceptual.

Se observó la obra *Barco dance collection*, en la cual el bailarín portugués Dinis Machado presentó diversas obras cortas que le han montado reconocidas personalidades de la danza posmoderna. Su presentación se llevó a cabo en el Centro Cultural de España en Montevideo. El intérprete nos dio unos documentos donde cada uno de los coreógrafos que convocó escribió consignas, indicaciones, explicaciones o simplemente anotaciones importantes sobre el proceso creativo de cada una de las piezas, a modo de mapa orientador para los públicos sobre las piezas que él mismo iba presentando verbalmente.

Entrevisté a dos personas, espectadores especializados que coincidieron en que el bailarín es muy bueno. Ella nos comentó que tenía interés en esta presentación, curiosidad de lo que sería. Él nos dijo que era evidente que el cuerpo del performer estaba en primer plano siempre. Él comentó: “Yo no me explico cómo al final que el bailarín dice que si hay dudas, cómo ninguno cuestionó las premisas de las partituras o el proceso mismo.” Ella comentó: “Me llamó la atención de cómo ciertos dispositivos que rompieron se han quedado ahí, no han evolucionado o cambiado. Había muchas posibilidades de movimiento, que el intérprete mostró, pero todas están dentro de parámetros antiguos. Ya no hay crítica y ahora eso se ha vuelto conservador.” Hay algunos momentos o piezas que a ambos les llegaron más. Ella dice: “Lo de Miguel Jaimes (coreógrafo uruguayo), me llegó más. Se me hizo más clara y concreta la partitura.” Él menciona que: “el trabajo de Javiera Péon (coreógrafa chilena radicada en Montevideo hace mucho) me llegó más; me pareció clara la partitura y apela a cómo llegar al cuerpo del otro. Me gusta que no propongan lo racional y la respiración

constante que hace el esfuerzo del cuerpo al que lo obliga. Javiera me parece muy efectiva. Me gustó de la pieza de Vicky Malin la forma de abordar la danza desde preguntas.”

Para el bailarín uruguayo entrevistado “se trató de un cuerpo museo que hace un barrido sobre el entorno a manera de un archivo vivo. Es un buen trabajo de alguien que está haciendo un Master no? Él es un súper bailarín.” Aunque aclaró que efectivamente se queda al nivel de un buen trabajo de Master que no va más allá. La coreógrafa y bailarina entrevistada comentó: “Es una obra de danza contemporánea clásica. Es lo que se espera de la danza contemporánea. No hay ruptura, no hay novedad.”

A esta pareja de espectadores especializados les pareció más significativa la danza más relacionada a la posmoderna conceptual que ellos realizan y donde no se mostraba danza o técnica de danza sino estados o ciertas acciones que forzaban estados del cuerpo sin tener una temática particular, les sorprendió que las demás obras de coreógrafos muy famosos extranjeros y pertenecientes a esa nueva danza posmoderna conceptual que admiran, le hubiesen propuesto obras en las cuales no hay ninguna ruptura con la visión de la danza que lleva mucho movimiento técnico. A uno de los espectadores le pareció interesante el poder seguir como un mapa las trayectorias creativas que el intérprete traduce en la escena, lo cual para él enriquece lo que el performer presenta hacia el espectador.

DANZA POSMODERNA CONCEPTUAL VS. DANZA CONTEMPORÁNEA

Del recuento del cual se da cuenta en el Anexo 2 sobre esta disputa en Buenos Aires, Montevideo y La Habana, y del trabajo de entrevistas con y sobre los públicos realizadas en México y que aparecen en varios momentos y a lo largo de los otros ejes de esta investigación y contrastados con las observaciones en otros países que se han referido líneas arriba, pienso en la postura de los públicos en cada realidad.

Creo que existen más similitudes respecto a las preferencias de los públicos por una danza más virtuosa y perteneciente al paradigma de la modernidad en México y en Cuba que en

ningún otro lugar de los que visitamos. Es una tradición que en Cuba se atesora aunque tenga contrapartes y que en México se denuesta por parte de los públicos especializados, sobre todo partidarios de la danza posmoderna conceptual o llamada danza del presentar en Cuba. Esta disputa en México crea un ambiente de exclusión que viven algunos bailarines que, siendo virtuosos y excelentes maestros de técnica por ejemplo, se han quedado aislados con sus propuestas y actividades que nadie ve. Claro que este no es el caso de toda la danza contemporánea de la modernidad. La teórica de la danza brasileña Helena Katz en conversación mencionaba que quizá en México deberíamos reconocer esa tradición de la danza contemporánea como un logro y un valor y preguntarnos por qué en México se había cultivado esta danza virtuosa y que gusta.

Por otra parte tanto en México como en Cuba, los nuevos paradigmas en las artes y en la danza hacen que los públicos piensen de maneras distintas el concebir, hacer y el disfrutar de la danza.

De modo que, quienes están atrapados entre los dos paradigmas al menos en la danza mexicana son mayormente los espectadores especializados. Incluso son críticos con algunas propuestas que están más cercanas a la danza posmoderna.

Verificamos esto cuando escuchamos opiniones como la de un coreógrafo adherido a la danza posmoderna conceptual, al salir de presenciar la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz: “Me remitió a la danza de los años 90’s con la fórmula tú te caes, yo me levanto y así. Encontré muchos modelos que se usaban en esa época, cosa que no me molesta, pero creo que ha habido una evolución. Creo que el lenguaje de la danza ha evolucionado. Mi pregunta es ¿nos podemos comunicar con el lenguaje de esa época si en esa época se generaba ese lenguaje para decir lo que en ese tiempo se tenía que decir? Se puede hacer, pero cómo vas desarrollando tú como intérprete tu manera de comunicarte cuando estamos en otra época. Debes estar consciente de ello. Cuando veo a una compañía que hace Graham, me parece interesante cómo hay gente que sólo se quiere comunicar con eso, pero no se cuestiona. En la parte de las butacas vi eso. Adentro vi otras cosas. Se cuidó el video.”

Después de estas declaraciones, expresaba a las bailarinas que salían de la función algunos de estos mismos comentarios. Las bailarinas dijeron estas cosas días después a la coreógrafa, muy afectadas según observé.

La opinión de este espectador nos muestra una constante en algunas percepciones de los públicos especializados asistentes, que tienen una idea fija sobre la trayectoria de la coreógrafa que no pueden dejar de relacionar con la obra y el momento actuales.

Los espectadores legos, si bien pueden tener dificultades para acceder a los códigos tan especializados de esta nueva danza conceptual, no se decepcionan de la danza.

Cuando le pregunté a un espectador lego si volvería a ver una función de este tipo de danza me dijo: “no entendí, pero sí vi cosas nuevas y claro que volvería a asistir a la danza contemporánea”. Esta opinión es parecida en todos los espectadores no especializados que entrevisté sobre todo cuando se trataba de danza posmoderna conceptual. De manera que no se cumple en la realidad el temor expresado por coreógrafos y funcionarios respecto a la danza posmoderna conceptual de que “de por sí la danza no tiene público y luego si resulta de que asiste a una función de esa dizque danza, donde no se mueven y no pasa nada, pues el espectador dice ya no regreso”, como lo expresó una coreógrafa. Una funcionaria hace tiempo me dijo algo parecido, pero incluso comparando la diversión que obtendría un espectador de un género de danza popular y que no obtendría asistiendo a un espectáculo de danza contemporánea. Es cierto que los grupos partidarios del nuevo paradigma han luchado por obtener espacios, pues sin dudarlo antes no los tenían justamente por ese temor de algunos funcionarios y curadores de alejar a los ya de por sí escasos públicos de la danza.

En Buenos Aires me parece que los espectadores no están atrapados entre estos dos paradigmas, puesto que los espectadores especializados ven todo en danza aunque no comulguen con las propuestas y los espectadores aficionados y legos gustan de vivir la experiencia de una danza donde la energía se manifieste corporalmente sin importar el paradigma al cual pertenezca. Están digamos ávidos de vivir la experiencia encarnada de la

danza. De esta manera, la variedad en la oferta es una apuesta que ayuda a que los espectadores se acerquen y estén abiertos a distintas propuestas.

En Uruguay quizá podríamos decir que también los espectadores todos, están atrapados entre estos dos paradigmas de la danza actual, puesto que los especializados rechazan a la que ellos llaman danza moderna y los espectadores legos “no entienden bien” cómo apropiarse o disfrutar de esa danza conceptual, aunque lo hacen. Porque también se observa un público especializado que tampoco entiende muchas propuestas y ya quiere mayor inclusión de todas las estéticas en la danza contemporánea.

El problema en México y en Uruguay es esta guerra entre paradigmas, que lo es entre personas y que está causando exclusiones en las programaciones, los apoyos y diversas prerrogativas cuando los funcionarios pertenecen a una u otra maneras de ver la danza. Hasta que los nuevos jóvenes funcionarios se den cuenta de que ya obtuvieron un lugar en los espacios de poder del campo y que los viejos se percaten de que también lo que hacen los jóvenes es danza y tiene derecho a existir, se podrá quizá pensar en un campo incluyente que les ofrezca a los públicos variedad de propuestas donde incluso se les tome en cuenta.

Si bien en el caso de Barro Rojo ningún espectador habla abiertamente de danza atrasada, en muchos comentarios se deja sentir esta sensación. Quizá los espectadores no hablan de atraso porque saben exactamente qué tipo de danza verán con Barro Rojo. Entonces ahí no hay mayor discusión, es decir, en esa danza “moderna” contemporánea lo que se discute son los temas, la forma de presentarlos, el apego a ciertos clichés de la cultura popular, la visión de que la violencia está en las relaciones de género y particularmente las heteronormativas, el tinte melodramático y dramatizado. Por supuesto sin dudarlo hacen notar la destreza técnica, el virtuosismo y la entrega de los bailarines. Los temas importantes, la ideología con la que se cargan y con la que son teñidos por los espectadores las obras de BRAE, la danza y su virtuosa ejecución, los cuerpos que se exhiben, el dramatismo, la danza, el arduo trabajo y en fin, lo que BRAE ofrece y que no deja de ser encantador y polémico al mismo tiempo. Las críticas mayores parten de los espectadores especializados porque los espectadores aficionados y legos salen casi siempre muy emocionados y satisfechos. Ya mencionaba que

los atrapados entre varias miradas son justamente los barros y no sus públicos aficionados y legos. Sin dudarlo la mirada de los espectadores especializados sí está atrapada en esa encrucijada, en un malestar que los tensa.

He dado prioridad en este eje a las experiencias y planteamientos de la danza contemporánea en Buenos Aires y Montevideo en el sentido de que han sido interlocutores y garantes importantes en la transmisión a México de esta otra danza posmoderna conceptual junto con Brasil. Por otra parte el caso cubano, más cercano al mexicano me parece punto interesante de convergencia de las dos estéticas mencionadas, para establecer las preferencias de los públicos.

Creo que la disputa en la cual están atrapados los públicos entre la danza contemporánea de la modernidad y la danza posmoderna conceptual en lugares como Uruguay y México, que se manifiesta en tomas del poder, reclamos y exclusiones que causan divisiones a veces más o menos fuertes en el campo, sería más consciente y menos dañina e incluso se podría evitar si se pensara siguiendo a Geertz cuando ya vislumbraba las divisiones entre paradigmas que “lo que necesitamos son maneras sensibles de pensar las particularidades, las individualidades, las rarezas, las discontinuidades, los contrastes y las singularidades; sensibles a lo que {el filósofo canadiense] Charles Taylor ha llamado ‘profunda diversidad’, una pluralidad de modos de pertenencia y de ser, de los que, sin embargo, se puede extraer – y de aquélla- un sentido de conexión, si bien una conexión, si bien una conexión que no es ni completa ni uniforme, ni primaria, ni invariable, pero que de cualquier modo es real” (Geertz en Nivón, 2015: 50). Esto requiere sin duda estudio, pero también paciencia para nombrar las razones de cada quien, analizarlas y valorarlas en su contexto.

COLECTIVO AM. UN EJEMPLO MEXICANO DE LO POSMODERNO CONCEPTUAL

Un ejemplo en México de danza posmoderna conceptual o cuyos miembros se adscriben al paradigma de la danza posmoderna que debate con el paradigma de la modernidad es el Colectivo AM. Muy popular entre los jóvenes y particularmente estudiantes de coreografía y danza, el Colectivo cuenta con figuras emblemáticas en México de estas corrientes inspiradas en la danza europea y que, como ya vimos en América Latina reciben diversos nombres: danza posmoderna conceptual en Argentina y México, danza del presentar en Cuba, metadanza cuando las obras o presentaciones reflexionan sobre la misma danza o cómo se hace esta en Uruguay y danza poscoreográfica, término acuñado por la investigadora, bailarina y maestra Anadel Lynton. Los antecedentes de la fuerza que ha tomado esta postura entre los jóvenes y su situación particular en México están en los datos que he descrito líneas arriba y también en el surgimiento y la postura de los dos colectivos cuyas percepciones de sus públicos incluimos en este estudio: La Mecedora de la cual se hablará en el siguiente apartado y el Colectivo AM, al cual me refiero a continuación.

Este Colectivo designa la danza mexicana que le precede, en una generalización, como atrasada y con una relación directa a lo que sería “lo mexicano” expresado en una obediencia y repetición casi ciega del autoritarismo inculcado en las instituciones dancísticas e incluso gubernamentales.

Este grupo emergente ha cimbrado a la danza contemporánea mexicana con sus cuestionamientos estéticos en contra de la danza perteneciente al paradigma de la modernidad.

Cabe resaltar que la mayoría de sus públicos aficionados y especializados acuden a verlos porque coinciden con sus posturas estéticas y también de clase o de espacio social. En una función a la que asistí de una bailarina perteneciente a esta corriente era evidente este señalamiento. Sí llegan a asistir a sus funciones personas que son públicos legos o que si bien están en el ámbito de la danza no pertenecen a su espacio social. Algunos de estos jóvenes

fans también aspiran a ser y hacer danza como ellos. Ya que la mayoría de sus miembros son docentes en cursos y talleres, escuelas del INBA y también en ámbitos interdisciplinarios del Centro Nacional de las Artes. También llegan espectadores legos que pueden ser familiares y amigos de los integrantes o bien, a veces, personas que no tienen nada que ver con la danza escénica o académica. Unos se muestran divertidos por el tratamiento aparentemente humorístico de los tópicos, como en Mexican Dance donde existe una burla a algunos datos de la historia de la danza mexicana y otros espectadores jóvenes se confunden y declaran justamente que les parecía una burla, pero no entendían bien qué datos eran ciertos y cuáles no y aparte estaban confundidos.

En el mundo de la danza contemporánea existen diversas opiniones respecto a su irrupción y su trabajo. Muchos jóvenes coreógrafos los admiran por abrir brecha y los siguen y muchos otros no tan jóvenes se muestran escépticos ante su calidad. Una coreógrafa se refiere a ellos como un colectivo con una formación teórica fuerte y valiosísima, que podrían querer compartir y cuya actitud de cohesión de grupo es envidiable y un ejemplo a seguir para otros actores de la danza. Otra coreógrafa habla de que sus propuestas no están bien fundamentadas y por lo tanto “espantan al público”. Bueno, dice: “pienso en que iré a ver algo que no es danza”. Un coreógrafo se refirió a ellos como un sector privilegiado de la danza, cuya postura estética puede ser respetable, pero integrado por personas blancas, con dinero y con acceso a información teórica privilegiada.

Respecto a los públicos a los que ellos quieren dirigirse con su trabajo Magdalena Leite, coreógrafa y bailarina uruguaya afincada en México desde hace ya varios años y fundadora del Colectivo dice: “Al público en general y hay un especial interés en gente que no sea público habitual de danza. Es algo intuitivo de nosotros el usar el humor, muchas referencias pop, un afán de salirse de lo solemne, de la danza entendida como algo serio, tomada la danza con mucho respeto, pero desde nuestro lugar darle un aire más fresco al entorno de ese momento. Recuerdo que sólo una persona dio como referencia el rock, (en ese premio donde entrevistaron a los públicos) los demás daban como referencia el Siglo XIX o el Siglo XX pero todos eran muy serios, muy solemnes. Sólo un coreógrafo dijo rock and roll. Ahí me di cuenta que público joven o de todas las edades pero en *Sala tomada* cuando fue un trabajo

de Melissa y Martha había gente mayor que estaba fascinada bailando. Llegar desde un lado más amable. También jalar públicos de cine, artes visuales o música. Algo que atraviesa a la gente del colectivo es esta idea de interdisciplina o transdisciplina.”

Sobre *Mexican Dance* y sus obras comenta que fue en 2010 que Nadia Lartigue estaba organizado un festival en el Teatro el Milagro junto con Edwin Culp y otro actor. “El festival se llamó reposiciones y era una curaduría de lo más experimental entre danza y teatro, entonces nosotros ya estábamos muy metidos por las lecturas con Esthel y Alma en la cuestión de ver de dónde viene la historia, quién la cuenta, etcétera. Yo estaba trabajando *Cover* retomando una obra de Yvone Rainer (*se refiere a *Estudio A*) y como de entrada algo que nos unió fue el humor siempre, se nos ocurrió presentar la historia de la danza desde México y que México era el factor que había influido para los grandes cambios de la danza mundial y universal y divertimos con esto de escribir la historia desde nuestro lugar. Estábamos leyendo el libro de Márten Spångberg sobre la historia de la danza sueca y dijimos vamos a contar la historia de la danza desde México. Cada quien se fue a su casa para hacer su investigación. También nos pusieron una etiqueta de ser medio teóricos o conceptuales, no sé y jugamos con la idea de hacer un centro de investigación de danza y cada quien armaba su propia ponencia jugando con hechos reales para que fuera verosímil la cuestión. Lo pulimos entre todos. Teníamos influencias de Les Luthiers con la idea de seriedad chistosa y así.”

Le pregunto a la coreógrafa sobre el público al que está dirigida *Mexican Dance*, ya que de acuerdo a las reacciones de algunos jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, había confusión y por otra parte había personas mayores, amigas y familiares de los performers, que reían a carcajadas cuando se decían datos ciertos o al menos sí registrados como tales en la historia de la danza mexicana.

Leite nos dice: “*Mexican Dance* la va a entender más alguien que es de la danza aunque cualquiera puede seguirla y darse cuenta del juego que en realidad es como poner en duda quién escribe la historia. Es parte de esta corriente de fines de los 90 de realizar una revisión histórica en que se cumplieron 100 años de danza moderna y es tendencia mundial que se

está haciendo una revisión de la danza del Siglo XX y ahí entramos nosotros sin darnos mucho cuenta. Los alumnos eran los que más disfrutaban. Los mayores algunos podían ofenderse, pero en general fue bien recibida. Nadie lo tomó a mal. Creo que todas las investigaciones están hechas con mucho respeto y cuidando que sean verosímiles y la comunidad de danza la tomó bien. Cada quien trabaja de manera individual, luego juntamos todo y vemos de qué manera se organiza eso.”

Sobre *Antes del Mar está la playa* Male nos dice: “Justo Aníbal y yo no estuvimos en la creación original de esa obra porque fue en ese momento en que nos fuimos a España. Fue un encargo del Centro de Cultura Digital (CCD) para una pieza que dialogara entre arte y conciencia, con participación del público donde la gente llena un cuestionario. Es hacer consciente al espectador de lo que ve, las maneras de ver y cómo se puede ver una pieza. Fue pensada especialmente para el CCD. En el Chopo nos invitaron con lo del año dual México-Alemania a hacer una retrospectiva del colectivo y es una cosa con la que no estamos de acuerdo. Un poco ellos eligieron las obras que querían. Ninguno quería hacer retrospectiva, ninguno quería hablar de la historia de nada. No podemos hacer eso, si alguien lo hace bien, pero nosotros no podemos hacer eso, porque es como institucionalizarlo en algún sentido. Algo propio del colectivo es que no tenemos nada, ni espacio o ningún tipo de institucionalización. No la hemos buscado y así estamos todos con dos pesos en la cuenta. Ninguno tiene la visión de celebrar los cinco, los siete años el Colectivo. Justo es lo que criticamos en *Mexican Dance* y las condiciones no estaban como para hacer lo que a mí me hubiera gustado o sea meternos a otra investigación y sí nombrarla como retrospectiva, pero que vieran cualquier otra cosa. Bueno pero nos pagaban dos pesos y dijimos bueno está. Yo siento que *Mexican Dance* la hicimos y es decir bueno, yo ahora estoy en otro lugar, no sé.”

Se refiere a esto de que sus obras son para todo público. Habla de estar contra la institución, pero es notable cómo casi todos los trabajos que han realizado han sido por encargo de instituciones y la mayoría de sus miembros han accedido a apoyos institucionales, sobre todo del INBA.

Leite nos comenta sobre otras propuestas del colectivo: “Bueno en *La pista de baile* lo hicimos en el Chopo en la parte de afuera. Ahí todas las piezas son encargos o algún tipo de coyuntura especial. *La Pista de baile* fue dentro de una exposición de una artista que se llama Sofía Olascuaga que hizo un trabajo que se llama *Entre utopía y desencanto*. Nos invitó como colectivo a hacer una pieza para la exposición y nada, nosotros estábamos en ese momento con el comienzo de *Video Clip*, donde nos interesaba la fiesta, las maneras de bailar en las fiestas, dónde aprendimos a bailar así, que si había un número finito o infinito de pasos, por qué nuestros cuerpos estaban educados así, en fin. Se nos ocurrió hacer un banco de pasos. Una pieza donde hay que bailar durante tanto tiempo con el banco universal de pasos. Durante el día recolectábamos pasos y en la noche en la clausura de la fiesta de Sofía la consigna era que había que sostener la fiesta durante tres horas. Había un stand donde cada media hora la gente podía donar pasos. Si había pasos bien, si no, pues los pasos que recolectamos antes se proyectaban en una pantalla y se podían copiar de ahí. El público es el que hace la pieza y sí se generó. En el Chopo también hay una dinámica en que empieza todo mundo muy eufórico, luego hay que sostenerlo, se baja la energía y luego sube, bailaban desde los más chiquitos hasta las personas mayores, fue muy lindo.” Su deseo es que los vaya a ver el “público en general, de preferencia no especializado.”

Magdalena Leite comenta y se refiere también a su compañero de trabajo y de vida, el bailarín Aníbal Conde: “Te puedo hablar de nosotros dos. Lo que nos interesa generar es contagiar las ganas de bailar y contagiar las ganas de hacer, no en un sentido productivo capitalista, sino en un sentido activo no?, despertar un poco a la gente. Hacer reaccionar, hacer encarar, que la gente salga entusiasmada y salga con ganas de bailar, o de construir o de actividad. No sé. En las clases en Madrid conocimos a un artista español que ya murió que se dedicaba al cine y se llamaba Baldelomar y veía en el cine el instrumento de la revolución y formaba parte de las misiones pedagógicas durante La República. Filmaba las obras del Museo del Prado y se las proyectaba a las personas en las comunidades. Claro que es una visión limitada de lo artístico no?, pero está...soñaba con un cine que tuviera olores y perfumes y que desbordara la pantalla y él dice que quiere que la gente despierte. Lo opuesto de la contemplación, más bien la acción. Esa imagen nos inspira.”

Cabe señalar que por propia experiencia como bailarina de sus obras, puedo afirmar que Magdalena es rigurosa en sus métodos de composición, al menos en las partes coreográficas que a ella le toca crear y/o interpretar. Es curioso cómo su danza tiene una formalidad que en el discurso intenta romper y que de hecho se rompe solamente en el trabajo en conjunto del Colectivo AM.

Male dice que su público se compone en su mayoría de estudiantes jóvenes. “Muchos chavitos. En la Academia de la Danza Mexicana, en el Coloquio había más investigadores, el propio público del coloquio. En el MUAC en *Arrecife* tuvimos bastante respuesta de artistas de otras disciplinas. *Arrecife* es de lo mejor que hizo el Colectivo. Fue un año de trabajo con otro compromiso, con todos. De ahí sale *Dance, dance, dance*. También fue la misma manera de trabajar y surge de una invitación. Nos invitaban mucho. Acaban de estar en Los Angeles con *La pista de baile* y fue toda una experiencia donde trabajaron con gente de la calle.”

El Colectivo AM también se ha caracterizado por llevar su danza a otros espacios no convencionales para la danza, aunque en cierto sentido elitistas, como los museos. Estos espacios se presentan con amplísimas posibilidades y para algunos espectadores especializados, la búsqueda de ellos es la respuesta creativa que actualmente se requiere para la danza. “En el MUAC nos invitó una curadora y era reflexionar sobre si la danza puede estar en un museo. Responder cómo se archiva la danza. Cada quien se fue a trabajar por su lado y nada, salió esta idea de armar una pieza que durara muchas horas y que intentara ser aprehendida o conservada por distintos medios. Salió la idea de un arrecife que va dejando partes muertas, pero que sólo tienen sentido cuando está lo vivo. Fueron nueve días de cinco horas cada día. Invitamos a una especialista en changos que hizo un estudio y en fin. También nos interesaba salir de esta idea de la danza en un museo y que la gente entrara y pudiera decir ah esto sí lo conozco. Fue un trabajo que nos unió. Hasta ese momento no sabíamos cuántos éramos, entre diez y doce, pero ahí nos unimos.”

Leite menciona que no sabe por qué los han encasillado como teóricos de la danza. No cree que su influencia predominante sea la danza europea, porque “bueno sí hay una marca de

base de que Esthel y Alma trajeran literatura de DanceWeb. Luego nosotros fuimos a la misma residencia. Sí nos contagió lo que sucedió en Viena en la residencia en un festival que se llama el Impulztanz. Al ser como una meca de propuestas, vi cosas de lo más radicales de África, Asia, gente que trabaja con cuestiones prehispánicas de América Latina., mucho de Nueva York. Lo que más nos marcó fue la información de Nueva York y el uso de las propuestas locales revisitadas desde una mirada contemporánea o no sé cómo decirlo. De todo nuestro trabajo fue en ese lugar y paramos en el lugar del tercer mundo. Somos sudacas y punto. Nos dio una idea de querer ser, fue bueno, esto es lo que somos. Como uruguayaya soy blanca, pero no quiere decir que seamos supremacía blanca. Fue muy claro que estábamos afuera. Llegás ahí y eres morocho, sós latino. Llegué a sentir racismo hacia mí que nunca había sentido. A nivel estético sí parados en el rock, en la contracultura, sí como sin poder separar la práctica de los gustos no?, hasta ese momento había una danza seria, pero en realidad bailo tal cosa, no?. Se juntaron las cosas. No había todos esos protocolos de la danza seria o solemne, sí lo estoy pensando, de lo que sería el rock a la música clásica no? Sí con toda esa información, pero parados en: ésta es la ropa que uso, esto es lo que escucho y bueno...esa fue la estética que nos unió.”

Sobre el nombre del Colectivo nos dice: “Había una discusión muy fuerte del nombre como marca por eso nos pusimos Colectivo AM, que era como antojitos mexicanos, arrachera marinada, etcétera. Como de esquivarle al nombre en el sentido de que el nombre es una marca comercial. Todo lo que te institucionalice no...por ello contra la institucionalización. Yo soy consciente de lo que podríamos hacer si tuviéramos un contador y así. Eso es parte de que sigamos siendo todos muy amigos. Es más una comunidad de afecto que otra cosa.”

Como existen grupos de danza a los cuales no les interesa si son vistos o no por alguien y como observo una distancia que se establece con sus obras por las temáticas que parecieran ser dirigidas a públicos especializados y por el lugar de distinción que se establece con los jóvenes que los siguen y con ellos mismos como parte de una élite contracultural, le pregunto a Male cómo conciben ese interés de comunicar o que los vaya a ver gente. Comenta que sí les interesa tener público, les gusta que la gente vaya a sus presentaciones y cuanta más gente mejor.

Leite nos cuenta: "Con Aníbal nos pasó en Acapulco que nos programaron en el festival La Nao que lo abría el Cigala, estaba el Ballet de Pekín y otro día estábamos nosotros con *Dance, dance, dance*. Un escenario de rock para dos mil personas y cuando pregunto cuál era nuestro foro, nos dicen pues éste. Yo pensé, nos van a linchar, nos van a comer crudos y fue la mejor función de nuestra vida. La gente aplaudía las danzas porque como tiene este componente pop lo que hacemos, en general es bien recibido por el público y no es que tengamos una idea pedagógica con el público, es más bien decir todos podemos bailar. Despertar los cuerpos, que la gente salga con ganas de moverse en un sentido de actuar. Rock and roll."

Respecto a la relación y los cruces curatoriales y de colaboración entre el Colectivo AM o de algunos de sus miembros con La Mecedora, Leite nos cuenta: "Melissa estuvo un rato en el Colectivo, pero después ya no más. Ha habido cruces de gente, pero nada formal. Convivimos y está todo bien, sí."

Leite se muestra sorprendida de que en la penúltima emisión del ciclo Nuevas Corporalidades en el Teatro de la Danza, aparentemente propuesto por La Mecedora participaran juntas Nadia y Melissa. Leite dice: "todos tenemos nuestro trabajo independiente, el Colectivo nos da fuerza, pero por ejemplo ahora Alma está en un diplomado con Martha Sponzigli, Se dan esos cruces naturales, pero en ningún momento ha sido consciente decir ¡ah La Mecedora con el Colectivo!"

Male como público dice: "Voy a la danza siempre que puedo, veo mucho en video. Veo mucho qué tipo de imágenes se usan para difundir danza, eso lo estudio bastante. Ir a ver propuestas en vivo lo más que puedo."

Sobre la danza que le gusta nos comenta que prefiere a Quiatora Monorriel y le gusta ver danza hecha por gente joven y no saber lo que verá, que la sorprendan. Continúa: "Ahora estamos viendo muchos videos de cosas porque estamos trabajando en la curaduría de un festival que habrá en España y es difícil. Como especialista puedo apreciar todo, pero son pocas cosas las que me gustan...no sé qué pasa con la danza o conmigo, me pasó en FIDCU y me pasa en los festivales. Hay una tendencia en danza y artes visuales muy grande al

diseño...a algo que está más cerca de la publicidad y de lo fashion que tiene más éxito y me asusta porque evidentemente los que tengan más dinero son quienes podrán llegar. Son las imágenes de la publicidad las que se usan en arte contemporáneo y eso me da temor. Estoy tratando de reconocer eso. Lo que es fashion y por otro lado lo que está más sucio, más roto...”

De grupos mexicanos aparte de Quiatora, le gusta lo que se hace en el norte de México y menciona a Emanuel Pacheco y el Colectivo Viso. Continúa: “está sonando mucho el trabajo de Julia Barros de la Mora que busca entre archivo y danza. Bueno Proyecto Bará si todavía existe...a mí me emocionaba verlos porque me emociona ver lo que trate de jugar o criticar las maneras tradicionales de hacer danza. Ahí está la potencia política, aunque suene muy grueso sí veo tradición en formas conservadoras y me interesa lo que, aunque parta de esas formas, intente romper con eso. En ese sentido Quiatora es de lo más jugado. Bueno podría hacer una lista muy grande de gente siempre que sea que esté tratando de buscar eso, no lo más parecido a la fórmula, sino lo opuesto.”

Su ideal de público sería un público curioso y abierto a la sorpresa. Busca un espectador “abierto a sorprenderse y no con ganas de confirmar algo que ya sabe. Si voy a ver *La consagración de la primavera*, esperando ver lo que tengo en mi cabeza o voy a ver *La consagración* esperando algo que rompa totalmente con eso. La gente que espera ver lo que hay en su cabeza es la que más se frustra cuando ve otra cosa.”

Si bien reconoce las trayectorias de BRAE y de Vivian Cruz, nos dice qué piensa de su trabajo de manera cauta. “No soy especialista y sería una atrevida si hablo. Sé la trayectoria que tienen, los respeto mucho. Lo que he visto de BRAE son muy sólidos y con mucho rigor. Reconozco su trayectoria y el peso para la identidad de la danza mexicana. Son buenos representantes de una danza contemporánea mexicana identitaria y poderosa. No tengo mucho más que decir. No soy especialista en su trabajo. Sí tengo presente su estética y siento que son grupos que todavía están en este esquema de secuencias de movimiento, que pareciera no haber un cuestionamiento a esas maneras de hacer danza. Siento que el cuestionamiento viene más por la estética que por un cambio de dispositivo coreográfico o

las formas de hacer danza. Forman parte de un tipo de hacer danza que no está cuestionado. BRAE en vivo es muy potente. Lo vi en la escuela.”

Lo que Leite cuestiona son las lógicas de composición como lo hacen quienes como ella pertenecen o quieren pertenecer a la corriente de la danza posmoderna conceptual o del presentar. Sobre Vivian Cruz Leite dice: “Sé muy poquito de ella.” En realidad confiesa no haber ido a ver su trabajo.

“A nivel sensorial mis experiencias más fuertes viendo danza fueron con *A prueba de balas* de Benito González en Bellas Artes y en *Alas de Madonna* en una iglesia en el Centro Histórico con música electrónica. Salí odiando la obra, pero después me descolocó.”

“Por ejemplo de grupos como Gaby Medina...me gusta todo, pero siento que está todavía dentro de lo solemne, de la buena forma, de la buena hechura, del así se hace la danza no?, y es de las cosas en las que a nivel estético podría estar más cercana igual, pero siento que todavía están en lo bien portado, lo correcto.”

Esta muestra de entrevista nos interesa porque nos acerca un poco a la articulación que la nueva danza mexicana tiene con las estéticas europeas y sudamericanas en boga y de qué forma distinta se da el componente de la estética como una política que en México se entiende distinto tanto desde los creadores, como desde los públicos.

Creo que tanto en Argentina como en México este componente lo entienden sólo quienes realizan las propuestas, pero todavía en México no se sabe articular con claridad, como sí lo hacen los creadores y algunos espectadores en Buenos Aires o en La Habana. En realidad el componente político no es captado la mayoría de las veces por los espectadores y eso crea una distancia que causa distintas reacciones. En algunos jóvenes causa sensación porque parece romper con la idea tradicional de danza académica que recurre al movimiento de cuerpos virtuosos y altamente entrenados. En algunos espectadores especializados causa interés y curiosidad y en algunos otros enojo. Se establece una distancia entre estas

propuestas y los espectadores mexicanos que entrevisté en todos los casos. Unas veces para reflexionar, otras veces para distinguirse y otras para separarse.

Podría ser equivalente en términos distintos lo dicho por Pierre Bourdieu sobre la distinción y las diferencias respecto al capital simbólico y cultural y lo dicho por Ranciére sobre el reparto de lo sensible. Ranciére nos advierte sobre que “la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Ranciére, 2011: 35).

Aunque esto parece ser la finalidad de estos artistas, lo que constatamos en los sentires de los espectadores es justamente que esto no se ha logrado y que estos jóvenes colectivos con su revuelta están encerrados en el campo que los confronta y los acoge. Los envuelve el mundo de la danza contemporánea oficial donde se han establecido ya, aunque no lo quieran. Ellos siguen separados y separándose de los públicos que quisieran tener.

Si bien han planteado una revuelta que puede ser necesaria al interior del campo dancístico mexicano, el otro, ese otro que tanto ellos como Vivian Cruz añoran tener, los espectadores legos, parecen estar todavía lejos de su esfera, cuando en su discurso y sus análisis quieren que quepan en un mismo campo problemático la danza, la estética y la sociedad mexicana. Con todo, son quienes han cimbrado la danza mexicana.

Con lo planteado por estos colectivos se refrenda lo escrito por García Canclini tiempo atrás: “Pese a la desacralización del arte y del mundo artístico, a los nuevos canales abiertos hacia otros públicos, los experimentalistas acentúan su insularidad. El primado de la forma sobre la función, de la forma de decir sobre lo que se dice, exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para comprender el sentido. Los artistas que inscriben en la obra misma la interrogación sobre lo que la obra debe ser, que no sólo eliminan la ilusión naturalista de lo real y el hedonismo perceptivo, sino que hacen de la destrucción de las convenciones, aún las del año pasado, su modo de enunciación plástica (nosotros diríamos escénica), se aseguran por una parte, dice Bourdieu, el dominio de su campo, pero por otra,

excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el arte una experiencia igualmente innovadora” (García, 1990: 48).

De esta manera, siguiendo a Bourdieu, podemos decir que estos jóvenes y particularmente el Colectivo AM han revolucionado la lógica interna del campo, sobre todo en el ámbito simbólico de lo que debe ser la danza, lo que podría ser y cómo pensarla para reflexionar en los atavismos y jerarquías que la danza contemporánea de la modernidad carga y que serían perjudiciales para abonar a la libertad de los individuos creadores y creativos. En este sentido son grupos emergentes y cuya idea de política tiene que ver con su propio estar en el mundo de otra manera.

Sin embargo, los públicos continúan lejanos, escépticos o indiferentes a estos planteamientos por varias razones, entre las cuales está, primero que sus propuestas sí parten de un espacio social privilegiado y una intención de distinción que reproduce lo que critica, enseguida que existe una ingenuidad respecto al mundo social y cultural con el cual desean dialogar, que es distinto al mundo social con el cual en realidad dialogan, digamos encerrado en el propio campo dancístico endógamo y también que los espectadores, en su mayoría, todavía reproducen en sus gustos y en sus búsquedas una danza, un bailarín y unas propuestas pertenecientes a la danza contemporánea de la modernidad, cuando no anterior a ella. Ideas como que el arte debe ser para expresar por ejemplo, y no para pensar o ser afectado de muchas maneras que incluyen las que descolocan, esto sobre todo entre los espectadores legos y no pocos especializados.

Esto tiene que ver con que en el ámbito externo el espectador se sigue concibiendo como aquel ente pasivo que juzga, pero a quien no se le incomoda y que es externo a las obras o presentaciones que ve, que mira. Quizá esta es una de las razones por las cuales la mayoría de los públicos mexicanos de danza prefieren ver una fisicalidad que los supera, pero que también los atrae, los desafía y les comunica emociones diversas.

Cabe destacar sin embargo, que los espectadores mexicanos, aún con esta sujeción a una idea de la danza que tiene que incluir corporalidad virtuosa y “bella”, son tremendamente

generosos. Permanecen mirando, hacen un esfuerzo por permanecer en la sala sintiendo o tratando de entender, de hallar pistas a la manera de un detective para poder asirse de algún referente que le dé sentido a lo que miran, sobre todo cuando las propuestas pertenecen a este que he llamado el paradigma de la posmodernidad conceptual o de la danza del presentar. Ellos y ellas no se dan por vencidos y ven en la expresión y comunicación por y con el cuerpo un enorme potencial que reconocen y quieren aprovechar cuando tienen la oportunidad.

COLECTIVO AM EN EL FIDCU.

La segunda propuesta presentada en el FIDCU 2017 fue *Videoclip* de Magdalena Leite y Aníbal Conde, anunciada como Uruguay-México, debido a que, aunque ambos creadores-bailarines son uruguayos, Magdalena Leite tiene ya muchos años de radicar en México donde estudió la Licenciatura en Coreografía y donde tiene múltiples seguidores entre los jóvenes bailarines. Ella es integrante y fundadora del Colectivo AM. Es justamente por esta razón que fue importante indagar en el FIDCU la recepción de las obras y el tipo de danza que se presenta, danza que está teniendo gran influencia recientemente en nuestro país. Quizá también la mención de México tuvo que ser porque es una obra apoyada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, FONCA de México, lo cual también nos habla del espacio social, en términos bourdianos, que la coreógrafa y su colectivo ocupan en nuestro país. Estos creadores se presentaron en el Instituto Nacional de Artes Escénicas y la entrada a esta sala fue gratuita. La sala estaba repleta y estaba dispuesta para que los espectadores se sentaran en el piso donde lo desearan, ya que no es un espacio teatral convencional. El espectáculo utiliza las nuevas tecnologías en cuestión de sonido y video, apelando a una estética posmoderna con relación a las discotecas europeas y tomando materiales para la creación de las canciones populares o que han marcado a las personas en la música popular, sobre todo de películas que le han significado algo a quienes toman sus cursos y a ellos mismos, retomando la cultura hollywoodense como forjadora de identidades. Los performers juegan con un espejo, imponen un estrobo y juegos de luces espectaculares y que recuerdan los raves o las discotecas y bailan de igual forma, rompiendo finalmente un momento este baile cuando van al piso agotados y comienzan a morderse y lamerse algunas partes de las piernas, el cuello o los brazos que llevan descubiertos. En la pantalla todo el tiempo se

proyectan imágenes abstractas con fragmentos de textos de canciones muy populares de diversas épocas.

En el programa de mano se lee: “Si ese espacio es algo, es energía y fisicalidad, y deberías de poder sentirlo en el cuerpo” Lou Reed.

Y luego se lee: “Videoclip es una investigación coreográfica que toma elementos del cine estructural y de los videoclips para proponer un espacio de contemplación y experimentación sensorial que es activado por dos performers en vivo a través del sonido, la imagen proyectada y sus cuerpos.”

Entrevisté a un espectador especializado que me comentó: “Me lastimó la luz y el estrobo y el volumen del sonido. La luz negra o estroboscópica siempre me ha causado angustia, desde las fiestas de secundaria. Sin embargo el momento que sí me gustó fue cuando Aníbal se mira en el espejo y reflejado nos mira a nosotros. Ese momento de silencio, de una acción clara fue un momento verdadero para mí. En lo demás me perdí, porque esperaba que retomaran elementos de las canciones que a los asistentes a sus cursos les gustan o que tomaran ese material y no fue así...sí hay una o dos referencias en la pantalla, pero no en su danza, no en sus cuerpos. Bueno y Aníbal tiene una energía tan femenina y Male es tan delgadita que parece que se va a romper, ja, ja...Sentí agresión a mi cabeza y mis ojos...bueno ellos advierten en el texto en pantalla antes de empezar, que si hay alguien que sufra ataques epilépticos se abstenga de ver el performance no?, aunque yo no padezco de eso.”

Male Leite, la coreógrafa, nos comentó que quitaron otras referencias a las canciones que salían en sus cursos porque en otra presentación les comentaron que era muy obvio, la obra perdía y por ello decidieron ser menos explícitos con ese material tanto en el texto como en sus cuerpos.

Durante la presentación los públicos estaban atentos y disfrutando del ambiente creado, al grado de que algunos jóvenes gritaban guau! O tenían expresiones como sí la música les animara “los prendiera” y se solidarizaran con los performers. Una espectadora especializada

nos comentó que año tras año hay muchas expectativas respecto al trabajo de Male Leite cuando se presentan o dan cursos allá en el FIDCU, porque “sí su trabajo es serio y bueno, a los jóvenes les gusta”. Sin embargo, los entrevistados fueron cuidadosos en afirmar o hacer comentarios críticos, quizá porque soy mexicana y saben que la Ciudad de México es el lugar de residencia y trabajo de Leite y Conde. En realidad lo que apela al cuerpo de los espectadores en la obra “Videoclip” son los elementos tecnológicos como las luces estroboscópicas, los espejos, la música electrónica, las sombras, por una parte. Por otra parte el recuerdo en los títulos de las canciones y por otra parte y por momentos, los cuerpos, sobre todo cuando caen al piso y se lamen, porque antes de eso es como si los cuerpos apelaran más a lo visual y no tanto a lo energético corporal, aunque está sin duda ahí.

EL HABITUS DEL BAILARÍN MEXICANO Y LAS NUEVAS PROPUESTAS. OTRO EJEMPLO.

Ya he planteado la hegemonía en la danza mexicana de una tradición jerárquica en los cuerpos y considero que el proceso de cambio a paradigmas algo más abiertos y horizontales apenas comenzó de manera racional con acciones necesarias pero todavía no incorporadas, para lo cual doy un último y largo ejemplo. Recordemos que la danza posmoderna conceptual y sus emergentes actores han planteado la necesidad de que la danza esté en espacios alternativos y de acercarse de otras maneras a los públicos. Lo que se nos atraviesa, como intento ejemplificar y plantear a continuación es el habitus de la danza escénica mexicana y sus performers.

Es difícil que aún en las novedosas propuestas de la danza posmoderna conceptual cambien estos paradigmas autoritarios y excluyentes hechos cuerpo. Ejemplo de esto fue la temporada, en el Museo Júmex de arte contemporáneo, donde recientemente se presentaron dos exposiciones dedicadas a la danza contemporánea y anunciadas como en diálogo: el video *Assemblage* (1968) de Merce Cunningham y Richard Moore, así como *Xavier Le Roy, Retrospectiva*, la cual consistió en la presentación de la reposición de obras del coreógrafo francés Xavier Le Roy, a diversos bailarines y performers, algunos de los cuales pertenecen

al Colectivo AM. “La exposición toma como punto de partida los trabajos en solitario de Le Roy producidos entre 1994 y 2014 que son el material para una serie de acciones llevadas a cabo por 15 performers (6 al mismo tiempo) a lo largo de las horas de apertura del museo” (Lozano, 2018: 10). Cabe señalar que los performers que ahora participaron fueron Camila Arroyo, Mariana Arteaga, Freda B. Fitch, Fabiola Guillén, Nadia Lartigue, Emmanuel Martínez, Enrique Melgarejo, Juanfran Maldonado, Nicolás Poggi, Tania Solomonoff y otros que no aparecían en el programa.

