



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**Procesos creativos y prácticas en tres grupos de la danza contemporánea
mexicana. Tradición y espacio social.**

María de Lourdes Fernández Serratos

Tesina de Maestría en Ciencias Antropológicas

Director: Dr. Eduardo Nivón Bolán

Asesores: Dr. Tomás Ejea Mendoza

Dr. Néstor García Canclini

México,D.F.

Junio, 2014

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
ALGUNOS ANTECEDENTES	
Sobre la danza y la antropología.....	11
Sobre la danza teatro, sus antecedentes y derivados.....	17
Y en México, ¿qué pasó?.....	19
Apartado metodológico o cómo se hizo el estudio hasta el momento.....	26
CAPÍTULO 1. DERROTEROS TEÓRICOS PARA PENSAR ALGUNOS CASOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA MEXICANA. UNA LÍNEA DE TRABAJO	34
1.1- La tradición, trayectorias y genealogías.....	35
Tradicición.....	36
Tradicición en lo culto y lo popular.....	42
Sobre la invención de tradiciones.....	45
1.2- La trayectoria bourdeiana. Campo, capital simbólico y espacio social.....	46
Circuitos culturales.....	51
1.3- El interaccionismo simbólico en la observación.....	53
CAPÍTULO 2. MOMENTOS IMPORTANTES DE LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO Y RELACIONES DE PODER	59
2.1- La conformación del campo.....	59
2.2- Los ochenta y noventa. Nuevas formas de hacer.....	67
Los noventa.....	78
Las técnicas en boga como idea de danza.....	85
CAPÍTULO 3. LOS ACTORES SOCIALES EN SU PRÁCTICA	
3.1- Niveles de adscripción a la tradición tomados en cuenta.....	91

Implicaciones de dar cuenta del trabajo práctico en la danza.....	93
3.2- LA CONTINUACIÓN DE LA DANZA TEATRO EN LANDSCAPE ARTES ESCÉNICAS MEDIANTE SU COREÓGRAFA.....	95
Un proceso de trabajo con la coreógrafa.....	99
Las bailarinas y el espacio de duela.....	105
El sello personal de la coreógrafa.....	111
El público evocado en los ensayos.....	112
Reflexiones sobre la observación.....	114
3.3- HALLAZGOS SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLIMA.....	117
Grupos ubicados y posiciones dominantes.....	118
Formación.....	120
Condiciones generales sobre la danza y su producción.....	123
Asuntos laborales y de organización.....	127
Espacio social y rituales de pertenencia.....	132
3.4- SOBRE LO OBSERVADO EN FOBOS Y ENSAMBLE COLIMA.....	136
Fobos y Ensamble y su idea del público.....	144
3.5- ALGUNOS HALLAZGOS EN ÁNGULO MÓVIL.....	147
Ángulo Móvil y su idea del público.....	156
4.- A MODO DE CIERRE, ALGUNAS IDEAS RESULTADO DE LA OBSERVACIÓN.....	158
BIBLIOGRAFÍA.....	167
Otras fuentes consultadas.....	173
Árboles genealógicos anexos.....	174.

INTRODUCCIÓN

El eje articulador de los actores presentados en este trabajo son las trayectorias, es decir, las posiciones que un coreógrafo o actor ha ocupado en diversas etapas de su desarrollo profesional, biográfico, dentro del campo de la danza contemporánea de su localidad o en el país, manifiestas en formas de hacer y que indican su pertenencia a una o varias tradiciones, a una o varias genealogías (Bourdieu, 2002: 71).

En este trabajo se intenta reflexionar sobre tres coreógrafos de la danza contemporánea mexicana, que dirigen cuatro proyectos distintos de danza, pertenecientes a diferentes generaciones, pero con puntos de convergencia justo en dos tradiciones de la danza moderna y contemporánea mexicanas. Una coreógrafa del D.F., itinerante, sin grupo de trabajo permanente o fijo, pero sí directora de su propio proyecto creativo actualmente con Landscape Artes Escénicas, que aprendió de la apasionada y comprometida danza de la década de los ochenta en la capital del país y comenzó su propio vuelo una década posterior.

Dos grupos de danza contemporánea que surgieron de la misma raíz, fincada en el baile popular y la danza folklórica, ambos nacidos en el nuevo Siglo XXI en la Ciudad de Colima. Me refiero a Ángulo Móvil y a Fobos con su punto de partida, antecesor y que actualmente le sigue proveyendo medios para su desarrollo, Ensamble Colima o Proyecto Ensamble.

Estos últimos grupos tienen el sello particular de sus directores, formados en la tradición local de la danza folklórica espectacularizada y que se sirve del uso de las técnicas contemporáneas de danza como herramienta expresiva.

Dos tradiciones muy importantes dentro de la danza mexicana aparecen gracias a los actores. Una la que surge desde la época de oro de la danza moderna mexicana, que no le teme a las mezclas y que aprovecha la danza tradicional de los diversos pueblos mexicanos para ser representada, trasladada, traducida a los

teatros mexicanos mediante su academización y escenificación. Ligada a una institucionalización por parte del Estado posrevolucionario, este tipo de danza enmarcará la ideología de un nacionalismo hegemónico, a la vez que será una importante labor de difusión de algunas de estas manifestaciones tradicionales, aunque ya lo que se representa sea una interpretación distinta, con un sentido de entretenimiento (Schechner, 2000). Aunque no profundizamos en esta idea, ya que la danza contemporánea de los años noventa y la actualidad acapara nuestra atención, sólo por situar lo antes dicho sobre los actores que nos ocupan, citamos a Amparo Sevilla para enmarcar esta expresión: “Desde los primeros años después de la Revolución mexicana hasta nuestros días, se pueden enumerar una serie de instituciones gubernamentales que bajo una misma corriente ideológica se han dedicado a ‘rescatar’ y ‘fomentar’ las expresiones coreográficas tradicionales; lo que ha traído como consecuencia su aparente ‘perpetuación’” (Sevilla, 1990: 161).

En Colima este proceso es impulsado por los diversos actores de la danza folklórica y sobre todo desde la Universidad de Colima, donde fueron formados los coreógrafos y bailarines.

Otra tradición de implante más reciente en nuestro país y en la cual abrevan al menos dos de los actores, nuestra coreógrafa en el D.F. y el director de los grupos Ensamble Colima y Fobos, es la corriente alemana de la danza-teatro y del teatro físico del riesgo, rescatada por los coreógrafos independientes de los años ochenta y mantenida en sus métodos de trabajo, idea de danza y formas expresivas por el coreógrafo mexicano Marco Antonio Silva y Vivian Cruz en el D.F. y por Henri Tema en Colima.