Si bien para los espectadores legos la experiencia fue novedosa y original, dado que casi nunca se presenta danza en espacios museísticos, los espectadores especializados, si bien miraron la presentación como necesaria, interesante, llena de posibilidades, no sintieron que incluso las expectativas del propio coreógrafo Le Roy se cumplieran.

Los performers convocados para ello recibían a los espectadores que llegaban a la sala cada vez y realizaban al mismo tiempo las distintas acciones en la sala vacía. Un intérprete bailaba como robot, otro se arrastraba y medía las paredes, otros daban la bienvenida con palabras y movimientos a los nuevos asistentes a la sala y otro intérprete contaba su periplo en la danza. Al fondo había dos salas: una con computadoras donde se podían ver las obras remontadas de Le Roy y textos como el de la exposición. Otra sala oscura contenía muñecos de tamaño natural, vestidos y tirados sentados o yacientes en el suelo, en distintos puntos del espacio. Las experiencias que brindaron ambas salas a los espectadores fueron descritas como: “es muy bueno que estén las obras originales en las computadoras y se puedan ver, porque así uno se orienta de lo que hacían los muchachos”; “era bueno ver las obras porque se ven distintas y se puede entender mejor”, etcétera.

Sobre el cuarto oscuro, instalación de Le Roy *Sin título* (2005), los espectadores mencionaron que les causó “miedo al principio, pero cuando te vas dando cuenta de que no son personas, sino que son muñecos que puedes tocar, pues ya se te quita el miedo”; “una experiencia para perder el temor”; “impresionantes porque parecen muertos o golpeados y uno dice ay! pobre, lo ayudaré?, querrá mi ayuda?, pero qué miedo al principio no?; “una vez que vences el miedo

puedes estar con una sensación de paz y tranquilidad al fondo del cuarto donde no se ve nada”.

“Le Roy describe *Retrospectiva* como un modo de producción más que como una recolección de obras significativas y, por lo tanto, el resultado de cada edición está sujeto a lo que este modo produce localmente” (Lozano, 2018: 3). Y es justo esta declaración de Le Roy la que me da pautas para localizar los rasgos del habitus de la danza mexicana, aunque pertenezca a la danza de ruptura, que impiden una relación mucho más fluida con los espectadores. Esto es algo que notaron algunos espectadores especializados con agudeza.

Como en anteriores trabajos del Colectivo AM, los hallazgos están en desear otro tipo de conexiones con los públicos y hacerlos reflexionar de formas novedosas. Este colectivo ya había realizado hace años una presentación similar, aunque con otras consignas creativas en el proyecto *Arrecife* que realizaron en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Si bien en *Arrecife* había obras ya montadas que literalmente se bailaban ante los espectadores, y estos se podían mover libremente por el espacio, la relación continuaba siendo muy escénica (espacio para la performance y espacio para los espectadores). Los mismos públicos tomaban el espacio de esta manera. Esta “toma” de los espacios museísticos por la danza o musealizar los espacios dancísticos es importante dado que ofrece otras posibilidades y abre otros foros para la danza contemporánea, que así puede llegar a otros públicos.

Los objetivos que Le Roy plantea en *Retrospectiva* son revisar para qué ha servido el espacio museístico y cómo ha cambiado; revertir la idea de “lo escénico” en el sentido de que “en palabras de la teórica de danza y performance Bojana Cvejic, esta ‘máquina coreográfica’ es por definición inagotable, en tanto que se trata de un método y no de un producto” (Fernández, 2018: 16). “Retrospectiva de Xavier Le Roy presenta la posibilidad de leer las exposiciones no como fines en sí mismos, sino como el principio de un proceso de reinención continua. Si bien los museos buscan resistir el paso del tiempo, también pueden servir como herramientas de análisis, donde se escenifiquen y deconstruyan las narrativas dominantes que ha erigido la sociedad” (Fernández, 2018: 18).

Sin duda lo que gustó más de todo lo que tenía que ver con las acciones de los performers, fue la reposición de la obra *Producto de las circunstancias* (1999) y en la que el performer, a través del discurso y el movimiento cuenta su historia en la danza, avatares, etcétera. En todos los casos, la historia contada y en acción ganaba la atención de los públicos.

“El público se vuelve parte integral del ensamblaje propuesto por Le Roy y, como en *Le Sacre du Printemps*, nace una nueva subjetividad que trasciende la experiencia en la que la relación tradicional entre público y performer(s) es sutilmente transgredida. Lejos de poder encasillar estas experiencias dentro de lo típicamente relacional, Le Roy implica al público sin pedirle que haga algo en concreto o que participe de alguna forma prescrita” (Lozano, 2018: 8).

Sin embargo, en opinión de los espectadores especializados ese devenir, esa cualidad de “arte performativo relacional”, no se cumplió a cabalidad. Una espectadora especializada comentó: “El formato me gusta mucho. Me gusta que se desarme el tiempo escénico. Que el público vaya y vea las compus, en fin. Pero con todo creo que no se apropian del espacio. ¡Estando a medio metro o menos de distancia de los espectadores, los performers se ponen en actitudes escénicas! El que contaba su vida, a mí me tocó Mariana, fue muy bonito eso. Para mí lo importante aquí es cómo se hace el tablero de juego y se trata de crear una narrativa espacial. Que entres y encuentres algo significativo. La verdad es que no saben interactuar con la gente. Es hacerlo divertido y creo que desaprovechan la cercanía con el público y las posibilidades infinitas de interacción con él.”

Efectivamente cuando un espectador estaba en un espacio que un performer había designado para medir con su cuerpo, quien tenía que quitarse era el espectador, que recibía la energía del performer quien lo miraba como diciendo “ese espacio es el designado para hacer esto y por favor quítate”. Constatamos cómo los performers entraban en situación de representación escénica, lo cual le quitaba todo elemento espontáneo, nuevo y aleatorio al performance para los espectadores.

Todos los espectadores encontraron novedad, pero algunos tardaban en identificar la lógica de repetición de las acciones. Una pequeña espectadora descubrió el orden de las acciones y las anticipaba diciendo (gritando a modo de juego) lo que pasaría enseguida. Ninguno de los performers interactuó con ella o con otro espectador salvo en el guión de acciones previamente marcado.

Según la espectadora especializada citada líneas arriba se necesitarían consignas para que el espectador entienda ese vacío de la galería, que puede ser un espacio de posibilidades infinitas, pero con intérpretes que sí se salgan de su papel de representar.

Aquí está un punto nodal sobre la dificultad de romper el habitus de los virtuosos bailarines mexicanos. Aunque ideológica o racionalmente se reflexione en la necesidad de buscar otros espacios, incluir a los espectadores de otras maneras, hacer que el espectador sea parte del espectáculo, así como entrar en un estado de invitación y empatía con los públicos para que se acerquen, poderlos ver y que nos puedan mirar distinto, todavía esto no es siempre posible. Aunque estos grupos emergentes como el Colectivo AM han cimbrado la danza mexicana con sus cuestionamientos a los atavismos de la danza de la modernidad, ese hieratismo de la representación, las prácticas autoritarias en el aprendizaje, las jerarquías que se hacen valer en esa danza, aunado a su propio habitus que muestra el espacio social privilegiado del que provienen y que reafirman, dificulta el acercamiento con algunos espectadores.

Lo mismo pasa con los bailarines de BRAE que nunca abandonan la postura de la representación cuando quieren convivir con los espectadores, aunque en este caso no se rechazan las lógicas que fomentan las diferencias entre el experto y el lego respecto a la disciplina o la técnica.

Como veremos este habitus fomenta las diferencias y la exclusión, porque no sólo se trata de preferencias, sino de valores en acto que influyen incluso en la curaduría y la programación de los grupos de uno y otro bandos en los circuitos culturales de la danza. Sin embargo, los espectadores ahí están y asisten a la danza.

7.- USOS Y ABUSOS DE LOS PÚBLICOS.

La teórica de los estudios teatrales Ericka Fischer-Lichte, al hablar de los nuevos tipos de performatividad en el teatro, y más particularmente de la estética de lo performativo, que es hacia donde se acercan las artes escénicas contemporáneas y la danza no es la excepción, menciona algunos elementos que ella enmarca en la materialidad del hecho escénico y que influyen en la percepción de los públicos y espectadores. Fischer-Lichte habla de estos elementos para hacer aparecer el giro performativo en el teatro, que sería el equivalente a lo que en este trabajo llamamos, danza posmoderna conceptual, danza del presentar o danza poscoreográfica. Como casi todos los elementos que menciona esta autora se presentan en la danza contemporánea sea de la estética que sea, sólo que con variantes según justamente la idea de escena o de danza o la tradición a la que pertenecen, me parece importante mencionarlos aquí, ya que puse el foco de observación en al menos tres elementos de esa materialidad: el cuerpo y su energía, la actualidad del acto escénico o performativo y finalmente pero de manera central, el espacio y su distribución.

Sobre las obras o acciones escénicas Fischer-Lichte afirma: “Las realizaciones escénicas no son un artefacto material fijable ni transmisible, son fugaces, transitorias y se agotan en su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*), es decir, en su continuo devenir y desvanecerse, en la autopoiesis del bucle de retroalimentación” (2014: 155). Y luego anota que, aunque existen objetos concretos como la escenografía, la utilería o el vestuario, “la realización escénica, no obstante, se pierde irremediabilmente al terminar y no se puede repetir nunca de forma idéntica. Como ha señalado atinadamente Peggy Phelan, la realización escénica no es ‘rescatable’ a posteriori” (2014: 156).

Sin embargo, como al principio se refiere a los elementos que influyen en la percepción de los espectadores, la realización escénica produce una materialidad que le es propia. Uno de esos elementos, quizá en mi trabajo el más importante sería el cuerpo. Para Fischer-Lichte la corporalidad del actor es un elemento primordial en la comunicación actor-espectador, ya sea que esa corporalidad sea la encarnación de un personaje o sea la transmisión de escalas energéticas que hacen sentido en el espectador. Esta última forma, a la que Fischer-Lichte

basada en Barba llama presencia fuerte en el actor-performer es la que nos interesa sobre todo cuando hablamos de la danza contemporánea a la que este trabajo performático pertenece y que es la danza de la modernidad. Esta presencia fuerte del actor tiene que ver con un entrenamiento arduo para corporizar diversas acciones. En este caso no es que el actor le dé vida a un personaje determinado, sino que él mismo, su cuerpo y su vida se ponen en juego en el presente de la escena. Fischer-Lichte explica con detalle cómo al espectador de teatro en el Siglo XVIII se le exigía poner su atención en el personaje y en el actor sólo a través de aquel, esto es, encarnar un personaje. Sin embargo este paradigma cambia desde finales del Siglo XVIII y a principios del XIX, cuando: “El espectador se veía obligado, pues, a abandonar el mundo ficticio de la obra y a introducirse en el mundo de la corporalidad real” (Fischer-Lichte, 161: 2014). Este cuerpo fenoménico del actor-intérprete es el que cada vez con mayor fuerza se va requiriendo en la percepción del espectador de las artes escénicas posteriores; es decir, son los cuerpos de los intérpretes “en su especificidad y los actos performáticos realizados con y por ellos los que crean el personaje” (2014: 165).

Sin duda, la danza ha estado aún más cerca de este tipo de concepción del personaje, dado que, al menos en el ballet y la primera danza moderna, no se utiliza la palabra hablada y menos sacada de un texto dramático como en el teatro. Sin embargo, en los libretos para ballet, aunque había un dejo de erotismo en los espectadores aficionados a tal o cual intérprete y asistían (y asisten) al teatro para ver las cualidades de tal o cual bailarina, el concepto de encarnación de personaje sigue siendo el antiguo, es decir, en el caso cubano hay quienes prefieren ver a Carmen encarnada por Viengsay Valdés, por ejemplo. En la danza moderna esto cambia porque, como dice bien David Le Bretón: “La individualización de la danza ha sido paralela a la emancipación progresiva de los individuos” (2010: 54). Lo teorizado por Fischer-Lichte para el caso del teatro nos aclara esta distinción: “mientras que con el principio de encarnación vigente la corporalidad no se entiende como materialidad, sino como signicidad, es decir, como expresión de los significados depositados en el texto literario del drama, en el caso de Meyerhold y de otros vanguardistas, la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad. Los diversos ejercicios de la biomecánica no estaban pensados en tanto que signos para comunicar significados, sino que hacían hincapié

en ciertas posibilidades de movimiento del cuerpo y desviaban la atención hacia su movilidad, hacia su 'excitabilidad refleja' que contagia al espectador" (2014: 167).

Y por ello para los espectadores de la danza es aún más complejo el proceso de comunicación con el hecho escénico o performático y termina dándose un contagio corporal mediante la energía. "El diálogo entre los espectadores y los intérpretes es íntimo, inasible, múltiple, nunca fijo en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie de proyección. Diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y, al mismo tiempo, fuerza a la reflexión. En la danza el sentido no reside en la transparencia narrativa de los movimientos del cuerpo, se despliega siempre como un horizonte, no cesa de escapar a todo intento por capturarlo" (Le Breton, 2010: 55).

Ya en el apartado del cuerpo hemos visto cómo el cuerpo de los intérpretes tiene una contundencia capital para la percepción de los espectadores y sus preferencias. Los espectadores a veces prefieren ver cuerpos entrenados y virtuosos con una presencia fuerte y otras veces, los que proponen los colectivos más jóvenes y que llamaré emergentes, son preferidos por los espectadores. Estas nuevas propuestas, más cercanas a la estética de lo performativo, con un énfasis en los procesos y no en las obras, proponen el que para Fischer-Lichte es un concepto de presencia débil. Este concepto explica la actualidad del acto escénico y también la fenomenología de él, su corporización: "Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él" (Fischer-Lichte, 2014: 172). "Mientras el cuerpo siemiótico ejerce una fuerza de contagio sobre el espectador, el cuerpo fenoménico consigue el mismo efecto con la fuerza de atracción erótica que le confieren sus específicas características. Denominaré la referencia al tipo de actualidad que se da con la mera comparecencia del cuerpo fenoménico del actor concepto débil de presencia" (op. cit. 195).

Así, el contagio energético con los espectadores se da por la corporalidad. "La atención del espectador se centra en cambio, en el tempo, la intensidad, la fuerza, la energía y la dirección de los movimientos y con ello en la materialidad específica del cuerpo-performador, en la especial singularidad de su corporalidad" (Fischer-Lichte, 2014: 175). Aunque esta atención

en el cuerpo del performer y la percepción de su energía no significa que el espectador deje de lado “el cuerpo semiótico del actor-performador” (op. cit. 182) del que acabamos de hablar líneas arriba.

Por todo lo antes señalado, aunque no abunda en el concepto de modos somáticos de atención, Fischer-Lichte también lo encuentra útil para reflexionar sobre este proceso de contagio de performers a espectadores y viceversa y que yo he tomado como mi concepto central en este trabajo. Recordemos que Csordas habla del cuerpo que nos habla y mediante el cual simbolizamos como un “territorio existencial de cultura y yo” y rescata justamente la vivencia. Esto es justamente lo que a mí me interesa en la negociación que los espectadores realizan con la compleja danza contemporánea de los ejemplos estudiados. Así “el actor performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (Fischer-Lichte, 2014: 190) y yo diría también que el cuerpo del bailarín se empodera y comunica su propio estar en el mundo al espectador.

Sin embargo y según lo observado en la danza contemporánea, salvo en el ballet y en la primera danza moderna mexicana basada en guiones dramáticos, siempre se ha apuntado a ambos conceptos de presencia, es decir, el físico estar en el mundo y la corporización están en permanente devenir y comunicando corporalmente a los espectadores.

Otro elemento que Fischer-Lichte retoma de la materialidad escénica y que en el presente apartado nos interesa de manera capital es sin duda el de espacio o espacialidad. El espacio es un elemento que en la danza crea atmósferas, imágenes y sin duda es uno de los elementos con los que principalmente juega la coreografía. Tanto los trazos en el piso, como los movimientos en el espacio y su temporalidad, así como la luz que marca los espacios haciéndolos visibles, tanto como la sonoridad que ubica y le da sentido de la espacialidad y de orientación al espectador, son marcapasos importantes del espacio. El espacio escénico también juega sin dudar con la distribución de los espectadores en la sala según la propuesta ofrecida y según las posibilidades del espacio real, del espacio teatral o de presentación. La espacialidad puede ser construida y real. Ambas influyen en la percepción de los públicos.

Ya vimos en apartados anteriores cómo el ámbito sonoro provoca sentimientos diversos como en el caso de BRAE, que explotan al máximo este recurso en sus obras. También es un recurso que puede molestar por la manera en que se expone o manifiesta como en *Sueños y obsesiones*, lo cual se puede deber a las condiciones en que se puede reproducir la música o a la falta de información de los coreógrafos y los técnicos de los teatros para hacer del ámbito sonoro una experiencia que envuelva al espectador al máximo, aunque generalmente eso es lo que se busca. En otros proyectos la sonoridad es meramente informativa y/o pretexto para realizar acciones que causan risa, desconcierto o simplemente indiferencia, como en el caso de *Mexican Dance* del Colectivo AM. En fin que la sonoridad crea ambientes significativos en las presentaciones y le da pistas al espectador. Este ámbito está poco reflexionado en general por los coreógrafos, salvo en el caso de Vivian Cruz, quien busca la originalidad en sus propuestas para crear ambientes, aunque las posibilidades de presentación con alta tecnología o en varios canales no es posible obtenerla en la mayoría de los teatros y espacios para danza en México, salvo que sea parte del trabajo interdisciplinario con desarrolladores de tecnología, músicos y compositores.

En todas las observaciones realizadas la distribución de los públicos según el espacio de presentación y la propuesta estética de los coreógrafos quienes en todos los casos jugaron con el espacio y la cercanía-lejanía hacia los públicos, fue muy importante para la experiencia de estos últimos. Fischer-Lichte nos dice al respecto: “Los espacios teatrales, tanto si son permanentes como si son construcciones provisionales, son siempre en este sentido, espacios performativos. {El espacio performativo y sus cambios a través del tiempo según las propuestas estéticas}, aporta elocuentes testimonios sobre cómo se ha ido concibiendo en cada momento la relación entre actores y espectadores, sobre qué posibilidades de movimiento a través del espacio se preveían para los actores y qué posibilidades de percepción para los espectadores” (2014: 221).

Lo mismo sin duda aplica para la danza contemporánea y cada vez más se intenta usar el espacio de maneras diversas a las convencionales (teatro a la italiana, a la isabelina o en forma de arena), pero sobre todo se ha intentado entrar en relación con los públicos y los espectadores rompiendo las formas jerárquicas que indican que el espectador observa callado

guardando silencio y los actores o performers hacen su trabajo guardando la distancia física establecida por el espacio teatral. Sobre todo en la nueva danza, las propuestas se multiplican e intentan hacerse realidad con diversos resultados en la experiencia y las reflexiones de los espectadores. En este sentido planteamos que, al menos en la danza posmoderna conceptual o del presentar en México, todavía no existe una reflexión profunda sobre la finalidad de cada propuesta respecto al acercamiento con los públicos. Eso es algo que la danza de representación, de la modernidad tiene un poco más resuelto, quizá porque no intenta subvertir los papeles tradicionales de quienes bailan o interpretan y de quienes miran. Aún con todo, la aventura de acercamiento hacia los otros, los públicos, es azarosa y enriquecedora y puede ser todo un proceso de aprendizaje para los performers y los coreógrafos.

Justamente lo que las nuevas estéticas de la performatividad y la nueva danza y artes escénicas quieren romper, es dejar al espectador inmune, que su experiencia quede intacta de reflexión o carente de algún “shock corporal” o vivencial. El espectador tradicional es presentado así por Luis Puelles Romero quien retoma a Aristóteles al hablar de una relación objetualizante, sujeto-objeto entre espectador y performer o actor: “es la propia relación la que se instituye en objeto de ella misma. En la relación estética, el deseo prioritario –el que nos lleva a la sala del museo o del teatro- es tener una relación estética propicia para la provocación de una experiencia inofensiva y placentera” (Puelles, 2011:137). Esta relación objetualizante se da gracias a la distancia establecida, tanto física como performativamente entre performers o actores-bailarines y espectadores. Esta relación tradicional suele darse en las construcciones del teatro a la italiana que nos dan un punto de vista como públicos. Hay una separación que justamente el teatro de la estética de lo performativo y la nueva danza quieren hacer caer, contravenir o cuando menos jugar con ella y cambiarla. Esto se ve difícil dado que el disciplinamiento del espectador a partir de fines del Siglo XVIII tuvo mucho éxito, cuando “bajo amenaza de sanción se prohibió llegar tarde, comer, beber o hacer comentarios entre los asistentes durante la realización escénica. La invención de la iluminación de gas se utilizó para eliminar una de las principales fuentes de problemas: que los actores pudieran ver a los espectadores y, sobre todo, que estos pudieran verse entre sí” (Fischer-Lichte, 2014: 78). Justamente estas medidas fueron aprovechadas para evitar los

resultados del bucle de retroalimentación entre actores y espectadores: “eliminar las reacciones visibles y audibles de los espectadores que, como tales, eran potencialmente molestas y debían transformarse en ‘internas’. La idea era que se percibieran como mucho en tanto que internas. Como consecuencia de ello se fomentó la empatía del espectador, que fue conceptualizada y definida por Friedrich Theodor Vischer, como un acto de cesión anímica (Akt der Seelenleihung)” (Fischer-Lichte, 2014: 79).

Parece que las nuevas propuestas de artes escénicas quieren subvertir esta relación y que el espectador sienta, se sumerja no sólo en la reflexión sino en la vivencia del dolor, el placer, etcétera. De manera que se quiere poner el foco en el que Fischer-Lichte llama bucle de retroalimentación (energética) entre actores y espectadores. Como en las performances de Marina Abramovic y tantos otros performanceros que hacen partícipes y responsables de un acontecimiento a los espectadores. Richard Schechner también llegó a realizar experimentos de participación directa de los públicos en las obras con diversos resultados producto de la actitud de los espectadores en la escena, en las acciones y hacia los actores. (op. cit. 83). La misma autora se pregunta para el teatro, lo que nos preguntamos igualmente para la nueva danza posmoderna conceptual o de procesos: “¿se trata de una relación entre cosujetos o meramente de una actualización de la relación tradicional?” (op, cit. 2014: 83). Yo apuesto por la actualización, al menos hasta el momento y según mis observaciones. De esta forma desde mediados del Siglo XX la danza contemporánea se ha aproximado a los espectadores de maneras distintas a las ya planteadas líneas arriba como objetualizantes, aunque todavía guardando la distancia entre performers y públicos, al menos en la danza contemporánea de la modernidad en México. Parece ser que la nueva danza posmoderna conceptual o poscoreográfica desea ver al otro de nueva cuenta y está reaprendiendo a hacerlo, sobre la práctica.

Debe quedar claro que, aunque desde inicios del siglo XX las artes escénicas han tomado espacios alternativos y también se han querido acercar a los espectadores en la representación, y es algo que continúan haciendo los grupos de danza pertenecientes al paradigma de la modernidad, la intención de las nuevas propuestas, independientemente de que lo logren o no, es no sólo “ponerle al espectador ante los ojos simplemente un cambio de

roles, la formación de una comunidad, la distancia o la cercanía, que son las premisas y estrategias de escenificación desarrolladas para la construcción experimental de elementos o como conjunto de reglas del juego”, sino que ahora se busca además que el espectador “los experimente en su propio cuerpo como participante en la realización escénica” (Fischer-Lichte, 2014: 82)

La observación nos indica que esto, que ya sucede en las nuevas propuestas estéticas de las artes escénicas en muchos países de Europa y aún en la Unión Americana, no se ha dado todavía de manera meditada en la danza mexicana, aunque se intenta cada vez más. En la danza contemporánea posmoderna de todas las latitudes, es difícil encontrar propuestas que, como en el teatro descrito por Fischer-Lichte y Hans Thies Lehmann, arriesguen un cambio de roles casi total. Quizá es por el virtuosismo que los cuerpos de la danza todavía presentan, quizá es porque todavía existe un ámbito ritual y sagrado de los performers que respetan el espacio de los espectadores y viceversa. En lo observado en México existe un respeto mutuo, de actores a espectadores y de espectadores a performers. De hecho, como veremos en las siguientes descripciones respecto a experiencias de los públicos con el espacio y la cercanía, los públicos mexicanos en general son respetuosos y profundamente generosos. Respetan al performer, siguen reglas, no agreden, intentan ser empáticos y sobre todo quedan muy agradecidos al ser tomados en cuenta.

A los espectadores les agrada ser tomados en cuenta en los cambios de espacio, participan de buena manera e intentan involucrarse en las obras ya sea con su empatía si están distantes de la acción escénica o bien con su participación si se les solicita e incluso la mayoría aguantan estoicos al final de una obra aunque no les satisfaga o les cueste trabajo conectarse con ella.

Por esta razón yo prefiero el concepto de negociación para el contagio y la experiencia que se da con los espectadores ante lo que ven, porque lo que a mí me interesa es su vivencia, qué recibieron, qué experimentaron, qué sintieron, qué pensaron, con qué situaciones de sus vidas relacionaron lo visto. Sin duda en las nuevas propuestas la distribución del espacio y su manejo hizo la diferencia en sus percepciones y su experiencia, según el espacio físico y la propuesta.

LA DANZA CONTEMPORÁNEA DE BARRO ROJO Y *AMOR, PERFUME, AUSENCIA...BOLEROS DEL ALMA*

En general, las obras del colectivo BRAE como *Travesía*, *Cartas de otoño* o *Trinidad* están planteadas para espacios teatrales convencionales donde existe una distancia con los públicos. Si bien BRAE plantea en sus obras una estética perteneciente a la danza contemporánea de la modernidad, de vez en cuando, si lo amerita el momento y el espacio, rompe la distancia con los públicos. Digamos que la estética que BRAE postula, práctica y presenta sería cercana a aquella del teatro que “encarna” personajes, pero ya no hace uso de la palabra como en Meyerhold y más aún el teatro físico de Barba. En términos meyerholdianos y siguiendo a Fischer-Lichte, podemos decir que en la danza de BRAE la corporalidad se entiende como materialidad, haciendo hincapié en “ciertas posibilidades de movimiento del cuerpo” y desvían así la atención hacia su movilidad, “hacia su excitabilidad refleja que contagia al espectador” (Fischer-Lichte, 2014: 167). Estos procesos de conexión con los espectadores incluyen la signicidad del cuerpo, pero ponen el énfasis en el cuerpo como materialidad y no tanto en el rostro y los gestos, como en el teatro del siglo XVIII, sino que el espectador es afectado o contagiado con un estado de excitación mediante la contemplación de cuerpos hábiles, entrenados y capaces de generar contagio o afectación, mediante el movimiento a los espectadores.

Aún cuando en *Amor, perfume, ausencia...* existe un ejercicio de conexión con los espectadores que va más allá de la identificación cultural de ciertos sectores con los boleros y las temáticas ilustradas por las diversas acciones dramáticas danzadas al final de la pieza, cuando los bailarines-intérpretes sacan a bailar a diversos espectadores y esto se hace más patente en lugares acondicionados expresos al aire libre o bien como en el pequeño lobby del Centro Cultural José Martí, la distancia escénica entre quiénes son los personajes de los boleros encarnados por los bailarines y los espectadores sigue presente. Es decir, los bailarines son las y los que bajan hacia el espacio de los espectadores todavía en actitud de encarnación o de interpretación de un papel. Esto hace que, aunque en algunas de sus obras existe esta ruptura de la cuarta pared, (que sería la distancia establecida con los públicos en el teatro tradicional y que implica bailar como si el performer no viera a los públicos), el

planteamiento de BRAE hacia los públicos continúa bien establecida dentro de la estética de la danza contemporánea del paradigma moderno. Como ya anotamos antes esta postura da seguridad a los espectadores, que reafirman su idea convencional de la danza, del bailarín y de obra coreográfica, como también nos lo hacen ver los diversos testimonios. Así los jóvenes bailarines intentan romper la cuarta pared que haría que los intérpretes no puedan o no deban ver a los públicos, pero para los espectadores es un deleite ser distinguidos con su cercanía. Tan es así que en una presentación “un señor de los que viven en la calle utilizó su agua para beber y se enjuagó argumentando que tenía que estar limpio para que lo sacaran a bailar las bellas bailarinas”, según nos dijo en entrevista Laura Rocha. Para esta coreógrafa sin duda la belleza de esos cuerpos esculpidos con la danza es un regalo que también consideran hacerles a los diversos públicos legos.

Estaban como espectadores los bailarines de BRAE que no participaban en la presentación de aquel día, debido a que el espacio es muy pequeño y sólo bailaron cuatro parejas quienes, al ritmo de diversos boleros bajaban y subían del diminuto escenario, se peleaban, se reconciliaban y de nuevo se enfrentaban, interactuando con algunos espectadores a quienes ofrecían flores y finalmente, sacaban a bailar. Los espectadores bailarines, especializados fijaban sus miradas en una revisión de la corrección de los pasos y de los detalles de la interpretación de sus compañeros.

El ambiente era festivo y desordenado respecto a un espacio teatral convencional; la atención era flotante. Algunos espectadores se paraban, hacían comentarios a otros, etcétera. Sin embargo nunca dejaron de atender a lo que sucedía con los intérpretes.

Esta obra está hecha para que, al final de ella, los bailarines saquen a bailar a las damas espectadoras y las bailarinas saquen a bailar a los caballeros. Resalta el hecho de que, como son bailarines casi todos muy jóvenes, acostumbrados a bailar en espacios teatrales, presentaban a veces cierta rigidez o nerviosismo disimulado por sonrisas e imponiéndose a sí mismos la disciplina de realizar lo indicado por la coreógrafa, de sacar a bailar a alguien del público. Esto ocasionó en al menos un par de ocasiones, que los elegidos para bailar fueran ancianos que tenían problemas para moverse y que fueran un poco forzados a pararse

de su asiento. A los bailarines más experimentados o con un talento natural para romper la cuarta pared y relacionarse con los públicos fluidamente no les sucedió esto. Sin embargo, muchos de los espectadores se mostraron contentos, sonrientes y complacidos con que los tomaran en cuenta ya sea sacándolos a bailar, haciéndoles algún comentario amable (un bailarín a una señora que sonrió y entró en confianza de inmediato) o bien regalándoles alguna flor. Uno de los bailarines más experimentados sacó a bailar a una mujer con evidente retraso mental y ella pareció complacida. Finalmente los bailarines realizan el efecto de aventar plumas al aire, plumas que cayeron y permanecieron en el pelo y las vestimentas de algunos de los espectadores sin que estos se percataran, lo cual componía un cuadro singular, curioso (diría yo como espectadora). Los espectadores miraban con asombro las proezas técnicas de los bailarines, su habilidad y por supuesto sus cuerpos. Algunos espectadores se mostraron complacidos de que los sacaran a bailar; se mostraban gratamente sorprendidos.

Este enfrentamiento con los públicos, si bien abona a la experiencia de los jóvenes bailarines, ya que no hay experiencia más enriquecedora y aleccionadora que bailar en espacios alternativos y más aún donde se interactúa con los públicos, está planteado desde esta visión de la danza contemporánea de representación y por ello tiene las limitaciones que ya hemos mencionado. Esta ruptura de la distancia públicos-intérpretes, aunque planteada desde esta estética jerárquica en la cual los bailarines son los virtuosos que saben qué pasará y los espectadores están en tensión al esperar la sorpresa de la interacción, sí está incluida y de alguna manera planeada y pensada para esta obra.

Por lo pronto BRAE sí asume, desde su visión de la danza, una responsabilidad para con los públicos porque justamente el sustento ideológico del grupo hace que quieran comunicar temas que les parecen importantes y que ellos detectan que les importan los públicos. Sin embargo, aunque está pensado e incluido en la obra, todavía el contacto con los espectadores está mediado por la representación, por la distancia y por una energía muy escénica que hace muy significativa e importante la experiencia para el espectador lego y aficionado, aún con la distancia que se guarda.

Justamente BRAE tiende un puente con los espectadores y les hace saber que su destreza y conocimiento que los hace especiales, es decir, bailar muy bien, es compartida con los espectadores. Les interesa hacer contacto con los espectadores mediante recursos que diversos públicos atesoran en algo sí atesoran como en este caso, la música de bolero y un dramatismo que habla de lo problemáticas que son las relaciones de pareja desde una perspectiva dramática, expresiva, propia de esta danza contemporánea, aunque con elementos muy contemporáneos como la ruptura de la cuarta pared para acercarse a convivir con los espectadores (Véase Savarese, 2009: 200). Cabe destacar que ya el teatro de principios del Siglo XX realizaba estas rupturas para oponerse ideológica y estéticamente a las concepciones anteriores de teatro burgués. Esto introduce un elemento de azar, pero no creo que se pueda considerar esta obra, sólo por este elemento, parte de la estética contemporánea de lo performativo. De hecho el trabajo de BRAE por sus características no entraría dentro de esos planteamientos estéticos. Más bien pienso en que los bailarines de BRAE, al dejarse admirar, compartir su danza y sacar a bailar a los espectadores, están haciendo un ritual escénico para compartir con los públicos un gusto por los boleros. Tienden un lazo emocional con los espectadores, que se magnifica por el contagio que sus hábiles y virtuosos cuerpos realizan energéticamente.

SUEÑOS Y OBSESIONES. EL MOVIMIENTO DE LOS PÚBLICOS

Vivian Cruz es una coreógrafa que, como ya se indicó, comienza a realizar coreografía en la década de los noventa del pasado siglo y sigue de manera consecuente la propuesta estética de la danza alemana y europea de aquella década tanto en sus maneras de crear como en su idea de la danza. Vivian conjunta sus conocimientos de teatro y de danza, así como su destreza en el área de la videodanza para crear ambientes diversos. De esta manera podemos ubicar a la coreógrafa dentro de la corriente de la danza contemporánea posmoderna, pero todavía anclada al paradigma de la modernidad. Esto es porque en su danza gusta de incluir secuencias de movimiento con un flujo y una continuidad, aunque utilice técnicas posmodernas como la improvisación de contacto. Retoma elementos del teatro y del teatro físico del riesgo que aprendió bailando con el coreógrafo belga Wim Vandekeybus, incluido

dentro de la primera danza posmoderna europea. Esto hace que para Vivian no sea nuevo querer experimentar con otro tipo de acercamiento a los públicos, sobre todo en la alteración de los espacios convencionales, pero todavía sin romper totalmente la distancia entre performers y espectadores.

En la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz e interpretada por dos elencos distintos de bailarinas del Ceprodac en dos ocasiones diferentes se cambia al público de espacio a la mitad. Unos espectadores pasan a las butacas y ven durante media hora a dos bailarinas danzar sobre sus sueños y obsesiones en el día, con mayor movimiento dancístico, video y con pocos objetos. Al mismo tiempo a otro grupo de espectadores se les conduce a la parte de atrás, arriba del escenario, donde se desarrolla la danza de otras dos bailarinas que interactúan con objetos y aparentemente pueden estar en una casa, habitación o espacio cerrado también interpretando sus sueños y obsesiones pero en la noche, con movimientos más restringidos y en ocasiones gestos que recuerdan la cotidianidad. Esta era la idea original de la coreógrafa y es necesario recordar esto, porque fue parte fundamental de la experiencia de los públicos, quienes son conducidos a cambiar de espacio al finalizar el fragmento de treinta minutos que están observando. Quienes estaban en las butacas son conducidos a la parte de arriba del escenario y a quienes estaban arriba se les conduce hacia las butacas del teatro, de manera que ambos grupos de espectadores ven las dos versiones de la danza que ocurren al mismo tiempo. Cabe destacar que la idea para el uso del espacio escénico, la coreógrafa mexicana se inspiró en un trabajo escénico musical previo de Wouter van Looy, director y productor de ópera belga, con quien Vivian trabajó, aunque este dato no está incluido en ningún programa. Sabemos esto porque seguimos el proceso de construcción de esta obra y la coreógrafa nos lo declaró. Algunos de estos elementos son casi adivinados por algunos espectadores especializados.

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. 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.

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. Sin embargo, como veremos, este movimiento no afecta a la obra y su justificación siempre fue al nivel de un experimento que nunca terminó de integrarse al sentido profundo de la obra, como algunos espectadores con sus testimonios nos lo hicieron saber.

Una espectadora especializada, cuando se le preguntó su opinión o vivencia sobre el movimiento que hicieron con los asistentes respondió: “El movimiento del público juega con el espectador, tu memoria te lleva a algunos momentos, pero también se borran algunas partes de lo que ya viste. Está bien, pero quiero saber si es una prueba de ella para que el espectador mueva sus sensaciones e ideas. Pregunto si es una necesidad de la obra o sólo lo hizo por probar qué sucede con el espectador.”

Otra espectadora especializada nos dice: “Supongo que se estaban viendo los dos lados simultáneamente. El cambio de espacio se me hizo bonito y me di cuenta hasta que vi a la gente que entraba al espacio donde yo salía. Claro que seguramente en algún lado está de moda, no?, (ríen) pero se me hizo bonito y es la primera vez que lo veo aquí. La idea de que hay dos mundos en un foro se usa bastante. Me gusta la idea de las cosas en espejo.”

A mí me gustó la iluminación de la primera, estos cambios, de repente las sombras y como este fluir de la luz, no es ‘un foco aquí y otro allá’, sino cómo fluye y construye también. Esta versión del segundo lado también tenía eso, pero con el público en otra disposición espacial; si estás de lado no vez la sombra con la misma armonía, eso no sé si lo tomaron en cuenta o no, pero con la gente en lateral no es lo mismo, y yo estaba del lado donde estaban los baúles y los libros, y pues entonces yo vi muchos detalles, que tampoco los pude ver muy bien, pero igual la gente del otro lado igual no ha de haber visto nada. ¿Ustedes dónde estaban?”, les pregunta a otras personas conocidas que se acercaron para la entrevista.

Responde una bailarina espectadora: “Estaba junto a ti casi, pero arriba, un poquito de frente. Tú estabas acá y nosotras acá, como en ‘L’, aquí de frente poquito” (indica con las manos).

“Pues sí, en ese sentido las sombras no iban a funcionar para las personas lateralmente. Y creo que fue distinto, o sea, no creo que usara tanto el sentido de las sombras. No, pero sí estaban, bueno, yo nunca capté el sentido de la sombra grandota o la sombra chiquita, pero de repente sí había muchas sombras y quizá sobraron. Por ejemplo, la penúltima parte donde la chica de blanco, prende la lámpara, ahí sí es evidente que utiliza la sombra.”

Un espectador lego comentó: “Sobre el movimiento del público me pareció una dinámica diferente. Hacen partícipe al público y eso es bueno porque no es algo estático, lo vuelve dinámico.”

Unos espectadores legos practicantes de salsa y bachata (ella manicurista, estudiante de diseño gráfico, estudiantes de administración y maestros de bailes de salón) que conocen a una de las bailarinas comentaron sobre el movimiento del público. Ella nos dijo: “Sentí organizado el cambio del público. Bien” Él dice: “me parece bueno el cambio porque te mete en la obra más, te hacen parte de ella y se interesan en que cambies y veas el otro lado de la obra” Uno de ellos, profesor de computación en la facultad de Ciencias comentó sobre el cambio de espacio de los públicos: “Lo sentí un poco complicado para ciertas personas, mi mamá por ejemplo no se puede mover rápido porque tiene un problema en su pierna, también algunas personas no respetan las líneas que delimitan el escenario y se meten entre la escenografía, pero pues fuera de eso, el efecto de verlo de un lado y el otro, ese sí me gusta...a lo mejor es un poco complicado el cambio en sí, pero sí me gusta”

Un profesor de capoeira, fotógrafo y trabajador del Ceneval nos dijo: “Antes íbamos al Taller Coreográfico y hasta ahora estoy reintegrándome a conocer las cosas más contemporáneas, coincido en que puede ser un poco complicado para algunas personas, pero a mí me gusta la experiencia del cambio de espacio y hasta conocer físicamente el teatro por atrás fue padre porque pues uno no tiene tanto esa posibilidad de meterse y ver cómo están las cosas desde

esa perspectiva. Es un poco larga la obra comparada con otras y entonces el movimiento fue bueno para activarse un poquitín”

Otra espectadora especializada comentó: “El movimiento del público me gustó, no lo había vivido aquí en danza. Lo había vivido en puestas teatrales, pero sí me gustó.”

Una bailarina, coreógrafa y maestra de creatividad argentina con muchos años de vivir en México dijo: “El movimiento del público siento que, como no hay coherencia dramática de la obra, entonces cortar, bueno dije ahora vamos al trasfondo de los pensamientos, que es lo obvio, no?”

Fue curioso cómo en una de las funciones de la reposición de *Sueños y obsesiones*, los vigilantes y personal de apoyo del Teatro de la Danza tenían la consigna de formar dos filas separadas con los espectadores que llegaran. Una espectadora especializada comenzó a quejarse de que la hicieran formarse en una fila que no sabía a dónde la conduciría o la razón de esas formaciones. Aunque era sorpresa, le tuve que explicar la dinámica del movimiento del público planteada por Vivian y sólo así se tranquilizó.

En la reposición de la misma obra con otro elenco de la misma compañía, Ceprodac, respecto al movimiento del público, dos investigadoras que asistieron juntas estuvieron de acuerdo: “No pasa nada. Es un recurso ya usado que no aportó ni emocionalmente, ni conceptualmente, ni en el movimiento. Podría haber hecho cosas muy interesantes como repeticiones, diferencias...”

Luego de estos testimonios considero que, aunque sea un experimento de la coreógrafa el movimiento de los públicos y aún aunque no estuviera integrada del todo o influyera en la estética o la recepción de la obra, esta dinámica exigía de los espectadores cierta disposición a la incertidumbre y por lo tanto a dejarse llevar. Por otra parte comprobé que la mayoría de los espectadores mexicanos, sean especializados, aficionados o legos, gustan de ser tomados en cuenta para los experimentos de los coreógrafos. Son generosos y reflexionan en positivo sobre estos movimientos que los incluyen o los hacen cambiar de perspectiva, aunque no

afecten el curso de la obra o no sean realmente incluidos en una participación más activa. Aunque esta obra mueve literalmente a los públicos, como la obra no se ve afectada por este movimiento y tampoco está integrado como tal a la estética de la obra, podemos afirmar que, aunque la mayoría de los espectadores se muestran amables y hasta dispuestos a dejarse llevar a cambiar de perspectiva espacial, esta obra como las que hace esta coreógrafa, por esta razón y por otras que ya han sido descritas en el apartado anterior, se adscribe al paradigma de la modernidad en la danza contemporánea y no podemos decir, aunque el movimiento del público esté en boga, que se estén utilizando elementos de la estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2004). Si bien se puede ubicar la propuesta de Cruz entre los dos paradigmas mencionados anteriormente y su danza tiene elementos que incluirían su trabajo en la danza posmoderna, el paradigma que rige sus prácticas en los montajes y su concepción de la danza están claramente afincados en la danza contemporánea de la modernidad.

Sin duda hasta el momento, con la referencia y el análisis de la experiencia de los públicos en ambas propuestas, una de BRAE y otra de Vivian Cruz, coincidimos con Fischer-Lichte en que existen dos referentes para que la vivencia de los públicos se guíe afianzada a dos manifestaciones de la materialidad de los espectáculos escénicos y sobre todo dancísticos: el uso diferenciado del cuerpo de los intérpretes, en estos casos con un despliegue importante de destrezas técnicas y modulaciones energéticas y dramáticas determinadas y por otra parte y no menos importante, el uso del espacio como mediador y/o enlazador con los públicos espectadores. En este sentido Fischer-Lichte aporta el concepto de presencia, ya trabajado anteriormente por Barba como factor primordial de comunicación con el espectador y comenta que existe un contagio del cual ya hablaba cuando me referí a BRAE: “El contagio tiene lugar por la vía de la percepción del cuerpo del actor en tanto que actual por parte del espectador, igualmente actual. Sólo por la actualidad de los actores y de los acontecimientos es posible este contagio, es decir, que es la copresencia física de actores y espectadores la que lo hace posible” (Fischer-Lichte, 2014: 194).

Considero que muchos de los postulados de Fischer-Lichte para el teatro son aplicables a la danza con algunos matices por supuesto, debidos a la especificidad de la danza. Esta autora habla también del espacio y escribe: “El espacio en el que tiene lugar una realización escénica

hay que considerarlo también como espacio performativo. Brinda singulares posibilidades para la relación entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura” (Fischer-Lichte, 2014: 220). La autora habla de espacio físico, pero también de la concepción del director en ese espacio para una obra o performance determinado, a lo cual llama espacio performativo y cómo esta concepción influye en la relación con los espectadores. Los testimonios de los espectadores de *Sueños y obsesiones* dan cuenta de la riqueza de percepciones que confluyen con la materialidad sonora y visual, que son parte de la espacialidad de una obra.

PROCESOS EN DIÁLOGO. ¿FORMAS DE INCLUSIÓN DE LOS PÚBLICOS?

El proyecto *Procesos en Diálogo* tiene cinco años de realizarse y son organizados por el colectivo La Mecedora.