Cabe destacar que estas líneas de continuidad no son estáticas ni puras y se enriquecen y mezclan con otras líneas afines como la línea norteamericana del release de Vicente Silva u otras, con las cuales también los grupos colimotes son afines y de las cuales hacen sus propias versiones.

En el caso particular de Ángulo Móvil hay un aprovechamiento de elementos diversos, aunque subsisten afinidades con su línea de formación –la de la danza folklórica de la Universidad de Colima- y también con otros coreógrafos contemporáneos.

De esta forma, los conceptos de tradición y genealogía serán tratados sólo como una especie de guía aglutinante que nos permita entrever diferencias y similitudes en las formas de trabajo, prácticas y concepción de la danza de los actores abordados y no como conceptos definitivos que establezcan o estaticen lo que efectivamente se refleja en la observación. En ese sentido, las trayectorias concebidas como caminos que han transitado los actores, son de gran utilidad en este trabajo, con la salvedad de que en este caso se incluye también la formación de los actores, porque se considera fundamental en la constitución del habitus que les hará posible transitar por ciertos lugares y espacios del campo, ya a nivel profesional (Bourdieu, 2002).

Por lo antes planteado, este trabajo está constituido por los siguientes elementos:

Los antecedentes tienen dos vertientes: la primera se aborda en el apartado del mismo nombre y aborda brevísimamente los antecedentes estético-dancísticos en la historia de las líneas de la danza-teatro alemana y el teatro físico del riesgo y cómo establecen los historiadores de la danza y algunos actores que la Ausdrucktanz se introdujo a México. Llegamos hasta los años ochenta del pasado Siglo XX, para establecer cuándo los actores asumen que son partidarios de dicha corriente de manera definitiva. Ese apartado inicia con una breve reflexión sobre la danza y cómo esta ha sido abordada por la antropología u otras disciplinas sociales y humanísticas. Al final de éste apartado dedicado a los antecedentes se trata un poco el enfoque metodológico que se ha querido abordar y la experiencia de quien esto escribe durante el trabajo de campo realizado tanto en el D.F., como en Colima.

La segunda vertiente -que corresponde a los antecedentes histórico políticos de los años noventa y de la actualidad en la danza contemporánea mexicana- también se encuentra desarrollada en el capítulo dos, dedicado a los mecanismos que históricamente han hecho posible la conformación del campo y al nivel de las relaciones de poder que han hecho posible que los actores abordados se encuentren en el espacio social en que están ubicados, adscribiéndose siempre a una tradición. Aunque se dan referencias de lo visto en Colima, se dedica casi exclusivamente este apartado al D.F., poder hegemónico para la danza del interior.

El primer capítulo se concentra en los principales ejes teóricos que definen el análisis que intento realizar. Aunque falta aún profundizar en el cruce de la teoría con la etnografía, mis ejes de análisis principales están en conceptos como tradición y trayectoria primero, y después en conceptos como espacio social, capital simbólico y otros, así como el campo y su autonomía. El concepto de tradición se pone en discusión brevemente gracias a los diversos sentidos que cobra según el autor (Gadamer, Turner, Hobsbawm). También se menciona el concepto de genealogía en el sentido que Foucault le imprime y que pretende ser un momento explicativo de los árboles genealógicos de la danza moderna mexicana y de los actores que abordamos hasta el momento y que aparecen como anexos al presente trabajo. Estos árboles se incluyen para que el lector vea de forma gráfica cómo estoy pensando las interacciones de tradición que manifiestan los actores de acuerdo a sus trayectorias y también pretenden dar una idea rápida de la conformación de la línea de trabajo de la que se habla dentro del campo de la danza mexicana.

El trabajo etnográfico se intentó realizar sobre la base del interaccionismo simbólico del cual también se discute en dicho apartado. Cabe destacar que de ésta vertiente analítica rescato el concepto de repertorio y en un afán heurístico intento situar la práctica de los actores en lo que llamo el espacio de duela. Ambas ideas las refiero en este primer capítulo e intento aplicarlas en la descripción etnográfica.

El tercer y último capítulo se dedicó a la etnografía. Comienza con la comparación de las situaciones observadas en Colima y el D.F., para continuar con lo observado con la coreógrafa Vivian Cruz y la forma de trabajo que mostró durante el proceso de montaje de la obra “Sueños y obsesiones” que realizó con el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac).

Posteriormente abordamos los antecedentes históricos de la danza contemporánea en Colima según los actores entrevistados y el poco pero importante material que pudimos consultar. Pasamos enseguida a referir, primero, lo observado en los procesos de trabajo de Fobos y Ensamble Colima y luego de Ángulo Móvil. En estos apartados intentamos referir un poco los tipos de abordaje respecto a la danza contemporánea que manifiestan los actores, de acuerdo a su formación y sus respectivas adscripciones dentro de la tradición tanto de la danza en Colima, como de la danza en el D.F., en su relación con la línea que elegí para unificar el estudio, es decir, la danza teatro y el teatro físico del riesgo practicados por los coreógrafos Marco Antonio Silva y Vivian Cruz, así como la influencia que estas relaciones tienen con la posición que estos grupos ocupan dentro del campo. Aparece al final de cada segmento dedicado a los actores una breve referencia a lo que nos comentaron sobre su idea de los públicos, que no sólo nos sirve para reforzar la idea de danza que presenta cada uno, sino también para posteriormente contrastar esa idea con lo que los públicos pueden percibir.

Existe para terminar un apartado dedicado a las reflexiones finales, que no concluyentes, con temáticas para ahondar más y continuar el análisis. Algunas de estas temáticas, importantes pero no centrales, se explicitan mejor aquí y se trata de reforzar brevemente los conceptos bourdieanos que me fueron más claros y útiles, quizá porque tengo mayor familiaridad con ellos ya desde mi tesis de licenciatura, lo cual me incita a trabajar más arduamente con aquellos que me son atractivos, pero no tan familiares. Cabe destacar que en ocasiones intento utilizar los conceptos en un sentido heurístico, adaptando ideas de la antropología para

explicar las situaciones observadas en el poco estudiado campo de la danza, aunque con precaución.

Cabe aclarar que este trabajo es un primer acercamiento a los procesos creativos de los coreógrafos y grupos que abordaré para el análisis de públicos y percepción posteriormente. Lo que ahora brinda un eje de relación básica – y por el momento provisional- para darle coherencia a este estudio que inicia, es la adscripción de los grupos y coreógrafos estudiados a una tradición y líneas de trabajo afines; esta perspectiva después se completará y diversificará, espero, de acuerdo a criterios de generación, lo cual marca importantes diferencias respecto a las formas de trabajo, la concepción de danza y las obras resultantes en cada caso.