Estos procesos tienen el apoyo del Fonca y de la Coordinación Nacional de Danza del INBAL. En dichos Procesos se convoca a coreógrafos o creadores que deseen tomar los cursos y talleres que se imparten con diversos maestros, con miras a que los creadores reflexionen sobre sus proyectos artísticos, tomen elementos de los talleres para entrar de lleno en la realización y producción de sus propuestas y finalmente presenten sus procesos a los públicos y colegas con quienes tendrán un intercambio de opiniones.

Los *Procesos en Diálogo 2016* se llevaron a cabo en Tijuana y en el D.F. en dos emisiones.

Algunas de las propuestas escénicas presentadas tenían que ver con una interacción con los espectadores y sólo de esas propuestas es de las que se dará cuenta en este apartado, pues muchas de las propuestas de los *Procesos* han sido un espacio privilegiado para observar y reflexionar sobre estas formas en que la danza contemporánea y posmoderna conceptual se acercan a los espectadores, sobre todo pensando en que una de las características del tipo de danza elegida generalmente para presentarse en estos espacios, tiene que ver con una ruptura

del paradigma de la danza contemporánea de la modernidad y sobre todo con propuestas más cercanas a la danza del presentar.

La primera propuesta que incluía un acercamiento a los espectadores fue la escena expandida de teatro documental *Eco=Narciso. Auto profano de confesión*, por el colectivo La Otra Orilla coordinado por Guadalupe Mora Reyna.

En un momento los performers se acercaron a preguntar a algunos espectadores que a quien elegirían en ese momento, en esa sala para estar con él o ella. Los performers nos eligieron a algunos espectadores y nos dieron muestras de cercanía y simpatía, como un abrazo, el tocarnos la mano, el recargar su cabeza en nuestro hombro... Los espectadores manifestaron en el diálogo que comprendieron lo que la obra quiso decir y no se mostraron inquietos o con rechazo a las acciones de cercanía de los intérpretes, que en general eran empáticos con quienes se acercaban y no mostraron nerviosismo. De este modo se cumplió el objetivo de cercanía y horizontalidad planteado en la acción con los espectadores, es decir, se acercaron no en una posición de intérpretes, sino en una posición de realizar una acción cotidiana de acercamiento que condujera a la reflexión sobre el amor y las relaciones de cercanía con otros. Cabe destacar que una de las integrantes del grupo y principal impulsora del colectivo La Otra Orilla, pertenece al teatro. Quizá por ello el cuidado que se puso en el acercamiento con los espectadores.

Se presentó por primera vez un *Micro-maratón de Procesos*. Pudimos observar que la convocatoria que realizan las organizadoras tiene mucha demanda, sobre todo entre los creadores de la danza contemporánea más jóvenes, o bien que no tienen otros espacios para presentar sus propuestas coreográficas. En esta selección hubo varias propuestas que intentaron acercarse al respetable. Veamos cada una:

En *Espacio vital* los espectadores se sintieron directamente enfrentados por los performers quienes, de diversas formas invadían el espacio cercano de algunos espectadores. Ya en el apartado del cuerpo dimos cuenta de cómo un espectador se sintió apenado cuando una bailarina se paró frente de él y se quedó mirándolo mientras se quitaba el vestido que traía

puesto y quedaba en ropa interior. Recordamos este pasaje en el cual algunos performers se acercaron o sentaron junto a nosotros susurrando frases al oído, reclinando su cabeza sobre el hombro o bien simplemente tocando algún brazo, hombro o mano. Lo que puede ser un pretexto para reflexionar sobre los cuerpos y su cercanía, es también un elemento para reflexionar sobre esta “alteración” del espacio escénico convencional y las reacciones de los espectadores ante esto.

Sin dudar en este caso hubo una afectación de muchos espectadores y de su espacio y eso hace que la obra haya sido impactante para algunos. Si bien los jóvenes intérpretes estaban algo nerviosos, pudieron accionar para estar de tú a tú con los espectadores y jugar con la proxémica para despertar ansiedades e imaginarios que ésta demuestra en las experiencias de los espectadores. El erotismo, la proximidad, la distancia social y culturalmente aceptada en cada situación, la distancia entre cuerpos que es a veces inevitable en el transporte público, en la calle o entre los asientos de un espacio escénico por ejemplo. Como dice Edward T. Hall: “cada cultura tiene su propia forma característica de locomoción, de sentarse, de levantarse, de reclinarse y de gesticular” (1976: 71). Hall nos habla de que la proxémica, es decir, la distancia corporal a la cual es correcto dirigirse a otras personas está mediada por la cultura y por el contexto. Por esta razón es que me parece importante justamente no sólo el contexto de una sala teatral, sino el contexto que proporciona el tema de las obras y propuestas, que hace que los espectadores sientan o no apropiadas las acciones de los intérpretes y sobre todo cuando quieren interactuar con ellos como espectadores. Por ello justamente no sentimos como público una agresión respecto a la cercanía de los intérpretes, aunque hubo quienes se sintieron incómodos, puesto que, aunque estas acciones fueron una sorpresa para nosotros, estaban en contexto, es decir, había un tema propuesto y unas acciones que nos hicieron reflexionar como espectadores en qué nos molesta y culturalmente o forzosamente cómo está conformada la relación espacial entre las personas en la Ciudad de México. Hall siguiendo a Birdwhistell escribió: “Birdwhistell ha definido la quinésica como la forma en que uno mueve y maneja el propio cuerpo” (1976: 72).

En los dos casos que acabamos de referir los performers cumplen cabalmente su cometido de compartir un sentir o enfrentarse con una situación de cercanía a los espectadores, pero

esto no significa que las presentaciones cambiaran su curso normalmente planeado y los espectadores permanecieron respetuosos en esta idea de vivir la experiencia corporal y anímica que provocaron las acciones de los performers, de manera silenciosa, al estilo del teatro convencional, donde “el espectador observa lo que ocurre sobre el escenario sin entrometerse” (Fischer-Lichte, 2004: 25).

En estos casos los espectadores fueron muy respetuosos y en ningún momento rechazaron los acercamientos cariñosos o empujaron o se mostraron violentos con quienes invadían su espacio vital. En una ciudad con tales aglomeraciones como la CdMx, los espectadores captaron el mensaje de inmediato, pero se comportaron como en el teatro convencional. Por supuesto que cabe hacer notar que los intérpretes no fueron más allá ni en los acercamientos empáticos, ni en la invasión del espacio vital, es decir, mantuvieron una cierta distancia y respeto, en una acción planeada, pero no transgresora en extremo. ¿Será que estamos aquí a medio camino entre la estética de lo performativo y las artes escénicas tradicionales? Bueno, sea lo que fuere, los espectadores fueron afectados por la cercanía de los intérpretes, según lo manifestaron y esto ayudó a la mejor comprensión del tema principal de la propuesta.

Cabe aclarar que llamamos propuestas a lo presentado en los *Procesos en diálogo*, dada la ruptura que La Mecedora desea hacer con la idea de obra terminada u obra coreográfica formal. Más bien en estos casos las curadoras, integrantes de La Mecedora, eligen propuestas que todavía están en proceso de convertirse en obras o bien que pretenden siempre permanecer en proceso, dadas las nuevas propuestas de las que ellas son tributarias, más cercanas a la danza posmoderna conceptual o a la estética de lo performativo de la que habla la autora Ericka Fischer-Lichte (2014), quien se refiere al concepto de presencia débil corporal o lo que ella llama “procesos de corporización”, donde el cuerpo del actor-bailarín deviene en una actualidad: “El actor/performador no transforma su cuerpo en una obra, lleva a cabo procesos de corporización en los que el cuerpo deviene otro. Se transforma, se recrea, acontece” (2014: 190).

Otra presentación que hizo partícipes a los públicos de la acción, fue *Okanjore*, donde el actor Josué Cabrera invita al público a bailar son y cumbia. Aquí por ejemplo la invitación

estuvo dada por la palabra y una especie de empatía que el actor creaba con el personaje de la cultura popular, pero no tanto en una postura del intérprete hábil y con una presencia fuerte al estilo de Barro Rojo por ejemplo, sino en un llamado a ser él mismo, digamos más cotidiano. Tuvo tanto éxito su invitación al baile quizá creada por esa empatía que va construyendo con el guión dramático, que hasta hizo la broma de que en ese ambiente sí tenía éxito con las chicas y que era la primera vez que accedía una mujer a bailar con él. “Ni en los bailes sonideros tengo suerte y acá sí,” comentó y se puso a bailar con la muchacha que se acercó alegre a bailar. Acá sin duda la forma de convocar a los públicos fue una más teatral, cercana al teatro y la danza convencionales, pero intentando romper la solemnidad del teatro convencional. Sin embargo, la distancia entre públicos y performer y las reglas de la representación estaban perfectamente delimitadas, como en la danza y el teatro contemporáneos tributarios de la modernidad.

En la obra *Q.S.C. Quiero ser clara*, la bailarina performer y creadora pidió que los asistentes se esparcieran por todo el espacio escénico ya que, según prometió, interactuaría con todos. Casi todos los espectadores se movieron de lugar y ocuparon el piso del espacio escénico. Explicó los pasos que su performance seguiría y enseguida pidió a dos espectadores que tomaran los extremos de una cuerda que ató a su cintura. Explicó que quería establecer ejes de tensión entre algunos espectadores y ella, y que las espectadoras “ayudantes” continuarían esa tensión. Cabe señalar que lo explicado no se logró, las ayudantes no sabían bien qué hacer y los públicos se movieron para verla a ella y no hacer más nada. La intérprete, nerviosa, intentaba marcar líneas de tensión (tensión espacial) con el foco (la mirada) y sus brazos. Finalmente su tiempo corrió y, como había confusión y no pasaba nada más, la guía de los diálogos entró a decirle al oído que su tiempo había terminado. Ella, nerviosa, dejó el papel de performer y casi de inmediato terminó la presentación, no sin antes decir que no le dio tiempo de hacer todo lo que explicó al principio. Se le preguntó a la performer cómo es que había construido esa obra, a lo que respondió que su meta para sus clases y para sus obras es *Ser clara* y por ello tituló su obra así, *Q.S.C.*, pero que fue una sorpresa, casi un shock, encontrar a las personas de frente en el espacio, porque ella siempre ensayó sola en el bosque con los árboles.

Uno de los asistentes, pareja de la performer posteriormente en el diálogo, reclamó que la guía la hubiese interrumpido porque, efectivamente, la guía no interrumpió al fuerte y seguro actor de *Okajore*, quien sí excedió el tiempo acordado para cada presentación.

En este caso a los espectadores se les creó la expectativa de que participarían más activamente, cosa que no sucedió del todo. La percepción de algunos indicó que sí se había logrado cierta coherencia con las líneas que ella misma planteaba con los brazos y la mirada y en la que participaron las dos espectadoras bailarinas sosteniendo su cuerda. Sin embargo, no pasó a más la experiencia. Evidentemente para el performer es un reto trabajar con los públicos y más aún lo que implica que la estética de la presentación dependa de dar directrices de acciones a los públicos. Sin duda, esta condición también se puede entrenar para no entrar en shock cuando la realidad aparece. Los espectadores que mencionaron que sí comprendieron el sentido de las acciones también expresaron que ella explicó antes claramente lo que iba a hacer y por ello sí lo vieron. Los espectadores especializados expresaron nunca haber visto lo que la intérprete explicó. Las diferencias de percepción en esta propuesta son válidas porque apelan a dos maneras de mirar. Comparando estas dos experiencias contrapuestas y como espectadora especializada que me considero, puedo aventurarme a plantear que los espectadores legos captaron perfectamente bien lo que la intérprete dijo en el discurso y lo trasladaron literalmente a las acciones que ella efectuó, sin poner atención en la cualidad de ellas, ya que estos espectadores están más entrenados para escuchar las palabras y explicarse con ellas las acciones. En cambio los espectadores especializados compararon las acciones con el contenido de las palabras y sin duda observaron nerviosismo, poca claridad y sobre todo que las palabras no estaban acordes con la cualidad de las acciones planteadas por la performer. Incluso pudieron darse cuenta de que la performer puso cualidades de representación en su propio cuerpo de bailarina diestra y hábil que en esta propuesta no tenía razón de poner. A los espectadores legos les hablaron las palabras y el cuerpo reafirmó lo que éstas decían. A los espectadores especializados les habló el cuerpo, un cuerpo que no correspondía exactamente con las palabras.

Otra intérprete creadora de la obra *[Es]Cena en tu casa*, dio unos papelitos a los espectadores con letras casi ilegibles (por lo pequeñas) donde solicitaba que los espectadores

respondiéramos la pregunta “¿qué te hace feliz?” con tinta, antes de comenzar la función. Posteriormente al iniciar su presentación, repartió unas copas de plástico, pero sólo a algunos espectadores que estaban más cerca de ella; sacó una botella aparentemente con licor de la que bebió en repetidas ocasiones y con la que bailó, pero nunca compartió su contenido con las personas que tenían las copas o con alguien más. Tampoco preguntó lo que las personas habían escrito como respuesta a la pregunta de los papelitos, ni los pidió.

Al final de todas las presentaciones fue importante el tema del público y su utilización por los coreógrafos. Yo me permití, en mi papel de comentarista y para provocar, sacar el tema con relación a que se le convoca al público a moverse y aparentemente participar de cosas que finalmente no suceden y comenté que debíamos quizá reflexionar para qué queríamos que los espectadores se movieran o hicieran ciertas acciones. Por supuesto que mi comentario no agradó sobre todo a las coreógrafas e intérpretes de las obras aludidas, *Q.S.C. Quiero ser clara*, Karina Terán y *[Es]Cena en tu casa*, Fey Montalvo.

Sin embargo una asistente declaró que, si bien ella no pertenece al mundo de la danza, le gusta asistir a diversos espectáculos de danza y teatro que se presentan en la zona del centro de la ciudad y, aunque le gusta mucho la danza, sí pidió ser tomada en cuenta como espectadora. Mencionó que efectivamente las tareas que le asignan como espectadora en estas nuevas propuestas le hacen tener expectativas que no se cumplen. Por ejemplo dijo: “me diste un papelito con una tarea que sí realicé y no la usaste;” en ese momento leyó lo que respondió (algo sobre compartir un momento agradable). Por otra parte, quienes recibieron las copas también se quejaron de que no se les compartió nada, ni comprendieron para qué sirvió que se las dieran. En ese momento Itzel Ibarгойen hizo un llamado a los artistas para que mencionaran la finalidad de los movimientos y acciones que tenían que ver con el público. Los coreógrafos se defendieron argumentando que eran claras las acciones que proponían con mover a los públicos de lugar o darles mensajes u objetos. Esa discusión quedó pendiente dado que el tiempo se terminó y tuvimos que dar un breve mensaje de cierre y abandonar la sala.

Sin duda, esta nueva estética de lo performativo plantea retos fuertes a los creadores y performers en el sentido de que aflora su propia subjetividad enfrentada a la de los otros y puedo observar que, como las obras no son planeadas para que los movimientos o interacciones con los públicos afecten las propuestas, entonces los creadores e intérpretes que intentan hacer esta danza no han dado todavía ese salto estético que cierto teatro y cierta danza europeos ya han realizado (Fischer-Lichte, 2014). De modo tal que la danza posmoderna conceptual que realizan los jóvenes carece de la inclusión de los externos en estas rupturas: por un lado estaría la idea de incluir a los públicos en la escena de modo tal que esto sea parte de la propuesta estética o bien que su participación afecte el curso de las obras, aunque el intento está dado con mayor o menor fortuna. De lo observado se infiere que quizá falta una planeación o entrenamiento más cuidadoso de los performers y creadores sobre este aspecto de inclusión de los públicos que parecen desear y que sin duda también influye en el que Fischer-Lichte llama bucle de retroalimentación. Quizá sea que los espectadores mexicanos son muy respetuosos y ni performers ni espectadores están habituados a una estética donde se les incluya de formas planeadas cuidadosamente con el poder de afectar el curso de una presentación.

Esta anotación es importante, porque existe una contradicción en estos jóvenes creadores mexicanos quienes quieren acercarse o plantear performances con características propias de la danza contemporánea conceptual que retoma elementos, aunque de forma distinta, del teatro posdramático (Lehman, 2013) también ya alejado de la representación o encarnación de personajes y más cercano a una presentación del ser humano real y en “actualidad” como Fischer-Lichte menciona; y también al giro performativo en las artes escénicas, y por otra parte siguen conservando, tanto actores como espectadores la actitud del intérprete tradicional que tiene la doble tarea de, por una parte interpretar o encarnar algo distinto de ellos y por otra parte ser las personas que son, con su propia subjetividad. En la mayoría de los casos ésta característica división del teatro convencional es la que se trata de borrar en estas nuevas estéticas.

Es decir aquí no hay todavía cambio de roles entre actores y espectadores, se está a un nivel todavía liminar respecto a la formación de una comunidad y lo que sí se cumple al menos en

los casos de *Amor, perfume ausencia* de BRAE, *Eco=Narciso. Auto profano de confesión, Espacio vital y Okanjore*, es que existen distintos modos de contacto entre performers y espectadores; “relación entre distancia y cercanía, entre lo público y lo privado o lo íntimo, entre contacto visual y corporal” (Fischer-Lichte, 2004: 82).

Esto es fundamental para la experiencia de los espectadores y la observación de lo que les gusta y lo que les desagrada o qué experimentan porque: “al centrar la atención del espectador en el singular, individual y físico estar-en-el-mundo del actor, en los específicos actos performativos que generan su corporalidad, el teatro y el arte de la performance parecen decir: ‘mirad esos cuerpos que queréis hacer desaparecer en nombre de otro, mirad su sufrimiento y su luz, y comprenderéis, aparecerán ya como aquello en lo que queráis convertirlos: como cuerpos transfigurados’” (Fischer-Lichte, 2014: 191).

Debemos entonces decir que este no es sólo un problema estético sino un problema que a mi parecer tiene dos vertientes: la primera tiene que ver con la introducción por parte de estos grupos emergentes de una nueva manera de concebir la danza contemporánea, en la escena de la danza contemporánea mexicana, que pertenece quizá a otras realidades. Colectivos como La Mecedora y AM, realizan acciones como estos *Procesos en Diálogo* para “educar” a performers, creadores y públicos, es decir, introducir en el campo dancístico éste género de danza que ha estado en boga en otros países sobre todo europeos y que pugnan porque ésta sea la danza “válida”. La segunda tiene que ver con que para que haya públicos asiduos a una estética, pasa largo tiempo en el cual se crea comunidad, es decir, las formas de ver y relacionarse dentro del campo cambian y entonces se comienza a crear un público asiduo a esas nuevas formas. Es evidente que esta es una de las funciones más importantes de los *Procesos en diálogo* realizados por las integrantes de La Mecedora. Ese detalle es uno del cual se dan cuenta dos integrantes de La Mecedora Ibargoyen y Cisneros, y por lo tanto muestran paciencia con los jóvenes coreógrafos que se acercan a plantear sus propuestas para estos eventos, sobre todo en la selección o curaduría para los *Procesos*, aunque esa paciencia no siempre sea compartida y desde el punto de vista de Cisneros, Sponzigli y otras, no habría que dejar pasar a estos espacios propuestas que no sean cien por ciento pertenecientes a esta

nueva estética. Ibargoyen tiene algo más de paciencia y nos comenta que “llega lo que hay, no lo que nos gustaría y de eso pues tratamos de ser incluyentes”.

Es significativo cómo la visión de Ibargoyen es más incluyente al tomar en cuenta los planteamientos reales de los jóvenes coreógrafos que en el deseo quieren pertenecer a la danza posmoderna conceptual, pero que en la práctica, quizá porque no tienen los elementos para hacerla, y el paradigma dominante en México es otro, es que están situados muchos de ellos en la danza contemporánea de la modernidad con el planteamiento de sus obras coreográficas. Sin embargo respecto a los diálogos que se establecen con los públicos y que son el sello distintivo de La Mecedora, Ibargoyen comenta que no cree en la utilidad de dichos diálogos, “no les sirven ni a los coreógrafos, que finalmente continúan creando sin tomar en cuenta los comentarios, ni a los públicos, quienes tampoco aprenden de la experiencia”, y luego agrega: “bueno es que la verdad no me gusta guiarlos y siempre soy designada para hacerlo, al principio pensé bueno está bien porque el consenso es que haya diálogo, pero después se ha vuelto pesado, porque nadie más lo quiere hacer y buscan pretextos: que si yo tengo que crear, que si tú sabes hablar bien, que si tú eres la gestora, en fin”.

Ibargoyen señala que en la división de tareas que se consensan siempre en La Mecedora finalmente no ha habido tanta horizontalidad y se estabilizan las tareas aunque no se esté a gusto, es decir, Cisneros es vista como creadora que ayuda un poco en la gestión gracias a sus relaciones e Ibargoyen es “relegada” al papel de la gestora probablemente porque tiene la capacidad para construir un discurso, gestionar proyectos y espacios de las obras de otras integrantes (donde la principal creadora es Cisneros) y finalmente ha demostrado que puede conducir bien los diálogos con los públicos. Observo en entrevistas y en la práctica que son vistas como se conciben, Cisneros se concibe como creativa, como coreógrafa y eso es lo que asume. Creo que Ibargoyen actúa el papel que le ha tocado de gestora y teórica, pero en las entrevistas nos comenta de su deseo por ser concebida también como creativa al igual que otras integrantes, es decir, el ser coreógrafo, intérprete o creador tiene un prestigio que todas las integrantes aspiran tener. Cisneros, que parece ser una figura central en el colectivo está

consciente de esta controversia y asume que ella se concibe como coreógrafa y dice: “para mí siempre fue un proyecto coreográfico”.

Mientras para Ibargoyen los diálogos no tienen ninguna utilidad aunque ella los conduce, sin una organización o referente teórico específico, para Cisneros son valiosos esos diálogos no sólo porque encarnan la ideología o la razón de ser del colectivo. Cisneros comenta: “...La Mecedora apuesta por crear un contexto donde lo procesual pueda tener un espacio también, donde el contacto con el público sea más como un cómplice.”

Entonces desde aquí tenemos una declaración de principios que ubican al colectivo como perteneciente a la corriente de la danza posmoderna conceptual y de la estética de lo performativo, donde el contacto y los diálogos con los públicos son importantes. También la idea de danza de las demás integrantes está dentro de este paradigma.

Aunque al momento de escribir estas líneas ya ha habido una ruptura dentro de La Mecedora, justamente porque según lo manifiestan de diversa manera las integrantes, muchos asuntos han quedado sin platicarse de manera suficiente, existen contradicciones respecto a lo que se quiere y lo que es posible sobre todo en quienes se han concebido como creadoras y finalmente hay una actitud que refrenda un espacio social privilegiado y que excluye a la integrante que cuestiona la cercanía con esos espacios sociales privilegiados que dan prerrogativas en instancias oficiales de distribución y difusión. Ambos colectivos, el AM y La Mecedora tiene puntos de convergencia y cierta cercanía. Como ya se refirió en el apartado anterior cuando se habló del Colectivo AM, la mayoría de ellas se han formado en Europa con la danza posmoderna conceptual como ideal de la danza que debería hacerse en nuestros países latinoamericanos y sobre todo en México, donde los gustos tanto de públicos especializados como de públicos legos se inclinan hacia la danza espectacularizada o de representación perteneciente al paradigma de la modernidad.

Entre estas diferencias de puntos de vista sobre lo que debería ser el colectivo, la organización y sobre todo la danza que se debería incluir en los Procesos existen diversos grados de tolerancia. Quien ha intentado ser más tolerante según su discurso es Ibargoyen, Cisneros

está en un punto medio y otras personalidades demostraron en los diálogos con los creadores que no están dispuestas a admitir dudas respecto a lo correcto de su apuesta. Una exintegrante del colectivo por ejemplo literalmente regañó al performer y creador Inti Santamaría cuando preguntó si su corporalidad era efectiva en la propuesta que presentó junto con la coreógrafa Gisela Olmos. La bailarina le comentó que estaba desubicado puesto que esas preguntas y planteamientos no eran propios de ese lugar y que si tenía ese tipo de cuestionamientos no sabía qué estaba haciendo ahí. Así, un punto de vista es absolutamente intolerante con otra danza que no sea la llamada del presentar o poscoreográfica, en palabras de la investigadora Anadel Lynton.

Otro punto de vista es más incluyente y parte de lo que hay, para ir hacia una especie de concientización del campo y los públicos de que existe otra danza que es necesario comprender y hacer. Está el punto intermedio de la integrante que es creadora y a quien le gustaría mediar, pero a quien finalmente le ha ganado la relación con sus pares del Colectivo AM y las posibilidades de llevar a cabo y sostener el proyecto de los *Procesos en Diálogo* y el planteamiento de que es mejor hacer procesos y no obras, para rescatar ese tipo de danza que cada vez más están queriendo realizar los jóvenes coreógrafos mexicanos. Un poco para ser parte de una élite y tener oportunidades de circulación en festivales internacionales, un poco para formar parte de una comunidad que los incluya sin decirles que lo que hacen “no es danza” o está mal hecho según el punto de vista de quienes hacen una danza instalada en la modernidad anterior. En este punto es en donde nos ayuda pensar en estos grupos privilegiados como emergentes y que plantean una contracorriente de subjetividad y de cultura respecto a la danza contemporánea que se suele hacer y que la mayoría de los públicos están acostumbrados a ver o piden ver (Ortner, 2016: 147). Por una parte son grupos privilegiados porque sí dependen de los apoyos gubernamentales y sí son parte de una élite artística de la danza que está ganando cada vez más puestos y posiciones de poder en el campo y por otra parte son emergentes porque luchan para que sus planteamientos de una danza conceptual menos apegada a la idea fuerte de presencia se consolide en México (Fischer-Licthe, 2014: 198)

Recordemos que en la danza contemporánea de la modernidad la presencia del intérprete es capital para dirigir la percepción del espectador y hacerlo sentir y vivir lo que se desea expresar. Esta idea de presencia que sería el concepto “fuerte” y dominante de presencia en la danza contemporánea de la modernidad (Fischer-Lichte, 2014) conlleva también una idea de disciplina, cuerpos sometidos y disciplinados, ideas del cuerpo imposibles, que por la delgadez o la destreza que se les exige, terminan como cuerpos lastimados, heridos, mutilados, etcétera. Esta es una razón que los grupos emergentes argumentan como política, es decir, esta razón política al interior del gremio es parte de su “lucha” y por lo que para ellos sería importante introducir las nuevas ideas de danza posmoderna, con un cuerpo más “natural” o cotidiano y con otro tipo de acercamiento a la realidad y a los espectadores.

Estos colectivos emergentes defienden la idea de que la danza no debe apegarse a la representación, ni mostrar virtuosismo técnico o cuerpos perfectos que se muestran al juicio o la mirada externa y cómoda de coreógrafos, espectadores especializados y diversos públicos. Esta danza digamos que pide un espectador, si no especializado forzosamente, sí un espectador que piense por qué se le está presentando eso que lo reta porque es distinto a su idea de danza escénica, una danza hegemónica con obras coreográficas terminadas y que lo dejan cómodo la mayoría de las veces.

Sobre el colectivo y su finalidad, Melissa Cisneros comenta: “La Mecedora es una plataforma nómada de artes vivas que se mueve entre diversos espacios de pensamiento y experimentación artística para enfatizar el desarrollo de nuevas ideas en torno al arte escénico incentivando procesos artísticos compartidos. Se propone como una plataforma de muestra, creación y reflexión enfocada en la noción de proceso como elemento clave para el desarrollo de obras, ideas y lenguajes escénicos contemporáneos y transdisciplinarios. La triada que manejamos es cuerpo-proceso-contexto y entonces buscamos, observamos, etcétera, las formas en que estos tres se cruzan o no...”

“Procesos en Diálogo -dice Cisneros- es una pregunta entre las formas de producir, muy precarias en México y las obras artísticas. La relación del público con la obra y con el artista y su percepción. Es conectar lo que el artista piensa, con lo que hace como obra y lo que el

público percibe. Tiene que ver también con poner a prueba”. Los diálogos aportan reflexión y aprendizaje tanto a creadores como a públicos para Cisneros. Sin embargo aclara que: “en ningún momento creemos en educar al público, eso sí, sino en facilitar el espacio del diálogo.”

Cisneros concibe los *Procesos en Diálogo* como una “zona experimental donde hay espacio para el error, para la investigación, para el fracaso de una idea, para el diálogo con el otro. Planteamos lo de cuerpo=proceso=contexto porque existe una discrepancia en los casos de propuestas (u obras) con mucha producción, pero muy precario todo al nivel del sistema (las instituciones) y eso no cuadraba, aparte de un cuerpo que se asumía desde una tradición moderna.”

Y vaya que es importante este diálogo según lo hacen saber algunos espectadores, quienes al principio con algo de temor o pena se atreven a decir sus opiniones y luego se entusiasman al ver que quizá necesitaban expresar sus pensamientos y sentimientos para reafirmar o desechar ideas preconcebidas y reflexionar su propia experiencia.

Procesos en Diálogo, aunque con avatares para la consecución de apoyos o personas que puedan auxiliar a llevarlos a cabo, se mantiene como un espacio de inclusión tanto de jóvenes creadores como de públicos diversos. En la última edición 2017, realizada en el Centro Cultural de España en México, en la Ciudad de México, surgieron comentarios de los espectadores que refrendan las características que la danza escénica en general y la contemporánea en particular tienen de contagiar corporalmente a los espectadores, de diversas maneras. Contrastando las sesiones de diálogo con los públicos de *Procesos en Diálogo* y los *Diálogos de Percepción* y las entrevistas que pudimos hacer con los espectadores de BRAE y de Landscape Artes Escénicas, pudimos constatar que el cuerpo de los performers, así pertenezca a la estética de la danza contemporánea de la modernidad o bien de la estética poscoreográfica, de la danza del presentar, posmoderna conceptual y/o adscrita a la estética performativa, los espectadores son sensibles tanto a la presencia física-energética de los intérpretes, como a las acciones e imágenes en vivo que suceden en la actualidad corporizada escénica de la que Fischer-Lichte habla (2014).

Los espectadores mostraron que existe una particular sensibilidad al desnudo cuando este se presenta. Ya mencionábamos cómo en el ciclo *Otras corporalidades*, cuando un intérprete masculino pasa a desnudarse, se suscitan reacciones físicas en los entrevistados, ya sea de nerviosismo, de deleite, de curiosidad o de negación. En una entrevista a un espectador varón que presencié el desnudo masculino, aquel negó cualquier efecto sobre su persona, comentó que sí lo sorprendió al principio y pudimos constatar en la observación, cómo sí se puso inquieto e intentaba no ver lo que durante el desnudo hacía el performer. Jack Goody comenta: “La desnudez y el sexo constituyen una parte central de nuestra experiencia aunque no por ello se hayan dejado de levantar frecuentes críticas a su representación, tanto pictórica como a través de la palabra escrita. Esta contradicción es debida a una diferenciación entre lo privado y lo público. En público nos mostramos (habitualmente) vestidos, reservando para el ámbito privado la desnudez y el sexo. Es por ello que las representaciones (potencialmente públicas y que pueden ser requeridas tanto con fines pedagógicos como lúdicos) chocan con este concepto de privacidad” (1999: 250). Imagínese el impacto que tiene en el espectador, y más aún si su posición en el espacio es cercana al performer, un desnudo en escena.

Para *Procesos 2017*, la dinámica para que los coreógrafos pudieran saber lo que opinaban sobre las propuestas los espectadores, consistió en darles papelitos de colores para que anotaran sus comentarios e impresiones, aunque sí se desarrolló un breve diálogo al final de las cuatro propuestas.

En esta segunda edición de *Procesos en Diálogo* en que estuve presente fui testigo de estos contagios corporizados y afectaciones de los espectadores quienes así lo manifestaron. Hubiera sido interesante entrevistar a un espectador que se quedó durante toda la función y justo en el momento en que los performers de la última presentación comenzaron a sacar a bailar a los espectadores, antes de que se abriera el diálogo anunciado previamente por el presentador, se marchó. Estuvo muy atento, pero sólo aplaudió la segunda presentación correspondiente a una danza mucho más escénica en el sentido tradicional, con la coreografía de Lillian Müller.

Según algunos espectadores legos fueron fuertes las imágenes que realizó una mujer joven con peluca y que se cambió varias veces de vestido y se rasuró las piernas con una cámara que enfocaba de cerca sus acciones en un circuito cerrado que se proyectaba sobre una pantalla.

En otra presentación el cuerpo hábil, diestro y entrenadísimo de la bailarina Lillian Müller interpretó un solo en el cual hacía contorsiones para verse grotesca y por momentos verse “bonita” o estar en el papel de “señorita que acata las normas de urbanidad para verse bien”. Igualmente los espectadores manifestaron su impacto ante las muestras de destreza, aunque comentaron que no comprendieron y que le hacía falta trabajar más la voz para poder cantar y hablar con mayor dicción y legibilidad.

El encontrarse cercanamente con el cuerpo fenoménico del bailarín actor es una experiencia muy fuerte para los espectadores, sea que gusten de la propuesta o no y el concepto fuerte de presencia está vigente y es requerido por la mayoría de los espectadores. Con sólo tres propuestas elegidas por Melissa Cisneros, la única integrante actualmente de La Mecedora y que recurre a la colaboración de amigos, seguidores jóvenes y algunas amigas suyas integrantes del Colectivo AM, se llevó a cabo esta última emisión de Procesos. Al ya no estar Ibargoyen en la colaboración, un joven e inexperto presentador y guió los diálogos. En sus comentarios enaltecía a intérpretes que por su falta de experiencia y reflexión sobre su propio proceso, presentaban propuestas todavía muy principiantes. Hubo también propuestas de performers con mayor experiencia.

Ejemplo de este contagio corporal de performers a espectadores lo dio un espectador quien dijo: “yo la verdad no iba a hablar porque no sabría si es exacto lo que entendí de las obras, pero puedo decir que me impactaron y por ello necesito decir que hasta estoy sudando, todo el tiempo he estado emocionado y nervioso y me sudan las manos, pero pues es lo fuerte de la experiencia de verlos moverse y los cuerpos, gracias, sólo eso. Tenía que decirlo.”

Sobre los Procesos y los diálogos con los públicos, Cisneros afirma: “Siempre estamos probando cosas diferentes y a veces sentimos que la parte del diálogo no la tenemos resuelta

todavía completamente. La idea es empoderar al artista y darle la confianza al espectador para compartir lo que ve, hacer un diálogo constructivo para retroalimentar el proceso de cada artista.” Y de los que asisten “Público tenemos de todo, las personas que no acostumbran ir al teatro tienen opiniones muy interesantes y una mirada muy fresca. Eso a mí particularmente me late mucho.”

“Procesos en diálogo tiene ya seis años y va para siete (cuando hicimos la entrevista en 2017). Percibo que el público ha sido constante y se ha facilitado más el diálogo y la participación de manera descontracturada.”, Cisneros afirma y dice también que percibe que en la Ciudad de México los creadores y los públicos tienen más sobre sus hombros el peso de la tradición y por ello quizá les cuesta más trabajo concebir sus propuestas como un proceso para mostrar e intercambiar con los otros, es decir, los públicos, que en Tijuana, donde también se realizan sesiones de Procesos en Diálogo. Ella ve más osados, más cuestionadores de su práctica y más en el ámbito de la investigación a los creadores tijuanaenses que a los de la capital mexicana.

Finalmente encontramos un punto de convergencia entre Cisneros e Ibargoyen respecto a cómo son tomados los diálogos con los públicos por los creadores. Ibargoyen piensa que no sirven de mucho porque los coreógrafos no toman en cuenta lo que escuchan para modificar el curso de sus investigaciones y Cisneros lo dice de otra manera. Comenta: “Ahora recibimos muchas propuestas de artistas emergentes y me da la impresión que necesitan un espacio de visibilidad más que de diálogo y proceso y que por eso mandan obra.”

Al momento de escribir estas líneas La Mecedora no existe más como la conocí, con dos integrantes fijas y las demás nómadas. Una de ellas se quejó de que la otra pidió apoyo al Fonca para realizar los Procesos en Diálogo y obras propias en 2017 y no la incluyó en el plan ni le avisó. Por otra parte la colaboración con el Colectivo AM se ha hecho aún más intensa en los ciclos de Otras corporalidades, pero es significativo cómo, cada vez que pregunto sobre la relación con el Colectivo AM, se me dan evasivas y las preguntas no se responden. Sin embargo, las integrantes de La Mecedora siempre han estado dispuestas al diálogo. Esto contrasta con algunas actitudes de algunos integrantes del Colectivo AM que

literalmente huyen de las entrevistas y evaden el tema de la relación con las integrantes de La Mecedora. Aunque también Magdalena Leite y Alma Quintana del Colectivo AM accedieron a ser entrevistadas y generosamente me hablaron de los espectadores a quienes se dirigen. Interpreto este movimiento en la actitud de algunos miembros de ambos colectivos como un corrimiento hacia posiciones que pueden ser más selectivas con el diálogo y aún más excluyentes con las posturas estéticas que apoyan. Sin embargo, cabe señalar que Cisneros e Ibargoyen, las últimas que trabajaron juntas como La Mecedora, siguen abiertas al diálogo. Cisneros busca mantener la continuidad en la realización de los Procesos en Diálogo casi a toda costa e Ibargoyen trabaja en proyectos para que la comunidad dancística reflexione sobre sus condiciones de trabajo y desarrollo con el director de teatro Rubén Ortíz. Quizá este acercamiento con los públicos de La Mecedora les ha servido a sus integrantes para tener una visión más realista del otro espectador y sus posibilidades, desencantándose a veces, pero sin abandonar la lucha por mantener el diálogo. Parecen expresar que de algo ha de servir dialogar para ambas partes, creadores y espectadores. La problemática que identifiqué aquí es que no existe un análisis de la metodología de los diálogos ni una capitalización de los resultados de dichos diálogos y quizá por ello o se toman a la ligera, como un sello particular que a alguien le puede servir, o bien se piensa que no sirven para nada.

Yo por mi parte creo que, al no haber espacios de diálogo e intercambio para los diversos públicos después de los eventos, los diálogos sirven y tienen una función de catalizadores de la propia actitud ante lo que se presenta y de las emociones y pensamientos que surgen, claro, esto si se da la confianza para expresarse.

De hecho considero que las diversas metodologías de diálogo pueden servir para que los coreógrafos hagan conciencia sobre sus formas de plantear las temáticas que les interesan, pero también para establecer un vínculo más real con los espectadores. El diálogo me parece un puente que abre posibilidades de comunicación, conocimiento y sobre todo comunión y puede ser un atractivo para muchos públicos.

BOCETOS PARA ENCAMINAR LA REFLEXIÓN SOBRE LOS PÚBLICOS.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Quisiera que se entendiera que dada la complejidad y lo flexible del tema del presente estudio, estos apuntes a modo de conclusión serían más bien indicios para el planteamiento de nuevas hipótesis y nuevas vetas de investigación. A modo de hipótesis de sentido que apuntan hacia ciertas similitudes y diferencias, pueden servir al investigador interesado, a los funcionarios y gestores culturales e incluso a los propios coreógrafos para continuar pensando el tema. Estos indicios nos muestran varias cuestiones. El estado de un campo en un momento histórico dado, así como el estado de la vivencia del cuerpo y los sentimientos de algunas personas que se acercan a la danza contemporánea. También de manera paralela el estudio de las percepciones y experiencias de los asistentes a mirar-presenciar estas cuatro propuestas de danza contemporánea nos da pistas sobre las concepciones que se tienen de lo que debe ser la danza, lo que debe ser o no un bailarín y de lo que a las personas les importa o les preocupa. Sobre todo el estudio nos muestra cómo la danza se acerca o no a la sociedad y cuáles son los anhelos de los agentes de un campo como el de la danza contemporánea, pero sobre todo nos habla de las relaciones entre ellos y con los demás, los otros y por supuesto “lo otro”.

Estoy consciente de que faltarían muchas cosas por reflexionar, por aprehender y por decir, pero este punto de recapitulación está conformado por dos estadios. El primero tiene que ver con los hallazgos principales durante el trabajo de campo respecto a los cuatro ejes principales propuestos. Aquí se realiza una recapitulación de estos hallazgos.

El segundo tiene que ver con un posicionamiento y la teorización que, desde mi perspectiva, emergen de los resultados del estudio y que tiene que ver más con posibles explicaciones e interpretaciones de las contradicciones que presenta el campo de la danza respecto a sus públicos y el abordaje sobre la conformación de una ciudadanía que pudiera exigir ciertos derechos culturales e incluir a la danza dentro de esos derechos.

Los temas que a las personas les importan se viven mediante la danza escénica de maneras particulares, contundentes dada la potencia del cuerpo expresivo. Esto me permitió ubicar los más importantes en este momento para las personas. También el estudio creo que da algunas luces sobre la idea de danza y de cuerpo que las personas quieren ver y con la que se confrontan.

En este sentido, la mayoría de los públicos entrevistados coinciden en preferir la danza contemporánea que muestra virtuosismo técnico en la ejecución por parte de los bailarines y que tiene mayor grado de fisicalidad. Así es que, aunque los espectadores legos aceptan de buen grado cualquier propuesta de los paradigmas en este estudio abarcados, los espectadores especializados y aficionados tienden a preferir una danza contemporánea más apegada al paradigma de la modernidad. A todos los espectadores les agrada ser tocados por la habilidad de bailarines entrenados y que muestran proezas técnicas de la danza en escena.

Todas las presentaciones de todos los grupos incluidos en el estudio contaron con público. Si bien las funciones de BRAE casi siempre llenaron los teatros y espacios donde se presentaron, con públicos heterogéneos, en el caso de los demás colectivos hubo buenas cantidades de público.

En estos gustos y estas variaciones sobre esas preferencias se encontró que la danza contemporánea les permite a los espectadores varias cosas: ser fisgones, mirones o voyeurs, ver cuerpos esbeltos, “bellos” y que despliegan virtuosismo y habilidades que sólo puede lograr el entrenamiento técnico, gozar del despliegue energético de los bailarines. Gozan de las imágenes que crean los coreógrafos y reflexionan en nuevas temáticas o de maneras nuevas en temas que atañen a sus vidas. De esta forma ellos y ellas hacen las obras, les dan su propia narrativa y significación con relación al contexto social y cultural que viven. Digamos que inventan narrativas nuevas de las obras.

Se trata también de la experiencia de conocer algo nuevo en el caso de quienes se acercan por primera vez o esporádicamente a la danza y/o pertenecer a una colectividad, sobre todo en el caso de los bailarines espectadores.

Es curioso cómo para todos los espectadores (especializados, aficionados y legos) hubo dificultades en recibir de buen grado el cuerpo desnudo en escena. Incluso cuando se recibía de buen grado, hubo incomodidad cuando apareció.

En el período contemplado en el estudio se observaron factores que mejoraron la posibilidad de los públicos para asistir a la danza contemporánea, que tradicionalmente se piensa empantanada en una crisis permanente de falta de públicos, poca difusión, poco interés del “gran público” hacia una expresión que se muestra como altamente especializada y algunos estudios indican que, al igual que para el consumo de otras artes, se requeriría de una preparación previa para poder disfrutarla. Bourdieu nos dice: “La aprehensión y la apreciación de la obra dependen también de la intención del espectador que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social, al mismo tiempo que de la aptitud del espectador para conformarse a esas normas, o sea, de su formación artística (2002d: 27).

Si bien es verdad que los dos estudios consultados en este trabajo sobre los asistentes a la danza y el teatro en Santiago de Chile y la Ciudad de México apuntan que la mayoría de los públicos legos asistentes son profesionistas de clases medias y que algunos de esos profesionistas tienen relación con áreas artísticas, aparte de los públicos especializados que también asisten, y esto es certero según pudimos observar (Ejea/Garduño, 2007 y Nivón/Sánchez, 2012), en el presente trabajo sobre percepción de la danza contemporánea se constató que no se necesita una mirada especializada para poder disfrutar y apreciar este tipo de espectáculo.

Este resultado es la premisa sobre la cual borda la presente investigación, en aras de rescatar y validar las experiencias de todos los públicos asistentes a la danza.

En general pudimos constatar que la danza contemporánea, pertenezca al paradigma que lo haga, gusta, conmueve y/o hacer reflexionar, aparte de que es muy atractiva visualmente cuando se difunde acompañada de imágenes y que sus propuestas pueden atraer a públicos legos, quienes disfrutaban aún más cuando los mismos coreógrafos platican sobre sus obras y

los temas que abordan. Los espectadores legos sin duda esperan ser interpelados en distintos niveles por los temas.

Los espectadores legos sin duda son quienes se dejan conmover con mayor apertura y no sólo eso, sino que tienen una mayor capacidad para expresar su sentir, aunque les cueste trabajo hacerlo dada la poca importancia que en la educación escolar se le da al ámbito de los sentimientos, sensaciones, imaginación y evocación.

Los espectadores especializados son exigentes respecto a las expectativas que tienen de lo que asisten a ver. Tienen expectativas muy definidas y les cuesta trabajo ser sorprendidos cuando el resultado es distinto ya sea positivo o negativo, aunque lo negativo pesa mucho porque existe una hiper-crítica. Los espectadores especializados entrevistados presentaron un número mayor de barreras para dejarse tocar o al menos “entrar” como un proceso dialógico a las propuestas coreográficas de sus colegas, que los espectadores legos y les costó más trabajo expresar sus sentimientos y/o hacer contacto con ellos cuando veían danza.