Ahora tenemos a una coreógrafa y dos colectivos que, si bien aportan elementos de renovación a sus respectivas tradiciones (que son influyentes en los terrenos político y estético), se apegan a ellas por diversas razones. Falta todavía trabajar con un grupo formado en la década de los ochenta y otro grupo de reciente formación, grupo con el cual podremos contrastar visiones distintas de la danza y donde comienza una ruptura –ahora sí efectiva y contundente- con la tradición de la danza contemporánea mexicana anterior, al menos estéticamente. Será entonces interesante constatar en el terreno político si también existe una transformación y cómo se manifiesta.

En este sentido, el presente trabajo ha sido también valioso para sustentar la importancia del tema de públicos y percepción en la danza, no sólo porque no ha sido tratado en la disciplina que abordamos, sino porque nos hablará, espero, de los cuerpos que algunos sectores sociales desean ver, cómo se reflejan las relaciones de poder hacia fuera del gremio dancístico y los sentires de quienes miran. En este trabajo sólo se manifiesta la presencia constante y determinante del tema durante la conformación del campo dancístico en México y en el interés de los coreógrafos con quienes trabajamos.

De modo que valga esta guía de lectura para continuar en la indagación y el aprendizaje.

Agradecimientos.- Debo agradecer primeramente a mi director, el Dr. Eduardo Nivón, quien escucha pacientemente mis inquietudes y gracias a cuyas sugerencias y comentarios me organizo de forma más modesta, pero más clara y apegada a la realidad. También debo agradecer los comentarios de los maestros a quienes he pedido opinión durante el trayecto de la Maestría en Ciencias Antropológicas y quienes me la han brindado generosamente: María Ana Portal, Ana Rosas, Rodrigo Díaz, Xóchitl Ramírez. De quienes recibí también enseñanzas que han sido refrescantes y definitivas durante este período: Néstor García Canclini, Héctor Tejera Gaona, Enrique Hammel, Carlos Garma, Enzo Segre, Salvador Maldonado, Juan Castaingts, Pablo Castro y Ma. Eugenia Olavarría. Agradezco especialmente la lectura y los comentarios del Dr. Tomás Ejea y la ayuda que me ha brindado con materiales de su autoría relevantísimos para este trabajo.

Gracias a Miguel Ariza por la hechura de los árboles genealógicos, escuchar y comentar, a Gisela Olmos por la edición de video y a Javier Contreras por escuchar y solidarizarse.

Finalmente quiero agradecer de todo corazón a las personas que me dieron entrevistas y me abrieron sus espacios de trabajo para la observación e incluso para la participación, tanto en el D.F. como en Colima y sin cuya colaboración no hubiese podido realizar este avance en la investigación. De sus testimonios y mi reflexión sobre ellos se nutre este trabajo. A Ángeles Márquez, Raúl, Adriana León y familia, Edgar Robes e Ivette Núñez por la amistad, la conversación y por acogerme en su hermosa, tranquila y calurosa ciudad, aparte de darme puntos de vista fundamentales para intentar comprender un poquito la danza y otras manifestaciones culturales en Colima.

ALGUNOS ANTECEDENTES.

SOBRE LA DANZA Y LA ANTROPOLOGÍA.

El estudio teórico de la danza en general es escaso y de la danza escénica en particular también. Siempre que se habla de danza existe la inquietud de definirla o historizarla toda, como si fuera un fenómeno homogéneo. Por supuesto que para cualquier tema o ámbito de la acción humana que tenga que ver con la cultura y la sociedad, debemos hablar de sentar ciertos antecedentes. Sin embargo, en cualquier otra disciplina no existe la necesidad de definir o historizar todo, puesto que existen presupuestos sobre un lenguaje académico que compartimos. Conocimientos básicos atraviesan la historia de las disciplinas que tienen larga data o lo que Kuhn llama “la ciencia normal” (Kuhn, 2000: 33). Esto no sucede en el caso de la danza porque, como Amparo Sevilla afirma: “debido quizá a su naturaleza –el movimiento corporal-, quienes la han producido han renunciado casi por completo a la reflexión teórica de la misma” (Sevilla, 1990: 59). Además, la investigación en ésta área es joven todavía y no totalmente autónoma, ya que ha tendido a servirse de los paradigmas producidos por las ciencias sociales y humanas, para su fortuna diría yo, y ahora está en la etapa en la cual le concierne “establecer sus propios fundamentos” por ejemplo en el área histórica, por mencionar una vertiente (Layson, 1997).

Claro que esto debe matizarse, puesto que debemos pensar en formas de teorizar distintas, que se dan en la práctica y que también producen conocimiento, como en el caso de la llamada investigación-acción o investigación experimentación, puesta en práctica dentro de la investigación de la danza y la educación artística en general (Eisner, 1972). No es casual que la antropología sea una disciplina que aporta mucho rigor y comprensión para la investigación o teorización sobre la danza, en su doble vertiente que combina teoría y práctica sin separarlas. Trabajar sobre un objeto situado y fechado, un objeto que se va construyendo, no sólo

teóricamente sino en la práctica, en la etnografía, nos ayudaría entonces a romper las prenociones que el investigador tiene (Bourdieu, 2008: 373).

Quizá la falta de estudios sobre danza tanto desde la propia danza, como desde otras disciplinas, se deba a la complejidad de los factores que en ella intervienen. “El arte implica una unidad de objetividad y subjetividad y, específicamente en la danza, una unidad de hacer, pensar y sentir: integración del ser humano en su totalidad en cuanto a la acción del movimiento, la intelectualidad y la emotividad involucrados en el cuerpo viviente y pensante” (Tortajada, 2001: 50).

Tenemos “por un lado abordajes filológicos, formalistas dirigidos a reconstruir el orden de los pasos y el desarrollo del arte de la danza, y que no dialogan con su esencia sino con las reglas de codificación que la custodian y por otro lado, estudios intelectuales empeñados en definir una realidad metafísica de la danza, que piensan el gesto coréutico olvidando que habla del cuerpo y a través del cuerpo” (Andreella, 2010: 9).

Sin embargo me parece importante plantear de forma muy general algunos de los abordajes que la antropología ha realizado hacia la danza y su definición, para establecer bien que en este estudio no me referiré a toda la danza, sino solamente a la danza escénica o también llamada danza académica.