Causan sorpresas y revierten las expectativas de los espectadores los espacios, las personas, las propuestas estéticas, el tratamiento de los temas, las afinidades y diferencias con lo que miran, los cuerpos con sus particularidades, las imágenes, sus propias evocaciones y sensaciones corporales en el encuentro con otros cuerpos, tanto de otros espectadores como de los bailarines. Estos encuentros provocan sensualidad, escándalo, molestia, enojo.

La danza escénica contemporánea en México arrastra a sus públicos en la disputa que se establece al interior del campo entre quienes pertenecen a la estética dominante que enarbola el paradigma de la modernidad y la danza posmoderna conceptual, que no acepta al paradigma anterior.

Si bien existen factores que pueden influir en la escasez de públicos para la danza y que ya anotamos en el apartado correspondiente, nunca son definitivos como suelen declarar los coreógrafos entrevistados. Aún las barreras simbólicas de los espacios, como el pensar que el teatro es un espacio a donde acuden sólo los especialistas, aunque no cabe duda que está

presente en muchos espectadores, tampoco es definitivo y este “temor” para acercarse a otros espacios comienza a cambiar en la actitud de muchos espectadores legos omnívoros que se aventuran a probar algo nuevo y ver danza.

Tampoco se observa como determinante la falta de calidad en la interpretación o las obras argumentada por algunos especialistas. (Cardona, 1990) No negamos que existe una dimensión de estructuración de las propuestas que, cuando no es profesional o de plano no existe, pues claro que eso es un obstáculo por el cual cualquier mensaje o propósito del creador para con el espectador se frustra, pero aun así, entre los espectadores se observa un esfuerzo por mirar.

Las razones aducidas por los espectadores para no asistir a ver danza son variadas y están regidas por el azar. Los espectadores comentan que lo que puede influir en que no se decidan para asistir a ver danza son las distancias, el clima, que se les “va el tiempo” en hacer otras cosas en casa y deciden mejor no ir, el pensar en el tráfico y la posibilidad de transporte a la salida, la falta de compañía para ir y la falta de costumbre, lo cual nos comentaron que significa que sí quieren ir e incluso identifican las posibilidades, pero finalmente terminan asistiendo a la danza muy poco.

El espectador mexicano de danza es respetuoso y suele permanecer hasta el final de funciones donde quizá se aburre o no está de acuerdo con algunos planteamientos, pero permanece. Este espectador, sobre todo el lego y el aficionado, otorga un estatus de saber y poder al artista y generalmente hace un esfuerzo por ser empático e indagar con su mirada y buscar caminos diversos para orientarse en lo que mira, en lo que quizá le quiere decir el creador.

Las experiencias son diversas, pero en general como disciplina desarrolla tanto entre quien la realiza, como entre quien la presencia, diversas cualidades necesarias para el desarrollo de las personas. Es fuente de esparcimiento, es fuente de reflexión y meditación, activa las cualidades kinestésicas y sensorceptivas de las personas, establece la necesidad de empatía o al menos de comunicación con diversos imaginarios y situaciones, hace vibrar al cuerpo que la presencia, en múltiples sentidos, puede hacer imaginar otros mundos. Lo más

importante sin embargo, es la reelaboración que la danza le posibilita al espectador realizar, de la obra y que la vivencia espejea su propia subjetividad.

Coincido con Ranciére cuando afirma: "El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro, aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias liga individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, aun cuando los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar su propio camino" (Ranciére, 2010: 23).

La danza establece distancias y cercanías con los espectadores, puesto que el espectador que presencia la danza, en el caso de este estudio, la danza contemporánea, sale ganando en experiencia no sólo de ver, sino de convivir con otros seres cuya energía corporal se mueve con la de ellos y ellas, es decir, existe una comunicación muy poderosa que aflora al conectarse mediante diversos modos somáticos de atención. De esta manera reiteramos que el espectador no es ni será nunca pasivo, aunque no se le invite a participar intencionadamente del espectáculo. Incluso aunque al coreógrafo en cuestión no le importe si está presente o no. Sin embargo, el espectador como ser sensible que es percibe esta postura y puede decidir no asistir a una fiesta donde siente que no está invitado, o salirse si lo considera pertinente.

Por una parte, existe una visión democratizadora de la mirada, o al menos una intención por parte de los creadores de danza, en el sentido de no querer dirigir u orientar la mirada del espectador haciendo explícitos mensajes o intenciones de las obras de danza. Esta idea de que los espectadores son libres de interpretar, sentir o hacer las relaciones que quieran o les surjan respecto a lo visto nos hace notar este anhelo de libertad, una intención de ver horizontalmente las inteligencias. Si bien esta postura es positiva dado que aparentemente intenta no guiar la mirada e impulsar el libre flujo de sensaciones y la responsabilidad de "pensar" con el coreógrafo de otras maneras, no se ha reflexionado y no se realiza

conscientemente, por lo cual se desconocen los indicadores que pudieran darse al espectador para orientarse, que sea consciente de esa libertad y la asuma.

Ya se mencionó cómo los coreógrafos idealizan a los espectadores legos y cuando los tienen existe sin duda una empatía o se trata de establecer. Existe también un deseo de conectarse con otro distinto al público especializado de la misma danza en aras de que la actividad cumpla una función de educación, liberación, conexión, solidaridad, que expresa una maestra de danza en entrevista: “Claro, los colegas no son públicos de a de veras. La danza se debe hacer para la sociedad.” Entonces se identifica un deseo de que la danza salga, que sea vista por otros como una disciplina poderosa y valiosa, y de que ese valor y ese poder sean aprovechados por la sociedad.

Claro que en esta confluencia habría que distinguir entre las posturas jerárquicas de los coreógrafos pertenecientes al paradigma de la modernidad que dirían que el solo hecho de mirar el arte culto, al cual la danza contemporánea pertenece, educa por una especie de estatuto de autoridad. Esta idea diría que es importante llevar al pueblo el gran arte para que se forme en él, porque por sí mismo es valioso, es el arte que vale.

Los jóvenes colectivos de la danza posmoderna siguiendo a su manera diversos autores entre los que destaca Ranciére (2010) plantean que también por medio de la danza se puede pensar y hacer pensar y que por ello debemos luchar contra la tradición de la danza que utiliza el virtuosismo técnico de los bailarines en escena, ya que esto es una forma de dominación que así se reproduce, así como se reproducen las formas jerárquicas y fordistas de producción en la danza como ya mencionamos en el apartado correspondiente (Spangberg, 2007).

Ambas posturas, las de los jóvenes y las de los viejos están atrapadas en las disputas internas del campo y estas disputas atentan contra la difusión y las posibilidades de compartir con otras comunidades el poder de la danza.

Observo una actitud doble entre los creadores de danza que para mí son dos caras del mismo problema. Por una parte los hacedores de la danza no consideran a sus colegas que asisten a

verlos, a los espectadores que en este estudio se nombran como especializados, como espectadores válidos. Se dice “ellos no son espectadores, son gente de danza”. Como si esos colegas no hubiesen tenido que hacer los mismos esfuerzos que cualquier otro espectador para asistir a una presentación: prepararse con tiempo para llegar puntuales a la hora señalada de la función, trasladarse, gastar un dinero en transporte y a veces en los boletos del teatro, pensar cómo regresarán a su casa según la hora de la salida, entre otras cosas prácticas y sobre todo también escudriñar la propuesta del coreógrafo y, a su manera, preguntarse todo lo que haya menester y exponerse a sentir agrado, desagrado, etcétera.

Por otra parte, si bien existe entre los actores que conforman en diversos espacios sociales un anhelo por acercarse a los espectadores legos que serían poseedores de una pureza en la mirada que haría que se cumpliera su ideal de ver la danza sin prejuicios, cosa que este estudio desmiente, también sin quererlo se denuesta a este espectador cuando se piensa no sólo que no tiene un bagaje previo (aunque no sea de danza), sino que estará indefenso y recibirá sin filtros propios los planteamientos de la propuesta con la que se encuentre.

Este estudio ha servido sin duda para desmentir ambas ideas. Por una parte los públicos legos no poseen una mirada pura, despojada de prejuicios, aunque quizá sí presenten menos niveles de exigencia que los públicos especializados o aficionados y, por otra parte, las obras y su estética sin duda no son las que ahuyentan a esos espectadores, que sin duda piensan por sí mismos y valoran su experiencia.

Entonces, ¿qué sucede aquí? Bueno, identifico una contradicción básica que ha salido en el estudio y que aflora cada vez que se habla de públicos para la danza. Los creadores entrevistados y con quienes platiqué comentan que para la danza no hay públicos, porque los públicos de la danza son los mismos que la hacen. También en entrevistas pregunto a los creadores cada cuándo van a la danza o qué tipo de danza prefieren ver y resulta que rara vez asisten a mirar danza contemporánea. Si bien es cierto que la danza no es un espectáculo masivo y que es menor la cantidad de espectadores legos que asisten, sin duda sí los hay.

Los públicos especializados de la danza mexicana son distintos a los espectadores especializados del gremio dancístico en Buenos Aires quienes, basados en una interpretación particular del Ranciére de *El malestar en la estética* (2011), defienden una idea de comunidad, conformada por ellos mismos, es decir una comunidad volcada hacia dentro, pero donde existe un esfuerzo evidente de los colegas por estar en todo lo más posible de los espectáculos de danza que se ofrecen en la ciudad, sean afines o no a su idea de danza. Ellos y ellas aprenden de lo que ven aunque no les guste y a aquellos públicos les gusta sentir energías más que ver formas virtuosas en escena.

Entre los espectadores especializados mexicanos no sólo existe un alto nivel de exigencia en cuanto a lo que se espera de las obras que se asiste a ver, sino que hay un desprecio y en ocasiones indiferencia ante propuestas distintas a las propias de colegas que están en el gremio. También existe una historia de viejos enconos y rencores que influye en este desprecio o aprecio, sobre todo en las generaciones de espectadores especializados o creadores que comenzaron sus carreras en los años ochenta y noventa del siglo pasado. Estos enconos se atenúan en algunos espectadores especializados, sobre todo bailarines.

Aunado a esto cabe decir que las instituciones encargadas de la distribución de obra en el circuito cultural dancístico sólo incluyen a ciertos grupos y colectivos en su programación y, a pesar de que existen múltiples grupos de danza contemporánea en la Ciudad de México, vemos sólo a algunos pocos.

Asisten pues a la danza bailarines, familiares, maestros de danza, amigos, algunos colaboradores, espectadores aficionados y uno que otro espectador lego, al menos en los casos de Vivian Cruz y el Colectivo AM.

Los casos de BRAE y la Mecedora son particulares porque aunque los públicos de ambos colectivos son heterogéneos, en el caso de BRAE ellos buscan a los espectadores legos en colonias populares y eventos donde bailan y ahí se adhieren nuevos públicos a las filas de sus espectadores fanáticos y aficionados. En el caso de La Mecedora predominan los públicos de otras áreas artísticas y también tienen espectadores legos entre sus filas, por el tipo de

convocatorias que realizan en sus Procesos en Diálogo y por los lugares donde realizan sus eventos, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, pero en este caso hay una ventaja en cuanto a la comunicación con los públicos, que considera el diálogo como un proceso de apoyo a los creadores. Más que un proceso de apoyo a los creadores, en quienes no parecen influir los comentarios de los espectadores, es justamente a los públicos a quienes atraen y acercan esos diálogos, aún con lo desordenados que puedan ser, porque como lo constatamos con los Diálogos de percepción sobre el proceso creador que hicimos, son oportunidades para los espectadores de conocer a los coreógrafos. Esto es muy valorado por los públicos, pues aporta una posibilidad de conocimiento más profundo y cercano con la danza y quienes la hacen. La Mecedora y BRAE, con distintas estrategias buscan insidir en los espectadores para que sus experiencias sean significativas. Vivian Cruz lo comienza a realizar ya.

Lo que quiero plantear en el caso de la contradicción básica recién mencionada es que, lo que probablemente aleja a los espectadores legos o posibles espectadores asiduos a la danza contemporánea.

La posible respuesta sobre una supuesta crisis en la asistencia de los públicos a la danza, que los creadores insisten en denunciar, me aventuro a decir, está en el trato, en el tipo de relaciones que el mismo gremio establece hacia afuera y entre los actores al interior del campo.

Si bien este no es precisamente un estudio sobre la conformación del habitus de los actores en el campo, sí cabe mencionar que se observa una especie de desprecio en estas relaciones al interior y al exterior. Al interior sin duda este desprecio se expresa en los elementos que he referido líneas arriba y que se siente cuando uno asiste a las funciones de danza. Basta escuchar en las butacas los comentarios que algunos espectadores especializados jóvenes colocados en lugares sociales privilegiados dentro y fuera del campo realizan sobre lo que miran durante una función, como datos que fundamentan esos sentires de desprecio, de exclusión y que finalmente es un mecanismo más de distinción que hace ver las luchas internas. Estas actitudes pudieran ser también un mecanismo de defensa ante el denuesto que ciertos coreógrafos jóvenes han sufrido en pasadas administraciones sobre sus propuestas y

ante la problemática de no poder presentarlas en espacios de consagración dentro del campo. Ahora esos actores se han colocado en diversos lugares de privilegio defendiendo sus posturas estéticas, ya que las instancias institucionales ya los han acogido, ¿o se diría capturado?

Por otra parte, los públicos legos u ocasionales aunque sean amigos o conocidos de los bailarines o coreógrafos observan las formas de trato que se dan entre los espectadores especializados. No significa que haya malos tratos. Los espectadores legos y aficionados son bienvenidos siempre, pero con la energía de la que se inviste quien está seguro de su posición en un campo o que cuando menos ha naturalizado las jerarquías que se dan en su interior y que se manifiestan en las prácticas. Ellos y ellas, los espectadores legos sienten, perciben las diferencias que son más bien de orden simbólico y no les permiten sentirse mínimamente “a gusto”, según comentarios que recibimos de algunos. O bien ya existe una comunidad que se conoce y se saluda hasta con abrazos y besos, o bien se dan esos saludos con un dejo de desprecio de algunas personalidades hacia otros colegas que ocupan lugares distintos en el campo.

Sin embargo, los espectadores legos y aficionados, así como muchos especializados se sobreponen a estas actitudes. No se dejan amedrentar, pero sí es un factor que consideran para asistir o regresar a la danza, como lo manifestaron algunos espectadores especializados.

Cabe matizar y destacar que en los casos de BRAE, Vivian Cruz y La Mecedora, sus miembros hacen un esfuerzo por integrar e integrarse con todos los espectadores. Existe en estos colectivos y creadores una intención de horizontalidad y un respeto en el trato y en las obras o las presentaciones a los públicos asistentes. Un esfuerzo inclusivo.

Aun con todo cabe recalcar que los coreógrafos y bailarines incluidos en el estudio coinciden en sus deseos de acercarse a los espectadores y de considerarlos. El presente estudio espero que también ayude a reconsiderar la posición de todos los espectadores y redimensionarlos. Coincido con Ranciére, como los grupos emergentes incluidos en el estudio aparentemente también lo hacen, cuando afirma: “No tenemos que transformar a los espectadores en actores

ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia” (2010: 23).

Dadas estas observaciones me inclino por pensar en alternativas que se pudieran generar en el gremio dancístico, tan lastimado por los denuestos que ha sufrido dentro de la jerarquización de las artes en Occidente justamente por trabajar con el cuerpo, ser un campo donde las mujeres son mayoría y por lo tanto se le mira como feminizado, y por la predominancia en sus prácticas de una lógica no racionalista opuesta a la dominante.

Parte importante del planteamiento de alternativas es el reconocimiento ya presente, de estas dolencias de las que sus actores han sido víctimas y comenzar un camino de apertura a lo otro, a los otros propios y ajenos, porque el desprecio que practicamos entre nosotros pudiera ser lo que ahuyenta a los posibles públicos externos al campo, así como a los colegas especializados.

Por otra parte, las lógicas de las luchas internas en el campo que tienen que ver con priorizar la práctica por sobre la teoría o bien tomar la teoría de maneras superficiales e irresponsables, sólo por moda, preserva un aislamiento del mundo exterior que hace que no nos veamos como parte de la sociedad, la cual también nos estigmatiza o simplemente no está diseñada para vernos.

Este estado de cosas está cambiando sobre todo en las nuevas generaciones y en los colectivos más jóvenes que se incluyen en el estudio, por múltiples factores como las redes sociales, las situaciones de injusticia, desigualdad y violencia que se viven actualmente en México y de las cuales estos jóvenes han creado consciencia.

Es de considerar también que la actual configuración del campo a nivel global establece estéticas prestigiadas que permiten o inhiben, según se adscriban a ellas o no los creadores, su participación en un mercado extendido de las artes escénicas. Estos encuentros con un México distinto al que les tocó a las generaciones anteriores, aunque ocupen un lugar social

privilegiado, han creado cierta consciencia al interior. La diversificación de disciplinas y saberes que confluyen en algunos espacios y el acercamiento a la teoría que por moda y por necesidad de las nuevas propuestas conceptuales en el mundo han tenido que realizar estos nuevos sujetos de la danza en México conllevan un contacto con lo externo y los otros mucho más intenso que en el pasado.

Algunas de estas iniciativas e intentos son bienvenidas en el campo y hasta se convierten en nuevas tradiciones, como es el Encuentro de Investigación de la Danza (Viscesc), Alonso Alarcón y Alicia Sánchez, dos coreógrafos y bailarines en activo que han incursionado en la teoría.

Los mismos Procesos en diálogo organizados por La Mecedora ya son una nueva tradición. En el caso de los jóvenes que se presentan en Procesos en Diálogo, observamos una necesidad de aprender formas eficaces de producción que rompan con las formas de producir imperantes y eso es muy difícil justamente porque es casi nula la participación en estos eventos de personalidades con trayectoria, que justamente con su ausencia muestran o bien un abandono o invisibilización de esas propuestas o bien una falta de apertura mínima a esos nuevos planteamientos.

Ya se mencionó que el llamado de Ranciére a cambiar la relación con los espectadores estriba en cuestionar los mismos principios con los cuales los creadores plantean sus obras. Coreógrafos que cuestionen los estatutos de lo que proponen y que miren al espectador como un igual. “Los artistas, al igual que los investigadores construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores” (Ranciére, 2010: 28). Afortunadamente entre los espectadores legos y aficionados cada vez más encontramos esa decisión de apropiarse de lo que presencian, no descalificar su propia voz incluso antes de emitirla.

Para cambiar esta relación y abonar en ámbitos inclusivos tanto para coreógrafos como espectadores el diálogo, los diálogos entre creadores, miembros del campo y espectadores especializados, aficionados y legos es fundamental, pieza clave, pero habría que ir más allá.

Los espectadores agradecen el diálogo cuando se da con los creadores y estas experiencias de intercambio que dan confianza al espectador para sentirse seguro de lo valioso de su opinión, hacen que se acerquen a la danza, o cuando menos que la contemplen como otra posibilidad entre muchas para pasar su tiempo libre y acercarse a su propio cuerpo y sus sensaciones de diversas maneras.

La revaloración del diálogo no solamente como metodología sino también como postura de acercamiento y de apertura serviría para que la vivencia del cuerpo que permite la danza, auxilie en la formación de personas más críticas como ciudadanos. Ciudadanos que se asuman como tales y que esos ciudadanos espectadores que se preguntan cosas, pero también que sienten y piensan y así aprenden más de sí mismos y de otros, puedan en un momento dado exigir la danza que quieren y redimensionar sus experiencias corporales como un conocimiento valioso.

Este proceso ya iniciado de forma incipiente con BRAE, con los diálogos de percepción que realiza la investigadora Anadel Lynton y con los Procesos en diálogo de La Mecedora quizá permitan una revaloración de la danza como un arte que posibilita el encuentro con lo corporal complejo y una revaloración del cuerpo y sus dimensiones: sentir, reflexionar, percibir, conocer, emocionarse, etcétera. Esto podría colocar los saberes de las artes escénicas y de la danza en un mejor lugar para su apreciación.

Si a los creadores y sobre todo a los bailarines se les insta a rescatar de manera consciente esa libertad de interpretación que tanto anhelan en los públicos, se les podría instar igualmente a dejar de aleccionar a los espectadores y hacerles saber que no hay estéticas correctas e incorrectas. Otorgar desde la práctica un estatuto de inteligencia, un poder de decisión y una validez a la experiencia de los espectadores.

Este camino puede fructificar en dar a la danza un estatuto de arte valioso entre las demás en la sociedad y eso nos ayudaría a revalorarnos como ciudadanos junto con los espectadores que nos contemplan de manera más activa de lo que a veces pensamos.

LA DANZA FRENTE A LOS DERECHOS CULTURALES

La danza en general y la contemporánea en particular aparece no sólo como obras o procesos creativos de personas que se dedican a ella, sino como un conjunto de saberes capaces de generar no sólo placer o reflexión en su percepción somática por parte de los espectadores, sino que también puede aportar diversas áreas de desarrollo para las personas que pueden servirse de ella para la salud, para la recreación, para desarrollar o mejorar la coordinación motriz, para ayudar a despertar diversas capacidades cognitivas o potenciarlas, para ganar en autoestima, para contener y reconocer diversos estados psicológicos, para desarrollar la sensibilidad espacial y, temporal, entre otras virtudes.

Esto supone considerar a la danza como un patrimonio de conocimiento al cual tendrían derecho de acceso todos los ciudadanos, lo cual implica que quienes integran el campo de la danza se consideren ciudadanos de pleno derecho. Para que esta construcción se desarrolle faltaría, entre otras cosas, que la figura de bailarín o coreógrafo estuviera incluida dentro de las profesiones susceptibles de prestar servicios o ser reconocidas como tales. Por otra parte eso ayudaría a que los ciudadanos tuviesen conocimiento de que ese es un bien y de que es su derecho acceder a él como a cualquier otro. Un bien cultural, pero también un bien de conocimiento.

Esta preocupación que emana del presente estudio y del contacto con los espectadores de la danza contemporánea en una urbe como la Ciudad de México quizá tenga que ver con aspirar a una idea de ciudadanía mucho más plural, horizontal y participativa que haga que los creadores y personas del campo de la danza realmente salgamos hacia afuera y rompamos con nuestros atavismos heredados de una cultura política cortesano- priísta inculcada de

manera autoritaria y jerárquica por las instituciones y que reproducimos sin pensarlo mucho en clases, ensayos, en fin, en las instituciones.

También tiene que ver con visualizar las virtudes que tiene la disciplina que los espectadores entrevistados en este estudio pudieron percibir y experimentar y hacer partícipes a otras personas de ellas. Es cierto que está en boga el tema de los derechos culturales, lo cual implica ver a la danza, la memoria y la historia de la danza como patrimonio intangible. El Dr. Eduardo Nivón comenta: “Los últimos lustros del siglo pasado presenciaron la conexión del patrimonio con las políticas de derechos humanos que promueven el desarrollo de las sociedades o grupos, como se observa en las discusiones sobre el patrimonio inmaterial o intangible, que es considerado un ‘crisol de la diversidad cultural y garante del desarrollo sostenible’” (Nivón, 2010: 19).

Habría que ver si los públicos y espectadores consideran como un patrimonio intangible a ser aprovechado a la danza, pero los profesionales de la disciplina, sin duda en su mayoría, aunque ingenuamente, lo consideran tal. Este reconocimiento implica dos áreas en las que haría falta trabajar para que la danza sea un bien cultural: primero el acceso a ella, el que sea conocida y reconocida en sus diversas manifestaciones y niveles (profesional, amateur, etcétera.), así como poder servirse de ella. Es decir, un espectador tiene derecho a decidir si no le gusta la danza escénica, pero sólo si la conoce podrá tomar tal decisión.

La otra área consistiría, según pienso, en reconocer la necesidad de la participación de las personas en y con la danza.

En este punto aflora el pensar en la diversidad cultural y la tolerancia a tal diversidad cultural que debiera manifestarse cuando se habla de derechos culturales, lo cual, como ya hemos visto es un problema nodal del gremio de la danza contemporánea mexicana.

Una aspiración de los creadores presentados en este estudio tiene que ver con llegar a espectadores no especializados, los llamados en el campo “verdadero público, público de a de veras”, etcétera. Esto implica cambiar nuestra idea de danza y, como ya se anotó en

diversos puntos de la investigación descargar al espectador de la responsabilidad de “estar informado”, de “tener un conocimiento del código” o de “ser especialista” para disfrutar o percibir la danza “como se debe”. Este descargo del deber ser en la percepción, de la cual debería estar enterado el espectador lego y aficionado, es sin duda una virtud de los anhelos de los coreógrafos y hacedores de danza, tendiente a realizar la utopía de aceptar la libertad de sentir y pensar de los otros. Este me parece es el primer paso para luego otorgarle la responsabilidad al espectador de asumir la danza como la quiera.

Este es un tópico irresoluble todavía para los artistas en esta visión, también limitada de “que la obra sea acerca de algo, que proyecte una actitud o punto de vista del artista –que sea retórica o metafóricamente de carácter elíptico, y que involucre la participación del público a través de su interpretación, llenando los espacios que el discurso elíptico del artista ha dejado en blanco” (Nivón, 2015: 61). El problema no es que haya cosas que no se muestran pero que sí están en la obra, porque justo esas cosas sí afloran en los testimonios de los espectadores.

El punto problemático está en lo que no se dice pero se actúa al interior del mismo campo de la danza contemporánea mexicana. Podemos participar en foros en la Cámara de Diputados o fuera de ella, podemos hacer ponencias y discursos como profesionales de la danza para incluir nuestra profesión en los programas educativos básicos y ofrecer a las comunidades diversas nuestros saberes, pero mientras no rompamos los presupuestos básicos de relación y acción que nos mantienen como una comunidad endógama tanto estética, como políticamente y no cambiemos nuestros modos de relación al interior del campo, no podremos acceder a relacionarnos con esos “otros” públicos, disciplinas, espacios que tanto añoramos. Incluso esto es una tarea pendiente para proponer a la danza escénica como un patrimonio cultural susceptible de ser estudiado, practicado, divulgado y presenciado, es decir, la integración de un diálogo que mire al otro y que esté entre y con otros, hacerse presente. “Se trata de nuestra capacidad para crear y recrear las relaciones mismas al hilo de lo que se cocina, se limpia, se charla o se contempla en el televisor” (Cruces, 2010: 42).

Ya es tiempo de reconocer que el campo ha cambiado a nivel global. Este reconocimiento no significa aceptar cualquier idea de la danza correcta y la incorrecta respecto al centro y la periferia de un arte profundamente occidental como lo es la danza escénica contemporánea, sino que veamos que tal diversidad ya llegó al interior del campo. Se buscaría una convivencia mejor entre las diversas danzas que sí somos.

Mientras no veamos y consideremos de pleno derecho la diversidad de propuestas y maneras de hacer y dialogar con los espectadores dentro del campo, no podremos salir hacia fuera a conquistar nuevos públicos o esos espectadores legos tan anhelados y ellos tampoco podrán saber que son apreciados y que nos interesa su mirada. En ese interés debemos incluir las miradas de todos, especializados y aficionados.

Sin duda, como Lucina Jiménez comenta y ya tenemos aprendido en el campo: “Mientras la escuela pública no logre la incorporación de la educación artística, la exploración de la ciencia y el cuidado del medio ambiente, el cambio cultural y las posibilidades de participación social estará limitada. Pero la experiencia de muchos países es que, frente a la imposibilidad de mover los sistemas educativos nacionales, se ha optado por desarrollar fuertes programas de educación artística no formal” (Jiménez, 2006: 71).

No sé si los programas que existen de educación artística no formal tengan éxito, sean de calidad respecto a la danza y el movimiento y sobre todo, sean la salida mejor.

Sin embargo, mientras al interior del gremio y en las instituciones encargadas de la distribución no haya una reflexión seria sobre lo que somos y hacia dónde querríamos cambiar de forma necesaria, no habrá forma de que los espectadores se animen no sólo a ver, sino a participar. Se trataría de reconocer las varias danzas que sí somos para cambiar nuestra propia idea de ciudadanía e impulsar a otros a que participen de ella.

De lo expresado en este apartado conclusivo emanan varias ideas. Entre ellas quiero destacar primero que el arte performático y escénico profesional ha cambiado de ser individual, profesional, jerárquico y con un espacio acotado a las acciones de representación que separan

a los espectadores de los performers. Esta manera significa sin duda, como ya lo vimos en la danza apegada al paradigma de la modernidad, que ve a la cultura y al arte en un sentido aspiracional, es decir, quienes hacen la danza aspiran a llevar “arte culto” a los diversos públicos y que se concibe al espectador como otro en quien debe inculcarse el gusto o el “amor” por esa manifestación que lo hará mejor. En esta visión está sin duda una idea pedagógica antigua del arte. El diálogo con el espectador bajo esta premisa está implícito, pero implica una idea de alfabetización para poder degustar en este caso la danza. El artista coreógrafo, a través de los bailarines intérpretes entonces tiene la autoridad y el conocimiento del que enseña o sabe.

Por otra parte esta idea nos remite a realizar acciones, como actualmente lo están haciendo diversos núcleos de la comunidad dancística mexicana, de impulsar las posibilidades de acceso a la danza, a su degustación y práctica, pero bajo parámetros de llevar la cultura “verdadera” o académica a las personas que no la poseen ya sea enseñando danza escénica o bien buscando que la danza se presente en más espacios e incluso, como lo realiza BRAE de forma pionera, de llevar a las personas al teatro también. Las implicaciones de esto es que limitan la idea de los públicos como participantes no ya del espectáculo, sino de sus elecciones sobre lo que quiere ver, pero también quizá hacer. Esta idea de ciudadanía es una idea restringida. Este planteamiento tendría la ventaja de reconocer que el Estado debe ser garante de divulgar las distintas manifestaciones artísticas como conocimientos y saberes, aparte de como posibilidades de disfrute y sitúa a la danza contemporánea “como un valor cultural seguro, reivindicable desde una perspectiva popular” (Contreras, 2013: 38).

Lo interesante sería que esa distribución de la divulgación de la danza en cualquiera de sus vertientes y posibilidades fuese más amplia y menos impositiva de una visión de la danza “correcta”, ya sea que quienes la impulsan sean los modernos o los posmodernos.

En este sentido se tendría que tomar en cuenta al trabajador de la danza como profesional digno de tener presencia y servicios con los que no cuenta, como contrataciones, seguro social, reglamentación del trabajo para que se respetaran sus derechos y un largo etcéteraétera. También cabe aclarar que en distintos momentos los actores del campo

dancístico mexicano se han movilizado y han exigido ciertos derechos, aunque de maneras muy separatistas, para lograr algunas cosas. De todo lo enumerado antes se ha logrado poco. Un logro fue la inclusión de la danza independiente en otros espacios escénicos y pago a tabulador por función.

La idea de ciudadanía implícita en estas luchas intermitentes es limitada, porque de todas maneras sólo quiere integrarse al ser jurídico y al mercado, desde mi punto de vista sin incidir en las jerarquías que se han hecho cuerpo en nuestras formas de ver a los otros, a los públicos y su diversidad (Dagnino, 63). El problema está en el habitus de bailarines y coreógrafos mexicanos, educados en una sola manera de representación que inhibe otras posibilidades para tender puentes con los públicos.

El espectador, desde estas perspectivas, es un sujeto a ser llenado o educado. Sin duda el arte como vehículo para educar podría ser aquí todo un tema que tiene relación con los habitus de la cultura política que nos caracterizan y que delimita nuestra relación con los otros. Con todo, considero a esos intentos como valiosos ya que se han enfrentado también a la invisibilización de algunos sectores e instituciones, lo cual refrenda la situación de no existencia como ciudadanos trabajadores de pleno derecho.

Por otra parte, los grupos emergentes realizan un movimiento de ruptura necesario en la danza mexicana, porque ponen en cuestión la endogamia en el campo a nivel institucional y estético, denunciando formas atávicas y autoritarias que la disciplina de la danza académica ha transmitido por generaciones y que excluye las nuevas formas de pensar el arte, a las cuales la danza contemporánea no es ajena.

La concepción de un nuevo espacio para la presentación de las obras, la participación del espectador, la inclusión de diversas disciplinas de manera transversal, la recuperación del arte como experiencia, entre otras características impulsarían la liberación no sólo del artista, en este caso el de la danza, de las constricciones disciplinares y de pedagogías del terror que han imperado en las artes escénicas y en la danza particularmente durante siglos, aparte de dar opciones nuevas para relacionarse con esos públicos tan ansiosos.

La idea que quiero resaltar de manera central y que la nueva danza también pone sobre la mesa es la idea de participación. Más allá de la participación en la obra, lo cual es ya muy importante porque hace que el coreógrafo busque nuevos caminos en sus creaciones y los espectadores se encuentren con nuevas experiencias que cambian su idea de las artes escénicas, una concepción ampliada y políticamente activa de participación. Esto de la participación plantea un problema nodal a ser trabajado porque en las artes, como ya lo comenta el Dr. Eduardo Nivón (3/10/2016), participación ¿cómo?, ¿todo el tiempo?, ¿eso sólo se acota a las obras y sirve para que el espectador haga aflorar lo que estaba en la propuesta del artista pero que no era explícito? Eso de por sí es importante.

Urge entonces plantear la necesidad, como hacedores de danza de que aparezca una nueva idea de ciudadanía. Los artistas emergentes de la danza contemporánea mexicana y de los ejemplos que hemos visto en este trabajo, “proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible, y las formas de enunciación al cambiar los marcos las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras (Rancière, 2010: 67).

Rescato de este planteamiento la democratización de la experiencia, pero por otro lado una idea distinta de concebirse como sujeto complejo y completo, pensante y sintiente, que conoce y reconoce, pero no porque sea “educado” o se elimine su ignorancia mediante una pedagogía, sino que pone en juego toda su persona corporal en la experiencia de percibir y vivir la danza. Ya indicamos que por la materialidad corporal que constituye a la danza, el espectador realiza esta percepción somática que le permite liberarse por un momento de constreñimientos porque no le queda otra alternativa más que mirar-sentir-pensar al mismo

tiempo. Javier Contreras habla del poder emancipador de la danza: “me parece que, debido a la historia del cuerpo y sus demandas en las sociedades patriarcales, la danza supone una restitución de los derechos corporales, vale decir, de la capacidad de elección sobre la realidad individual más inmediata: nuestro propio cuerpo, y que este deseo de recuperar la propia responsabilidad sobre un ámbito personal y básico se hace más imperativo cuando el conjunto de los derechos sociales (empezando por el de la subsistencia) se ve amenazado” (Contreras, 2013: 39).

Una idea distinta de ciudadanía que considere los varios cuerpos que somos y los varios planteamientos y maneras de hacer danza afectará sin duda a los espectadores. Una ciudadanía participativa en el más amplio sentido de la palabra. Esta idea de ciudadanía participativa tendría que ver con escuchar a los públicos y a las comunidades para que se den el permiso de expresar qué sienten y qué piensan y, ¿por qué no?, qué danza necesitan, qué danzas realizan ellos y nos pueden compartir o nos quisieran compartir. Creo que debemos buscar las maneras de corporizar esas distintas ideas de ciudadanía que reconozcan la heterogeneidad y fomenten el diálogo respetuoso y cordial (Dagnino, 2006: 56). Eso sí me parece importante transmitir y practicar. También igualmente que la lógica de democracia e igualdad “penetre en el ámbito de la producción y del mercado” (op. cit. 59) y por qué no, en las instituciones encargadas de la curaduría y distribución en el circuito cultural y quizá hasta en otros circuitos.

Creo que la danza contemporánea con su poder de hacer sentir puede contribuir a esta ampliación de la sociabilidad real, aunque es imprescindible que se deje tocar por los otros y que escuche a los espectadores.

Los diálogos, el diálogo con los espectadores que ya ha comenzado a extenderse como práctica entre algunos hacedores de la danza es para mí un camino ineludible. Quizá los espectadores sean quienes, mediante el compartir sus propias experiencias significativas en la danza y en lo que evocan de sus vidas al mirarla, nos muestren caminos para incorporar, en el sentido de hacer cuerpo, ideas distintas, incluyentes y horizontales de ciudadanía.

ANEXO 1.

TRAYECTORIAS Y TRADICIONES. ¿DE QUÉ DANZA ESTAMOS HABLANDO?

El presente estudio sin dudarlo tiene la finalidad también de ubicar problemáticas que, vistas desde la percepción del espectador, provienen sin duda de los creadores. Los coreógrafos incluidos en este estudio pertenecen a distintas generaciones y nuestra elección respecto a estas distinciones que se manifiestan estéticamente, en sus formas de hacer, ideológicamente pero también respecto a la idea de danza y de públicos que manifiestan, nos dan a ver las posibilidades a futuro no sólo para relacionarse con los públicos, sino para idear caminos hacia una mejor y mayor conexión entre creadores y públicos.

En este sentido me parece fundamental dejar de manera muy breve testimonio sobre las trayectorias de los coreógrafos incluidos, dado que esta nos indicará la tradición a la que pertenecen.

BARRO ROJO ARTE ESCÉNICO. BRAE.

Barro Rojo, el colectivo, el grupo surge en 1982 (Hernández, 2010: 18). La definición ideológica y de su acción estética y creativa, fincada en la creatividad de bailarines totalmente académicos o formados exprofeso para la danza escénica, pero comprometidos con el tiempo en el que les tocó nacer, está expresado en lo escrito por el crítico Carlos Ocampo en 1997: “Asocio el desempeño del colectivo denominado Barro Rojo, en el campo de la así llamada danza contemporánea independiente, con las nociones de compromiso y solidaridad. Tales léxicos hoy se encuentran, si no en franco declive, por lo menos en una fase de desprestigio mayúsculo en virtud del abuso al que han sido sometidos por los discursos oficiales de toda catadura...Enumero entonces, sin pretender agotar, las cualidades más evidentes de la práctica emprendida por los miembros de la agrupación, y véase que las palabras que debo usar poseen ese carácter desgastado al que me referí al principio. Los barros –como se les conoce de la manera coloquial a la que cabe añadir, en algunos casos, el dejo despectivo que no niega su filiación de clase- son solidarios, poseen una mística de trabajo identificada con los idearios democráticos (dirección colectiva, le dicen), emprenden una cuidadosa tarea de

investigación antes de construir sus coreografías, poseen una nítida identificación con sectores populares y clases marginadas, son sensibles a las diferencias de orden ético, religioso, étnico o sexual, incorporan a su obra componentes centrales de las culturas periféricas, creen –aún- en el nacionalismo y en el compromiso con los estratos subalternos, intentan vincular su trabajo con la realidad que los circunda...Porque sí, el de la compañía Barro Rojo es un discurso impregnado de ideología; su danza, inscrita dentro de los parámetros vigentes en la modernidad, contiene una expresión orientada que, en cierto modo, acepta la calificación de una danza con mensaje” (Ocampo, 2001: 79).

Barro rojo participa en los encuentros callejeros de danza llevados a cabo en solidaridad con los damnificados del terremoto del 19 de septiembre de 1985 y es ese momento de comunicación directa y solidaridad con los damnificados y los transeúntes que les genera adeptos y seguidores, algunos de los cuales se vuelven bailarines.

Justamente ubico este primer momento de los 80 del siglo XX, como decisivo en la experiencia de los públicos que vieron a BRAE, muchos de los cuales siguen hasta la fecha al grupo y que son tanto especializados como legos y aficionados. Ubico como decisiva esta experiencia en los públicos, no sólo porque cambió la vida de muchos quienes al verlos decidieron dedicarse a la danza contemporánea o bien dedicar su arte a nutrir a la danza contemporánea en diversas áreas como la fotografía y el teatro entre las más importantes, sino porque esa experiencia ha marcado las expectativas hacia el grupo hasta la fecha y, sobre todo tratándose del público especializado o de cierta tendencia ideológica, juzgando su trabajo actual en función de aquella experiencia decisiva de los ochenta.

“Los barros”, como cariñosamente se les dice ahora, están conscientes de esto pero lanzo la hipótesis de que están atrapados en ésta imagen de “grupo revolucionario, de izquierda, obligado a tratar temas sociales y comprometerse con las causas populares y la política de izquierda,” que les pesa respecto a su facultad creativa y cómo ésta es enjuiciada, sobre todo por el público especializado e incluso por sus colaboradores más cercanos. Ellos están conscientes también de que su público principal está entre el público lego y el público

aficionado a su danza; porque cabe aclarar que BRAE tiene sus fans, cosa que casi no sucede con otros grupos o coreógrafos de generaciones posteriores.

Laura Rocha nos dice que su labor es llevar gente a la danza. Su idea es que los espectadores que nunca van al teatro, pues que sí vayan, llevarlos al teatro, en una labor de convencimiento con el público. Para Laura Rocha es importante la labor de difusión en ambos sentidos: ellos salir a otros espacios para que vean su danza y sepan que existe la danza contemporánea, y que los públicos no especializados asistan a los teatros también.

Un tema a tratar con BRAE es que la cuestión ideológica marca no sólo cómo se forjan los cuerpos hábiles y bellos que admira el público, sino también el fenotipo más socorrido en la selección de los bailarines que forman y formarán al grupo. Un ejemplo de esto es lo sucedido en una de las funciones que se relatan en este trabajo con el programa “Traslaciones” en la UNAM. En dicha función los directores de BRAE decidieron que participara el elenco B (los más jóvenes y a prueba para pasar a formar parte de la compañía principal) con una obra de Francisco Illescas en el que bailaban bailarinas muy buenas con distintas características físicas, las alumnas que fueron convocadas son delgadas y morenas. Aquí convendría recordar las características que Ballet Nacional de México, grupo al que Francisco Illescas y Laura Rocha admiraban, priorizaba en los bailarines. En una reafirmación quizá de las propias características físicas y contrarestando el racismo que se da en algunos espacios de formación de bailarines que la propia Laura Rocha sufrió en su formación dentro de la Academia de la Danza Mexicana, donde se formó como Bailarina de Concierto en ballet, los barros prefieren bailarinas y bailarines morenos.

Ese justamente fue un tema que salió como necesidad en las entrevistas tanto de Rocha como de Illescas; la discriminación de la que han sido objeto durante su formación y en ocasiones, en su vida profesional, así como sus influencias e inspiración en la danza en la figura de Guillermina Bravo (ahora, porque antes renegaban del autoritarismo de la legendaria coreógrafa) y las corporeidades del Ballet Nacional (torsos anchos en los varones y mujeres delgadas pero fuertes (amazonas decían los maestros), donde todos podían ser blancos o morenos, pero siempre excepcionalmente rubios. Las personas rubias no duraban mucho

tiempo en la compañía o no se les permitía bailar en todas las obras. A la hora de maquillarse, se exigía un tono más oscuro en la base, para que lo blanco de la piel no resaltara.

Los personajes principales para tres directores actuales de BRAE, Laura Rocha, Miguel Gamero y Francisco Illescas, sin duda son los bailarines. “Sin su trabajo no somos nada”, comenta Illescas. Desde hace unos años atrás decidieron hacer breves pero significativos homenajes dentro de BRAE a los bailarines que más tiempo tienen en el grupo, con la finalidad de que no se desanimen y se vayan. Esto es importante para BRAE, porque ellos continúan trabajando como cuando surgieron, es decir, conviven y trabajan como una familia, donde tienen clases y ensayos diarios aparte de las funciones y no trabajan por proyecto, sino que cuando se integran al grupo se comprometen a una entrega total. Es justamente la mística que los coreógrafos transmiten al grupo, en el sentido de pertenencia a un colectivo cuyas premisas de trabajo son la disciplina, la tenacidad, el sacrificio y el temple.

De estas características debemos hablar al describir las observaciones del proceso de producción, porque su metodología de trabajo es derivada no sólo de una tradición “esforzada” de la danza mexicana y los maestros de teatro a quienes BRAE ha recurrido en su trayectoria, sino también a una postura ideológica y de clase inculcada en el mismo campo de la danza con relación al esfuerzo y la disciplina, por una parte, y por otra también con relación al espacio social y la imagen con los que ellos se enfrentan al campo de la danza contemporánea en México.

Sobre ellos como público comentan que tienen poco tiempo para ir a la danza y que en realidad prefieren ir al cine, porque es de ahí de donde especialmente Laura Rocha, toma inspiración para realizar sus obras. Aunque confiesa que en ocasiones ni tiempo les da de ir al cine por el trabajo del grupo.

Ambos se muestran muy respetuosos con el trabajo de colegas coreógrafos y mencionan lo que les gusta de ellos. Aunque son parecidos en sus gustos, a Laura parece gustarle una danza más espectacular y apegada a los cánones de la danza escénica. A Illescas parece agradaarle la danza con propuestas innovadoras o con posturas políticas claras, pero siempre en la línea

de la danza escénica contemporánea apegada al cánon de la modernidad. Sin embargo, cuando platicamos de las nuevas propuestas de algunos grupos a nivel conceptual, hubo diferencias. Laura se mostró respetuosa y mencionó que eran personas cuya propuesta a nivel teórico era muy interesante y que como grupo suelen ser muy unidos. Illescas mostró diferencias con este tipo de propuestas y mencionó que en los postulados de este tipo de coreógrafos había una postura de clase (la de los intelectuales, blancos y con dinero). Se evidenció que Illescas, quien trabaja en Barro de forma esporádica va poco a ver danza y especialmente ésta danza conceptual, pero que a Rocha el tiempo de trabajo en BRAE no le permite asistir regularmente a ver danza.

Se realizaron entrevistas a Francisco Illescas, Laura Rocha y Miguel Gamero, los coreógrafos principales de Barro Rojo. Entre los tres existen coincidencias, pero sobre todo Laura y Francisco están en sintonía por sus trayectorias y porque han sido pareja de vida y de trabajo desde muy jóvenes. Ambos ubican sus influencias en Ballet Nacional de México (BNM), con las obras de Guillermina Bravo y por supuesto en el primer director de Barro Rojo, Arturo Garrido. En estas influencias predominan razones ideológicas primero y después dancísticas en cuanto a técnicas y métodos de trabajo. Ideológicas en el sentido de rescate y exaltación de cuerpos mexicanos, con características étnicas específicas y también en el sentido de solidarizarse con causas sociales que permean los temas que suelen tratar en la escena. Para ambos creadores fue impactante en su formación y su carrera ver cuerpos masculinos anchos y morenos, muy fuertes, “como refrigeradores”, bailando tan bien, tan hieráticamente, “con una energía y una presencia, impactantes,” comenta Francisco Illescas. Entonces tenemos que su influencia es totalmente mexicana y latinoamericana.

Como maestro de danza, Illescas mencionaba en sus clases la influencia del maestro Xavier Francis, pero en realidad BRAE tiene el cuño de Arturo Garrido, quien fue discípulo de Francis, pero hizo su propio estilo y lo transmitió a Barro. Era una danza que manejaba mucho trabajo de torsos y fuera de centro. Es una danza que posee unos niveles de virtuosismo técnico, ahora inculcados por Laura Rocha, con una compleja mezcla de movimientos que alternan entre múltiples cualidades desde lo más controlado a un flujo más libre, con una

variación de dinámicas muy fuerte. Su estilo es muy dancístico, en el sentido de que recurre más a la danza formal.

Laura Rocha comenzó desde los tres años en la danza folklórica e ingresó a los ocho años a la Academia de la Danza Mexicana, para formarse en ballet y técnica Graham. Sin embargo se dedicó a bailar contemporáneo desde que fue invitada por Cecilia Appleton para formar el grupo Contradanza, otro emblema del movimiento de la danza independiente de los ochenta. El estilo de Illescas es más atlético y él comenzó en la danza cuando cursaba la carrera de física en la UNAM y comenzó a tomar clases en el Colegio de Ballet Nacional. Si bien ninguno de los dos bailó en BNM, ambos admiran a su coreógrafa líder y directora ya fallecida. Laura menciona que sus influencias son Francisco Illescas y Arturo Garrido por supuesto, a quienes ella admiraba profundamente al momento de entrar a Barro Rojo como bailarina. Comenta que le costó trabajo decidirse cuando la invitaron, porque eran personalidades muy fuertes, con quienes el compromiso iba más allá del trabajo; abarcaba también el plano ideológico. Menciona que su propósito siempre fue bailar, más que hacer coreografía. Este aspecto del trabajo de Barro es muy importante, porque está presente como motor de su trabajo, con la idea de que bailar es resistir, pero también es un freno, porque es como una carga con la que varios espectadores especializados y sobre todo colaboradores de izquierda los juzgan, cuando afirman “es danza espectacular, es pura danza”.

Por un lado existe una resistencia de clase y de etnia. Como si dijeran, sí somos morenos, bajitos, nos han discriminado toda nuestra vida en la profesión de la danza, pero la danza nos pertenece y no la vamos a dejar, vamos a continuar resistiendo en ella. No sólo vamos a continuar, sino que con estos cuerpos de bailarines morenos y mexicanos, que nos han dicho que no sirven para bailar danza occidental por sus características, vamos a bailar “furiosamente bien” como dice en entrevista un espectador especializado.

Este rasgo continúa formando parte de la postura de Barro Rojo por las experiencias que durante su formación tuvo Laura Rocha. Comenta que un lugar donde vivió la discriminación de raza y de clase, fue sin duda su escuela la ADM, donde maestros y alumnos la llegaron a discriminar por su color de piel, su estatura y su clase social y donde ella aprendió a resistir.

Laura está en la danza desde los tres años, primero con el folklor, luego con la danza clásica y junto con ésta, la danza contemporánea. Para Barro se trata de luchar contra el racismo que existe en la danza académica en México, donde entre el medio de bailarines y escuelas de danza, sobre todo, la danza clásica se equipara a las clases altas, los cuerpos delgadísimos y los colores blancos de la piel; la danza contemporánea a las clases medias, a cuerpos delgados pero no anoréxicos y a una heterogeneidad de colores en la piel, aunque con sus distinciones según el grupo del que se trate, y finalmente la danza folklórica se equipara a las clases populares, cuerpos no delgados y pieles morenas, aunque para los ballets folklóricos como el de Amalia Hernández y Nieves Paniagua, suelen solicitar bailarines altos y delgados. Este rasgo es importante dada la tendencia de algunos grupos en la danza contemporánea de solicitar bailarines rubios o blancos y altos explícitamente para sus audiciones, el caso de Contempodanza en los años 90 o el caso de la coreógrafa Tania Pérez-Salas, quien contrata casi exclusivamente bailarines extranjeros para su grupo, nos demuestra el sentido que tiene ésta idea para Barro y otros miembros del campo dancístico en el D.F.

Uno de los capitales culturales de Barro es justamente su pertenencia y su autoadscripción a tradiciones dancísticas propias, es decir, de la danza mexicana y latinoamericana. Nada menos que la admiración por Guillermina Bravo y el BNM, así como el sello del bailarín y coreógrafo ecuatoriano radicado en México, Arturo Garrido, y quizá podríamos aventurarnos a decir que este capital cultural forma parte de su postura de resistencia ante lo de moda o lo extranjero. Aquí surge una contradicción que han mostrado a lo largo de su trayectoria, que menciona el crítico César Delgado en el libro testimonial y de homenaje a Barro Rojo y que consiste en que desde sus inicios y hasta la década de los noventa, BRAE discordaba e incluso se oponía a las opiniones y ataques que llegaron a sufrir de Guillermina Bravo, la ya fallecida coreógrafa fundadora de BNM a quien “aborrecían en aquel tiempo. Actualmente ya la quieren, pero en aquella época era como el enemigo a vencer” (Delgado citado en Hernández, 2010: 53). Sin embargo, estilísticamente, en el dejo de preferencia étnica y estética por lo mexicano, sin duda son sus seguidores, es decir, queriendo o sin querer, son tributarios de esa danza esforzada, sufrida, que también postulaba Guillermina Bravo y sus bailarines en BNM.

Laura, extraordinaria intérprete, realiza sus obras cada día con mayor maestría respecto al tejido de movimiento dancístico y el espacio. Le gusta usar la palabra en sus obras, quizá legado del maestro de teatro Armando García y es raro que se ponga como creadora única de una obra. Por esto, en los programas de mano aparece que las creaciones son entre Illescas, Rocha y Gamero, pero es inevitable ver el sello de cada uno. En ocasiones las obras de Rocha e Illescas tienen rasgos muy parecidos por estar tan compenetrados y colaborar tanto, aunque Illescas ya no está permanentemente en Barro creando, desde 1997 (Hernández, 2010). Esta colaboración intensa suele suceder sobre todo en algunas coreografías que realizan con los alumnos de la ENDCC. Sin embargo, Laura amablemente me invitó a la presentación de las obras de fin de año de los alumnos de primero a cuarto grados de la ENDCC y su sello era inconfundible. Una obra dedicada a la relación de los jóvenes con los padres, para el segundo año de la carrera de bailarín de danza contemporánea. El sello de Illescas suele estar mucho más en el ámbito de lo acrobático y de resaltar la belleza de los cuerpos de las jóvenes, sin importar el tema.

En obras como *Amor, perfume, ausencia...*, no es evidente si es una obra de Rocha o de Illescas. Sin embargo, al observar el proceso creativo de *Travesía*, me percaté de que, si bien en el inicio del proceso y en aspectos como el musical, Illescas participó, es mayormente una obra tejida, estructurada y en general, realizada en su mayoría por Laura Rocha, quien es modesta y nunca se pone a la cabeza de su creación. De hecho podemos observar cómo Rocha crea obras, las realiza, busca la mejor producción para ellas, hace el trabajo de limpieza de movimiento, interpretación y espacio (regisseur) y, aparte de todo, es pieza central en el trabajo de gestión para realizar proyectos para el Fonca, buscar espacios de presentación y su difusión, etcétera. Sin dudarle tiene la ayuda de Illescas y algunos colaboradores más, pero al menos durante esta observación, queda claro que ella realiza gran parte del trabajo.

Podemos hablar en este momento de que BRAE pertenece a una tradición en la danza mexicana que apuesta por el nacionalismo y por su adscripción ideológica y de clase a una danza donde la fisicalidad y el sacrificio son medulares, porque proviene de espacios sociales desfavorecidos o medios y a esos espacios quiere llegar, como también es tradición en la danza moderna mexicana.

Con tradición nos referimos aquí gadamerianamente a la conservación de la autoridad. A formas que preceden a las actuales para hacer algo, pero que se adscriben por formación, maneras aprendidas, por adscripción de vida y de trayectoria a valores, a visiones del mundo, del cuerpo, de la danza e incluso formas de hacer, que pueden variar, pero que tienen un dejo de la enseñanza revivida por el creador aún sin hacerlo consciente y que el actor retoma de maestros, mentores, sus formadores. Por el hecho de que unas cosas están sirviendo continuamente de modelo a las siguientes, y por las transformaciones productivas de estas, se forma una tradición con la que tiene que confrontarse cualquier intento nuevo. La manera como se enfrentan [los mismos artistas-intérpretes] con una obra o con un papel, se encuentra siempre referida de un modo u otro a los que ya hicieron lo mismo en otras ocasiones” (Gadamer, 2012: 164).

El coreógrafo más joven de la compañía, Miguel Gamero tiene su propio sello en las obras, se muestra como un coreógrafo que está aprendiendo, pero cuya influencia decisiva es BRAE y sobre todo Francisco Illescas y Laura Rocha, a quienes ve con admiración. Cabe destacar que Gamero se formó en la Escuela de Bellas Artes de Sn. Nicolás de Hidalgo como maestro de danza y que comenzó como maestro de técnica de la compañía. De hecho él es quien se encarga del entrenamiento de los bailarines, junto con otros dos maestros. Nos comenta que Francisco Illescas, quien fue su maestro en Hidalgo lo invitó a colaborar dando clases en BRAE. Después se interesó en un programa de formación de coreógrafos que BRAE impulsa con sus propios integrantes y entró a él. Así fue como los directores lo llamaron a participar como coreógrafo invitado primero y ahora se integra ya como coreógrafo de base. Finalmente, para *Travesía*, lo invita a bailar Rocha. “Mi trayecto en BRAE ha sido un poco al revés”, comenta.

Este capital cultural que conforma los saberes de los creadores y colaboradores de BRAE teñido de una ideología de izquierda, popular, “nacionalista” en el sentido étnico, hacen que Barro ejerza la resistencia en varios ámbitos incluido el de sus métodos de creación. Estos métodos son tributarios de un espíritu de lucha que insiste en la disciplina, el respeto a los mayores y una jerarquización por años y experiencia, porque los años y la experiencia significan que se resistió, que se luchó. Estos métodos de creación incluso llegan a ser tan

drásticos que, desde mi punto de vista, llegan a poner en peligro la integridad física y psicológica de los jóvenes bailarines. En ese sentido toman ellos también la resistencia. Como el aguante, el volverse fuerte, el dar todo en cualquier momento contra viento y marea. Sin embargo cabe destacar que, en este sacrificio, los jóvenes que se integran a Barro se ven contentos, con una disposición total y felices, pues todo el tiempo se dedican a marcar los pasos que no les salen, platican de lo que sienten, hacen bromas de sus errores y ensayan incluso en tiempos de descanso para que les salgan bien los movimientos.

Después de revisar las entrevistas tanto a coreógrafos como a públicos y de observar las actitudes de los últimos, me parece importante plantear que BRAE y sus coreógrafos están atrapados entre demandas de tres tipos de público. El público lego y popular al que saben responder con sus obras Rocha e Illescas, dado que ellos mismos pertenecen a sectores populares y con quienes les funciona la literalidad y la espectacularidad. El público especializado de danza que les exige ser menos realistas y literales, pero que tampoco está muy ubicado en las realidades del país. El público de izquierda de dentro del campo que les exige tratar temas sociales y les exige mayor complejidad discursiva en el tratamiento de esos temas sociales. Planteo pues que la experiencia de los públicos a quienes impactó Barro Rojo con sus obras en los 80 fue tan contundente e impactante, que ese público les exige seguir con esa línea, sin tomar en cuenta que aquellos eran otros coreógrafos y otro equipo de trabajo y que los actuales coreógrafos pueden tener intereses expresivos distintos y tienen de hecho un elenco distinto.

Será interesante contrastar cómo se sienten los directores de Barro Rojo con cada uno de estos públicos y ver qué tanto son conscientes de algunas contradicciones respecto a sus posturas estéticas de adscripción a una tradición e ideológicas en el sentido ético.

Un tema resultado de la observación es justamente lo que tiene que ver con los circuitos donde se mueve BRAE. Laura Rocha asume con valentía la distribución de su obra tanto en el circuito cultural (Ejea, 2012), como en uno más popular y marginal. Presentarse en el circuito cultural propio de la danza puede ser visto en algunos públicos de izquierda como una pérdida de tiempo, según lo expresado por algunos públicos que tienen la idea de que

tratar temas sociales es combatir por sí mismo, que otros temas no son importantes o bien que Barro Rojo debe seguir con la línea que gustó tanto en los ochentas. Retomo entonces la postura de Rocha sobre que presentarse en teatros y en otros espacios es importante y se debe ver como una riqueza que le permite a BRAE no morir como compañía y ser conocida y apoyada en varios ámbitos, y también hacer una difusión de la danza en sectores a donde es más difícil que llegue. En las conversaciones con el público, Illescas despotrica contra el gremio dancístico, que sin embargo también asiste a verlos cuando tienen estrenos, porque reconocen su trayectoria.

Queda claro que un grupo dancístico en México, para existir dentro del campo, debe moverse en el circuito cultural correspondiente a la danza contemporánea, por reducido que sea. Existen contados grupos que se mueven en circuitos marginales por diversas razones y que no existen para las nuevas generaciones de bailarines y tampoco a nivel institucional, lo cual es hablar de una mayor dificultad para obtener becas del Fonca, presentaciones en teatros, etcétera. Me refiero a los grupos de Sonia Pabello y de Elena Cepeda, que tienen muchos años de existir y que por diversas razones cada uno, han decidido estar fuera del circuito cultural de distribución de obra de la danza, que a grandes rasgos estarían apoyados por instituciones como el INBA, la UNAM, el Conaculta y en menor medida por el gobierno de la Ciudad de México.

De hecho la primera ruptura de Barro Rojo tuvo que ver con que su primer director y timonel, Arturo Garrido, pugnaba porque se unieran al Frente Popular Francisco Villa, en 1990, para construir sus casas y formar una escuela popular de danza con su foro. Sin embargo, los bailarines de Barro no aceptaron la oferta, causa por la cual Garrido se salió del grupo que él mismo fundó (Hernández, 2010: 47).

De manera que para sobrevivir como grupo y para hacer la difusión de su trabajo entre esos sectores menos favorecidos y a los cuales rara vez llegan las manifestaciones de las llamadas bellas artes, los integrantes de Barro Rojo tuvieron que hacer algunas concesiones. Como Carlos Ocampo ya apuntaba en los noventa: “Colaboradores entusiastas de cuanto acto cultural altruista se conciba, los barros parecen detentar los dones de la ubicuidad.

Desdoblados y multiplicados como panes y peces, irrumpen en jornadas de apoyo a tal o cual causa; si se trata de alborotar la gallera tan apática de la comunidad dancística mexicana (si es que existe tal cosa), son los primeros en formular declaraciones incendiarias a la prensa especializada (en caso de que también exista esta otra cosa); creen todavía en las bondades de la organización y la disidencia. Pese a ello, no son inmunes a los signos de los tiempos: a la fecha ocupan puestos en las estructuras pedagógicas oficiales, solicitan –y obtienen– apoyos de coinversión; aspiran –con éxito– a usufructuar becas de creadores. Si Barro Rojo no ha permanecido inmune al canto de las sirenas conacultas, tampoco se puede afirmar que ha renegado de sus principios básicos” (Ocampo, 2001: 81).

Sin duda la de BRAE es una danza con un alto grado de fisicalidad y virtuosismo, lo cual la coloca dentro del paradigma de la danza contemporánea de la modernidad, pero con postulados que rescatan el derecho de hacer y mirar esta danza por parte de los ciudadanos no incluidos dentro del círculo jerárquico de las bellas artes. Esta postura tiene también un dejo que continúa en la generación posterior y que postularía que se tendría que divulgar el arte culto, el arte occidental que realmente vale, entre las personas de estratos sociales desfavorecidos. Esta contradicción está presente en la danza de BRAE, así como en las diversas percepciones de sus públicos heterogéneos.

LANDSCAPE ARTES ESCÉNICAS. VIVIAN CRUZ JUÁREZ.

Vivian Cruz, directora y coreógrafa del proyecto Landscape Artes Escénicas que lleva a cabo con su hermano Héctor en la parte de la tecnología y su hermana Lynda Cruz en el dibujo y el diseño plástico, es una coreógrafa que ocupa un lugar privilegiado en la danza mexicana institucional respecto a su trayectoria y a la adscripción a una tradición dentro del campo de la danza contemporánea mexicana.

El lugar que esta coreógrafa ocupa dentro del campo de la danza es producto de una genealogía creativa que la hace ser hija, es decir formada en la danza contemporánea mexicana de los años ochenta del siglo XX, que se caracterizaba por una teatralidad

particular. Vivian Cruz formada primero en el teatro, en el Centro Universitario de Teatro y posteriormente en la danza folklórica, aunque siempre en contacto con el arte gracias a la convivencia con la pintura por ser la profesión de su padre, se forma en la danza contemporánea gracias a su participación como bailarina en el grupo Metrópolis Utopía y posteriormente Utopía, dirigido por la fuerte personalidad coreográfica y artística de Marco Antonio Silva. Esta definición marca su vida personal y profesional y le da acceso a postular para una beca que gana, y la cual le permite ir a trabajar a Bélgica con el coreógrafo del llamado teatro físico del riesgo, Wim Vandekeybus (Brennan en Islas, 2006).

La coreógrafa es fiel a esta formación. En ella se da una mezcla entre el respeto por los mayores que le preceden y la defensa y conservación de valores que enaltecen la alta cultura, la creencia en la educación por las bellas artes y el trabajo disciplinado, con una visión contemporánea de la danza de los noventa que se caracteriza por la utilización de técnicas posmodernas, el apego a la danza teatro que aprendió y admira de coreógrafos como Pina Bausch, la interdisciplinariedad con el uso de nuevas tecnologías para ampliar su lenguaje, así como un brillante trabajo en el ámbito de la videodanza.

Cruz utiliza la improvisación de contacto y el reléase como técnicas posmodernas de movimiento en sus montajes, pero combina el uso de esas técnicas con una búsqueda en la vivencia de los bailarines y la suya propia para “cargar” de significado y sentido el movimiento. De esta forma, su danza no es tan arriesgada como la de Vandekeybus aunque utiliza la improvisación de contacto y se apega más a las formas de transmisión de la danza teatro, en su caso de una forma más amable, aunque conservando el formato que la danza mexicana exige a los coreógrafos de obras terminadas y realizadas para presentarse con luces, vestuario, etcétera. Vivian crea también con base en múltiples puntos de inspiración y convergencia con otras artes (literatura, artes plásticas, música, etcétera.) y logra definir un estilo propio que mezcla las disciplinas en las que se formó, es decir, el teatro, la danza y posteriormente el video. Así, recurre permanentemente a las herramientas aprendidas 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). Vivian es una coreógrafa, bailarina y videoasta itinerante que trabaja por proyecto, signo distintivo de la danza de los noventa en México.

Justamente la bailarina se adapta al tiempo que le toca vivir cuando comienza a realizar coreografía en nuestro país, a su regreso de bailar por Europa en la compañía de Vandekeybus. Con la creación del Fonca y del sistema de becas para proyectos específicos, los coreógrafos cambian sus formas de trabajo de manera paulatina y la mayoría de los grupos que se crean en esta década optan por trabajar por proyecto. En este período la mayoría de los grupos de los ochenta y sus directores se colocan en posiciones dominantes dentro del campo, lo cual beneficia en este nuevo sistema a quienes trabajaron o se relacionaron con ellos antes, o quienes lo hacen ahora. “A partir de la asignación de recursos económicos por parte del Estado, a través del FONCA, el proceso de consagración del artista y de su obra se conforma al interior del grupo de pares que se los asigna debido a su ‘talento y excelencia’ y, al mismo tiempo, se le impone a la totalidad de la sociedad, una vez que el sentido que ésta le da a la creatividad artística profesional la ha depositado en dicho organismo. En suma, cuando el grupo de pares consagra, el mecanismo de la creencia social permite que la sociedad en su conjunto también lo haga y, en consecuencia, los agentes de la consagración social son el grupo de pares” (Ejea, 2011. 139).

Sin embargo, aunque se observa que Cruz está dentro del círculo prestigiado de la danza contemporánea y en su práctica está influida por su mentor el coreógrafo Marco Antonio Silva, posee un desarrollo propio y un sello creativo que hace valer cuando los espectadores presencian sus obras.

La coreógrafa se mantiene fiel a su tradición y a las formas de trabajo de los coreógrafos surgidos en los años noventa del siglo XX, con la novedad de una utilización poética del video y de las nuevas tecnologías, combinadas con formas plásticas como el dibujo y el collage, así como un trabajo interdisciplinario que en la medida de las posibilidades de tiempo y presupuesto se insiste en realizar.

La coreógrafa arma rompecabezas de frases de movimiento surgidas de las evocaciones personales de las y los bailarines-intérpretes, de sus evocaciones personales. Ordena materiales subjetivos objetivados en movimientos y acciones que le ofrecen los bailarines y bailarinas con quienes cuenta en cada proyecto, así como las posibilidades técnicas y de producción que tenga a su alcance. La imagen corporal de la gran bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch se manifiesta como su imagen corporal, energética e interpretativa ideal.

Al dar seguimiento a uno de los procesos de creación de obra y ver la misma a lo largo del tiempo (2013, 2015 y 2018) con diferentes elencos del Ceprodac, confirmo que sus procesos de trabajo incluyen 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, el teatro o el acto escénico se convierte en una manera expresiva de pensar y transmite ambientes oníricos, estados psicológicos y energéticos, viajes internos, según lo expresado por los espectadores de manera constante.

En la construcción de las obras Vivian apela a la experiencia personal de las bailarinas, pero también a la puesta en juego de sus competencias interpretativas, es decir, a la destreza que sólo da la profesión. Hay un lenguaje que se va construyendo entre el coreógrafo y las bailarinas, formado por frases de movimiento que evocan imágenes y experiencias.

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. 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 los intérpretes habiten el espacio imaginado.

Si bien Vivian tiene más de quince años como coreógrafa independiente, su proyecto Landscape Artes Escénicas se creó en 2010 con la finalidad de tener un espacio de creación interdisciplinaria estable. Respecto a sus obras que conformaron el proyecto Chroma Project,

Vivian comentó en la prensa que: “Hay una necesidad de confrontarse con uno mismo, se convierte en un laboratorio de crecimiento humano y uno establece las reglas. El ego tiene que aplacarse y tenemos que ser generosos unos con otros. Yo creo que el arte tiene que ser eso, un enriquecimiento del espíritu humano y un aprendizaje para evolucionar” (Comunicado no. 362, 13/03/2013).

Sobre ella como espectadora y sus preferencias en la danza nos dice que prefiere ver teatro porque le deprime ver el panorama de la danza en la Ciudad de México. En los estados del interior de la República Mexicana todo le parece más alentador y comenta que le gusta más ver danza folklórica y bailes de salón o danza popular.

Comenta que cuando ve danza contemporánea es por obligación, cuando tiene que ver a algún colega que se lo pide o cuando funge como jurado para otorgar becas del Fonca y debe ver a los coreógrafos a quienes dar o refrendar el apoyo. También como jurado nos cuenta que debe hacer comentarios a los coreógrafos.

Vivian muestra su preferencia por la danza contemporánea que surge del paradigma de la modernidad y muestra respeto ante quienes tienen una trayectoria y un trabajo consistente, aunque también es crítica con algunas propuestas. No tiene expectativas positivas de la danza posmoderna conceptual de los nuevos colectivos porque menciona que podría encontrarse con “algo que no tenga ni pies ni cabeza, algo que me va a incomodar por ver algo que no pasa en el escenario”. Reconoce el gran trabajo y seriedad de propuestas como las de Barro Rojo y otros grupos de la generación de los ochenta, así como de colegas de su generación. Sin embargo coincide con la percepción de muchos espectadores especializados sobre que algunas de esas propuestas le generan algún tipo de emoción, “placer o gusto”, pero “no sé si me va a gustar, porque actualmente algunas de esas propuestas son como un show que quizá me mantengan viendo”. “No me gusta la perfección técnica en la danza o la danza bien bailada”.

“Encuentro propuestas que me han conmovido en el trabajo de Alberto Pérez y Francisco Córdoba por el trabajo del riesgo, visceral y de búsqueda de un lenguaje propio a partir de

romper ciertas estructuras. Aunque ellos tienen cosas que se repiten y lugares comunes, hay una honestidad” comenta Cruz. “Me pasa lo mismo con Delfos. Su último trabajo te tocaba el corazón, eran más acciones físicas que danza, pero había una dramaturgia interna, había una búsqueda y con los chicos de la escuela de Mazatlán por la disposición, el trabajo, la estructura, el estar pendientes de cómo el público recibe lo que están haciendo. Esto es hacer participar al público y esto genera esperanza.” Es significativo que en la danza de la coreógrafa hay movimiento virtuoso, aunque atravesado por las emociones que lo cargan de significado.

Ya se verá cómo esta propuesta consecuente con su tradición por la que Vivian apuesta, suele gustar a diversos tipos de públicos y aunque los públicos especializados le hagan críticas, gustan de sus propuestas. Sin duda los espectadores legos que tanto aprecia la coreógrafa y que asisten a ver las obras de Cruz son pocos, dados los canales por los cuales circula su obra. Sin embargo todos parecen percibir, en mayor o menor medida, esos ambientes que incitan a viajes interiores de diversa índole.

Estas son las dos propuestas que pertenecen al paradigma de la modernidad en la danza contemporánea mexicana y son los espectadores asistentes a ellas quienes alimentan unas experiencias de percepción que nos dan a ver diversas subjetividades y visiones de la sociedad, del cuerpo, de la danza, etcétera.

LOS COLECTIVOS MÁS JÓVENES Y SUS INICIOS.

Enseguida se refieren los inicios de los colectivos más recientes abordados en este estudio. Sin embargo, para tener una idea más clara de sus trayectorias y las tradiciones con las que dialogan o con las que rompen se sugiere revisar los apartados referentes a los dos paradigmas en pugna en la danza mexicana actual y que afectan sin duda las experiencias y percepción de los diversos tipos de públicos (para el caso del Colectivo AM), así como el que rescata las estrategias en las que los creadores y colectivos intentan aproximarse a los públicos y espectadores (para el caso de La Mecedora). Los paradigmas en pugna son el de la danza

contemporánea apegada a la modernidad occidental y el que rompe con esta idea y que llaman los mismos actores la danza posmoderna conceptual, danza del presentar o danza contemporánea y respecto a estas adscripciones es que los coreógrafos se plantean, sea que tengan éxito o no, diversas formas de enfrentarse o dialogar con los espectadores. Sobre todo son los jóvenes colectivos emergentes quienes han venido a cimbrar política y estéticamente las conciencias de la danza mexicana en diversos sentidos, también ellos mismos con profundas contradicciones en su accionar y que son abordados en este estudio con los colectivos La Mecedora y AM.

COLECTIVO AM.

Este colectivo denuncia la conformación jerárquica que afecta a las instituciones del campo de la danza en México y los comportamientos de sus miembros (bailarines, coreógrafos, maestros) de manera notable y por otra parte, evidencian en la novedad de sus formas de trabajo y la ingenuidad de sus opiniones sobre sí mismos y asuntos como la historia de la danza mexicana, entre otros, su pertenencia a una élite intelectual dentro de la misma danza porque casi todos sus miembros tienen características que los identifican: algunos son extranjeros, hijos de intelectuales, con una formación dancística y en artes en escuelas europeas, con una posición económica de origen favorable, con un capital cultural y simbólico que los hace cuestionar una danza que no se parece a la europea o a alguna danza sudamericana posmoderna.

Magdalena Leite, integrante del Colectivo AM, figura principal de la danza mexicana y uruguaya, así como egresada de la Licenciatura en Coreografía del INBA en la Ciudad de México y de un Master en España con el conocido filósofo José Antonio Sánchez, nos habla de cómo surgió el Colectivo: “Surge a partir de un taller que se da en el marco del Premio INBA UAM en noviembre del 2009 Esthel Vogrig y Alma Quintana...ellas se fueron a DanceWeb y la Coordinación Nacional de Danza les dio un apoyo a condición de que compartieran lo que habían aprendido impartiendo un taller. Ahí llegamos un montón de gente a tomar el taller, Nadia Lartigue, Zulai Macías, Anabella Pareja, Nuria, Melissa Cisneros, Juanfran Maldonado. El taller estaba articulado con las funciones del premio y era en el mismo edificio. Hicimos una revisión. Vimos todas las obras con consignas y preguntas,

les repartíamos a los espectadores papelitos con preguntas como ¿qué título le pondrías a esta obra?, reflexiones a partir de cada día de funciones ahí en el teatro. Hicimos entrevistas a todos los coreógrafos que se presentaron. Llenamos el teatro con post its, con preguntas y en la final redactamos un manifiesto y presentamos las estadísticas del premio, ¿cuántas tenían vestuario formal?, ¿qué estructura tenían?, ¿qué era más formal?, en fin hicimos una capitulación de ciertas categorías. El día de la final repartimos una hoja y en ella de un lado estaba el manifiesto y del otro estaban las estadísticas. Tuvimos una sesión con Juan Domínguez que era uno de los jurados también. Nos dimos cuenta de que entre todos era muy fácil trabajar y nos entusiasamos. Naturalmente a partir de ahí nos empezamos a reunir para ver obra y vimos que podíamos trabajar más fácil juntos. El mismo día se entrevistaba, se bajaba la información y se publicaba. Había mucha euforia de encontrarnos y de ver que podíamos así trabajar juntos. Estaba Karina Terán en el curso también. Un año después yo tenía unas funciones en el Teatro de la Danza y me quedaron cuatro fechas, que no pude asumir porque las cambiaron, en fin...les pregunté si querían hacer algo y en octubre del 2010 hacemos *Sala tomada* y lo presentamos ahí. Fue la primera vez que nos presentamos como Colectivo AM, porque antes habíamos tomado el nombre del taller que era “Inquietando”. Hasta hicimos una ceremonia fúnebre para enterrar el nombre de Inquietando.”

Este colectivo denuncia la conformación jerárquica que afecta a las instituciones del campo de la danza en México y los comportamientos de sus miembros (bailarines, coreógrafos, maestros) de manera notable y por otra parte, evidencian en la novedad de sus formas de trabajo y la ingenuidad de sus opiniones sobre sí mismos y asuntos como la historia de la danza mexicana, entre otros, su pertenencia a una élite intelectual dentro de la misma danza porque casi todos sus miembros tienen características que los identifican: algunos son extranjeros, hijos de intelectuales, con una formación dancística y en artes en escuelas europeas, con una posición económica de origen favorable, con un capital cultural y simbólico que los hace cuestionar una danza que no se parece a la europea o a alguna danza sudamericana posmoderna.

LA MECEDORA.

En entrevista por vía electrónica, Melissa Cisneros reitera lo que ya Itzel Ibargoyen nos había comentado sobre los inicios de La Mecedora. Cisneros comenta que “nace en la Ciudad de México con Marta Sponzilli y yo, Marta estaba en lo de ‘Otras Corporalidades’ apoyando a Nadia.”

Cisneros continúa: “Nos hemos dedicado desde hace más de seis años a contribuir a esta contaminación de la escena a partir de nuestra capacidad como plataforma autónoma (generada por artistas). Con La Mecedora empezamos por cuestionarnos cuáles eran las formas de producción de las artes escénicas en México, (partiendo de la Ciudad de México, que era donde estábamos ubicadas Marta y yo en ese momento y de qué manera éstas (formas de producción) dialogaban (o no) con el contexto sociopolítico en el que se daban. A partir de esta necesidad es que decidimos infiltrarnos temporalmente como un espacio nómada o un no lugar, en estructuras establecidas tanto físicas (institucionales, sociales, económicas) como de pensamiento.”

Itzel Ibargoyen se integra al colectivo tres años después de su surgimiento.

El colectivo La Mecedora está conformado al momento de iniciar la investigación, por Itzel Ibargoyen, gestora y bailarina mexicana-uruguaya y Melissa Cisneros, creadora mexicana afínada en Tijuana ahora y que estudió coreografía en Holanda. Ambas postulan la idea de que lo importante no es la obra sino el proceso e impulsan también la nueva danza posmoderna conceptual, que es la que Cisneros realiza. Actualmente Cisneros continúa buscando en las metodologías de los diálogos para impulsar una participación más democrática y creativa de los espectadores en la retroalimentación e Ibargoyen realiza investigación referente a los derechos laborales y los artistas de la escena del teatro y la danza.

ANEXO 2.

UNA DANZA VARIOS NOMBRES.

Como ya lo anoté, en los distintos países latinoamericanos donde ha llegado esta ruptura, la danza conceptual y sus seguidores existen diversas nomenclaturas para nombrarla, a veces polémicas entre sus espectadores especializados. Esta danza se recibe de diversas formas y los espectadores tienen, según su perfil, distintas actitudes hacia ella. También vemos cómo existen presupuestos entre los gremios dancísticos sobre los públicos y la recepción de los espectadores sin conocer mucho este que Lucina Jiménez llama “El lado oscuro de la sala” (Jiménez, 2000). A continuación retomamos algunos testimonios que dan cuenta del estado de esta danza conceptual frente a la danza contemporánea perteneciente al paradigma de la modernidad en cada lugar que visitamos.

LA CAPITAL ARGENTINA, FOCO E INFLUENCIA DE LA VANGUARDIA

En Buenos Aires, Argentina por ejemplo, paladín de este tipo de danza se entiende perfecto cuando se habla de danza posmoderna conceptual o sólo danza conceptual. Si bien existe la llamada danza contemporánea que se presenta en un circuito de teatros oficial, la danza conceptual pertenece a circuitos alternativos. La crítica de danza y analista de las artes del circo, Susana Temperley nos dice en entrevista sobre los temas abordados por esta nueva danza, que en Buenos Aires ha tenido un desarrollo significativo ya desde hace más de quince años en los circuitos alternativos y sus públicos: “Esta danza tiene mezcla de lenguajes, son espectáculos que rompen con lo disciplinar y se pierde la idea de la clasificación, piensas, ¿esto es danza o no es danza?, al espectador le gusta la fusión de lenguajes y formas.” Nos habla sobre algunos de los tópicos tratados: “el cuerpo no entrenado, es decir, el cuerpo cotidiano estuvo de moda, ahora existen más intervenciones en el espacio público. Lo que se ve es la cuestión de la reflexión sobre el mismo lenguaje, por qué yo hablo de esto con el cuerpo, se hace una crítica a la danza y a la tecnología, hay una impronta futurista y citas a las vanguardias. Otros temas son el género y la violencia, cosas más políticas, hay parodias con muchos elementos mezclados y humor o cosas muy minimales con el cuerpo despojada.”

Respecto a los asistentes a ver este tipo de danza y sus reacciones nos indica: “El porteño habla desde el lugar de la oposición, de no estar contento con esto o lo otro, pero en el momento de ir a ver una obra, va. La gente está en todos lados. Los artistas están informados, enterados, ven, piensan que hay que entrenar el ojo, porque si no, no estoy dentro del circuito. La gente se obliga a ir a ver. No es pasiva. Los coreógrafos buscan expresarse, experimentar, romper estructuras y dialogar con colegas, no buscan hablarle a un público. Es una búsqueda hacia adentro.

Sin embargo, siempre hay una mirada hacia afuera y también hay una cuestión propia, argentina, una búsqueda propia con alguna influencia extranjera. En cuanto a creatividad acá hay propuestas muy buenas. Los coreógrafos están buscando ideas siempre. Hay propuestas arriesgadas. El público no especializado no va a estos circuitos. El público de estos circuitos alternativos suele ser más de artistas de la danza y de otras disciplinas artísticas.”

Pudimos comprobar en la observación y entrevistas realizadas tanto en espacios del circuito alternativo como en espacios más oficiales lo mencionado por Temperley. Acudí al espacio de moda por excelencia entre los creadores locales, nacionales e incluso internacionales de la danza en Buenos Aires, **Café Müller Club de Danza**, el cual por cierto ya no existe debido a los altos cobros impagables de luz, entre otros asuntos y, luego de entrevistar a su directora, presencié la obra *Los topos*, de Teli Ortiz donde los intérpretes van creando espacios en el piso donde se dan diversas interacciones entre ellos de maneras amables, agresivas, que connotan curiosidad, miedo, molestia.

Un espectador comentó: “Soy médico y vine porque tomo clases de danza con la directora del grupo. Trato de ir a la danza una vez al mes. Aunque quizá estuvo un poco larga la obra, me gustó y me produjo melancolía. Me gustó mucho la música de trombón y por supuesto que sí regresaría a ver danza contemporánea y al grupo.” Los espectadores se veían atentos a pesar de lo largo de la obra y de algunos de sus problemas de construcción. Una espectadora especialista en danza no quiso comentar nada y prefirió salir rápido del espacio. Algunos

conocidos de los intérpretes se quedaron a esperarlos y en general nos dieron comentarios parecidos al del médico entrevistado.

La idea de que sólo asiste gente de danza se difumina un poco cuando nos encontramos con estos espectadores, aunque es verdad que la mayoría eran público especializado o cuando menos aficionado.

Jimena nos habla sobre el espacio de Café Müller: “En el ámbito de la danza under y no tan under hacemos otros trabajos que nos permiten sostener la creación. Para llevar adelante una función tomamos en cuenta el gasto del espacio, el gasto de hacer la obra y otros gastos como el técnico que lleva la función, boletería, el responsable de sala que recibe al público, maneja los horarios de la sala y es un vínculo con lo que está pasando, es decir, organiza y produce el evento. Más gastos de luz, etc.” Hace un paréntesis sobre la situación actual en el alza de los servicios: “El aumento de la luz y más ahora, no es nada más una idea de hacer dinero, es generar persecución, porque la luz es vital para la música, el teatro, la danza, etc., de modo que es bastante intencional.”

Sobre el público que asiste a Café Müller comenta: “Yo pienso que la difusión y el público son como capas que cada vez se agrandan más. El espacio tiene cinco años de existencia y el público ha variado mucho. En un principio era sólo público de danza, la comunidad directa de la danza y lo que empezó a pasar cuando hubo un auge cultural en Buenos Aires, que tuvo que ver con una situación económica favorable y también con una apertura mental, porque los gobiernos progresistas generan otros intereses, otras ideas, otras búsquedas...entonces esos ambientes que estaban antes tan cerrados...como el de la música, el del teatro, etc., se empezaron a mezclar y a compartir muchísimo y la danza que siempre estaba fuera de esa mezcla, pues como que entró en esa mezcla. Yo pude observar a través de vivir acá en el espacio hace cinco años, que vienen teatreros, músicos, cineastas, etc. De un tiempo a esta parte, empieza a aparecer otro público. En Buenos Aires hay mucha cultura teatral y lo que empezó a pasar con Café Müller es que puso en el mapa de las posibilidades culturales de la ciudad venir a ver una obra de danza como uno podría ver una obra de teatro, entonces también hay ese público.” Cabe destacar que otros entrevistados mencionaron a Café Müller

como un epicentro de la danza actual en Buenos Aires, pero también como un lugar muy cálido, donde se puede platicar y conocer personas de otras disciplinas artísticas. Académicos sí asisten, según se nos indicó, pero mucho menos.

Jimena continúa: “Por otra parte, en la danza es rarísimo, pero los alumnos no iban a ver danza, entonces fomentamos que las personas jóvenes que se están formando vengan a ver danza. Damos facilidades para alumnos, para grupos de alumnos y está dando resultado. En el último tiempo se ve mucho la afluencia de gente joven y gente que está estudiando.”

Sobre su programación nos cuenta: “Nosotros también programamos algunas obras con las que quizá no compartimos su mundo estético o una búsqueda artística, pero son obras que manejan muchísima cantidad de público porque son obras compuestas por alumnos de esas escuelas un poco más comerciales y a nosotros nos interesa mucho programar ese tipo de cosas porque la persona que viene no está acostumbrada a ir a un teatro underground, sino que está acostumbrada a entender el arte como espectacular, en un show, entonces nosotros hacemos entre 8 y 12 funciones al año con personas de ese perfil para abrir el universo y es notable, porque es un público que uno se da cuenta que no comparte como ideológicamente el mundo, no? De repente preguntan, ¿pero hay un baño acá? Entonces uno les indica el baño, se dan cuenta que hay una boletería, que todo funciona como en cualquier teatro. Ese es un público que viene forzado, no viene por motu proprio. Viene a ver a la hija o a la novia, pero nos interesa como pinchar a ese público.”

Jimena, como otras personas que entrevistamos, tiene una visión coincidente sobre los no públicos: “digamos que no puedo dejar de indicar que aunque se popularizó el acceso al teatro y en Buenos Aires es muy accesible, sigue siendo un recorte de clase media, sigue siendo un recorte de elite. No hemos logrado todavía llegar a esos otros públicos que desconocen de la danza misma porque no está en su cosmovisión, porque son personas con emergencia económica y piensan en sobrevivir o porque tienen otra información de otro universo. Sería interesante trabajar en eso, por ahí los adolescentes, personas que habitan otro mundo puedan imaginarse venir a una obra de danza. Que está pasando de a poco, no? Estamos sacando la

danza de ese lugar del Colón o ese lugar de cuerpos difíciles. Pero todavía falta mucho trabajar en capas hacia abajo y capas hacia arriba. Gente de dinero tampoco asiste.”

Ella como público dice que no va regularmente a ver danza por fuera de Café Müller, aunque lo intenta y ve una obra al mes aunque le gustaría ver mucho más. En su espacio ve todo lo que se presenta y le gusta la metamorfosis de la sala. Jimena comenta: “poder ir a ver obras o a los colegas se complica en el sentido económico y horario. A mí me suele gustar la danza en general. No soy partidaria de un estilo de danza. A mí me interesa ver a los colegas trabajando, hay algo de preguntarse y repreguntarse y seguir proponiendo en un presente. Me encanta ver a los colegas trabajando. A lo mejor no comparto la estética, pero cuando veo que ese trabajo se está haciendo artesanalmente, me encanta.” También menciona que le gusta mucho la danza folklórica argentina, ya que ella fue intérprete de esa danza y le gustaría mucho que hubiera más de esa danza en todas partes y que los ámbitos de la danza alternativa reconocieran más esa danza.

Asistí también a observar a los públicos asistentes a espacios más oficiales como el Centro Cultural San Martín, donde se presentó la obra *Cosas que pasan* de Luis Biasotto. En general, la obra presentaba una serie de acciones, algunas bastante extremas y violentas como romper una silla, hacer la mímica de matar a alguien, caerse de forma estruendosa, molestar a una de las bailarinas o un bailarín quien “embarraba” a otros de un líquido rojo (que sin duda simulaba sangre), entre otras, que causaban risa entre los más jóvenes. Los mayores no reían en esos momentos y todo el tiempo se mostró ese contraste en el público. Los performers mostraban técnicamente ejercicios que aprendieron en una residencia que hicieron en Francia. Aunque declararon al final de la función que la finalidad no era decir algo específico, todo el tiempo estaban diciendo con las acciones.

Un par de mujeres mayores comentaron que se enteraron de la función porque otra amiga (que no iba con ellas ese día) posteó la información y le llamó la atención la foto. Generalmente ve videos de danza porque su amiga postea muchas cosas de danza y teatro. “El año pasado vi algo sobre el tango. Voy muy poco a ver danza, pero sí voy y sí regresaría a ver”. Ella es docente de primaria jubilada y su amiga es ama de casa y asiste por primera

vez a la danza contemporánea. Ambas regresarían a ver a ese grupo o a cualquier otro de danza. Ambas mostraron una especial sensibilidad al trabajo corporal de los intérpretes. Mencionaron: “La obra es muy fuerte. Algunos se reían en escenas que para nada nos parecían de risa, más bien era angustiante lo que hacían. Intelectualmente esta obra me desafió porque le quería dar un sentido a todo. Cada escena la tomamos a un rincón nuestro, la hacemos nuestra.”