De hecho, su definición viene dada por quienes la realizan y la idea que tienen de ella y lo que la antropología nos permite es ver justamente estas particularidades dentro de la generalidad, como sucedería al estudiar cualquier tema. Daremos cuenta sólo de algunas definiciones de estudiosos que han revisado la literatura antropológica y han encontrado algunas pistas, proponiendo sus propias miradas. Sevilla anota que: “La danza es una expresión artística debido a que en ella se observa creación y expresión, además de la transmisión del mundo subjetivo que se objetiva en un producto que no persigue directamente la satisfacción de una necesidad utilitaria” (Sevilla, 1990: 59).

Diversos antropólogos han dado definiciones diversas según su punto de enfoque y las manifestaciones que han constatado en sus etnografías. Creo sin embargo que la mayoría suelen ser incompletas, porque efectivamente pertenecen a tiempos y lugares determinados y nos dan su propia visión del asunto. Comenzamos a tener problemas por ejemplo, cuando pasamos a la segunda parte de lo anotado por Sevilla cuando afirma: “Constituye un lenguaje (determinado social e históricamente) en donde el mensaje se transmite por medio de símbolos elaborados con el movimiento del cuerpo humano” (Sevilla, 1990: 59). ¿En qué medida es la danza un lenguaje por el que se transmite un mensaje, si los movimientos utilizados en ella pertenecen a técnicas y pasos que no son traducibles directamente al lenguaje hablado o escrito? Esta y otras preguntas que surgen no serán abordadas en este trabajo, pero tampoco lo han sido por otros autores y por ello consideramos que definir el objeto en cuestión quizá no sea lo propicio, sino pensar y reflexionar sobre los ámbitos donde se da, cuál ha sido su proceso de institucionalización, qué valores conlleva en cada caso, cómo se han reproducido las diversas ideas de danza, cómo la danza se produce en las diversas comunidades y contextos donde se practica, etc.

Sevilla se percata de las carencias y aportaciones en una revisión somera sobre otras definiciones y termina apuntando que “la danza es un producto social, una expresión colectiva generada y practicada por distintos grupos sociales. Cumple una función social específica, la cual está determinada por el momento histórico en que se desarrolla. Comparte con todas las artes el hecho de que a través de ella el ser humano plasma su capacidad creadora y su necesidad vital de transmitir sus experiencias, ideas, sentimientos, etc. Es un lenguaje que se manifiesta a través de un instrumento: el cuerpo humano en donde las motivaciones y el mensaje se expresan mediante una sucesión de movimientos rítmicos y dinámicos, los cuales poseen una forma determinada observable en el espacio, a la cual llamamos diseño” (Sevilla, 1990: 74).

Siguiendo a Andreella (2010) creo que para investigar, pensar, estudiar la danza, sin duda se requiere de la ayuda de la amplitud antropológica que rescata el punto de vista de quien la realiza y/o bien se solidariza con ella, puesto que apela a cierta gama instintiva, perteneciente a la expresión más subjetiva de lo humano.

Lo que sí podemos afirmar es que hay variados tipos de danza cuya finalidad es también diversa y que tiene elementos comunes. La danza es movimiento generalmente no cotidiano, aunque puede servirse de él y requiere de un gran despliegue energético. Produce energía y la consume en diversos grados. Es movimiento desplegado en el tiempo y en el espacio y está acotada por la situación social, histórica y contextual en que se da. También está apegada a un ritmo o varios que pueden estar marcados por una música, sonidos o por el propio cuerpo o cuerpos que conviven o bailan. Es expresiva y significativa en el contexto en que se da. Expresiva porque el cuerpo suele expresar estados diversos mediante el movimiento y significativa no porque forzosamente contenga un mensaje, sino porque el contexto hace que la forma en que se presentan las personas que la realizan esté determinado y enmarcado culturalmente. Lynne Hannah conceptualiza la danza como un fenómeno de comunicación en los planos cognitivo y afectivo, que implica psique y soma (Hannah, 1987).

Para esta autora, la danza es un comportamiento humano que surge de la experiencia social y que se compone desde la perspectiva del bailarín, de secuencias de movimiento corporal con un propósito, un ritmo intencionado y secuencialmente pautadas, distintas a las actividades motoras ordinarias; el movimiento que tiene un valor inherente por sí mismo y estético (Hannah, 1987: 57).

Si bien esta definición me parece muy completa y compleja, habla de comunicación no verbal. Me parece que la dimensión de la palabra puede estar presente o no, pero en lo que debemos concentrarnos es en que el cuerpo se está expresando mediante el movimiento o de alguna forma no cotidiana, independientemente de que haya palabras, gruñidos o cualquier otra expresión.

Hemos llegado de la mano de esta autora a la dimensión expresiva, digamos simbólica que la danza suele contener, por la cualidad expresiva de la experiencia humana. Birdwhistell ha postulado diversas hipótesis sobre que el cuerpo que se mueve expresivamente es un canal de comunicación culturalmente determinado y que ha aprendido mediante la experiencia social. Por ello los patrones de movimiento son equiparables a roles sociales como edad, sexo o clase. Estos patrones de movimiento pueden combinarse y manipularse para manifestar significados particulares en la cultura. Así, los estilos de movimiento, sus estructuras y propósitos reflejan patrones de interacción de los grupos, así como las experiencias de los individuos (Hannah, 1987: 69).

La danza que nos atañe en este estudio es una danza que tiene todos los elementos descritos antes, pero tiene una dimensión estética, en la cual se manifiestan elementos expresivos y conceptuales diversos con la ayuda 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. “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) 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 que no abordaremos en este trabajo, 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 y que privilegia el aprendizaje directo, por vía de la imitación de maestros pertenecientes a líneas importantes, nos hace pensar en los cambios realizados y aportados a la danza a través del tiempo.

Una de esas rupturas que hubo en su desarrollo es la danza moderna y contemporánea que surge a principios del Siglo XX en Rusia, Francia, EUA y Alemania principalmente, en contra de las formas establecidas del ballet clásico. Estas nuevas formas se esparcen rápidamente a las ciudades y centros occidentales. La danza moderna que se “esboza” con personalidades como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn y se consolida con Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman y que cambia hasta nuestros días con variadas rupturas es de la que hemos de tratar (Garaudy, 2003).

“Esta danza no es sólo un arte sino una forma de vivir. 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).

He aquí otra definición de danza que, si bien con tintes de exaltación evidentes, se acerca a la temática de la danza escénica o académica de la que hablaremos en

este trabajo, refiriéndonos al desarrollo de una corriente de esa danza en México. La precursora de esa danza a nivel mundial, es justamente Mary Wigman en Alemania y muchos otros continúan esa tradición, de entre quienes está la admirada coreógrafa Pina Bausch, icono y figura a la que aspira la estética y el sentir de algunos coreógrafos que mencionaremos en este estudio en México.

Sobre la danza teatro, sus antecedentes y derivados.

A esta nueva danza en el caso de Alemania y específicamente de Mary Wigman, se le llamó Ausdruckstanz (danza de expresión) y fue definida en su faceta expresiva por “la búsqueda y conceptualización de la danza absoluta, es decir, la danza como un lenguaje artístico autónomo” (Tortajada, 2001: 136). Mary Wigman se formó primero con el precursor de esta línea dancística, Jaques Emile Dalcroze, el creador de la eurítmia, pero ésta no le satisfizo, puesto que ella concebía a la danza como independiente de la música, por lo cual se fue a estudiar con el fundador de los estudios de análisis del movimiento Rudolph von Laban. Después de seis años de colaborar con Laban, Wigman se separa de aquel para fundar su propia escuela en 1920 en Dresden, donde confirma los descubrimientos teóricos de Laban sobre la tensión y el impulso, pero en la práctica (Tortajada, 2001: 138).

Este se toma como el momento fundacional de la danza expresionista alemana, que en el caso de Wigman y sus continuadores como Kurt Joos, Sigurd Leeder, Gret Palluca, Dore Hoyer y Harald Kreutzberg entre otros muchos destacaremos a Pina Bausch, por ser la inspiración presente en muchos coreógrafos y bailarines a través de la segunda mitad del siglo XX, pero también de la línea de coreógrafos y bailarines en la que nos centramos para el presente estudio (Baril, 1977). Wigman “conceptualizaba a su cuerpo como un medio y a su danza como un canal para impulsos subconscientes y fuerzas sobrenaturales, para energías de éxtasis o demoníacas, para los diseños abstractos de tiempo, espacio y movimiento” (Manning en Tortajada, 2001: 140).

De una danza que continuó siendo exclusiva para conocedores, Norbert Sevós apunta que: “Los bailarines expresivos sustrajeron la danza del exclusivo círculo de los expertos, que sabían interpretar el simbolismo tradicional de determinados pasos y movimientos (del ballet), haciéndola accesible, en principio, a un público mucho más amplio” (Servós en Hislas, 2006).

Luego de un período en que la Ausducktanz se mantiene un poco al margen, después de la segunda guerra mundial, a fines de los años sesenta y principios de los setenta del Siglo XX, repuntan los continuadores de esta corriente planteando una relación más estrecha con el teatro, pero continúan hablando de los sentimientos al afirmar, como Pina Bausch, que “del interior al exterior, la emoción interna del bailarín debía grabarse sin obstáculos en el cuerpo del espectador, repercutiendo desde allí” (Servós en Hislas: 2006).

La danza teatro en Alemania adquiere un rostro propio con agrupaciones desconocidas para nosotros como el Tanz-Forum de Colonia o coreógrafos como Gerhard Bohner. La danza teatro toma fuerza con los trabajos de Pina Bausch, Reinhild Hoffmann y Johann Kresnik. Estos coreógrafos nos hablan en sus obras “de cómo penetra el mundo real externo en el cuerpo a través de la percepción sensorial y de cómo responden los sentimientos: con resistencia ante la coacción o con un placentero anticipo a la libertad. Tristeza y alegría, odio y desesperación, violencia y ternura, son estados físicos que el cuerpo experimenta en el teatro de danza” (Servós en Hislas: 2006).

La misma Bausch llegó a decir que los elementos de la danza-teatro son “la honradez del sentimiento y la exactitud de la observación” y empezó a titular sus obras como Tanzoper o Stücke (piezas), lo cual era una afrenta en aquel momento para el teatro alemán (Servós en Hislas, 2006).

Esta línea continúa hasta la actualidad en todo el mundo, mezclándose con la llamada danza posmoderna y realizando planteamientos más o menos formales apegados a la danza o al teatro. La danza-teatro alemana sólo se ha parecido al

posmodernismo en que ha tendido al minimalismo y últimamente quizá en algunos ejemplos ha recurrido a cierta expresión conceptual. Fuera de ese rasgo, ha conservado su carácter propio de danza contemporánea que se apega a la realidad y la explora en sus temas ya sea hablando de los sentimientos del individuo o de problemáticas sociales, lo cual no es para nada la intención de la llamada danza posmoderna, que cada vez más se concentra en la formalización del movimiento o la matematización experimental sin temática central específica (Servós en Hislas, 2006).

En este trabajo daremos a ver cómo en los coreógrafos mexicanos actuales que pertenecen a esta línea o simpatizan con ella, las figuras referentes tanto a nivel mundial como a nivel nacional van a estar presentes todo el tiempo y cómo unos retoman el tópico de los sentimientos, otros presentan un híbrido y otros, si bien se alejan del ámbito teatral debido a una excesiva atención a la técnica u otros factores, simpatizan con esta corriente.

Y en México, ¿qué pasó?

Si bien no es nuestra intención hacer una historia de la danza mexicana, lo cual sería una tesis completa, sí queremos hacer mención de algunos antecedentes de esta línea en México.

En los libros mejor documentados sobre la historia de la danza en México, se dice que fue Waldeen, una bailarina norteamericana que se presentó en la ciudad de México con la compañía de Michio Ito en 1934 y tuvo gran éxito, quien introdujo en nuestro país el expresionismo de la danza alemana. (Tortajada, 1995/2006 y Baud, 1992) Esta bailarina y coreógrafa se identificó de inmediato con la calidez del público mexicano e incluso con sus tradiciones y formas de vivir el arte, al grado de que vivió gran parte de su vida en México, donde falleció. Formó a las primeras generaciones de danza contemporánea en nuestro país junto con Ana Sokolow, ya que fue llamada por el Departamento de Bellas Artes, perteneciente a la Secretaría de Educación Pública en 1939, para entrenar a los bailarines

mexicanos en las técnicas modernas reconocidas en el arte occidental. Ella afirmó que: “Yo no traía mi danza a México como Ana Sokolow...Ella vio la importancia de traer una nueva técnica para entrenar a la gente muy bien, pero yo estaba llena de emoción, yo también deseaba entrenarlos, pero quería crear una técnica mexicana...Hay una manera de moverse en la vida mexicana diferente de la de Estados Unidos. Pienso que hay una clase de sensualidad que debe llegar dentro de la técnica y que no veo en la técnica de Martha Graham. Yo creé un movimiento de acuerdo a la fisonomía, filosofía y psicología del mexicano...Para mí el mexicano, la mexicana son únicos. El mestizaje ha producido algo muy especial: su temperamento, su capacidad emotiva” (Waldeen en Tortajada, 2001: 366).