La otra mujer comentó: “Lo de la pasión es importante. Ya anticipábamos qué iba a pasar. Cuando caen por ejemplo.” La maestra comentó que le gustaban imágenes en Facebook de los Amigos de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea y me mostró en su celular imágenes de obras de Luis Falduti y Laura Figueras, de la obra “Qué azul que es ese mar.”

Una obra que sacó a relucir identificaciones muy fuertes con los públicos fue la obra *Estado de tráfico* del joven director Juan Onofri Barbato. Una de las obras mejor comentadas por coreógrafos, bailarines y personas pertenecientes al medio, recomendada por la coreógrafa Claudia Ganquín, quien colabora con el que llama “diálogo coreográfico”, se presentó en Santos Dumont 4040, uno de los espacios alternativos para la danza que surgen, se ponen de moda y después de unos años cierran por falta de apoyo o bien porque surgen otros que los dejan fuera de la moda, según nos aseguraron las especialistas entrevistadas.

En el programa de mano se lee que *Estado de tráfico*: “Es un estado grupal de cooperación y desequilibrio. Sostenido por el contrabando ininterrumpido de materiales aparentemente personales, que generan un tráfico de información sinérgica a través de redes de relaciones humanas inestables y cambiantes. Esta prueba contiene 30 personas en su estructura; muchas de ellas creen que esto es lo más parecido a bailar. Este grupo de investigación se compone en su mayoría por profesionales: abogados, actores, arquitecta, cineasta, docentes, historiadora, ingeniero, médico, músico, nutricionista, sociólogo y algunos profesionales de la danza. Investigan juntos desde 2013 en lo que fue un taller de entrenamiento físico. Desde 2015 se volvió un grupo permanente de experimentación en danza, con una perspectiva transdisciplinar. Estos 4 únicos encuentros serán las primeras aperturas públicas de las

hipótesis del proceso 2016” (Programa de mano // *Estado de tráfico*, Lunes 8 de agosto, 2016.)

Es interesante que esta “nueva danza” plantea interdisciplinariedad, una indefinición respecto al tipo de espectáculo de que se trata, plantea experimentación con diversas técnicas corporales que van más allá de la danza o del teatro físico convencional y que descolocan la postura del performer como alejado del público y del público como asistente que por convención debe permanecer sentado, silencioso y atento.

En las indicaciones del programa de mano (una copia fotostática) se indica sobre la dinámica dentro del espacio: “Hoy serán 90 visitantes aproximadamente. Al entrar verán gradas, desniveles y espacios vacíos entre ellas. El valor de la entrada no determina ninguna ubicación fija. Pueden circular u ocupar cualquiera de esos lugares como prefieran. La sala permanecerá abierta durante toda la prueba, podrán salir y volver a entrar si lo necesitan. El bar permanecerá abierto todo el tiempo. Los baños están afuera, luego de la escalera. Por favor no utilicen ningún tipo de cámara. La prueba durará aproximadamente 80 minutos” (Programa de mano // *Estado de tráfico*, Lunes 8 de agosto, 2016.)

Una pareja comentó que asistió porque conoce al director y asiste a la danza o al teatro una vez al mes. Les encantó que no fuera algo coreográfico, que sea experimental. Les pareció ver cuerpos en un ciclo, en su ambiente propio y que transforman el espacio. “Hay un estado que se genera, una emoción. Te habla de la vida de los estados de ánimo, cotidianos, pero masivos. Te habla de la libertad que no hay y aquí se trata de ser libre. Es muy real porque pasa en el cuerpo. Ves a personas y ves que todas las personas son como un diamante en bruto, hay una diversidad. Como animales, monos y luego personas que se mueven sin que les importe que los vean o cómo lo hacen. Yo conozco el trabajo del director y de algunos de los intérpretes y ves el desarrollo y el proceso.”

Un asistente pareja de la realizadora de la parte coreográfica (diálogo coreográfico decía en el programa) comentó: “Me hace sentir cosas, me dan ganas de meterme. Me daban ganas de

caminar y ver alrededor, pero me daba pena interrumpir la vista a los demás espectadores. Es toda una experiencia, ya lo he visto antes y cada vez es diferente.”

Una espectadora, conocida de la coreógrafa comenta: “Pienso que el cuerpo de cualquiera expresa. Hay aquí un llamado muy fuerte del cuerpo. A mí también me dieron ganas de moverme y ver desde distintos puntos, pero temía evitar la vista a otros. El cuerpo puede ser bello y al mismo tiempo grotesco. Somos animales sociales y sexuales. Es fuerte la libido y la energía erótica que se genera. Los cuerpos están hirviendo, su aura hierve en calor. Pensé luego que es como estar en una disco, pero potenciando lo que las personas pueden lograr. ”

Efectivamente puedo dar cuenta de lo que esta espectadora comentó, ya que no hay una trama o una estructura de una obra como tal, pero los cuerpos comienzan alterando su energía mediante la técnica que Onofri utiliza en sus talleres, tiemblan, cierran los ojos, se mueven. Al final de la presentación, uno observa a los cuerpos sudorosos y cómo emanan vapor al moverse literalmente. Puedo describir que había tres hombres que se movían juntos. Uno de ellos se quitó la sudadera y la arrojó sin ver a quién. Una chica del público a quien le cayó, la tomó, la dobló y la dejó a un lado. El público nunca se movió, aunque se indicaba que podían hacerlo. Sólo dos o tres personas cambiaron de punto de vista en algún momento muy discretamente. Las personas parecían complacidas y sólo algunas se veían un poco en una especie de sorpresa o shock. Hubo una escena de tres hombres que, sin hacer ningún ademán connotativamente amoroso, parecían hacer un trío sexual. Comenzaron la conexión con una mujer mayor, pero ella se desprendió en un momento. Los intérpretes estaban tan conectados que en muchos casos las transiciones no se veían y eso me pareció a mí como espectadora, muy interesante. Onofri por momentos intervenía acercándose a algunos grupos para dar alguna indicación en secreto, que alteraba sus estados energéticos hacia la quietud, el temblor o la danza. Me pareció peligroso para la salud kinesiológica de algunos intérpretes que forzaban de una manera exagerada ciertas posturas nada naturales (cuartas largas de piernas, apertura de caderas y apoyo por largos lapsos sobre los tobillos doblados.) Aunque los estados alterados son manejados por técnicas escénicas como el Butoh, casi toda la danza y el teatro físico, en este caso no se ve preocupación alguna por la forma. La presentación-

experimento fue terminando conforme los intérpretes recogían unos cuadrados de hule ensamblados como rompecabezas que delimitaban el espacio de acción de los performers.

Entrevisté a **Claudia Ganquín**, coreógrafa y bailarina del grupo **Gabinete Coreográfico** con sede principal en Neuquén y quien ahora realiza estudios de maestría en Buenos Aires.

Nos platicó sobre los diálogos que organizan con los públicos: “En Gabinete Coreográfico ya el diálogo se incorpora como el proceso de creación de las obras. Generalmente el público es especializado porque tiene un entrenamiento en los diálogos. Hay personas de otras disciplinas, pero empiezan a tener un trabajo de poder dialogar para que sea constructivo para las obras. Hemos trabajado con una comunidad de diálogo. En vez de repetir una obra y cambiar de público, seguimos con el mismo público y cambiamos de obra. Creamos instancias diferentes para que ese mismo público se empodere respecto a un posicionamiento respecto a lo que ve.”

Ganquín menciona que tienen un público seguidor de Gabinete Coreográfico. “Más allá de generar más público, hay una comunidad interesada en los procesos y la parte creativa que también encuentra su modo de participación artística en esto. Hay amigos que vienen de otras disciplinas, de la música y así, que se han vuelto público de danza y pueden ahora sentirse partícipes de ciertas construcciones de procesos. También tenemos un tipo de obra más cerrada. Son obras que hemos hecho con procesos como de un año de trabajo, que de todas maneras se abren al público en ciertos momentos. Quizá un público más reducido, no un público de espectáculo, pero sí un grupo de personas que mira, opina, dialoga con eso, nos hace devoluciones, nos permite replantear, nos hace darnos cuenta de cosas que no estamos activando y eso sí cambia y modifica. El público se piensa como una herramienta que permite reconstituir lo que uno va haciendo en la práctica y como un espacio de estudio también para el creador.”

Y continúa: “El público que se interesa en los ciclos más experimentales generalmente no son los familiares o el interesado en ver cualquier espectáculo, sí tiene que ver con gente cuyos intereses están más volcados hacia lo experimental o hacia lo artístico, aunque sí hay

gente que no tiene que ver con lo artístico. Sí nos pasó que convocamos a un grupo de gente de filosofía y ellos se súper involucraron y nos generó toda una instancia de pensamiento de otro tipo sobre las obras. Aunque está abierto a todos, generalmente lo que pasa es que la gente que se interesa tiene que ver con que sus intereses están puestos en el pensamiento, porque son los campos sobre los que trabaja el Gabinete que son la coreografía, el pensamiento y el cuerpo. Todo lo que sea generar instancias de pensamiento parte de la obra. Generar obras, experiencias o performance para que se dé el espacio de encuentro donde uno pueda dialogar y abonar ese terreno del pensamiento más sobre lo creativo.”

Sobre la diferencia entre el público de Neuquén y el de Buenos Aires nos dice: “Siento que en Buenos Aires, al ser mucho más grande y haber mucho más gente produciendo y generando, hay algo mucho más individualista. En Neuquén hay más el intento de conformar cierta comunidad. Acá hay muchos trabajando y no hay muchos espacios interesados en los encuentros a ese nivel. La gente de la que yo me rodeo sí tiene esas características, pero yo trabajo como colaboradora de procesos ajenos y me interesa mucho un público participativo que enriquece el trabajo. En Buenos Aires no es tan fácil involucrarse con el trabajo de otros. Quizá tenga que ver con generar obras como productos que puedan circular por los circuitos y no tanto con generar espacios de estudio. Quizá hay talleres que hablan de sus clínicas de obras. No sé si se piensa tanto, porque nosotros hemos pensado el proceso del diálogo abierto al público como una forma de generar instancias artísticas más allá de los productos. En Buenos Aires la producción apunta a generar obras cerradas que circulan en festivales y no tanto como objetos de estudio. A Gabinete le interesan objetos de estudio por una necesidad de mostrar un tipo de obra que no encajaba tanto en un formato común en el que no nos interesa estar, generar un espacio que abriera esa experiencia de los procesos a un público que pudiera entender que eso era lo que iba a ver (procesos.)”

Sobre el público al que Gabinete Coreográfico y Ganquín les hablan o los públicos que les gustaría tener dice: “Le hablamos a un público con ciertos intereses creativos, también a creadores, puede pensarse que a un público especializado. Eso de ser público es una construcción más grupal. También a un público que disfrute de mover el pensamiento. Yo siento que lo más veloz de mí es mi pensamiento, mucho más veloz que mi cuerpo, que mis

acciones. Yo siento que eso quisiera involucrarlo en mi práctica física, volver material, acto creativo, todo lo que puede pensarse, poder ponerlo en acto.”

Sobre lo que a ella le interesa como espectadora nos dice: “pienso que cuando uno genera experiencias escénicas es importante que el performer sea quien tenga una experiencia. No puedes pensar que si el performer no tiene una experiencia la puede tener quien lo ve. La escena es un campo de experiencia y no puedes pasar por ahí sin que algo se altere. Yo no creo en trabajar para el efecto del público. Cuando veo a una persona que ejecuta formas prefiero irme a tomar un helado. Es un entrenamiento sobre el estado más que con un virtuosismo técnico. Quizá son estéticas también, yo lo que quiero es tener experiencias. Que sea un espacio para generar otras vivencias medio ritual, en el que empieza y termina y yo soy otro. Cuando un cuerpo está vivo, potente y cargado, energéticamente presente, eso es compartible, el espectador lo siente y vive una experiencia con eso. Entra en cierta situación somática compartida y vivenciar cosas físicas como si fuera un viaje.”

Menciona entonces el trabajo de Juan Onofri, *Estado de tráfico*, y dice: “Justamente condensa una fe física. Hay una fe en el cuerpo. Un posicionamiento de que el cuerpo es en sí mismo generador de sentidos no narrativos. Me interesa no entender. Me interesa algo desdibujado, mientras sea en el terreno del cuerpo no me importa mucho si es danza, instalación o...”

“Voy todo el tiempo a ver danza a los festivales para ver la curaduría. Me interesa ver cosas que no me gustan porque me permiten darme cuenta qué no me interesa. Todo me genera posibilidades de pensar, analizar y reformularme cosas, de clarificar ciertas intuiciones que tengo. A veces veo diez cosas en el mes o a veces una cosa.”

Cabe destacar que las técnicas de danza contemporánea posmodernas son una forma de socialización y encuentro entre los miembros de la comunidad dancística y artística alternativa en Buenos Aires. Se observa también una unión de los artistas alternativos en Buenos Aires, quienes encuentran en la actividad dancística una manera de relacionarse más profundamente. Noté que la danza escénica posmoderna, que utiliza la técnica release y sobre todo la improvisación de contacto, es muy popular en Buenos Aires, sobre todo entre la comunidad artística y se pueden encontrar jams, es decir, reuniones donde toda la noche se

realiza improvisación de contacto como si fuese una fiesta entre los participantes. En realidad pude ver que esta técnica sirve como una forma de relación o meditación en relación con otros. De esta forma, una técnica usada en la danza escénica se utiliza para generar relaciones y posteriores proyectos en colectivo. Asistí a un jam donde la improvisación de contacto se realiza sin fines de lucimiento técnico y más con fines de experimentar y acercarse a los otros de formas muy corporales y cercanas. Uno podía llegar a cualquier hora de la noche un viernes o un sábado.

De estos encuentros surgen proyectos de garaje que tienen interesantes relaciones interdisciplinarias con músicos, actores, bailarines, etc., que se presentan, como su nombre lo indica, en las salas de alguna casa acondicionada para tal efecto. De estos experimentos, surgen refrescantes ideas como el trabajar con algún familiar del performer para construir la obra, en la que se presentará también el familiar o bien el intercambio entre jóvenes grupos de rock formados por muchachos de preparatoria, con propuestas coreográficas de bailarines jóvenes, pero con mayor experiencia.

Los entrevistados coinciden en que la danza contemporánea en Buenos Aires no es vista por un público más amplio que el de la propia comunidad dancística que trabaja en los circuitos alternativos o bien por académicos y personas de otras áreas artísticas quienes suelen asistir. En Buenos Aires existen dos circuitos de distribución de obra principales y opuestos, ambos mencionados en el estudio citado de Prodanza. Uno es el alternativo u underground, llamado por Prodanza el interdependiente, porque forma comunidad, y otro que sería un circuito más oficial aunque de larga data ya en la historia de la danza bonaerense, identificado en este estudio como independiente y que consta de artistas de la danza contemporánea cuyo auge fue en la década de los 80 del Siglo XX, con propuestas de lenguaje más formal (Prodanza, 2015: 30.)

Es curioso como existen coincidencias entre críticos y gestores de ambos paradigmas respecto a lo que ven como deficiencias y respecto a la visión de los públicos.

Por ejemplo Agustina Llumá y Jimena García, quienes pertenecen a paradigmas distintos, coinciden en que dentro de la danza alternativa existen modas creativas que cohesionan a la comunidad por tiempos cortos. Esto es importante, dado que, salvo en Café Müller, en los demás espacios underground la mayoría de los públicos son de la comunidad artística y/o dancística casi exclusivamente.

A pesar de que en Buenos Aires existe una oferta cultural muy amplia, otras capas de la población no asisten a ver ésta danza underground que es la que está de moda en los circuitos alternativos de la ciudad. Sin embargo, Café Müller es una excepción por su interés en captar nuevos públicos y ser consciente de lo señalado por críticos y teóricos de la danza, en el sentido de que la comunidad de la danza underground de Buenos Aires no suele estar interesada, como lo constatamos en entrevistas y en el estudio realizado por Prodanza (2011), en llegar a un público más variado o distinto. Efectivamente coinciden todos los entrevistados en que el perfil del público de danza contemporánea es de artistas no sólo de la danza, sino de otras disciplinas como artes plásticas, música, cine, teatro, etc.

Es significativo cómo en el estudio de diagnóstico sobre la danza independiente en la ciudad de Buenos Aires promovido por Prodanza (2011) y dirigido por la Lic. Mercedes Aramburu y la Lic. Cecilia Sluga, y que abarca los años 2009 y 2010, se menciona al público como un ente importante a tomar en cuenta. Este estudio arrojó indicadores interesantes que podemos contrastar con el caso mexicano, aunque no se entrevistó a los públicos, sino a los coreógrafos y personas de la comunidad dancística independiente de Buenos Aires.

En este estudio los creadores mencionan que el público de la danza son los mismos creadores y colaboradores del gremio justo como en México lo piensan los coreógrafos y como lo constaté en mis entrevistas. Los creadores ubican que no asiste público de fuera del gremio porque “el carácter abstracto del lenguaje de la danza contemporánea” dificulta la lectura de las obras (Prodanza, 2011)

Un dato que coincide con las entrevistas a los especialistas y que a continuación referiremos tiene que ver con que los artistas alternativos se identifican con la realización y el desarrollo

de “un lenguaje de vanguardia no masivo, solamente apto para un público especializado que comparte y puede acceder a los códigos básicos” (Prodanza, 2011.) En este caso hay diferencias con nuestro país, en el sentido de que no es la mayoría de los grupos que piensan así. En México sí existe una intención o al menos un deseo de ser vistos por diversos públicos y más aún el público que más interesa es el público lego.

Un dato que no arrojaron mis entrevistas, pero que sí estuvo presente en la reflexión de estos agentes, es el cuestionamiento al gremio de la danza por ser casi de autoconsumo. Algunos decían que sí sería pertinente preguntarse por qué es así, pero lo dejaban en el aire. “Otros entrevistados consideran que la clausura de la disciplina tiene impactos negativos al poner en cuestión la relevancia para el estado y la sociedad de sostener una escena artística elitista y autista donde reina la autoreferencialidad” (Prodanza, 2011.)

Un punto también interesante es que identifiqué una contradicción en los objetivos de los creadores cuando realizan diálogos con los públicos. Es común entre los coreógrafos más jóvenes de la escena argentina y sudamericana, la preocupación por realizar diálogos con los públicos asistentes. Yo ubico respecto a las entrevistas que realicé, que esto se hace para compartir y potenciar las propuestas entre ellos, más que para la formación de los públicos o aportar al diálogo entre la danza y la sociedad. En realidad pude notar que a los creadores no les interesa ese diálogo hacia afuera y asumen que pueden y deben crecer entre ellos mismos, porque para ellos es un asunto político, en el sentido de Rancière (2011), el hacer la danza poco convencional que hacen, aunque no sea comprendida por públicos más amplios, como lo menciona Claudia Ganquín en entrevista.

Refiero brevemente lo que Rancière escribe: “La política en efecto, no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos (Rancière, 2011: 33)

En el estudio de Prodanza revisado se comenta: “Las generaciones más jóvenes demuestran una clara preocupación por la cuestión de la formación de espectadores y la posibilidad de enriquecer el diálogo entre la danza independiente y la sociedad en su conjunto” (Prodanza, 2011.)

Coincidimos con el estudio en considerar que los espectadores especializados de danza en Buenos Aires buscan propuestas innovadoras y disruptivas. Sin embargo, también pudimos tener contacto con un público lego que está abierto a realizar el trabajo de interpretar y vivir la experiencia de una danza compleja y con propuestas que aparentemente son para especialistas o iniciados. De hecho son profundamente sensibles a las propuestas. Sin dudar, los espectadores que pudimos observar esperan lo imprevisible y la incertidumbre cuando acuden a ver las propuestas de danza contemporánea y esto no lo ven mal o como un obstáculo. En México, por ejemplo, ubicamos un cuestionamiento fuerte incluso del mismo gremio hacia estas nuevas propuestas más conceptuales o poco convencionales.

Buenos Aires es una ciudad donde se ofrecen múltiples espectáculos de todo tipo todo el tiempo y a todas horas, de manera que, como una entrevistada nos dijo, la oferta es amplia y los espectadores también. En el estudio mencionado se hace una clasificación de las propuestas de danza que se ofrecen en la ciudad. “Más allá de una fuerte percepción de dispersión e incomparabilidad, detectamos un sistema muy esquemático de clasificación de la oferta: a) obras de danza ‘pura’, b) danza-teatro, c) videodanza y cruce con nuevas tecnologías y d) danza conceptual” (Prodanza, 2011.)

Es significativo que en el estudio de 2009-2010 de Prodanza existe un apartado especial, que fue el referido líneas arriba, titulado “La danza independiente y su relación con los espectadores” (Prodanza, 2011: 37-39.) En cambio, en el estudio de actualización, *La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Desarrollo y evolución 2010-2015. Del fomento al camino estratégico (2015)*, realizado por Prodanza con el apoyo del Ministerio de Cultura, no existe mención al tema de los espectadores, quizá porque “en términos del intercambio con el público no se manifiesta un interés particular. Se considera que esa práctica es propia del circuito comercial y por lo tanto se resiste a dicha preocupación.

La intención de promover más público amenazaría la autenticidad de la obra y la propia libertad creativa” (Prodanza, 2015: 16) Esto fue sin duda lo que yo pude observar en las entrevistas realizadas en 2016. En este sentido hay un contraste fuerte con el caso mexicano, en el que sí hay un interés por parte de los creadores en los públicos como interlocutores no sólo para enriquecer sus propuestas y aprender, sino también para crear nuevos públicos y personas que colaboren de distinta manera con la danza contemporánea.

Sin duda, los espacios como el Centro Cultural San Martín o el Teatro Colón son de capital importancia para mantener a una capa de públicos más amplia, pendientes de la danza contemporánea en la ciudad, más allá de los espacios alternativos. Digamos que es la posibilidad de personas que no son del ámbito de la danza o no tienen relación directa con ella, de asistir a verla. Respecto a estos espacios, pudimos constatar lo comentado por Agustina Llumá cuando le preguntamos por el Teatro Ecléctico, un espacio en el que se presentaba la danza underground en 2006. Estos espacios alternativos, según Agustina Llumá y Susana Temperley, cierran cuando otro nuevo espacio se pone de moda. “Duran meses y con suerte años como ahorita Café Müller, el Sábado, el Extranjero. Café Müller la particularidad que tiene es que sólo presenta danza, pero en los otros también hay teatro”, comenta Temperley. Sin embargo, Llumá también puntualiza que sí hay público para todo, y la danza no es la excepción en Buenos Aires, pero ella comulga más con la danza independiente de viejo cuño, que apuesta a un lenguaje formal en la danza contemporánea.

Si bien se podría profundizar más todavía en el estudio de las experiencias de los públicos de la danza y fue breve la observación, puedo inferir algunos aspectos de los públicos en Buenos Aires. En este sentido advierto un punto de unión en el deseo o las expectativas de los públicos bonaerenses que entrevisté, ya fueran especializados, aficionados o legos. Se muestra un deseo muy fuerte de vivir experiencias encarnadas más allá de la forma y mostrar una sensibilidad para abrirse a experimentar sentimientos y sensaciones. Particularmente entre los públicos de los espacios alternativos, encontramos una necesidad de encontrarse de manera corporal y de rescatar cuerpos dicentes por sí mismos, independientemente de la narratividad de una obra o la forma, es decir, el lenguaje formal técnico que se muestre. Más

aún, ese lenguaje técnico que todavía muestran algunos grupos independientes de viejo cuño es rechazado por algunos creadores de la nueva guardia sobre todo en Buenos Aires.

Sin embargo observo que los públicos de danza en Buenos Aires no estarían atrapados entre la danza contemporánea de cuño moderno y la danza posmoderna conceptual, porque aventuro la hipótesis de que, como existe una oferta enorme y variada de danza, teatro y múltiples espectáculos en la capital argentina, los públicos no tienen un gusto rígido o inamovible, sino todo lo contrario. Todos los públicos asisten a ver danza de la que sea y se sienten conmovidos cuando existe una experiencia que cimbra sus cuerpos, sin importar tanto el cuño de la danza. Por supuesto que existen preferencias sobre todo entre los públicos especializados, pero estos también están presentes en la escena dancística como espectadores activos de la danza tanto en los circuitos alternativos como en los circuitos más oficiales. Entonces llama la atención que quizá la diversidad y cantidad en la oferta pueda crear espectadores más abiertos a la experiencia corporal, que no se preguntan tanto si entienden o no, o si la danza que ven, cuando es de calidad, debería estar o no dentro de una corriente estética u otra. Simplemente está el criterio de llegar al cuerpo, a los sentidos, a los sentires del espectador.

EL MARCAJE DE TENDENCIA EN MONTEVIDEO, URUGUAY.

Si bien en Uruguay se comprende el término “danza conceptual”, ellos le llaman danza contemporánea a la danza posmoderna conceptual y danza moderna a la danza contemporánea apegada al paradigma de la modernidad. Son las primas hermanas de las que habla Marcelo Marascio, que conviven pero no se llevan bien. También Marascio propone un término interesante para aquella danza que habla de sí misma, cuestiona la propia danza contemporánea y cómo se hace y se presenta. Él llama “metadanza” a este tipo de propuestas. Cuando los coreógrafos, mediante sus obras cuestionan la propia danza y cómo se hace o el estado de cosas en ella.

En el coctel de bienvenida llegaban los públicos, curadores, coreógrafos y bailarines que participarían en el festival o bien son amigos que acuden a ver “lo más inn” de la danza en Sudamérica, según expresión de una coreógrafa islandesa que participó. Todos públicos especializados, la mayoría se conocían y se saludaban. La directora tuvo la generosidad de darnos algunos boletos para algunas de las funciones del festival a varios quienes llegábamos y saludábamos. Aparte de los locales, había personas de Brasil, Argentina, España, Colombia y Chile principalmente.

De hecho el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (FIDCU) está exclusivamente dedicado a esta vertiente de la danza contemporánea conceptual. En el festival se presentan obras de América Latina y Europa que refrendan el compromiso curatorial de las organizadoras con esta danza. Pudimos observar que, si bien llegan a asistir espectadores que no pertenecen al ámbito de la danza, la mayoría de los espectadores pertenecen al gremio de la danza contemporánea. Paula Giuria, directora y curadora del FIDCU nos indica sobre la estética curatorial: “Me fui dando cuenta de que tenía una responsabilidad a nivel estético. En un principio el festival tenía una estética más delimitada y me fui dando cuenta que no, que había que ampliarla. A veces sentía que no podía participar en el festival y muchos de acá no podían y entonces fue abrirse para poder hacerlo. La filosofía sigue siendo la del encuentro, la discusión, la reflexión. Yo entendía que se había definido un gusto dentro del FIDCU y este año intenté provocar con algunas obras con la idea de no legitimar una sola manera de hacer danza y también que se discutieran. Hay una fuerte integración con Latinoamérica.” Continúa Giuria: “Es el único festival internacional de danza que hay en Montevideo, al ser el único marca un poco para mí, como defecto, la tendencia. Hay un tipo de obra que es muy típica que al público le va a gustar. Todo el mundo aprueba una estética y desaprueban otras estéticas. Empecé a sentir eso desde la cuarta edición y nosotras somos responsables de eso y me gusta cuestionar eso. Al ser el único festival de danza acá me parece que no está bueno ser complaciente con ese público y darle lo que quiere ver. Decirles hay otras cosas que se producen que no tienen que ver con esta estética y que también son válidas. De repente ya no hay sorpresas y son importantes porque las sorpresas mueven.”

Por ejemplo la obra de *Oversteinn* es una típica pieza del FIDCU y una pieza como *Sapucay* es distinta y produce movilizaciones en el público y eso está buenísimo. Esta otra estética es más referente al teatro. Definiste bien la estética conceptual posmoderna con la que empezamos. Me interesa movernos dentro de las obras uruguayas *Enigmas como ofrendas para el pozo*, la encuentro de otro tipo de estética o piezas más bailadas. El año pasado hubo piezas más bailadas y eso pues saca (al público de lo que está acostumbrado a ver.)”

Nirlin Seijas dice que el programador se encuentra en el eslabón final que es el que pone en contacto la obra con el público y por ello es de mucha responsabilidad y te da poder porque decides qué es lo que la gente ve. Uno no tiene que caer en presentar sólo lo que a uno le interesa o le gusta, tiene que pensar qué quieres hacer. Contactar al público con la danza o no, sólo los amigos, etc. Si hay la intención de conectar a otros públicos con la danza. La cantidad de públicos que hubo en el FIDCU es imposible que sea todo de la danza, si bien hay gentes que siguen el festival, en fin. Vemos que ya hay un público que está más allá de la gente de la danza. Sobre todo gente joven de las escuelas de danza o de los bachilleratos artísticos. La gente de la escuela de danza, muchos trabajan con nosotros y están más por dentro. Yo hablo de otras gentes. Hay una diferencia entre las funciones gratuitas y las pagas. En las gratuitas ves más gente joven y eso está buenísimo.

Aquí es importante destacar que los organizadores nos llevaron en un camión al barrio popular El Cerro, alejado del centro de Montevideo. En los distintos momentos de descanso y paseo en El Cerro, fuimos a un parque donde visitamos el monumento a los desaparecidos de la dictadura, en la hora de la comida y en la visita a una fortaleza militar, se dieron comentarios sobre la posibilidad o no de ampliar la visibilidad del FIDCU para otros públicos no especializados y más populares. Las dos organizadoras más jóvenes del FIDCU Vera y Micaela nos dijeron que esa es ahora una nueva beta, pero que sí tienen la intención de ampliarse a públicos más populares, sobre todo ahora que la directora de la casa de la cultura es amiga y tiene esas intenciones. Se realizó de hecho una conferencia en el Teatro Florencio Sánchez donde algunos de los coreógrafos-creadores uruguayos que tenían proyectos en residencia hablaron de los talleres interdisciplinarios que ya se están llevando a cabo con los

jóvenes de El Cerro. Se habló de interdisciplina entre ciencia y danza (robótica, física y danza), así como de talleres con enfoque de género.

Una espectadora que escribe sobre danza y realiza su doctorado actualmente en Brasil, nos comentó que la idea de que los públicos no especializados o bien de extracción más popular asistan a ver danza es una ilusión, porque a ellos no les interesa la danza contemporánea y nunca les va a interesar. Según ella a quienes les interesa la danza son a los pocos creadores y colaboradores del mismo campo.

Aunque la experiencia de El Cerro nos indica que hubo esfuerzos por llevar esa danza a otros espacios, la directora prefiere las salas teatrales porque implican varias ventajas como concentración de los públicos que ya saben en qué teatros se presentará el FIDCU y menos inversión de dinero, porque tienen muy pocos recursos. “Pensamos en llegar a otros públicos, pero necesitamos otros recursos. Nos podríamos ir para otros públicos, pero tendríamos que dejar esto. Es mejor hacerle como le estamos haciendo, es decir, llegar de a poco a otros públicos. Creo que el año que viene podemos apostar a tener más cosas en El Cerro, ya encontramos un aliado en el Centro Cultural Florencio Sánchez. Eso porque está Ana Laura que es una aliada con quien pensar, hablar y trabajar. Eso es importante. Son cuestiones políticas que cambian.”

Paula Giuria nos habla de su gusto: “Me emocionan mucho los jóvenes uruguayos en la danza. Me encanta que obras como *Sapucay* causen controversias. Uno como curador no dejarse llevar por la moda y confiar en lo que uno quiere poner. Me parece que esa obra tenía que estar. Las obras posmodernas, inteligentes me gustan.”

Respecto a los públicos del FIDCU y sus expectativas nos dijo Giuria: “Se armó un club de fans de Dinnis Machado, el bailarín portugués posmoderno con cierta neutralidad. Hay otro público más visceral que prefiere obras más dramáticas como *Sapucay*. Hay un público que prefiere la ausencia del cuerpo. Obras donde el movimiento lo realizan objetos movidos por unas personas como en el caso de *Hormigonera*. También la obra de Vera Mantero propone un cuerpo de la danza que se mueve, que baila en el más clásico sentido de trabajar sobre el

propio movimiento, a mí me encanta. Me interesa. Ya hay varios públicos en el FIDCU, que espera ver obras diversas. Al público joven le gustan obras como la de Janet Novás, una tremenda bailarina usando muchos recursos como la voz, los ventiladores, en fin.” Esta declaración de Giuria es importante porque nos remite a que existen varios perfiles de público a los cuales el FIDCU les quiere hablar. Veremos ahora algunos testimonios de los espectadores.

LA INTUICIÓN DE LA CURADURÍA. ALGO DISTINTO, DRAMÁTICO, POSMODERNO, PERO NO CONCEPTUAL. *SAPUCAY*.

En la sala Zavala Muñoz del Teatro Solís se presentó *Sapucay* obra de Juan Pablo Miranda con el colectivo Chroma Teatre de España, cuyas intérpretes integrantes son latinoamericanas y provienen de diversas formaciones en la danza, el teatro y el cine. Los espectadores entrevistados coincidieron en la fuerza expresiva de las intérpretes y en que el tema de la cultura popular al cual se apela en el discurso, los gestos y la música, los hicieron vibrar dado que la obra hablaría según una espectadora de la violencia que también existe en esas regiones campesinas y apartadas. Una de las escenas que más impactó a varios espectadores fue una donde se hace el símil a una violación. Un espectador especializado, quien estudió teatro en Bolivia y es aficionado a la danza comentó sobre *Sapucay* que le gustó mucho. “Pensé al principio por un momento que iba a ser una copia de la forma de hacer teatro de un creador del teatro argentino que tiene una manera muy particular de dirigir y enseñar teatro y está de moda. Ese teatro toma los gestos y los exagera para potenciar sus obras. Sin embargo, al avanzar la obra, vi que no fue así. La escena que más me llegó hondo fue donde todas hablan en el micrófono, cuando hablan para despedirse (de un animal imaginario que se muere.) Ahí me conmoví y sentí el dolor que ellas expresaban...lo sentí en el pecho. En ese momento dejé de racionalizar las formas de actuar y ellas ganaron. Para mí, la obra habló de la vida rural, pero pensé más en la violencia, en ese dolor. Pues sí ese grito cuando cantan el Sapucay.”

Otra espectadora aficionada a la danza que practica tango y es psicóloga comentó sobre *Sapucay* que sintió rabia e impotencia en la escena en la que se da una violación y más aún

porque las actrices muestran como que son graciosas de manera perversa. Le transmitieron vulnerabilidad ante unos juegos perversos que le mostraban una dualidad, lo crudo de la realidad cotidiana. Sobre todo la música también le causó diversos estados de ánimo. Para ella cuando se oye la cumbia es el sonido que marca el clímax. Sintió tensión, algo turbio. La hicieron pensar en el campo, en un tiempo distinto y relacionó la temática con la opresión de la mujer. Pensó “nos tratan como animales” y pensó también en una cosificación de los cuerpos y para ella el tema fue acerca de “los cuerpos que son tierra de nadie, cuerpos vulnerados, violentados y que sin embargo sacan fuerza interna para sobrevivir a la situación”. Pensó en la manipulación de esos cuerpos.

Una espectadora especializada bailarina, maestra y coreógrafa mencionó que, aunque la obra no le desagradó, le molestó una recurrencia tan inclinada hacia ciertas formas de actuar. Para ella hubiese sido un reto mayor que con la danza y el movimiento se dijeran esas cosas. “Sí bailan y sí se mueven, pero hay una trampa en la recurrencia a las palabras y a la actuación, a una forma de actuar igual física, pero que no es danza. Yo no sé por qué en el FIDCU está programada esta obra que sale de la estética que en el festival se utiliza, pero sin duda las actrices son muy buenas, muy expresivas y el tema, bueno es difícil. Importante.”

Otros espectadores coincidieron en que la dramaturgia realizada por Melina Pereyra, Neus Suñé y Juan Pablo Miranda estaba bien, en la fuerza de las intérpretes y en que el movimiento, que era efectivamente más bien teatral propuesto por Neus Suñé, era performático...por lo cual podía muy bien estar en un festival de danza del corte del FIDCU.

LA METADANZA EN EL FIDCU.

La primera obra presentada en el FIDCU fue una obra portuguesa titulada *Proyecto continuado*, del coreógrafo **Joao dos Santos Martins** y que criticaba las grandes rupturas y a las figuras de esas grandes rupturas y momentos en la danza moderna y contemporánea occidental, centrándose en figuras norteamericanas como Isadora Duncan, Martha Graham, Steve Paxton o Trisha Brown, por mencionar sólo a algunas. Esta obra de danza contemporánea perteneciente a la llamada en Uruguay metadanza, es decir, la danza que

habla de la misma danza y critica su historia, sus formas de ser, etc., para los espectadores especializados fue muy larga, pero con apuntes interesantes respecto a la crítica que hacen a los cánones de la danza norteamericana occidental. La obra duró dos horas y media, algo inusual para una sola obra de danza que generalmente dura una hora y algo más. Mucho del público asistente se salió a partir de la mitad y hasta antes del final. Algunos espectadores especializados me comentaron que presentar una obra así en la sala principal del teatro Solís era riesgoso, porque evidentemente los públicos legos son los que asisten a ver el ballet o a los grupos internacionales a ese teatro con gran tradición en Montevideo y, al encontrarse con una obra cuyos referentes son casi exclusivos de los espectadores especializados, y enmarcada dentro de esta danza posmoderna conceptual “metadanza”, era poco probable que se quedaran a ver toda la propuesta. Aunque consideraron bueno que ese tipo de danza comience a tener espacios en las “grandes salas” que no pertenecen a la danza alternativa. Una espectadora joven, estudiante de danza y comunicación comentó que la escena que más le impactó fue una en la que los performers bailan desnudos un vals porque pensó “ay! y por qué no bailamos así? Deberíamos tener esa libertad de bailar así sin importar nuestra edad o nuestro cuerpo”. Para ella la obra era una crítica a las técnicas de danza a lo largo de la historia, “¿es como una crítica no?, una burla, la verdad no sé qué sentí exactamente.” Otra espectadora no especializada comentó que fue porque su amiga la invitó y que no entendió, pero que varios momentos le gustaron, aunque el momento que mayor impacto le causó fue el de los desnudos. Al final ambas espectadoras me comentaron que necesitaban tiempo para pensar de qué se trató la obra y que a lo mejor era una crítica, pero que no podían decir nada. Mientras una de ellas reía mostrando pena.

Una espectadora especializada me dijo lo que pensó cuando veía la obra de Dos Santos: “Los bailarines han sido generosos en dejar sus cuerpos y almas en manos de personas con ideas poco claras y a veces absurdas. Hemos hecho cualquier cantidad de cosas, hemos sometido nuestros cuerpos a las más absurdas ideas, suplicios y situaciones a través del tiempo. Creo que lo único que nos puede enseñar la danza es a desear la libertad de mostrar nuestro cuerpo oponiéndonos a la censura, los regímenes conservadores y la represión, como en el caso de la mención a la bailarina alemana de los años treinta de la que hablan ahí, que se opuso a los nazis, Sabine?” Otra espectadora mencionó: “¿Qué no podían hacernos sentir ese Esfuerzo

continuado con mayor eficacia y en menor tiempo?” “Bueno”..., mencionó otra: “a mí me pareció bien, de eso se trataba y además el coreógrafo es muy joven y el tema es difícil, para ser de sus primeras obras, pues no está mal...”

La cuarta obra en la que observé a los públicos fue la titulada *Overstatement/Oversteinunn de la bailarina y coreógrafa islandesa Steinnunn Ketilsdóttir* en la Sala Zavala Muñiz del Teatro Solís. La bailarina madura Ketilsdóttir se presenta desnuda ante el auditorio para hacer una declaración de principios cuya traducción aparece en una pantalla al fondo. Declara ser una mujer blanca, bailarina, independiente, proveniente de un país del primer mundo y con gusto de presentarse en un país como Uruguay “en uno de los festivales más inn y de moda en la danza contemporánea como el FIDCU”, luego se viste y se pone a bailar con una música electrónica. Hay otros momentos para los cuales se cambia de vestuario, se pinta el cuerpo, se acerca a la computadora cuyos textos con declaraciones suyas aparecen en pantalla, etc. En el programa de mano se lee: “A través de una serie de manifiestos, declaraciones articuladas e incorporadas, ella expresa las expectativas del performance y de la performer y simultáneamente las va cuestionando. El proyecto surge de su lucha por explicar y articular sus visiones y trabajos artísticos en relación con los contextos institucionales de los circuitos del arte. De cara al desafío ella decidió sobre-articularse, sobre explicarse, y sobre expresarse en una tentativa de transmitir su propia multiplicidad. En consecuencia ella podría sobre-manifestarse o sobre declararse para hacer un sobre manifiesto, un overstatement. No perder de vista que esta palabra en español se traduce literalmente Exageración” (Programa FIDCU 2017: 16)

Sobre esta obra una espectadora especializada venezolana radicada en Brasil nos comentó sobre este ejemplo de metadanza, “me pasa que el tipo de construcción tiene una configuración que desde el inicio uno ya sabe que va a pasar, piso blanco, ella blanca, hay un linaje ahí de los artistas que hacen esta especie de espectáculo que va a hablar sobre sí misma o sobre cosas como súper racionales y me pasa que personalmente no me pasa nada, no logro ver las personas, qué le pasa, siento que se vuelve un discurso tan racional y apolíneo que a mí no me pasa nada. También estaba muy cansada y con gripe y ser convocado a una cosa súper racional pues...nada de lo que hace la transforma. Es un punto de vista latino,

apasionado y bueno. Lo que me hace moverme es cuando veo que el performer se mueve y veo que no le pasa nada, todo es correcto, como que no hay duda de nada. Parece que se pregunta cosas sobre el ser, pero desde un lugar tan cartesiano, entonces no me conecto con ella no quiero acompañarla en su trayecto escénico. Pensé qué pereza, por qué tengo que estar viendo esto. Por qué repetir ese modelo tan trillado de un tipo de exigencia de los europeos...no me interesa ser organizada y correcta. Que me baje línea de que hay que ser flaca, blanca, etc. Se trató de una mujer que habla de una parte de sí misma de la cual tiene mucho control y seguridad y se trata de burlarse del control que queremos tener sobre nosotros mismos, pero en ningún momento se sale de ser hipercontroladora. Además dice cómo me gusta bailar..y baila y habla de un modo controlado, y así todo.”

Continúa hablando de las referencias hacia esta danza: “Me parece que tiene referencias a los trabajos de los posestructuralistas franceses y siento que es hijita de esa forma de crear que es tener un discurso hablado que se vuelve acciones performaticas. Una construcción que es una escena y corto, una escena y corto, y nunca se entra como en un estado de cuerpo que no sea controlado. Me recuerda a lo que vimos en los años noventa o que vimos en la historia de la danza. Sí es metadanza, lo que debería de ser la danza, etc. Se burla de eso, pero al mismo tiempo lo re-ejerce. Me interesó cuando baila y me generó ruido. Ella escoge una música como de rap para bailar..el imaginario que me viene es de una estética afrodescendiente. Yo lo capté como que se burla...y me molestó, pero sé que ella no lo hizo así, no fue su intención. Es una obra bien construida, hace bien lo que se propone.” Para ésta espectadora la obra es una demostración más bien de poder, “lo que significa ser blanca, ponerse a hablar desnuda de la danza, es atractivo declararse segura de ser quien se es, está el discurso”. Significa para ella quedarse en la comodidad de una danza conocida donde no hay nada nuevo y en realidad no hay una propuesta original.

Para otros espectadores esta propuesta fue bastante buena y les gustó cuando ella se afirma como persona, en el sentido de que está consciente de cómo es vista por otros y de lo que ella es.

LOS JÓVENES Y LA TECNOLOGÍA EN EL FIDCU.

En este rubro se encuentran la obra *Videoclip* de Magdalena Leite y Aníbal Conde y a la cual ya se hizo referencia al tratar al Colectivo mexicano-uruguayo.

Otra de las obras que estuvo en este rubro fue ***Si pudiera hablar de esto no haría esto de la española Janet Novás*** fue recibida con gran entusiasmo por todos los asistentes a la sala Zavala Muñiz del Teatro Solís. Con gran despliegue energético corporal y con elementos tecnológicos que la intérprete utiliza para causar una serie de estados corporales como micrófonos golpeados en el piso, ventiladores y proyección en pantalla, transmitió a los espectadores diversos estados anímicos que todos los entrevistados sintieron como importantes, fuertes. Una espectadora mencionó que lo interesante fue que utilizando el movimiento y demostrando un excelente entrenamiento, la performer “nos hizo pasar por todos los estados de ánimo”. “Me conmovió profundamente” dijo una espectadora no especializada, estudiante de arquitectura y de danza. “No sé, me dio nervios, angustia, la parte de en medio me dio mucha excitación.” “Las luces y la expresión de ella con los brazos me gustó mucho. Me hizo sentir muchas cosas, me pareció como muy atrapada y las luces y el sonido estuvo muy bueno.” “En la última parte estaba yo como en un viaje personal. No sé de qué se trató exactamente, pero trató muchos aspectos de la vida.” Ella ve danza una vez por mes y venía acompañada por un varón estudiante de arquitectura que nunca había visto danza antes y a quien gustó la obra, “está buena”. “No sé, me gustó cuando ella gira al final con las luces en la pantalla.” Otro espectador comentó: “Por momentos pensé en la vulnerabilidad de los seres humanos, en lo pequeños que somos y por momentos sentí a un ser humano muy fuerte, pero muy solo en el universo.” Otro espectador lego dijo que le agradó la obra por los estados de ánimo que le provocó, pero que no sabría decirlos.

JÓVENES Y RITUALIDAD ACTUAL. SENTIRSE PARTE.

La obra *Caravana sísmica* de la coreógrafa y bailarina uruguaya **Carolina Guerra** se presentó en el Auditorio Nacional del SODRE, Dra. Adela Reta y en la sala Hugo Balzo. La

coreógrafa maneja códigos que permean actualmente las expresiones de algunos coreógrafos que bordean la treintena en su edad y que tienen que ver con un rescate para las artes escénicas de la cultura popular, por ejemplo encuentran inspiración en el llamado pogo que se da en los eventos de rock, cuando los jóvenes se mueven todos juntos y siguen una energía común actuando como una masa, donde los cuerpos colaboran para ser uno solo, como en los eventos de ska o grunge donde se baila-contacta con otros cuerpos y donde uno o dos cuerpos son cargados por todos los que se mueven en el suelo. Aquí la identificación de una persona no tiene sentido y es por ello que los bailarines aparecen con las caras tapadas por todo un pelambre de trenzas y sus vestuarios son ropa común pero mucha, es decir, prendas sobre prendas.

Ximena García Blaya bailarina, coreógrafa y gestora cultural argentina vio *Caravana sísmica* de Carolina Guerra en la sala Hugo Balzo del SODRE. Se identificó con la obra porque tiene elementos que ella usa en un trabajo que está haciendo como las elecciones estéticas, los integrantes, los colores, la idea de la cara tapada (con pelo). “He estado viendo trabajos similares por el continente y luego me dio una gran intriga de qué iban a hacer con eso no? Enseguida lo reconocí y me generaba un acercamiento”

“Como era una sala nueva para mí en la Balzo del Sodre, hubo curiosidad de qué pasa en ese espacio. Hubo algo de reunión, de ritual o de cuerpo más colectivo” “Pensé y sentí que las sensaciones estaban interpeladas con esa situación de empatía, de reconocer ciertos símbolos. Sentí-pensé que se genera un acuerdo en vivo donde el espectador está invitado a acordar todo el tiempo no?, no quedarse en un lugar de expectación, como no es un show, sino que es una experiencia de acuerdo colectivo permanente sobre una partitura, pensé sentí esas ganas de acordar con lo que estaba viendo”

“Lo que me llegó más no tiene tanto que ver con la obra y quizá tiene más que ver con lo mío personal y fue el momento en que entra una música de los Psycho, que es una banda punk peruana, con la cual estoy teniendo encuentros. Hace poco vi una obra donde la única música que había era esa igual que en este caso. Lo que me gusta es reconocer en ese gesto junto con lo demás, un tejido de intereses que se va haciendo con nuestro aporte o amen de nosotros o

con nuestro aporte un inconsciente colectivo o creativo en nuestro continente. Quizá no tiene que ver con la pieza, pero sí conmigo como espectadora que hice un link de algo parecido, las citas inconscientes, la copia. Me encanta que no se pueda ser original, que haya un tejido que está ahí.”

Cuando le pregunté, como espectadora especializada y que ha visto mucha danza debido a su trabajo de gestión del popular espacio de presentación de danza contemporánea en Buenos Aires, Café Müller, ahora desaparecido, sobre las referencias dancísticas que le evocaba este trabajo, me comentó: “Caravana tiene creo citas al trabajo de ritual que hace Tamara Cubas, un poco a un lugar de esos monstruitos y despersonalizar el cuerpo. El trabajo de Pusy Riot que nos ha influenciado a todas las mujeres de entre 30 y 40 años. Hay cita al culto popular del rock o del estado de ritual contemporáneo del rock y del pogo. He visto a Liche Kula un artista del Congo que tiene un trabajo del ritual y a los movimientos simples y que más bien el grosor de lo que se genera en el trabajo tiene que ver con todas las capas. La tensión entre los cuerpos...”

García Blaya se extendió generosamente en sus comentarios y me habló del público. Para ella es mejor la idea del público como testigo. Ella quiere eso del público. Que realmente piense en lo que se le plantea. “¿Qué podemos hacer para lograr esto? Porque la mayor parte de los públicos están muy influidos por la T.V., hablo del público real, no de nosotros o la gente de danza, me pregunto, ¿cómo hacer que realmente piense y se involucre más allá de incluirlo por un asunto estético? Por eso las cuestiones de curaduría son tan importantes y me encantan, porque es mejor que los creadores manden videos donde hablan de ellos y sus obras, sus motivos para participar en un festival o un evento y que no manden la obra, sabes? Porque ya ahí hay una idea de quedar bien...y también porque a veces los videos son muy buenos, es más una producción para que los acepten que la obra en sí misma, aunque claro uno se puede equivocar.”

El domingo 7 de mayo de 2017, los organizadores del FIDCU nos llevaron en un tour en camión al Teatro Florencio Sánchez, de la casa de la cultura del Cerro, un barrio popular de los alrededores de Montevideo. Lo que se presentó en aquella función fue justificado en el

programa de mano así: “En su 6ª. Edición el FIDCU continúa apostando a la programación de jóvenes coreógrafos. En este marco se presentan las obras: ‘Enigmas como ofrendas para el pozo’ (Uy) y ‘Primitiva’ (Ch)” (Programa FIDCU 2017: 24).

En aquella ocasión se presentó la obra *Primitiva* de los performers coreógrafos chilenos **Paula Baeza y Kevin Magne**. La única persona de los públicos que no era parte del tour organizado por la directora del festival y las coordinadoras de las residencias y de las muestras en proceso fue una espectadora que es asistente social en El Cerro. Comentó que va al teatro y a la danza con regularidad y exployó su sentir con mucha seguridad: “La obra me hizo sentir suspenso...pensé qué bueno que la juventud está experimentando con su cuerpo para expresarse, claro que sí leí el programa de mano y por ello tenía una idea de lo que iba a tratar, pero sí se trata de rescatar los orígenes de nosotros como pueblos americanos, es lo importante de nuestra historia, no? De una historia llena de violencias, pero que persiste.”

Platicando y observando a las personas del campo de la danza contemporánea en Uruguay, me percaté de que existe un enfrentamiento a veces soterrado y a veces más explícito de algunos coreógrafos uruguayos que piensan que la danza que se presenta en el FIDCU es elitista, que ya se repiten las mismas fórmulas estéticas y que son las mismas personas quienes participan de la curaduría, la realización del festival y que invitan a los mismos que hacen danza y tienen una idea de danza que ya se agotó, que sería, para este estudio, la danza posmoderna conceptual. Al menos dos coreógrafas uruguayas con quienes platiqué expresaron incluso enojo por algo que yo interpreté como la falta de apertura tanto de quienes organizan el FIDCU, como de quienes asisten como públicos y de quienes están creando en las residencias.

Para estas coreógrafas y públicos especializados ya no tiene mucho sentido asistir como públicos al FIDCU dado que ya saben qué tipo de danza se presentará, se encontrarán con los mismos colegas “a la salida” y les enoja que no incluyan otro tipo de propuestas menos insertas en las estéticas de moda, pero sobre todo que no incluyan a otros públicos y se realicen en los mismos espacios institucionales “de siempre”, es decir, las distintas salas del

Teatro Solís y ahora, de forma novedosa pero no menos institucional, las salas del Sodre. Esta ala de la danza uruguaya pugna por un cambio en los espacios donde la danza es presentada para que llegue a otros públicos, según pude comprender. Quieren una danza más dialogante y que sí se digan las críticas y los errores directamente en las muestras de procesos que se realizan, es decir, que se abran las problemáticas a la discusión. Una de ellas me comenta: “Lulú es que siempre son los mismos ahí, no se cuestionan nada y aparte esos mismos son una élite...son los blanquitos y con dinero que están en eso, no se abren ni a otros públicos ni a otros espacios y no participan ahí otros ni pobres, ni morenos, ni nada y eso no es toda la danza de acá...y conste que yo pertenezco a esa élite eh? Es por eso que los cuestiono. No salen de los mismos espacios.”

Lo único que estos coreógrafos asistieron a ver del FIDCU fue la obra *Enigmas como ofrendas para el pozo* de la novel coreógrafa uruguaya **Julieta Malaneschii**. Me comentaron después que les dieron ganas de ir a ver esa función primero porque la coreógrafa es una joven promesa de la danza en Montevideo, porque una de las coreógrafas hizo comentarios a la propuesta inicial de Malaneschii y también porque la otra coreógrafa quería ver la solución escenográfica que había propuesto Laura Ourteda, encargada de la concepción plástica y visual. Por lo mismo que estas dos espectadoras especializadas y por la novedad de la presentación, la sala estuvo llena.

En el programa de mano se menciona el apoyo y la cabida que el FIDCU da a los jóvenes coreógrafos programándolos y sobre la obra se lee: “Nos dispusimos a rodear el pozo, miramos dentro. Abrir e ir a la incertidumbre profunda. Nos congregamos en torno para que todos bailen juntos: nosotros como ofrendas, los bordes como espacios, aceptación de la impermanencia. El control ya ni siquiera existe. Sentir el placer de pensar que en este estado de plenitud podría morir.” También se reproduce lo que la crítica y coreógrafa uruguaya Carolina Silveira escribe sobre la obra y que reproduzco aquí porque describe bien lo que pasa en la escena: “El movimiento de un cuerpo que es uno y múltiple al mismo tiempo toma el espacio fundamental de la pieza. Entre una abundancia de pelos y bocas abiertas, la rostridad aparece en un plano lejano y cercano a la vez: lejano por su inconsistencia en el nivel de la imagen, su perpetuo desvanecerse en el movimiento; cercano por la alusión

permanente, porque no nos deja olvidar el peso del rostro a la hora de definir la identidad. Este trabajo parece afirmar que la sociedad de la transparencia, ese 'infierno de lo igual' al decir de Byung-Chul Han, puede resistirse desde la confianza en la confianza, un trabajo amoroso de reconocimiento de nuestra libertad para seguir pensando juntos el quien que somos." (Programa FIDCU, 2017: 34).

Debo describir mínimamente que los bailarines aparecen con pantalones sastre negros y con los torsos desnudos y el pelo suelto. Jadean y abren las bocas hasta babear sin controlarlo y por momentos hacen contacto entre ellos oliéndose, tocándose, viéndose, a veces en grupos, a veces dos, a veces una solitaria pasea y ve a uno o a los otros y otras. La sobria escenografía consta de una tela blanca gigante que cubre incluso a los públicos y por la cual gotea agua todo el tiempo en una de sus puntas ladeada hacia el centro del escenario. Sobre esta obra entrevisté a una espectadora especializada, bailarina y coreógrafa quien me dijo: "Yo creo que este festival se ha elitizado. Sí se puede extender a otros espacios y no hay voluntad. Es de puros rubiecitos con un gusto. Lu, estoy cansada de la misma teatralidad, las mismas salas, en fin. En El Cerro y otros espacios se puede hacer más."

Sobre la obra de Malaneschi, -la única que ella asistió a ver al FIDCU,- comenta: "Esta pieza quiere transmitir estados, un estado y por eso la teatralidad. Con todo y eso, el poner a una pareja para expresar esos estados me molestó. Yo le quitaría eso, porque entonces ya se vuelve meterte en lo conocido, el estado de deseo o eso ya se vuelve remisible a una pareja, heterosexual, etcétera. ¿Me entiendes? Yo le quitaría todo, esas referencias, el vestuario, etcétera., pero es interesante cómo resuelve la coreógrafa que es muy joven. Hay un momento interesante cuando se arrastran babeando y lamen, sacan las lenguas, pero las relaciones que les pide establecer entre ellos están mal. Yo lo limpiaría de cualquier viso de relación (de pareja, de atracción, de amistad, etcétera.). Que esté el deseo y ya...El problema es que son todos iguales, rubios, vestidos de una forma, hacen danza igual...y me incluyo eh? Pero son muy jóvenes..."

Tanto en las entrevistas como en la curaduría manifiesta en el programa de mano del FIDCU observo una intención de querer incluir y considerar de una forma más amorosa a los jóvenes

de la danza. También me percaté de tal solidaridad con los más jóvenes, cuando asistí a una fiesta realizada para recaudar fondos para que unos muchachos que bailan en el grupo de la coreógrafa Federica Folco paguen su viaje a Colombia para realizar talleres e intercambios en torno al tango, baile popularísimo en Montevideo y que practican jóvenes y viejos en fiestas, reuniones, las calles, incluso más que lo observado en Buenos Aires. La solidaridad del gremio de la danza contemporánea consistió en que un grupo de connotadas coreógrafas jóvenes (en la treintena digamos) con un grupo nutrido de bailarines, fueron a la fiesta de recaudación para realizar un vistoso y divertido performance y apoyar así a Folco y los bailarines e instructores de tango y milonga.

La obra ***Bordeando lo imposible de la uruguaya Florencia Martinelli*** se presentó en la Sala Delmira Agustini del Teatro Solís. La sala que en realidad es un espacio alternativo estaba repleta de públicos que nos sentamos en unas sillas dispuestas para ello, pero muchos espectadores se sentaron alrededor en el suelo. La obra dura mucho tiempo (dos horas) en una repetición de acciones donde los personajes desaparecen y dejan su ropa en el suelo. Antes de desaparecer nos piden cerrar los ojos para poder desaparecer y afuera, en algún lugar que luego descubriremos que es el pasillo entre el elevador y las escaleras, los personajes que se van yendo y dejan sus ropas antes de irse están en ropa interior jugando a hacer torres con cartas. Esto se descubre ya después. Antes hay personajes que desaparecen, otros personajes que intentan pegar una silla y unas ropas con cinta masking a una mampara. Luego hay un momento en el cual todos los bailarines hacen una masa humana que se mueve por el espacio. Unos intentan escapar de ella sin lograrlo y vemos una masa esforzada, codos, rodillas, cabezas, manos. En un momento algunos de los personajes se visten simbólicamente con un elemento en el vestuario que nos indica que se han vuelto superhéroes y que piensan cómo resolver algún problema. Cuando la mayoría de los personajes han salido al lobby, éste se abre y mientras una bailarina sigue hasta el infinito pegando ropas y sillas a la mampara, los demás siguen intentando en ropa interior, en el lobby, hacer pirámides con cartas.

Los públicos no saben si la obra ha terminado y muchos van hacia el pequeño lobby, algunos nos quedamos en las sillas observando a la muchacha que continúa pegando ropas a la mampara y otros espectadores de plano se van...al pensar que así finaliza esa obra. Nunca

esperaron a que la bailarina que queda al final hiciera lo propio, es decir, quedarse en ropa interior, tratar de pegar su ropa a la mampara y finalmente ir al lobby para intentar algunas veces hacer pirámides con las cartas. Lo intenta varias veces, no lo logra y decide irse.

Sobre esta obra performática un espectador lego me dice: “Yo no debería ser entrevistado porque tengo una relación con una de las colaboradoras de la coreógrafa, pero bueno sí, si no me filmas ni me grabas sí te la doy. Yo trabajo en una empresa de aire acondicionado. Nada qué ver con la danza.” Saco entonces mi libreta y apunto que es la primera vez que asiste a la danza, pero que se sintió bien, que lo disfrutó mucho aunque advierte que siempre es difícil ver algo nuevo. Le llamó la atención la fusión de los cuerpos. Para él era como una lucha de cuerpos. Él piensa que la obra trata de un problema entre la realidad y lo imaginario. Como de una creación del psiquismo humano en el arte, como que había una neurosis con las cosas (la ropa, la silla, etcétera.)

DANZA POSMODERNA CONCEPTUAL O LA DANZA CONTEMPORÁNEA “AVANT GARDE” EN MONTEVIDEO.

La obra **GAG del Colectivo Qualquer** que se presentó en la Sala Zavala Muñoz del Teatro Solís, fue un solo anunciado como colaboración entre España y Brasil. La creación e interpretación estuvo a cargo de Luciana Chierigati con la co-dirección de Ibon Salvador. De nuevo un ejemplo de metadanza que en el programa de mano se explicaba así: “*GAG*, del término que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del actor para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar. *GAG* es una pregunta, es un intento de colocar un problema en escena (problema: algo lanzado ahí delante – arrojar una dificultad a la escena – de la conferencia de Diego Agulló). Una invitación que tiene que ver con la atribución de significados a las cosas, en este caso a un cuerpo que se mueve. Un intento de generar un territorio de la imposibilidad de significar desde un exceso de interpretación - ¿vaciamiento?, ¿potencia?, ¿aburrimiento? ¿serán los significados una construcción o serán ellos inherentes a la materia que significan? ¿qué se produce en la sobredosis de significados que interrumpen una lógica de relaciones de

superposición entre el cuerpo y las palabras? ¿qué cuerpo? GAG es una pregunta acerca de un cuerpo bailando en escena hoy” (Programa FIDCU 2017: 30).

La intérprete hacía movimientos espasmódicos como en una imposibilidad de moverse o completar alguna acción y hacía el gesto de no poder hablar bien, mientras en unas bocinas se escuchaba un enunciado y su contrapropuesta. Por ejemplo, soy, pero no soy, soy esta pero no lo soy..y así. Algunos espectadores se pararon a aplaudir al final de la presentación. Otros simplemente no aplaudieron. Un joven espectador especializado me comentó: “leí la reseña y nada de lo que decía ahí se cumplió. Eso me creó expectativas que no se cumplieron. Es interesante lo ambiguo que se plantea en la palabra y que, aunque la bailarina trata de hacerlo, no lo siento verdadero. La voz decía esto o aquello y así. Lo icónico significativo no estuvo. Entró ya muy arriba (energéticamente) y eso no me gustó porque no cambió nunca y así se fue de la escena. No sé decir de qué se trató...a lo mejor me equivoco pero creo que trató de la ambigüedad que no está...” Noté que el joven bailarín intentaba ser correcto en su apreciación y utilizar teoría al reproducir lo que el programa de mano indicaba. Otra espectadora especializada me comentó: “Bueno, pues es lo que te digo...más de lo mismo.”

VERA MANTERO, ESTRELLA DE LA DANZA CONCEPTUAL PORTUGUESA.

Finalmente asistí a la función más esperada del FIDCU con la estrella portuguesa de la danza posmoderna conceptual, Vera Mantero, mencionada por algunos teóricos importantes de esta corriente como André Lepecki (2009: 191), quien presentó dos obras: *Olympia* y *Lo que podemos decir de Pierre*.

Primero diré que la Sala Zavala Muñiz del Teatro Solís estuvo absolutamente llena y que los públicos pusieron muchísima atención a sus propuestas. La mayoría de los públicos aplaudieron muchísimo al final de la función e incluso algunos se pararon para reafirmar su satisfacción y su respeto por la bailarina-coreógrafa. Algunos pocos espectadores no aplaudieron de manera tan entusiasta y se veían confundidos o como pensando.

Los espectadores entrevistados coincidieron en que les gustó la obra *Olympia*, donde la performer comienza leyendo un texto de Jean Dubuffet “Asfixiante cultura”, mientras arrastra una cama por todo el escenario desnuda. Coloca la cama al frente-izquierda espectador donde la espera un cenital, para de leer y se recuesta en la cama y muestra incomodidad a la vez que emula el cuadro *Olympia* de Manet, juega a ser la diosa estática de la pintura y finalmente se cae de la cama. Lo que gustó a los espectadores fue el espíritu juguetón de Mantero.

La segunda obra, *Lo que podemos decir de Pierre*, fue más polémica ya que se escucha la voz de Gilles Deleuze con fragmentos que la propia coreógrafa eligió de una conferencia que el filósofo dio sobre Spinoza. En una pantalla al fondo del escenario aparece la traducción al español del discurso en francés de Deleuze y mientras la bailarina se mueve con ropa cotidiana (unos jeans y una playera) por todo el escenario. A veces con su cuerpo y sus movimientos sigue el ritmo del discurso de Deleuze y en ocasiones no lo sigue. Este detalle fue una coincidencia en el gusto de los públicos entrevistados. Sin embargo, esta obra confundió un poco a los públicos. Unos mencionaron que les parecía que el cuerpo de la performer y la danza se perdía ante la voz y la atención que se le tenía que poner al discurso del filósofo. Cabe destacar que los fragmentos elegidos de la conferencia tenían que ver con lo que Spinoza decía del hombre común, para él ignorante. “Si hubiera estado o no ella ahí bailando no importaba, porque la voz, el discurso, eran muy potentes. Es que esa voz del filósofo es impresionante.” Comentó un filósofo, bailarín y coreógrafo uruguayo.

Una coreógrafa uruguaya radicada desde hace más de veinte años en México y cuya carrera está afincada y prestigiada en nuestro país, me comentó que se sintió inquieta, no analizó tanto las obras y le inquietó algo con el cuerpo, el cuerpo de la intérprete que tenía muchas capas de lectura. “Pensé mucho en el texto, relacionarlo con el movimiento, sucedían muchos silencios en mí y eso me gustaba, había mucha información y luego esa información me llegaba. La primera pieza que está en la cama y genera esa frontalidad con nosotros y se sostiene en la inmovilidad me fascinó, me pareció que ahí estaba como toda la pieza, esa cosa micro. Me pareció que todo es un micro universo con mucha potencia, muchas capas

profundas. De pronto tiene mucha información y mucha construcción de pensamiento, es muy sutil también.”

Comenta sobre las dos obras: “Es más evidente en la primera porque tiene esa forma pausada o lenta y juega con el tiempo. En la segunda juega con el tiempo, pero también está el proceso de investigación de ella, su propio tiempo, eso me agarró. Lo que me genera una contradicción en su trabajo es que, se le da un lugar al hombre que en esa pieza donde está el texto, (sabemos que es el filósofo no?) el pensamiento, la palabra, la voz, a pesar de que las obras tienen mucha investigación desde el género femenino, me genera ruido la segunda porque me marea esto del discurso hegemónico donde está la palabra de un hombre y ella está sólo subrayando, acompañando, deleitándose, pero nunca cuestionando ese texto. Para mí es un trabajo con cosas de cuerpo, de género, es un trabajo político, por eso en la segunda pieza me pierdo, porque todo lo que se dice en el texto cae en un crash, en una confrontación.”

Continúa relacionando lo que sintió con su contexto: “No la conocía pero me encantó su trabajo, su propuesta. La primera obra pienso en la realidad de México y me he cuestionado la parálisis a la que llegamos como testigos silenciosos de la guerra en la que vivimos y nos quedamos petrificados no? Te vuelves un testigo y a pesar de que no te vuelves cómplice, eres testigo y hay una situación de petrificación. Ella se quedaba petrificada y no sólo es una situación de sometimiento, pero en ella es una situación de irreverencia. Creo que no es un tema sino un estar de ella en escena. Me parece un trabajo documental de su proceso de vida. Donde me encuentro con ella es en esto de la petrificación.”

“Sobre que haya relaciones o citas en estas obras a otros creadores, pues podría haberlo, pero no me interesa entrar ahí. Sí veo relación con otras obras que he visto, pero lo que me parece interesante es que aunque no nos estamos encontrando físicamente, nos encontramos como con el cuerpo, en cómo poner el cuerpo, etcétera. Desde qué lugar se escribe el cuerpo femenino y las encuentro en otras obras también.”

En el programa de mano se lee sobre *Olympia*: “Creo que nadie en la organización tenía mucha idea de lo que haría. Y no sólo demoró cinco minutos. El programa era el maratón de danza, una iniciativa ya histórica establecida en 1993 por una serie de bailarines y coreógrafos que habían decidido que el país despierte. Para la danza que en él se hacía. Cuando me contactaron para participar respondí con entusiasmo y empecé a pensar en lo que podía significar ‘despertar’ para las personas. Andaba por este tiempo leyendo “Asfixiante cultura” de Jean Dubuffet y me pareció absolutamente indicado leer pasajes del libro en aquella ocasión a quien quiera que fuera que estaba presente en el teatro María Matos. Pero, leer cómo?, No será un poco pretencioso ir y decir es que sé lo que es la verdadera cultura? Tal vez debería estar desnuda, de pie delante de un micrófono? No, esto no...Entonces hacer qué? Desnuda...? Esta desnudez me hizo entonces pensar en Olympia de Manet, que lo había visto recientemente en el Museo D’Orsay en París, donde todavía vivía en el momento. Y si fuera Olympia que lee Dubuffet? Oh, no! Qué horror, me van a caer todos encima, el sacrilegio a la pintura, etcétera. Le dije a André Lepecki que quería leer el Dubuffet desnuda, pero no sabía cómo hacerlo, sin decirle nada del cuadro. Entonces él me dice: ‘Oh Vera, no te acordás del Olympia de Manet que habíamos visto juntos? Creo que deberías hacer alguna cosa con ella’ y así lo hice” (Programa FIDCU, 2017: 40).

Sobre *Lo que podemos decir de Pierre* el programa de mano indica: “En 2006 y como parte de las celebraciones del Día Mundial de la Danza, presenté en Porto, en Balleateatro, una pequeña improvisación con el sonido de la voz de Gilles Deleuze, dando una conferencia sobre Spinoza y su concepto de los tres tipos de conocimiento posible para el ser humano (un discurso que se centra en el primer tipo de conocimiento, y el más básico, aquél en la que casi todos nos movemos...). Manipulé las temporalidades del discurso de Deleuze, pero sólo mínimamente, porque éste ya posee temporalidades muy particulares. Y basé mi movimiento en la insistencia y en la entrada a la tierra, un cuerpo que presiona y empuja espacios y va todo en dirección al suelo. Esta propuesta se presenta en la línea, con varias otras obras que he hecho, en que propongo multiplicidades que aparecen en la filosofía e intuición verbal y no verbal, racional e irracional. El Festival Escena Contemporánea vió el video de Youtube precario, que existe con un extracto de esta experiencia, se interesó y me propuso que lo desarrollara y presentara” (Programa FIDCU, 2017: 42).

Dados estos datos, nos queda la duda por ejemplo si la entrevistada que se cita tiene tanta experiencia viendo danza y un tan buen ojo que, sin saber, percibió en el cuerpo de Mantero en escena exactamente los materiales corporales que ella usa en sus producciones, es decir, pasar por diversos estados de consciencia dentro de los procesos de creación de movimiento y acción. Explico brevemente que esto tiene que ver con el estado en el cual uno como performer crea movimiento y que da a la vista y la sensación de quiénes nos ven, una distinta percepción del mismo movimiento. Se puede sacar material del inconsciente más primitivo, pero también de un cuerpo entrenado en ciertos lenguajes y se puede forzar el mismo intérprete a estar consciente de todo lo que hace corporalmente. Esto lo pude comprobar al tomar el taller-seminario de composición-interpretación que Vera Mantero impartió dentro de las actividades del FIDCU, titulado “El cuerpo pensante.” O también pudo ser que la entrevistada leyera el programa de mano con anterioridad y entonces le quedó más claro lo que vio en escena, porque captó no tanto el mensaje de la obra, sino las maneras corporales de estar de Mantero. En este sentido me parece fundamental la decisión de abordar el cuerpo como eje central presente en esta investigación. Digamos que el cuerpo del espectador especializado está “habitado” a percibir lo que ha experimentado en su propio cuerpo o bien el espectador que ha seguido procesos creativos desde el papel de director o coreógrafo tiene desarrollada la percepción para identificar cuándo se puso especial énfasis en la limpieza técnica de los bailarines o bien cuándo el intérprete realiza una tarea escénica particular.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LOS PÚBLICOS EN MONTEVIDEO

Me parecieron públicos en su mayoría pertenecientes al gremio de la danza contemporánea en Montevideo que puede parecer una danza y un grupo de personas de élite tanto social como económicamente.

Platicando con un bailarín asistente al curso de Vera Mantero que tuve la fortuna de tomar, me percaté de que la mayoría de quienes conforman el campo de la danza contemporánea en Uruguay pertenecen a espacios sociales privilegiados, dada la historia de la danza en aquel

país, donde la formación de bailarines y coreógrafos está por tradición remitida a escuelas particulares y personas que tienen la posibilidad de conectarse con la danza europea por diversos medios.

En ese campo de la danza uruguaya, la danza clásica, al decir de este bailarín sufre por ejemplo una contradicción en cuanto que está dirigida a las élites aristocráticas y por ellas, pero cuya población de bailarines y coreógrafos puede muy bien haber sido extraída de las clases populares del país, dado que sí existe una escuela estatal que apoya la danza clásica donde lo que importa son las condiciones físicas para ese género de danza y no tanto las posibilidades económicas.

Este entrevistado menciona que quizá esa situación de habitus de espacios sociales privilegiados en la danza contemporánea de Montevideo cambie con la creación que se espera sea muy pronto, de una licenciatura en danza contemporánea acogida por la escuela de bellas artes estatal.

También me observé que la danza contemporánea de México, aunque no coincida en principio con las estéticas postuladas mayoritariamente en los gremios de la danza de aquellos países, es un referente importante. Tan es así que, aunque reconocen que la danza mexicana tiene un nivel técnico importante y es “más física”, es decir, que tiende a demostrar una fisicalidad virtuosa en las obras y se apega más a paradigmas modernos, llama la atención que varios artistas uruguayos jóvenes hayan ido a México en intercambios e incluso a radicar, como es el caso de las coreógrafas Magdalena Brezzo y Magdalena Leite, ambas egresadas de la Licenciatura en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) de México perteneciente al INBA. Cabe destacar la fuerte influencia que han tenido estas dos coreógrafas en la danza concebida y producida por los jóvenes en México.

Es evidente también la doble influencia de las danzas norteamericana y europea en su historia, aunque su danza simpatiza más con la danza europea actual.

Esta práctica me sirvió enormemente para comprender un poco mejor la nueva danza conceptual posmoderna que se está realizando en México y la influencia que las artistas

uruguayas mencionadas han tenido en la formación de jóvenes generaciones que tienden hacia esa estética, aparte de que coreógrafos como Javier Contreras y Male Leite han tenido una función de puente entre ambos países a nivel de danza contemporánea y han abierto esas ventanas en la reflexión teórica y coreográfica respectivamente.

Se observó también que quienes hacen la crítica de danza y escriben sobre ella, sobre todo Carolina Silveira, Lucía Nasser y Marcelo Marascio, entre otros, provienen del mundo de la danza y han estudiado carreras universitarias aparte e incluso posgrados. Es decir, es la misma gente de danza la que escribe sobre ella y esto es bien visto...no hay tanto control o prejuicio como en México, donde se piensa que el bailarín no sabe escribir y no podría. Sin embargo, vemos cómo en la danza de aquel país, por la estética elegida mayoritariamente, existe un uso de la teoría que los bailarines y coreógrafos mexicanos no poseen, no practican. Sin embargo, a pesar de que el gremio de la danza uruguaya, se inclina hacia la novedad y dificultad conceptual para el espectador, sí le interesa dialogar con él o al menos voltear a verlo.

En este sentido, la crítica de danza y bailarina Carolina Silveira propone hablar de que entre creador, bailarín y espectador se crea una “emergencia de sentido”, que se construye entre todos. Silveira explica esa emergencia en esta nueva danza contemporánea: “Una obra de danza crea unas relaciones singulares entre todos sus elementos constitutivos, que establecen las condiciones de emergencia de ciertos sentidos indeterminables a priori...pero en la medida en que se inscriba en las filas de lo contemporáneo, no puede ya escapar a la prerrogativa de entender la obra más como proceso que como producto, antes como acción que como resultado. Esto hace de la pregunta por el sentido, siempre una pregunta esquiva a la hora de hablar de danza contemporánea. A partir de esta primera proposición se abren las discusiones características de la contemporaneidad en las artes escénicas. Por un lado la relación entre emisión y recepción...Por otro lado, la noción de representación...ha sido disuelta en la idea más abarcativa de presentación que, sin excluir lo representativo, atiende más a la materialidad de lo presente, que a la evocación del referente. Las unidades aristotélicas de espacio, tiempo y acción, parecen hoy, luego de haber sido destrozadas, encontrar una nueva recomposición en la idea de que el tiempo es este, el espacio es este y

la acción es esta, ¿cuáles?, los mismos que comparten actor y espectador en el tiempo presente” (Silveira, 2008: 19)

Respecto a esta idea, pero sirva decir que, si bien aparentemente se toma en cuenta al espectador, se excluye de facto su elaboración o su evocación, porque sin dudarlo, las acciones en tiempo presente escénico, siempre serán un referente evocativo.

Observo en este caso que, si bien en Buenos Aires existen preferencias y una cierta inclinación por la danza conceptual posmoderna, aquí en Montevideo se puede sentir una disposición adquirida, un gusto muy definido por la danza contemporánea (conceptual posmoderna) en oposición clara y franca hacia la prima hermana anterior, es decir, la llamada en Uruguay danza moderna. Es famosa la nota de una crítica de danza joven hacia una obra con estética de danza moderna denostándola al grado de que quienes la comentan dicen que “se pasó de la raya” con sus comentarios. Aquí en el FIDCU, que marca tendencia como su directora lo indica, no entra la danza claramente moderna. Si bien las curadoras pueden incluir obras con visos de conservar una estructura dramática más aristotélica, de ninguna manera se incluyen tendencias hacia la formalidad de la técnica dancística.

De esta forma podría aventurarme a decir que los públicos uruguayos y montevideanos sí están atrapados entre la estética propuesta por cada una de las primas hermanas, de modo que el espectador lego sí se pregunta, ¿y esto es danza?, no entiendo la danza contemporánea. La crítica de danza y coreógrafa Carolina Silveira sin embargo, al ser parte del gremio forjador del gusto contemporáneo en la danza escribe: “Cuando salimos de ver una obra de danza y los comentarios son del tipo: ‘pero acá no se baila’, ‘pero acá no hay tema’, ‘pero acá no hay composición’, etc., nos damos cuenta de que a la obra le falta algo, pero creo que es justamente esa incompletud su arma de provocación. Esto supone una gran exigencia para el espectador, que pasa a ser el verdadero interrogado y no es ya su competencia interpretativa la que está puesta a prueba, sino su propia existencia en cuanto agente de una creación móvil que se actualiza en su presencia” (Silveira, 2008: 30)

Así pues para Silveira y algunos creadores-críticos uruguayos el espectador ya no tiene ante sí un objeto externo a él, que sería la obra, porque está siendo partícipe de un proceso. El problema que revisamos en la sección de Usos y abusos de los públicos, con la recurrente presentación de procesos, que también se realiza en el FIDCU, es que al espectador no se le hace partícipe de tal proceso o de la obra, y de todas maneras se pone en juego su competencia interpretativa, pero ahora, en la mayoría de las ocasiones, con una mayor exigencia de conocer las disputas al interior del campo, de conocer las corrientes teóricas a las que se alude y por lo tanto se hace mayor la distancia hacia él o ella. Esto lo podemos ver cuando abordamos las maneras en las cuales los coreógrafos “incluyen” a los públicos para que vivan la experiencia del proceso de sus obras o simplemente que se acerquen a estar con los performers.

Por lo antes señalado y aunque en Uruguay sí haya una real preocupación por la recepción de las presentaciones dancísticas, sin duda sigue siendo esta danza contemporánea, posmoderna conceptual, del presentar en cualquiera de las modalidades en que se presente: como metadanza, experimental, en proceso y sobre el proceso, experiencial, sobre el género, como comentario a una postura filosófica, etc., una postura política liberadora para los gremios dancísticos en nuestros países, pero con dificultades para relacionarse con el otro espectador.

LA DANZA DEL PRESENTAR VS. LA DANZA CONTEMPORÁNEA.

Debo adelantar que, si bien en la danza cubana conviven la danza contemporánea defensora del paradigma de la modernidad y la danza posmoderna conceptual o danza del presentar, como es llamada en la isla, existe una marcada preferencia por la primera. Con sus diferencias, pero esta es una coincidencia con las preferencias de los públicos mexicanos. El Teatrólogo Noel Bonilla, luego de hacer un recuento de la historia de la danza cubana y sus rupturas tempranas identificadas en algunas obras de Ramiro Guerra que fueron revolucionarias, habla de la llamada por él mismo danza del presentar en Cuba: “A partir de la segunda mitad de los ochenta se estructura un modo de producción danzaría que entronca

con aquella modalidad de danza experimental y pretende establecer un contrapunteo paródico con la tradición de la danza clásica y la danza moderna producidas en Cuba hasta esa fecha. Guiados por las vigiliatutelares de Grotowski, Pina Bausch, Eugenio Barba, Merce Cunningham; por las visitas a La Habana de Anne Marie D'Angelo, Denis Stoklos; por las lecturas de Patrice Pavis y Umberto Eco, entre otros referentes, los nuevos textos danzarios dialogan estéticamente con las obras de Guerra. La idea de la técnica de la danza espectacular variará para los nuevos coreógrafos, motivados fundamentalmente en las maneras de utilizar el movimiento del cuerpo del danzante respecto al ámbito de las relaciones espacio-tiempo, acción-movimiento, significado-significante. En las historias que se cuentan hay un privilegio de la propia realidad del cuerpo, medio para decodificar estructuras composicionales anquilosadas y adjudicándole al discurso kinético una perspectiva no necesariamente edificada a partir del virtuosismo técnico o de la fisicalidad gratuita. La acción se jerarquiza sobre el carácter denotativo del movimiento. Indicará ella una transformación dramática y coreográfica generativa, incluso al hablar de danzas estáticas...” (Bonilla, 2012: 6)

Un aspecto en el que algunos entrevistados coincidieron es que los géneros que mayor número de público tienen en Cuba son la danza clásica, es decir, el ballet con el Ballet Nacional de Cuba a la cabeza, seguido por la danza contemporánea y todos sin excepción coinciden en que el folklor es el que menos público tiene ahora. Las razones que argumentaron para que el ballet y la danza contemporánea sean las preferidas de los públicos son varias, entre las que destacan la difusión que en los medios se hace de estos espectáculos, que el ballet tiene un prestigio dentro de la clase política cubana, que los espectáculos son baratos en pesos cubanos para la población y que han sabido hacer rigurosas escuelas en ocasiones, como en el caso de la danza moderna, vinculadas con las tradiciones religiosas y populares cubanas.

El Ballet Nacional de Cuba, por su parte, tiene una infraestructura de la cual también le dota el Estado y que le permite realizar una amplia difusión de sus obras en todos los medios tanto electrónicos como escritos. Por otra parte, la institución que significa la famosa figura de la Prima Ballerina Assoluta Alicia Alonso, causa un respeto y un interés enormes entre el

público. Se mencionó que el público del ballet es constante y fiel y que se compone de personas ya adultas o mayores. También el Ballet Nacional cuenta con la figura del historiador de la ciudad, Miguel Cabrera, quien ha llevado a cabo un trabajo de registro y escritura de la historia del conjunto por casi 50 años. Este registro tiene que ver con la historia del ballet y sus principales figuras en escena. Si bien se mencionó que existe una crisis en la calidad de los intérpretes actualmente en el ballet, porque la mayoría de los mejores se ha ido del país o se ha quedado a radicar en los países en donde la compañía realiza giras alrededor del mundo, este conjunto es altamente respetado.

Jorge Brooks el administrador de la compañía de danza contemporánea más antigua y consolidada en La Habana, comentó que el Ballet Nacional de Cuba ha perdido público debido a que las reposiciones de los clásicos que realiza están anquilosados y no se renuevan, así como a que ese tipo de ballet ya no les habla o les significa a los jóvenes de hoy. Sin embargo, siempre se agotan las entradas aunque presenten los mismos programas y tengan una crisis de ejecutantes porque entran ahora a bailar a la compañía cuando todavía están al final de su etapa formativa. Unos espectadores especializados se quejaron de que hubo graves errores técnicos y que en una función, una de las bailarinas se cayó en escena. Notamos que para los cubanos asistentes es difícil hacer comentarios críticos, ya sea que se callen o que justifiquen dichos errores. De hecho notamos un alto nivel de censura en lo que se escribe respecto al ballet. Las críticas se hacen de manera críptica o “disimuladas” en juegos de lenguaje en los textos.

Los entrevistados coincidieron en que la danza contemporánea, género que particularmente me interesa por ser el tema del presente estudio y porque es el que atañe a la discusión del eje temático sobre lo contemporáneo y lo posmoderno, tiene mucho público, el cual en su mayoría es universitario y joven. Sobre todo se mencionó esto respecto a la compañía Danza Nacional de Cuba o Danza Contemporánea de Cuba. Este conjunto, surgido justamente con el triunfo de la Revolución en 1959, se dice que tiene su público seguidor. Algunas de las razones que se argumentaron para esto son que tiene estrategias de gestión acertadas, que siempre están renovando los temas que se presentan en las obras y los coreógrafos que trabajan con ellos, así como que tienen programas de actualización técnica y teórica que

imparten a los bailarines. También tienen cuadros en formación que sin problema alcanzan el nivel de los bailarines que llegan a salirse de la compañía, debido a que, como pasa en el ballet, se quedan en otros países en las giras internacionales que realizan.

Tanto el gestor, manager y administrador del grupo, el Economista y escritor, Jorge Brooks, recientemente fallecido, como la Teatróloga y periodista Marilyn Garbey coinciden en que las estrategias de gestión son exitosas y que incluyen una constante renovación técnica, así como el buscar con el estado y en instituciones de otros países la posibilidad de tener coreógrafos contemporáneos, invitados a trabajar con la compañía, figuras de talla mundial como Matts Ek, Sacha Waltz o Rafael Bonachela, entre otros.

La danza contemporánea es vista mayormente por universitarios jóvenes que van al teatro Mella a ver a Danza Nacional de Cuba. La mayoría de los grupos de danza contemporánea, así como los coreógrafos invitados a esa compañía proponen temas que interesan a los jóvenes. Coreógrafos cubanos como Céspedes plantean reflexiones sobre la Identidad por ejemplo. Otro tema que gusta a los jóvenes es cuestionar el sentido que tiene bailar los ritmos cubanos tradicionales hoy. El grupo independiente Danza Abierta ha realizado coreografías con el grupo musical Mal Son, nombre también de la obra de Susana Pous, explorando la temática de la emigración cubana al exterior, sobre los que se van de Cuba. El público de la danza contemporánea es un público que quiere que dialoguen con ellos sobre lo que están viviendo mediante la danza.

Al decir de Garbey, Danza Contemporánea de Cuba es la mejor compañía del género, porque ponen a dialogar la técnica cubana de danza moderna con otras técnicas y propuestas. También porque promueven que sus bailarines se actualicen y se cuestionen algunos temas de actualidad en la danza como el entrenamiento, el uso de la tecnología y los audiovisuales en las obras, etc., mediante conferencias e intercambios teóricos. Tienen estrenos importantes en sus aniversarios.

Existen algunos teóricos y coreógrafos que nos comentaron no estar de acuerdo con esta opinión, puesto que la compañía principal de contemporáneo, que se presenta generalmente

en el Teatro Mella o en el Teatro Nacional, todavía no se actualiza para interpretar o incluir en su repertorio obras más contemporáneas o conceptuales, correspondientes a la llamada acá en Cuba danza del presentar. En otros grupos de danza contemporánea donde parece existir una exploración más conceptual y donde dominan técnicas posmodernas de origen norteamericano como el reléase y la improvisación de contacto, ya no tienen relación alguna con esa danza que utiliza la técnica de danza moderna cubana.

Sin duda también esta visión responde a que las generaciones actuales de bailarines ya no desean entrenarse en una técnica como la moderna cubana, que es muy exigente con las habilidades y posibilidades corporales del bailarín y exige mucho trabajo y entrenamiento. “Los bailarines no están claros a dónde quieren llegar, pero buscan nuevas técnicas. La técnica cubana exige mucho rigor y ese rigor ya no les gusta a los bailarines. Quieren técnicas menos duras y otras formas de mover el cuerpo. Al final bailan todos igual y con menos calidad”, comenta Garbey.

Esta es una opinión que Garbey expresa, pero que, de otra forma y con otras técnicas concebidas como duras o formativas, como ya se explicó, se observa en la práctica de los bailarines mexicanos, quienes actualmente tienen un alto nivel técnico.

Pudimos constatar que la danza que más gusta es aquella que presenta una fuerte fisicalidad y virtuosismo. Tanto Garbey como Brooks prefieren esta danza, porque el momento en que les gustó la danza como para acercarse y hablar de ella, fue justamente al ver bailar a Julio Bocca en el caso de Garbey y viendo las obras de Ramiro Guerra y revisando la historia de Danza Contemporánea de Cuba, en el caso de Brooks. En este sentido reflexionamos en la importancia que tiene el contacto primero con la manifestación artística y la marca que eso deja, aunque no sea para dedicarse o acercarse a la danza. Este contacto tiene dos aristas importantes a mi parecer: la primera tiene que ver con la idea de bailarín, de cuerpo y de danza que las personas quieren ver o con la que se identifican; la otra tendría que ver con que toda la población tiene el derecho de saber qué es la danza clásica, la danza contemporánea o la danza folklórica, como en Cuba sí sucede y en México no. Aunque las personas decidan después que no quieren acercarse a una manifestación, pero esto será por

elección y no por desconocimiento. Sin dudarle en Cuba, aunque las personas no asistan a ver danza, sí saben lo que es. En México es diferente.