Se dice que Waldeen fue la introductora de la escuela alemana en México porque tomó un curso en 1931 con Mary Wigman que fue importante en su carrera y porque al experimentar con su propio cuerpo para crear y al bailar expresaba su interioridad y recordaba “las danzas de Mary Wigman” (Tortajada, 2001: 353). Esta misma autora afirma: “Waldeen mantenía ciertos elementos del ballet, pero seguía los parámetros de la danza alemana” (Tortajada, 2001: 369).

Sin embargo, aunque cabría hacer una investigación más profunda al respecto, Waldeen en realidad se formó en su país natal dentro del ballet clásico con el cual rompió para continuar su formación con el bailarín y coreógrafo Michio Ito, quien seguía la escuela norteamericana de Ruth Saint Denis y Ted Shawn, la cual rescataba la mística aportada por la danza no occidental, haciendo sus propias versiones en la danza moderna. Es muy posible que todos los bailarines y coreógrafos de la época estuvieran influidos por la poderosa Ausdrucksanz, una ruptura con la danza clásica y una búsqueda interior que los impelía a bailar sus sentimientos y a dar un sentido casi devocional, místico a su danza, lo cual hacía que se les identificara con la escuela alemana sin ser estrictamente así, al menos en sus propias declaraciones y tomas de postura, cuando las llegaban a hacer.

No cabe duda sin embargo, que Waldeen contribuyó con su trabajo y su visión de la danza al proyecto vasconcelista de crear una danza con raíces idiosincráticas

mexicanas y al mismo tiempo universal, moderna. Tanto Waldeen como Sokolow contribuyeron con tal proyecto nacionalista desde su propia perspectiva de la danza (Tortajada, 1995).

Estas dos creadoras, quienes formaron escuela en México, demuestran que los detalles ideológicos y estéticos que implantaron se afincaron en vertientes diversas en la danza, con la división posterior de las bailarinas mexicanas entre waldeenas y sokolowas. Podemos afirmar quizá que no es por esto viable afirmar que toda la danza mexicana es similar y descende de la semilla de Waldeen.

Si bien la danza alemana y europea ha llegado en diversos momentos y contextos a México y ha influido a algunos artistas nacionales, considero que nuestra mayor influencia es de los artistas norteamericanos, al menos directamente. Intento explicar con el ejemplo de Waldeen que nos ha llegado la influencia alemana mediada por artistas norteamericanos que abrevaron o se identificaron con ella.

Esto cambiará, según planteo, en los casos de algunos coreógrafos de los años ochenta y noventa del siglo pasado, pues son artistas que tuvieron un mayor acceso para asistir becados a bailar y/o estudiar en escuelas europeas y experimentar directamente. Tal fue el caso de Marco A. Silva y de Vivian Cruz.

Por un largo período que no se explicará aquí, en México fluctuó el apoyo gubernamental a la danza clásica y moderna según las ideas de la administración en turno (Tortajada, 1995). También el período que va de 1948 a 1980 se consolidó la hegemonía de tres compañías subsidiadas por el Estado. Me refiero a Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo, Ballet Independiente dirigido por Raúl Flores Canelo y Ballet Teatro del Espacio dirigido por Michel Descombey. En las tres compañías se entrenaba a los bailarines con la técnica Graham y en el caso de las dos últimas también con ballet. La hegemonía de estas compañías en el campo de la danza contemporánea fue total, ya que imponían la idea de que bailar fuera de ellas no era valioso y que la única técnica válida en danza contemporánea era la Graham. Estas ideas eran postuladas sobre todo en los casos del Ballet Nacional y del Ballet Teatro del Espacio, aunque en

realidad no había muchas otras opciones para que un bailarín se desarrollara profesionalmente en ese período, dentro de la danza moderna y contemporánea. Las otras opciones que llegaron a existir murieron por falta de apoyos económicos para trabajar, como en los casos de los grupos Expansión 7 y Alternativa por ejemplo.

Cabe aclarar que en México se le llama danza moderna a la danza realizada hasta antes de 1960, generalmente con temas nacionalistas, apegada a un guión y con la colaboración de artistas destacados de varias disciplinas. Después las temáticas variaron y las técnicas empleadas se estabilizaron y perfeccionaron. Las formas de expresión coreográfica se hicieron más abstractas y el movimiento recurría a las técnicas establecidas como hegemónicas (Graham y ballet), aunque dichas técnicas se retomaron de maneras particulares por las compañías que las impartían y utilizaban. Margarita Tortajada apunta que: “los coreógrafos del [Ballet Nacional de México] BNM empezaron a producir un nuevo repertorio, como las obras no realistas de Bravo y las de Gaona, quien al referirse a una de ellas (*Cuatro en el foro*, 1962) declaró que pretendía ‘provocar sensaciones y emocionar’, ya no trataba de contar una historia sino de ‘realizar una descripción subjetiva’. Estos cambios fueron resultado de las influencias recibidas en la gira por Europa y Asia en 1957, de la adquisición de la técnica Graham, de las transformaciones en los conceptos dancísticos y de las necesidades expresivas de los coreógrafos” (Tortajada: 2006).

A finales de los años setenta comenzaron a surgir coreógrafos y agrupaciones nuevos, en ruptura con lo estipulado por las compañías subsidiadas. En ésta época, bailarines formados en esas mismas compañías subsidiadas comenzaron a ver hacia otros maestros y esas otras tradiciones que también estaban presentes, pero eran marginales en la danza mexicana. También comenzaron a surgir artistas de la danza jóvenes, con amplio y riguroso manejo de la técnica y sobre todo que reclamaban un espacio libre para expresarse coreográficamente, sin tener que pasar por la aprobación de las personalidades rectoras de las

compañías mencionadas para poder presentar sus obras. Esta camada de nuevos creadores de la danza también había probado la posibilidad de experimentar en otros espacios que eran semillero de coreógrafos como el Centro de Investigación Coreográfica (CICO), entonces llamado CESUCO. La entonces crítica de danza Patricia Cardona escribió: “Cuando a finales de los años setenta la angustia e insatisfacción de los bailarines crece porque el virtuosismo abstracto de la danza contemporánea y clásica es exigencia y amenaza suspendida en el éter del medio danzario;...vemos crecer en México las semillas del género naciente danza-teatro y posmodernismo mexicano. Género que siempre existió, la danza-teatro toma en la nueva cara del bailarín mexicano mayor fuerza, mayor volumen. Es como si volviera a nacer. Es el neoexpresionismo actual. Lo anterior coincide con el paso por México del Teatro de Danza de Wupperthal que dirige Pina Bausch, a principios de los años ochenta” (Cardona, 1990: 9).