SOBRE DANZA CONTEMPORÁNEA DE CUBA Y SUS PÚBLICOS.

Jorge Brooks en la entrevista que nos otorgó, al respecto dijo que Danza Contemporánea de Cuba (DCC) no es de los grupos más favorecidos en la prensa y los medios, pero sí tienen un público fiel. En 1959 se funda la compañía en el Teatro Nacional. En el documental “Historia de un ballet”, que sugiere ver, se muestra cómo el maestro Ramiro Guerra hace la primera obra para el grupo en 1961. En el documental se aprecia que, en aquel tiempo, asistió un público heterogéneo. Esto se debe a que Ramiro Guerra investigó en Regla y Guanabacoa sobre la cultura popular cubana y se apropió de movimientos de la identidad del panteón yoruba. A pesar de existir una política de la no discriminación, en ese tiempo todavía había mucho menosprecio a la parte afrodescendiente del pueblo cubano. Ese documental es importante pues marca un hito ya que en él se aprecia que muchas personas sobre todo negras que hacían esos rituales en el pueblo, asistieron a la Sala Covarrubias del Teatro Nacional como público para esa coreografía. La danza contemporánea cubana ha bebido del folklor cubano. La compañía se hizo de un público fiel muy rápido debido a que se identificaba seguro con esas obras basadas en el folklor y la historia cubanas como “Mambí” o “La rebambaramba” de Ramiro Guerra. Si en un momento la danza tuvo este basamento, fue evolucionando hasta que la mexicana Elena Noriega sistematiza la técnica de la danza moderna cubana. El trabajo de Danza contemporánea de Cuba es y ha querido ser siempre el reflejo de la cultura cubana en ese momento. Antes se llamaba Conjunto Nacional de danza. En los 70, obras como “Suite yoruba” y “Ocantomí” tienen que ver con el folklor. “Panorama de la música y la danza” de Víctor Cuéllar muestra los ritmos y danzas de Cuba. “Hemos tenido también obras importantes con influencia del cabaret. Por esta razón, el público de la compañía ha sido diverso, antes eran en su mayoría gente del pueblo y personas mayores”, dice Brooks en la entrevista.

De los últimos 20 años a la fecha, tienen un público más intelectual y de mucha gente joven, universitarios, estudiantes de arte. “Nosotros hacemos un tipo de danza que tiene que ver con el día a día de los cubanos, tomamos de nuestra cultura nacional, hay un sentido identitario dentro de las cosas que hacemos,” comenta Brooks. A pesar de que Ramiro Guerra coreografió obras importantes que dieron un sello a la compañía, DCC nunca fue una compañía de autor. Desde el inicio la norteamericana Lorna Burdsall remontó obras de Doris Humphrey y de ella misma y Brooks menciona que su meta permanente es “ver cómo nos movemos y con quién intercambiamos formas de movernos”, pues hasta la fecha invitan a coreógrafos diversos.

Si de espectadores se trata, **los espacios** de presentación son importantes. “Cuando trabajamos en el Mella tenemos un público y cuando trabajamos en el Gran Teatro de La Habana o Teatro Lorca, tenemos otro público,” nos dice Brooks. Menciona que los factores que influyen para que esto sea así son diversos: uno de ellos es la movilidad, el transporte. “La gente que iba al Lorca cuando nos presentamos ahora ahí, no conocía las obras que habíamos presentado en el Mella”, advierte. Comenta que por ello en enero que se presentaron en el Gran Teatro, hubo lleno total. Aunque un teatro como el Lorca puede tener mejores condiciones, hay un público más estable en el teatro Mella. La gente siempre sabe que en el Mella hay algo de danza y es asiduo a ese teatro. Al teatro Lorca suele asistir gente mayor. En el Mella el público es más diverso. Según Brooks tendríamos informantes ideales sin duda entre las acomodadoras del Lorca, que han visto a Alicia Alonso durante toda su carrera y son grandes conocedoras del ballet y de la danza, y saben del público. Brooks ha platicado con ellas y suelen comentarle que cuando DCC se presenta en el teatro, asiste un público distinto.

Respecto al público seguidor de DCC comenta: “Nuestro público es más inteligente, responde desde el punto de vista sentimental a la danza. Es menos explosivo, pero tiene otro tipo de formación cultural y es más observador. Tienen otra visión y aprecian lo que ven desde otra óptica. Es más disciplinado. Manifiestan de otra manera lo que ven.”

Todos los entrevistados coinciden en que en toda la isla existe un público asiduo a la danza.

Las estrategias de DCC para captar y mantener público son hacer programas donde la gente no se aburra. Brooks afirmaba en la entrevista: “Pensamos en el público. Hacemos obras clásicas, neoclásicas y contemporáneas e invitamos a varios coreógrafos para que en una noche se vean diferentes propuestas estéticas. Eso garantiza público. Y no faltar el respeto al público porque está invirtiendo su dinero, su tiempo y dejando de hacer otras cosas por ir a verte. Tenemos que dar un gran espectáculo sea donde sea Praga, Londres o el interior. Nos fajamos por conseguir los recursos que necesitamos (con las autoridades) para garantizar la calidad (de las producciones).” Otra de las razones argumentadas para mantener público diverso es que estrenan muchas obras al año y siempre ofrecen estrenos. Estrenaron siete obras el año pasado.

Nos informa que en DCC se realizan todo tipo de obras, tanto experimentales, de danza teatro y obras más bailadas o formales, pero él tiene sus preferencias y nos las comenta como espectador. “Las obras que más me gustan es donde se baile. Danza es bailar, aun cuando hay cosas de danza-teatro interesantes, a veces digo...para ver esto mejor me voy al teatro. La danza no puede perder su principio que es bailar. No me gusta ver cosas que me depriman. El mundo es terrible ya para ir a ver cosas o problemas de otra persona. La gente no va a pagar para ver tus frustraciones.”

Como gestor nos compartió su propuesta: “Depende del público, no es lo mismo el público de Inglaterra que el público de Alemania. Las obras que se llevan a Alemania de danza teatro nuestras, funcionan porque aunque ellos hacen eso, nuestra danza teatro es distinta. En Reino Unido no puedo hacer eso. Son grandes teatros a los cuales va mucha gente que espera salir satisfecho porque compra sus entradas con mucha anticipación. En España hemos llevado obras experimentales y hemos decidido de repente alternar el programa. Jueves y viernes las obras experimentales y sábado y domingo obras más dinámicas, energéticas. Debes pensar en el público, en los presentadores, los directivos de los teatros. (En todo)”

Afirma que con las nuevas tecnologías pueden subir las obras de los coreógrafos que les montan a Vimeo o You Tube para que los curadores de los teatros y administradores puedan elegir qué pedirles para presentarse. La comunicación es mayor puesto que un programador

le puede preguntar a Brooks y él puede decir, “la pieza es buena, pero es muy experimental y tú sabes si la pides para programarla en el teatro”, o bien decir que quizá no sea lo conveniente para ese público y ese espacio. “La gente se comunica y tenemos que ser profesionales con eso”, afirma Brooks, quien es economista e ingeniero de profesión y escritor por afición y fue llamado para la administración de la compañía desde 1969, dice: “Cambié los fierros por la danza”, al referirse a que administraba la producción de artefactos de metal para la aeronáutica, antes de ser llamado para administrar DCC.

Existe público para todo y nuestra compañía seguirá manteniéndose en los primeros planos de la danza mundial. No somos una compañía sólo local, tenemos una proyección internacional, aunque nuestro único objetivo tampoco es ser una compañía internacional. Tenemos una fuerte identidad cubana. El mayor fallo que tenemos es la falta de coreógrafos de calidad en Cuba ahora”, menciona Brooks al final de la entrevista.

Algunas de las opiniones vertidas por Garbey y Brooks, fueron confirmadas de una manera particular por la periodista Mercedes Borges, quien mencionó que, si bien el teatro Mella tiene un público asiduo sobre todo a la danza, el público ha disminuido por diversas razones:

- a) Las propuestas dancísticas se repiten y carecen de originalidad.
- b) Los coreógrafos talentosos o propositivos se han ido del país.
- c) Si bien el Ballet Nacional de Cuba tiene sus seguidores, muchos se han cansado ya de que presenten los mismos programas y los critican.

Si bien existen seguidores de espacios o teatros, existe una crisis de públicos, sobre todo respecto a las décadas de los 80 y 90 del Siglo XX, en que había mucho público para la danza.

Hubo coincidencias en lo dicho por los entrevistados también en el tema de los teatros y los espacios. Existen espectadores que son fieles a uno o dos teatros y asisten a ese espacio sin importar qué se presente ahí. Por ejemplo en la avenida L hay un circuito de teatros y las personas son fieles al espacio, según comentó Mercedes Borges.

También pudimos comprobar que en Cuba es requerida y admirada la fisicalidad y el virtuosismo en la danza más allá de lo conceptual, en un diálogo de percepciones que tuvimos la oportunidad de realizar al finalizar la presentación de unas obras del coreógrafo chileno Bernardo Orellana que presentamos en el teatro Miramar. Un bailarín chileno que estaba entre el público comentó que efectivamente en Chile y algunos países de Sudamérica lugar de donde es el coreógrafo de las obras, la danza del presentar es más vista entre los especialistas de la danza y la danza formal y virtuosa que estamos acostumbrados tanto cubanos como mexicanos a ver, es considerada conservadora o atrasada.

Mercedes Borges habló de que, si bien en Cuba la danza del presentar había tenido ejemplos ilustres y siempre era interesante ver ese tipo de danza, también era claro que en Cuba había una preferencia por una danza menos conceptual y más física, formal o virtuosa.

Asistí al Festival Habana Vieja Ciudad en movimiento. Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos, que ya va en su edición 21, y al cual asiste público lego y habitantes de La Habana Vieja, durante los cinco días que dura.

El Festival dedicado sólo a la danza contemporánea, no cuenta con una curaduría y asisten a él grupos, coreógrafos y maestros de todo el mundo. Este 2016 hubo una nutrida participación de grupos mexicanos. También participan grupos del interior de Cuba.

En esta emisión presencié la función inaugural, invariablemente dada por el grupo Retazos, dirigido por la ecuatoriana radicada ya desde hace más de veinte años en La Habana, en la Plaza de Armas. Observé a más público de danza perteneciente a los mismos grupos participantes que a otro tipo de público. Un coreógrafo que asiste año tras año mencionó que vio poco público en la función inaugural, en comparación con otros años. Quizá eso se debió a que el trabajo de la coreógrafa principal de Retazos ya es conocido y no propone nada nuevo, según opinión de un alumno de la licenciatura en Danzología presente en el evento. Me comenta: “a ti como extranjera te puede parecer interesante la temática de la santería, pero está tratado el tema de manera anquilosada. La maestra no sale de ahí y siempre presenta lo mismo.” Efectivamente había una falta de estructura en la obra, que sin embargo

presentaba imágenes sugerentes sobre dicha temática. Cabe mencionar que es una obra antigua titulada “Andares” que Bustos está reponiendo ahora. (Roque, 2016:7) Otro espectador, coreógrafo cubano radicado en Colombia, notó que la maestra Bustos no habló por el micrófono para inaugurar el evento, situación que le pareció grosera, poco cuidadosa.

Observé sin embargo que el final de la función inaugural es un espacio para socializar, donde se reúnen en grupos viejos conocidos. También es un espacio de flirtreo y relación.

Ya el día en que iniciaron las presentaciones dancísticas estuve presente en dos bloques efectuados en un parque. En esta ocasión sí vi público más diverso, que evidentemente no tenía que ver con coreógrafos y bailarines. Las personas se dan su tiempo para ver y luego se van. Hay jóvenes que van a ver a conocidos o amigos ya sea que participen o no en el festival. Cuando se presentan grupos del interior de la isla, el público especializado es muy crítico y señalan que no hay propuestas novedosas u originales y que los grupos llevan lo mismo cada año. Esto fue mencionado en el caso de un grupo de Villa Clara. En ese sentido reflexiono que, aunque el festival se propone también como un espacio de aprendizaje e intercambio, quizá ese intercambio no es tal o no se toma como tal a la hora de crear. Sin duda ese intercambio es necesario para la renovación de las propuestas, pero quizá ese espacio del festival es un espacio de mostrar y socializar, más que de un intercambio de estilos, ideas y saberes profundo, que parece ser lo que pretenden sus organizadores.

Siempre un poco desorganizado, el festival suele ser incluyente de todos los grupos y tendencias de la danza contemporánea y la videodanza. Los cursos impartidos por maestros extranjeros están casi siempre repletos. Al decir de Isabel Bustos en una entrevista que consulté, “es un festival comunitario imprescindible para los moradores de La Habana Vieja por la vitalidad que le ofrece a la ciudad donde viven. Permite romper la barrera que crean las salas de teatro y los escenarios.” (Roque, 2016: 7)

Como participante, es decir, como bailarina y coreógrafa percibí que el público aumenta por las tardes, en todos los espacios, pero sobre todo en los patios e interiores de las casas antiguas donde se baila.

Podría pensarse de lejos que un estudio de públicos es imposible o difícil en el sistema económico cubano, dado que las obras artísticas responden a lógicas exclusivamente simbólicas y regidas por una distribución estatal. Sin embargo, observamos que sí existe un mercado del arte y sobre todo la danza cubana en todos sus géneros, tiene al interior un mercado simbólico, en el cual el género más poderoso y cercano al PCC es sin dudar el ballet. Ese mercado está dentro, pero sobre todo fuera de la isla caribeña y este mercado incluye a todos los géneros y sería el que mantiene también en movimiento varios tipos de capital de la danza en Cuba.

El hallazgo más importante creo estuvo en retomar no sólo el contexto socio cultural, sino el contexto económico que sí actúa e influye en la asistencia al teatro, así como el contexto educativo que un sistema político impulsa en torno al arte y que influye en el contacto que la población puede tener con las artes y por lo tanto en las posibilidades de experiencias y percepción de los espectadores. De esta forma me pregunté, tomando como base la danza contemporánea cubana y las razones de que su público mayoritario sean jóvenes universitarios, ¿la danza contemporánea mexicana dice cosas actuales, significativas e importantes a sus espectadores o no?, si la hay ¿cuál es?, ¿qué quiere el espectador?

BIBLIOGRAFÍA

ABRIC, JEAN CLAUDE. (1994) *Prácticas sociales y representaciones*. Ed. Coyoacán. México.

ANDREELLA, FABRIZIO. (2010) *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. Conaculta/INBA/Cenidid. México.

ARÁMBURU, MERCEDES Y CECILIA SLUGA. PRODANZA. (2011) *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio diagnóstico*. Ministerio de cultura. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires.

_____ (2015) *Estudio de actualización. La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Desarrollo y evolución 2010-2015. Del fomento al camino estratégico*. Ministerio de cultura. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires.

BAL, MIEKE. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Cendeac. Murcia.

BARBA, EUGENIO Y NICOLA SAVARESE. (2009) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Escenología/ISTA/InQueCultA. México.

BARTHES, ROLAND. (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona.

_____ (2009) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Paidós. Barcelona.

BAUD, PIERRE-ALAIN. (1992) *Una danza tan ansiada...La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. UAM-Xochimilco. México.

BECKER, HOWARD. (2008) *Art worlds*. University of California Press. Berkeley, L.A., Londres.

_____ Y ROBERT FAULKNER. (2011) *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. S. XXI. Buenos Aires.

_____ Y MICHAL M. McCALL. (Eds.) (1990) *Symbolic interaction and cultural studies*. The University of Chicago Press. Chicago/London.

BIDAULT, SOPHIE. (2010) *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*. Conaculta/INBA/Cenidid. México.

BIEHL, JOAO, BYRON GOOD Y ARTHUR KLEINMAN. (2007) *Subjectivity. Ethnographic investigations*. University of California Press. Berkeley/L.A./London.

BENJAMIN, WALTER. (2004) *El autor como productor*. Ítaca. México

_____ (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca. México.

BERNSTEIN, RICHARD. (2010) *Filosofía y democracia: John Dewey*. Herder. Barcelona.

BLUMER, HERBERT. (1986) *Symbolic interactionism*. University of California Press. Berkeley/L.A., Cal.

BONILLA, CHONGO NOÉL. (2012/Junio) “Danza contemporánea cubana hoy: ¿por dónde transitamos?”, en: *Danzar.Cu. Para la investigación, promoción y desarrollo de la danza*. Consejo Nacional de las Artes Escénicas/Combinado de periódicos Granma. La Habana, Cuba.

BOURDIEU, PIERRE. (1990) *Sociología y cultura*. Grijalbo/Conaculta. México.

_____ (2000) *La dominación masculina*. Anagrama. Barcelona.

_____ (2002d) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. México.

_____ (2002r) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona.

_____ (2002l) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

BOURDIEU, PIERRE, JEAN-CLAUDE CHAMBOREDON, JEAN-CLAUDE PASSERON. (2008) *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI. México.

BOURDIEU, PIERRE. (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI. Argentina.

BRENNAN, MARY. (2006) “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, Conaculta/INBA/Cenart. México.

BRETON, DAVID LE. (1999) *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión. Buenos Aires.

_____ (1995) (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión. Buenos Aires.

_____ (2002a) *La sociología del cuerpo*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.

_____ (Dic. 2012-Mar. 2013) “Por una antropología de las emociones”, en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. No. 10, año 4. RELACES. Córdoba, Argentina.

Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208>

_____ (2010) *Cuerpo sensible*. Editores Metales Pesados. Salesianos impresores. Santiago de Chile.

BROOK, PETER. (1991) *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Consultado en Scribbr el 16 de junio de 2013.

- BRUNER, EDWARD. (1986) "Experience and its expressions" en: *The anthropology of experience*. (Edit.) Víctor Turner y Edward Bruner. University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- CARDONA, PATRICIA. (1990) *La nueva cara del bailarín mexicano*. INBA/Conaculta. México.
- _____ (1993) *La percepción del espectador*. INBA/Conaculta. México.
- CARROLL, NOËL. (2016) *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*. UNAM/IIF/Cenart. México.
- CATENA, ALBERTO. (2004-Enero) "El siglo XX está marcado por un ataque al cuerpo", entrevista a Susana Tambutti en *Cuadernos de Picadero*. #2. "El cuerpo del intérprete". Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.
- CERÓN HERNÁNDEZ, CYNTIA. (2004) *El consumo cultural de la danza contemporánea en los jóvenes de la Ciudad de México: las necesidades de comunicación de un campo*. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Universidad Intercontinental. México.
- CONTRERAS VILLASEÑOR, JAVIER. (2013) *Tárgum en una botella. (Cartas desde la danza.)* Conaculta/INBA/Cenidid. México.
- CRESPO, NORA. (2003) *La danza. Mirada en movimiento. Un estudio de tres coreógrafos mexicanos: Marco Antonio Silva. Adriana Castaños. Raúl Parrao*. UAM/Conaculta/Fonca. México.
- CRUCES, FRANCISCO. (2010) "Sobre el diálogo como metáfora del patrimonio cultural", en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón (Coords.) UAM-Iztapalapa/Juan Pablos. México.
- CSORDAS, THOMAS. (1997) *The sacred self. A cultural phenomenology of charismatic healing*. University of California Press. Berkeley/L.A./London.
- _____ (2010) "Modos somáticos de atención" en: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (Coord.) Silvia Citro. Biblos. Buenos Aires.
- DAGNINO, EVELINA, ALBERTO OLVERA Y ALDO PANFICI. (Coords.) (2006) *La disputa por la construcción democrática en América Latina*. FCE/Ciesas/Universidad Veracruzana. México.
- DANTO, ARTHUR. (2014) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. Buenos Aires.
- DORFLES, GILLO. (2001) "Valor del medio expresivo" en: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. (Comp.) Hilda Islas. Conaculta/INBA. México.

EJEA, TOMÁS Y BIANCA GARDUÑO. (2007) *Reporte general. Estudio de público de danza para la Coordinación Nacional de Danza del INBA*. México, D.F. (s.p.i.)

EJEA, TOMÁS. (2011) *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (FONCA)*. UAM-Azcapotzalco. México.

_____ (2012) “Circuitos culturales y política gubernamental”, en: *Sociológica*. Año 27, Núm. 75. Enero-Abril. Departamento de Sociología de la UAM-Azcapotzalco. México.

FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, PABLO. (2011) *Lo que se siente pensar. La cultura como psicología*. Taurus. México.

FERNÁNDEZ, LOURDES. (2011) *Ciclo de coreógrafos*. (s.p.i.) México.

FISCHER-LICTHE, ERICKA. (2014) *Estética de lo performativo*. Abadía. Madrid.

FOUCAULT, MICHEL. (2005) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI. México.

GARAUDY, ROGER. (2003) *Danzar su vida*. Conaculta/Cenart. México.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

_____ (1991) *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. UAM-I. México.

_____ (2010) *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz Editores. Uruguay.

GADAMER, HANS-GEORG. (2012) *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. Salamanca.

_____ (2013) *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Sígueme. Salamanca.

GANS, HERBERT. (1999) *Popular culture and high culture. An analysis and avaluation of taste*. Basic Books. N.Y.

GIARDINI, ANNA. (2017) *Francisco Varela. Psicología y neurociencias*. Salvat. Barcelona.

GLASER, BARNEY Y ANSELM STRAUSS. (2008) *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Aldine Transaction. New Brunswick, U.S.A./London, U.K.

GÓCHEZ, ADRIANA. (12/11/18) “Gremio dancístico crea frente y pone en la agenda sus demandas”, en: *La razón*. Consultado en el sitio Danzadance.

GOFFMAN, ERVING. (1974) *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Harvard University Press. Cambridge, Mss.

GOODY, JACK. (1999) *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Paidós. Barcelona.

GUERRA, RAMIRO. (2013) *Develando la danza*. ICAIC. La Habana, Cuba.

GULLCO, JULIO Y GRACIELA SCHMILCHUK. (1993) “Teatro, danza y ópera: los públicos en escena”, en: *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México*. Néstor García Canclini (Coord.) UAM-Iztapalapa. México.

HALL, EDWARD T. (1976) *Más allá de la cultura*. Gustavo Gili. Barcelona.

HANNA, JUDITH LYNNE. (1983) *The performer audience connection. Emotion to metaphor in dance and society*. University of Texas Press, Austin.

_____ (1987) *To dance is human. A theory of nonverbal communication*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

HEINICH, NATALIE. (2003) *La sociología del arte*. Nueva visión. Buenos Aires.

HELLER, AGNES. (2011) *Teoría de los sentimientos*. Ediciones Coyoacán. México.

HERNÁNDEZ, JUAN. (2010) *Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007). La izquierda en la danza contemporánea mexicana*. Conaculta/Delegación Tlalpan. México.

HOFSTADTER, DOUGLAS. (2013) *Gödel, Escher y Bach. Un eterno y grácil bucle*. Tusquets. México.

ILLOUZ, EVA. (2007) *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Katz. Buenos Aires.

ISSE MOYANO, MARCELO. (2006) “La danza contemporánea argentina y la posmodernidad”, en: *Cuaderno de danza No. 3*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo.

IZQUIERDO, JORGE. (2015) *Barro Rojo. El camino*. México, Fluir ediciones

JAUSS, HANS ROBERT. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona.

JAY, MARTIN. (2009) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós. Buenos Aires.

JIMÉNEZ, LUCINA. (2000) *Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala*. Escenología/Conaculta. México

_____ (2006) “Hacia una política cultural de largo plazo”, en: *Políticas culturales en México. Hacia un plan estratégico de desarrollo cultural*. Mara Robles y Alfredo Rodríguez Banda (Comps.) Universidad de Guadalajara. México.

JIMENO, MYRIAM. (2004) “Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura”, en: *Cahiers des Ameriques Latines*. IHEAL Editions. No. 45. París.

JOHNSON, MARK. (1991) *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

JOHNSON, MARK Y GEORGE LAKOFF. (2012) *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid.

KATZ, HELENA. (2005) *Um, dois, tres. A dança é o pensamento do corpo*. FID. Belo Horizonte.

KEMPF, WOLFGANG. (1994) *La sagrada familia. Rembrandt*. Siglo XXI. México.

KLEINMAN, ARTHUR Y ERIN FITZ-HENRY. (2007) “The experiential basis of subjectivity.: how individuals change in the context of societal transformation”, en: *Subjectivity. Ethnographic investigations*. Biehl, Good, Kleinman (Eds.) University of California. Berkeley and L.A., Cal.

LEHMAN, HANS-THIES. (2013) *Teatro posdramático*. Paso de Gato/CENDEAC. México.

LEIGH FOSTER, SUSAN. (1986) *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary american dance*. University of California Press. Berkeley, L.A., London.

LEPECKI, ANDRÉ. (2008) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galeo/Mercat de les Flors/Universidad de Alcalá. España.

LERMAN, LIZ. (1993) “Toward a process of critical response”, en: *High performance. Contemporary Issues in Art, Community and Culture*. # 164. Invierno. 18th. Street Arts Complex, California.

LERMAN, LIZ Y JOHN BORSTEL. (2003) “Critical response process: a method for getting useful feedback on anything you make from dance to dessert. The core steps and an interview with Liz Lerman”, en: *Contact Quarterly*.

LERMAN, LIZ. (2011) *Hiking the horizontal. Field notes from a choreographer*. Wesleyan University Press. Middletown, CT.

LIVET, ANNE. (1978) *Contemporary dance*. Abeville Press Inc. New York, N.Y.

MARASCIO, MARCELO. (2016) “Primas hermanas.” Investigación en proceso apoyada por la Universidad de la República y el fondo del MEC. Montevideo, Ur. S.p.i. consultado

en <http://marcelomarascio.blogspot.com.uy/>

MARCUS, GEORGE Y MICHAEL FISCHER. (2000) *La antropología como crítica cultural. Un momento experimental en las ciencias humanas*. Amorrortu. Buenos Aires.

MARCUS, GEORGE E. y MICHAEL FISCHER. (1986) *Anthropology as cultural critique. An experimental movement in human sciences*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. (2010) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos/UAM-Azcapotzalco. México.

MATO, DANIEL. (2009) “Conceptos, conceptualizaciones y usos de la idea de interculturalidad”, en: *Pensar lo contemporáneo: de la cultura situada a la convergencia tecnológica*. Anthropos/UAM-Iztapalapa. México.

MATURANA, HUMBERTO Y FRANCISCO VARELA. (2003) *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del entendimiento humano*. Lumen. Buenos Aires.

OCAMPO, CARLOS. (2001) *Cuerpos en vilo*. Conaculta. México.

NANCY, JEAN-LUC. (2015) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Ed. La Cebra. Buenos Aires.

NIVÓN, EDUARDO. (2010) “Del patrimonio como producto. La interpretación del patrimonio como espacio de intervención cultural”, en: *Gestionar el patrimonio en tiempos de globalización*. Eduardo Nivón y Ana Rosas Mantecón (Coords.) UAM-Iztapalapa/Juan Pablos. México.

NIVÓN, EDUARDO Y DELIA SÁNCHEZ. (2012) “Algunas consideraciones sobre los estudios de consumo cultural en México y en Chile”, en: *Alteridades. Consumos culturales en América Latina. Balances y desafíos*. UAM-Iztapalapa. México.

NIVÓN, EDUARDO (Coord.) (2015) *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Gedisa/UAM-Iztapalapa. México.

OKSENBERG RORTY, AMÉLIE. (2007) “The vanishing subject: the many faces of subjectivity”, en: *Subjectivity. Ethnographic investigations*. Biehl, Good, Kleinman (Eds.) University of California. Berkeley and L.A., Cal.

ORTNER, SHERRY. (2016) *Antropología y teoría social. Cultura, poder y agencia*. UNSAM de Universidad Nacional de General San Martín. Buenos Aires.

PAVIS, PATRICE. (2000) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós. Barcelona.

PHELAN, PEGGY. (1993) *Unmarked. The politics of performance*. Routledge. Londres, N.Y.

PINSKI, CYNTHIA. (2012) “Ensayando identidades en una compañía de danza judeo-argentina. Un modelo para el análisis de los ensayos, en: *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Silvia Citro y Patricia Aschieri (Coords.) Biblos, Buenos Aires.

POL, EDGAR. (2013- Mayo/Junio) “Bitácora semanal de ensayos de *Sueños y obsesiones* en Ceprodac”. Material compartido por mail.

PUELLES ROMERO, LUIS. (2011) *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Abadía. Madrid.

RABINOW, PAUL. (1977) *Reflections on fieldwork in Morocco*. University of California Press. L.A., Cal.

RAMÍREZ REYES, CAROLINA. (2015) *La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva*. Tesis de la Maestría en Investigación de la Danza del Cenidi-Danza/INBA. México.

RAMOS, ROXANA. (2012) “Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana”, en: *Revista Iberoamericana de Educación Superior*. Vol. III. Núm. 7. Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación. UNAM.

RANCIÈRE, JACQUES. (2010) *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires.
_____ (2011) *El malestar en la estética*. Capital intelectual. Buenos Aires.

ROQUE, ARCE THAYS. (2016-Miércoles 6 de abril) “De todas partes y en un mismo lugar. Entrevista a Isabel Bustos, directora de Danza Teatro Retazos”, en: *El callejero. Diario del 21 Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos*.

ROSALDO, RENATO. (1989) *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. Conaculta/Grijalbo. México.

_____ (2006) *Ensayos en antropología crítica*. Rodrigo Díaz Cruz (Ed.) Juan Pablos/Rockefeller Foundation/UAM-Iztapalapa.

ROSAS MANTECÓN, ANA. (2017) *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. UAM/Gedisa. México.

SAVARESE, NICOLA. (2009) “La preinterpretación del espectador”, en: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Eugenio Barba y Nicola Savarese. Escenología/ISTA/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. México.

SCHECHNER, RICHARD. (1994) *Performance theory*. Routledge. N.Y. and London.
_____ (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

_____ (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*. FCE. México.

SCHMILCHUK, GRACIELA. (1988) “El público del muralismo como creador de significados” en: *Signos. El arte y la investigación*. Anuario de investigación. INBA-SEP, México.

_____ (1993) “Recepción artística”, en: *Recepción artística y consumo cultural*. Mabel Piccini, Ana Rosas y Graciela Schmilchuk (Coords.) Conaculta/INBA/Cenidiap/Juan Pablos. México.

_____ (1993) “El murmullo de la historia” en: *Arte, historia e identidad en América. Visiones Comparativas*, Tomo II, memorias del XVII Coloquio internacional de historia del arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

_____ (1995?) “Venturas y desventuras de los estudios de público”, en: *Cuicuilco*, México, Nueva Época, Vol. 3, Núm. 7, Mayo-Agosto.

_____ (2012) “Públicos de museos, agentes de consumo y sujetos de experiencia”, en: *Alteridades. Consumos culturales en América Latina. Balances y desafíos*. Año 22. No. 44. Julio-Diciembre. UAM-Iztapalapa.

SEGALEN, MARTIN. (2005) *Mitos y rituales contemporáneos*. Alianza Editorial. Madrid.

SILVEIRA, CAROLINA. (2008-Dic.) “Usted está aquí. Reflexiones en torno a la ‘creación de sentido’ en danza contemporánea”, en: *Cuerpo y objetos*. Dirección Nacional de Cultura. Programa Laboratorio. Montevideo, Ur.

SPÁNGBERG, MÁRTEN. (2007) “¿Cuál es el significado de contemporáneo?”, en: *In- Presentable 03-07*. La Casa Encendida. Caja Madrid Obra Social.

_____ (2017) “Post-dance, An Advocacy.” Consultado en <https://inquietando.wordpress.com/textos>, el 20/06/18.

SOUZA SANTOS, BOAVENTURA DE. (2011) *Una epistemología del Sur.: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Clacso/Siglo XXI. México.

TORTAJADA, MARGARITA. (1990) *Danza y poder*. INBA/Conaculta/Cenidi-danza. México.

TURNER, VICTOR. (1985) *On the edge of the bush. Anthropology of experience*. The University of Arizona Press. Tucson, Arizona.

_____ (1986) “Dewey, Dilthey and drama: an essay in the anthropology of experience” en: *The anthropology of experience*. Víctor Turner y Edward Bruner. (Edits.) University of Illinois Press. Urbana and Chicago.

_____ (2002) *Antropología del ritual*. Ingrid Geist. (Comp.) ENAH. México.

VATTIMO, GIANNI. (2007) *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Gedisa. México.

WALZER, MICHAEL. (1993) *Interpretación y crítica social*. Nueva Visión. Buenos Aires.

ZAMORA ÁGUILA, FERNANDO. (2010) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM/ENAP. México.

ZIMBALIST ROSALDO, MICHELLE. (1989) "Toward an anthropology of self and feeling", en: *Culture theory. Social Science Research Council*. Cambridge University Press.

VIDEOS CONSULTADOS.

COBO, EUGENIO, JOSEFINA LAVALLE Y LOURDES ROCA. (2001) *La Coronela. (1940) Punto de partida*. Video. Conaculta/Fonca/INBA/Cenart. México.

NIVÓN, EDUARDO. (2016-3 de Octubre) "Los derechos culturales hoy. Conferencia magistral" Observatorio de Políticas Culturales. Consultado en Youtube el 25 de noviembre de 2018.

Rompeviento T.V.- Tania Vera. Vimeo-Consultado el 01/06/17

PROGRAMAS DE MANO.

Barro Rojo Arte Escénico. "Traslaciones" Temporada de grupos consolidados. INBA. Teatro de la Danza. Abril 28, 29 y 30. Mayo 1, 2016. Coreografías presentadas: *Trinidad* de Miguel Gamero/*Victoria* de Miguel Gamero/*Cartas de otoño* de Laura Rocha.

Barro Rojo. Coreografía: *Amor, perfume, ausencia...Boleros del alma* de Laura Rocha. Actividad especial por el 40 aniversario del Centro Cultural José Martí. Galería del Centro Cultural José Martí. 3 de Junio de 2016.

Barro Rojo Arte Escénico. Estreno de la coreografía *Travesía* de Laura Rocha y Francisco Illescas. Estreno. UNAM. Sala Miguel Covarrubias. CCU. 10, 11 y 12 de Junio de 2016.

Barro Rojo Arte Escénico. Dirección general: Laura Rocha. *Trigésimo 5to. aniversario*. Coreografías: *No me voy, sólo vuelo* (Estreno) de Francisco Illescas y Laura Rocha y *Travesía* (2016) de Laura Rocha, Francisco Illescas y Miguel Gamero. Teatro del Palacio de Bellas Artes. Julio 15 de 2017.

Francisco Illescas. Coreografía: *Lux Humanum. En memoria de la maestra Ana María Mejía*. Laura Rocha. Coreografía: *The Wallflowers*. Programa de la Temporada de primavera de la ENDCC. Licenciatura en Danza Contemporánea. Plaza de la Danza y Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart. Marzo/2013.

Landscape_ Artes Escénicas. Dirección general: Vivian Cruz Juárez. *Azul*. Danza-teatro-multimedia. 2ª. Temporada de Danza Contemporánea. INBA. Teatro de la Danza. 15, 16, 17 y 18 de Agosto de 2013.

Coreografía: *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz. Estreno. Ceprodac. Dirección: Raúl Parrao. Temporada Preceptos en cuerpos mentales. INBA. Teatro de la danza. Del 4 al 7 de Julio de 2013.

Coreografía: *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz. Ceprodac. Dirección: Raúl Parrao. Temporada Punto de Encuentro. Cinco miradas alternas. INBA. Teatro de la danza. Noviembre, 2015.

Coreografía: *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz. Ceprodac. Dirección: Raúl Parrao. Muestra Coreográfica Internacional 2015. INBA. Teatro de la danza. 26 al 29 de Noviembre de 2015.

Vivian Cruz/Landscape_ Artes Escénicas. Obra: *Blanco. Laboratorio Mandala. Una segunda naturaleza*. Video-danza/Documental/Instalación/Escena. UNAM. FES-Acatlán. Teatro Javier Barros Sierra. 30 de Septiembre de 2015.

Procesos en Diálogo. 2016. CdMx. INBA. Black-Box. Antigua Ex –Esmeralda. Viernes 19 de agosto. La Mecedora. Centro Cultural Tijuana.

Micro-Maratón de Procesos. 2016. CdMx. INBA. Black-Box. Antigua Ex –Esmeralda. Sábado 20 de agosto. La Mecedora. Centro Cultural Tijuana.

Programa general del Festival Habana Vieja, Ciudad en movimiento. 21 Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. Abril del 6 al 10 de 2016.

Quantum de Gilles Jobin. Sala A del Centro Cultural San Martín. Temporada es danza. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 4, 5, 6 y 7 de agosto de 2016.

Cosas que pasan de Luis Biasotto. Sala B del Centro Cultural San Martín. Temporada es danza. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. 8 y 12 de agosto de 2016.

//Estado de tráfico. Dirección: Juan Onofri Barbato. Santos Dumont 4040. Caba. Lunes 8, 15, 22 y 29 de agosto de 2016.

Grupo Pleimovil. *Los Topos* de Teli Ortiz. Café Müller. Club de Danza. Espacio para la proximidad. Sábado 13 de agosto de 2016.

Programa La danza te mueve. Temporada 2017 Febrero. Ciclo Otras corporalidades. Teatro de la danza. Luciana y Romina. Coreografía de Romina Soriano: *GIF* y *Motos Ninja*. Nicolás Poggi. Obra: *El BOBO*. En La Caja. Mauricio Ascencio. Performance: *Hombre mirando al cielo estrellado*

Programa del FIDCU 2017. “El arte es un estado de encuentro”. 3 al 10 de mayo.

“Retrospectiva” de Xavier le Roy. 2018. Fundación Júmex Arte Contemporáneo. Museo Júmex.

Limón Dance Company-Taller Coreográfico de la UNAM. Sala Miguel Covarrubias. CCU. 28 y 29 de Abril de 2018.

Igor y Moreno. *Idiot-syncrasy.* Sala Miguel Covarrubias. CCU. Día internacional de la danza 2018. 29 de abril.

APÉNDICE.

ENTREVISTAS UTILIZADAS EN EL PRESENTE TRABAJO.

1) Entrevistas individuales extensas.

Entrevista libre tipo historia de vida concedida por la coreógrafa, videoasta, bailarina y maestra Vivian Cruz Juárez. Realizada el 22 de Marzo de 2013 en el CCU.

Segunda entrevista dirigida sobre públicos a Vivian Cruz. Realizada el 2 de junio de 2015.

Entrevista extensa sobre su formación y trayectoria a la bailarina y coreógrafa María Laura Rocha Chávez, directora del Colectivo Barro Rojo Arte Escénico. Realizada el 31 de julio de 2016 en el Deportivo Tiempo Nuevo.

Segunda entrevista a Laura Rocha sobre públicos. Realizada el 21 de junio de 2017 en el Deportivo Tiempo Nuevo.

Entrevista al bailarín, coreógrafo y maestro Francisco Illescas de Barro Rojo. Realizada el 17 de mayo de 2016 en la ENDCC del Cenart.

Entrevista al maestro, bailarín y coreógrafo Miguel Gamero de Barro Rojo. Realizada el 30 de mayo de 2015 en el Cenart.

Entrevista a la gestora y bailarina Itzel Ibargoyen miembro del colectivo La Mecedora. Realizada el 15 de marzo de 2015.

Entrevista vía chat a la bailarina, coreógrafa y figura principal del colectivo La Mecedora Melissa Cisneros, quien radica en Tijuana, B.C. Realizada el 24 de febrero de 2017.

Entrevista a la bailarina y coreógrafa Magdalena Leite, integrante del Colectivo AM. Realizada el 5 de septiembre de 2018 en su domicilio en la Ciudad de México.

2) Entrevistas grupales a los públicos.

Diálogo con los públicos de la obra *Blanco. Laboratorio Mandala* de Vivian Cruz en el teatro de la FES Acatlán, con el método de la respuesta crítica de Diálogos de Percepción sobre el Proceso Creador. Realizado el 30 de septiembre de 2014.

Procesos en diálogo organizados por La Mecedora donde siempre hay diálogo con los públicos en octubre de 2015, 2016, 2017 y 2018. En cada una de las ediciones varió la manera de conducir los diálogos.

Diálogo dirigido por el entonces coordinador del Departamento de Teatro y danza de la UNAM, Ángel Rosas, en el cual respondieron Francisco Illescas, algunos bailarines y algunos espectadores sobre varias obras en el Salón de Danza del CCU. Realizado el 26 de noviembre de 2015.

Diálogo con los invitados al preestreno de la obra *Travesía* de Barro Rojo, llevado a cabo en el Deportivo Tiempo Nuevo el 2 de junio de 2016.

Diálogo con los públicos de la obra *Travesía* de Barro Rojo en el Teatro Raúl Flores Canelo del Cenart, con el método de la respuesta crítica de Diálogos de Percepción sobre el Proceso Creador. Realizado el 22 de junio de 2017.

3) Entrevistas breves a los espectadores después de la función.

13 de marzo de 2013.- Función de los alumnos de Laura Rocha y Francisco Illescas. ENDCC. Plaza de la danza. Cenart. 2 personas.

28, 29 y 30 de marzo de 2016.- Función Teatro de la Danza. Barro Rojo.- 10 personas.

3 de junio de 2016.- Centro Cultural José Martí. Barro Rojo.- 4 personas.

10, 11 y 12 de junio.- Sala Miguel Covarrubias. Barro Rojo.- 8 personas.

15, 16, 17 y 18 de agosto de 2013.- Teatro de la Danza. Landscape Artes Escénicas.- 10 personas.

4, 5, 6, y 7 de julio de 2013.- Teatro de la Danza.- Ceprodac.-Vivian Cruz.- 10 personas.

Septiembre 2014.- La cantera.- Landscape Artes Escénicas.- 6 personas.

6 de noviembre de 2015.- Teatro de la Danza.- Ceprodac.-Vivian Cruz.- 3 personas.

26, 27 y 28 de noviembre de 2015.- Teatro de la Danza.- Ceprodac.- Vivian Cruz.- Muestra coreográfica.- 8 personas.

30 de septiembre.- Landscape Artes Escénicas.- 4 personas.

19 de agosto de 2016.- La Mecedora.- 2 personas.

20 de agosto de 2016.- La Mecedora.- Micro-maratón de procesos.- 4 personas.

18 y 19 de febrero de 2017.- Otras corporalidades.- La Mecedora.- 10 personas.

Julio 2017.- Colectivo AM.- Museo Universitario del Chopo.- 7 personas

Retrospectiva de Xavier le Roy.- Museo Jumex.- 2018.- 4 personas.

Día internacional de la danza 2018.- 6 personas.

- 4) Entrevistas individuales a personalidades de la danza fuera de México. Cabe destacar que también se entrevistó a espectadores al finalizar las funciones.

En La Habana, Cuba.

11 de marzo de 2016. Jorge Brooks (+) Director de Danza Contemporánea de Cuba.

marzo de 2016. Mercedes Borges. Periodista y crítica de danza.

5 de octubre de 2017. Marilyn Garbey. Periodista, Teatróloga y crítica de danza.

Todas las entrevistas breves a espectadores se realizaron entre el 7 y el 10 de marzo de 2016.

Fue posible hacer un grupo de discusión en el Teatro Miramar el 20 de marzo de 2016.

En Buenos Aires, Argentina.

9 de agosto de 2016. Susana Temperley. Coordinadora de la Licenciatura en Crítica de danza de la UBA. Semióloga de la danza.

14 de agosto. Claudia Ganquín. Bailarina y coreógrafa.

12 de agosto. Jimena García Blaya.- Bailarina y gestora de Café Müller.

5 de agosto. Agustina Llumá. Periodista y directora de la revista Balletin Dance.

Se realizaron entrevistas breves a los espectadores 8 y 12; 15 y 13 de agosto de 2016.

En Montevideo, Uruguay.

12 de mayo de 2017.- Paula Giuria.- Directora del FIDCU.

Todas las demás entrevistas comenzaron siendo breves y algunas se prolongaron. Se realizaron en el período de entre el 2 y el 17 de mayo de 2017.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00165

Matrícula: 2123800093

PRESENCIAR LA DANZA.
EXPERIENCIA Y SUBJETIVIDAD
ENTRE LOS ESPECTADORES DE
DANZA CONTEMPORANEA EN
MÉXICO.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 16 del mes de julio del año 2019 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES GIL
- DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA
- DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI
- DR. JORGE LINARES ORTIZ
- DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: MARIA DE LOURDES FERNANDEZ SERRATOS

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A P R O B A R

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



MARIA DE LOURDES FERNANDEZ SERRATOS

ALUMNA

REVISÓ

MTRA. FOSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. LUIS BERNARDO REYGADAS ROBLES
GIL

VOCAL

DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA

VOCAL

DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI

VOCAL

DR. JORGE LINARES ORTIZ

SECRETARIO

DR. EDUARDO VICENTE NIVÓN BOLAN