De ese espacio y de otros, incluso antes de los ochenta, surgieron agrupaciones emblemáticas del llamado movimiento independiente de danza contemporánea como Barro Rojo, Contradanza, Contempodanza, U.X. Onodanza, Antares y muchos otros entre quienes destacó especialmente el grupo Utopía dirigido por Marco Antonio Silva y nutrido por alumnos de los espacios donde el coreógrafo impartía clases de danza como el Centro Universitario de Teatro (CUT) o la UAM-Azcapotzalco.

Marco Antonio Silva se inició primero en el teatro y éste lo condujo a los bailes de salón primero y luego al ballet en el Taller Coreográfico de la UNAM y en Danza Libre Universitaria, grupo dirigido por Cristina Gallegos. Posteriormente se entrenó en danza contemporánea en el seminario del Ballet Nacional de México y se llegó a integrar como bailarín primero en el Taller Coreográfico dirigido por Gloria Contreras y luego en el Ballet Teatro del Espacio dirigido por Michel Descombey, donde se desarrolló también como iluminador experto.

Silva participó del importante movimiento de danza independiente más por coincidencia y “por las circunstancias políticas, sociales y económicas que impactaron a todo el mundo” (Crespo, 2003: 101).

Cabe destacar que el movimiento de danza contemporánea independiente de los años ochenta también fue importante porque los acontecimientos como los recortes a la cultura por la política económica del régimen desde 1982 (Ejea, 2011), así como el terremoto de septiembre de 1985 en el D.F., provocaron que esos grupos se ligaran a organizaciones sociales de corte izquierdista y contribuyeran con su trabajo a la militancia por causas sociales diversas como los derechos de los trabajadores de la cultura y de la danza en particular, con la creación de Danza Mexicana A.C., para mejorar las condiciones de acceso a los teatros y remuneración a su trabajo. Junto a la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (Uvyd-19) llevaron su apasionada danza a las calles y expresaron temas sociales en sus danzas que tuvieron gran aceptación entre público y organizaciones (Baud, 1992).

Nora Crespo escribe: “La irrupción de Marco Antonio Silva a la danza contemporánea en ese año, se da en un contexto en que los ideales políticos y de conciencia social marcaban casi cualquier manifestación artística. Sin embargo la particularidad de sus propuestas que empezaron a identificarlo desde su primer trabajo con el grupo Utopía en 1980, muestran una individualidad de la que poco se conoce y se entiende” (Crespo, 2003: 101).

Concuerdo plenamente con la primera parte de la afirmación de Crespo, pero la segunda parte no sólo no se justifica, sino que no sería cierta a la luz de la trayectoria de Silva quien ha tenido éxito con sus obras en varios ámbitos como el teatral, el dancístico e incluso el comercial, dominando incluso como jurado y funcionario con voto de calidad para la obtención de becas, apoyos, espacios de presentación, etc. y teniendo la posibilidad incluso de apoyar a sus pupilos y colaboradores en la obtención de tales beneficios. Justamente el trabajo y la dedicación que pusieron en su trabajo para la danza en aquellos años, hizo que los creadores y directores de los grupos surgidos en los ochenta, a partir del surgimiento del Fonca y su participación en esta institución aplicando para becas y participando como jurados en diversos eventos entre otras actividades, se fueran colocando en lugares privilegiados dentro del campo. Estos grupos fueron

“seleccionados [por un Consejo de la Danza creado ex profeso], para las becas de producción que ofreció esa misma institución a finales de 1989” (Cardona, 1990:72).

En realidad la creación del Premio Nacional de Danza en 1979, patrocinado por la UAM y la Coordinación Nacional de Danza del INBA, marcó también la participación constante de estos grupos independientes, su reconocimiento y su inserción en el campo dancístico dominante. Así el grupo Utopía empezó ganando en la segunda edición del Premio Nacional de Danza con la obra *In memoriam*, premio del cual Silva ganaría varias ediciones más (Crespo, 2003).

“A finales de 1985, Marco Antonio viajó a la ex República Federal de Alemania, con una beca del Instituto Internacional de Teatro de la UNESCO y el Instituto Goethe para estudiar con algunos directores de compañías de danza-teatro” (Crespo, 2003: 109).

Según Cardona (1990) la presentación de Pina Bausch en México fue uno de los principales detonadores creativos de los coreógrafos pertenecientes al movimiento dancístico del que hablamos. Sin embargo, en el caso de Silva, este viaje fue definitivo para ampliar sus perspectivas no sólo sobre la danza teatro, sino sobre la danza europea de aquel momento y su conocimiento sobre otras vías técnicas creativas de las que podía echar mano. Entre estas líneas está su acercamiento y experimentación a la línea del teatro físico del riesgo o lo que el coreógrafo belga Wim Vanderkeybus denominó “violent contact” (Crespo, 2003: 62).

No es de extrañar que, habiendo tenido contacto con el teatro o proviniendo del ámbito teatral y luego dancístico, al encontrarse con esta línea tan poderosa y afín en su viaje a Europa, Marco A. Silva se haya identificado inmediatamente con ella y haya transmitido ésta simpatía a sus pupilos tanto en teatro como en danza. Algunos de sus alumnos, colaboradores y seguidores, como lo veremos en este estudio, continúan su línea de diversas formas y simpatizan con su trabajo en diversos grados. A pesar de que la mayoría de los coreógrafos de los ochenta

fueron influenciados por la estética de la danza-teatro de Pina Bausch, Silva es el único coreógrafo mexicano que comienza a llamar él mismo a su trabajo danza-teatro. “Silva dice que sus obras no son danzas, sino acontecimientos escénicos en los que tiene mayor peso la expresión de las emociones y afecciones a través del cuerpo. No pueden ser catalogadas como teatro o performance. El término que utiliza para definirlos es el de danza-teatro” (Crespo, 2003: 73).

Es importante situar esta corriente de la danza mexicana en quienes se adscriben a ella o la inician declaradamente en su trabajo, porque el presente estudio versará sobre creadores que se adscriben a esta corriente, simpatizan con ella aunque no la realicen o bien, aunque simpaticen, en su propio trabajo se separan de ella, a veces de forma no declarada, pero sí en las formas de trabajo creativo. Abordamos entonces a una coreógrafa directamente influida por esta corriente en el D.F. y quien comienza su trabajo propio en los años noventa del siglo pasado, en contraste con dos jóvenes grupos de danza contemporánea que trabajan en la ciudad de Colima y de los cuales uno se adscribe casi totalmente a esta corriente, mientras el otro, aunque simpatiza con ella, presenta formas de trabajo propias y distintas.

APARTADO METODOLÓGICO O CÓMO SE HIZO EL ESTUDIO HASTA EL MOMENTO.

El presente estudio es sólo la primera aproximación a un proyecto más abarcador que intentaría cruzar las miradas de algunos hacedores de danza de distintas generaciones en México y cómo producen sus obras con el ámbito de los públicos que los ven. Este primer esbozo es, como ya se dijo, un acercamiento al trabajo de tres compañías que se ubican en espacios sociales diversos dentro del campo de la danza contemporánea mexicana, adscribiéndose a una tradición, con una idea de danza que proclaman y que muestran en sus formas de interacción durante el trabajo cotidiano.

Un objetivo importante sería, siguiendo a Bourdieu, mostrar con el estudio de los grupos incluidos en este caso, que las luchas de los campos artísticos y el de la danza en especial en el terreno simbólico estético está íntimamente ligado a las luchas de poder y por el espacio social que ocupan los actores al interior del campo.

Las tres compañías tienen en común su simpatía o apego por ciertas formas de trabajo que pertenecen a la corriente llamada de la danza-teatro y del teatro físico del riesgo que tomó fuerza en los años ochenta del Siglo XX en México.

Si bien puede parecer escaso exponer sólo un ejemplo del D.F. y sobre la danza en Colima ofrecer un panorama más general aunque más abarcador, esto me servirá para comparar las relaciones de poder que permean en cada sector y para tratar el tema de la hegemonía del centralismo, que no sólo es política sino también estética o ideológica.

En este sentido, para contrastar los ámbitos declarativo e ideal con el ámbito de las prácticas, realizamos varias entrevistas a los coreógrafos correspondientes y observamos sus ensayos y clases.

La observación del trabajo de montaje de obras nos da luz sobre el planteamiento temático de la obra, las subjetividades que se encuentran y conviven entre creador y bailarines, las concepciones de la danza que se tienen, la organización del grupo y/o el coreógrafo, cómo incluyen al público desde el trabajo creativo, las formas de entrenamiento que tienen y cómo las abordan, etc.

Se realizó una entrevista biográfica narrativa a la coreógrafa Vivian Cruz quien trabaja en el D.F. y tiene una larga experiencia como bailarina, coreógrafa y videoasta. Se observaron diversos ensayos de su obra *Sueños y obsesiones* realizada en el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) y de varias de sus obras presentadas en diversos foros del D.F. En diversos momentos se platicó con ella para aclarar dudas.

También se efectuó una estancia de campo en la ciudad de Colima para realizar el seguimiento del trabajo de las jóvenes compañías Ángulo móvil dirigida por Ignacio Sánchez Verduzco y Fobos, junto con Ensamble Colima dirigidas por Henri Tema. En Colima seguimos puntualmente el proceso creativo de la primera obra coreográfica a nivel profesional del joven bailarín Germán Romero del grupo Ángulo Móvil. También seguimos alternativamente diversos momentos de los montajes de Henri Tema y dos remontajes de Fernando Rabell del grupo Fobos. Sobre el particular cabe aclarar que Tema sólo nos permitió ver un ensayo de su nueva obra, porque tal parece que comenzó a realizarla, pero interrumpió su proceso “por falta de inspiración” según dijo. Quizá hubo algún otro intento de ensayo que no tuvo continuidad durante el período en que estuvimos ahí. Por esa razón es que el director de Fobos optó por solicitar al joven bailarín Fernando Rabell, remontar dos obras suyas que había realizado ya para la escuela donde ambos se formaron y que también reportamos para este estudio. Observé y tomé clases con ambas agrupaciones, con la finalidad de integrarme un poco más a su trabajo diario. Mi observación de los ensayos, tanto en el D.F. como en Colima, se centró en las formas que tienen de negociar y ponerse de acuerdo, qué decisiones toman en conjunto y cuáles sólo toma el director del grupo, las formas en que los coreógrafos realizan su trabajo y cómo los bailarines lo asumen, cómo influyen las instituciones para la organización de su trabajo, cómo resuelven diversos aspectos de la producción, de qué formas manifiestan su apego a tradiciones o personalidades faro, entre otras. Cabe anotar que se tratará también el caso de Ensamble Colima aunque un poco aparte. La razón es que este grupo se dedica a la espectacularización de bailes de salón, el cual no es el género de danza en el que nos interesa centrarnos, pero nos servirá como punto de contraste para hablar de la formación de los coreógrafos colimotes y su diferencia con los del D.F. y también porque de esa agrupación nace el grupo de danza contemporánea Fobos. Estos dos grupos comparten director y algunos bailarines.

También realicé la observación de algunas funciones del Festival Colima de Danza y del Convite (desfile) que inaugura tal festival, concentrándome en las

reacciones de los asistentes y de los participantes alternativamente, es decir, cuándo aplaudían más los asistentes, qué comentarios hacían, cómo reaccionaban ante lo presentado y de los participantes cómo se involucraban con el trabajo que realizaban en ese momento.

Para la observación decidí adoptar la perspectiva del interaccionismo simbólico planteado por autores como Becker y Faulkner (2011), Blumer (1969), Gilmore (1990), Riemann y Schütze (1991), Appel (2005), McCall y Wittner (1990), entre otros, y de la cual explico un poco más en la parte teórica. Sin embargo debo anotar que fue una guía magnífica para la observación, por su flexibilidad en cuanto a la inclusión de temáticas varias, pues se toman en cuenta diversas formas de interpretar las interacciones que tienen los sujetos con su entorno. También se toman en cuenta los silencios, alejamientos y la alteración que la presencia del antropólogo como observador externo tiene en los sujetos. En el análisis de la entrevista biográfica narrativa que hice a la coreógrafa del D.F., ésta es también la mirada central, que incluye la subjetividad tanto del entrevistado como de quien entrevista.

Entrevisté también a los coreógrafos colimotes y a los directores de los grupos respectivos, así como a colaboradores fundamentales de cada uno. Se entrevistó a trece personas de las cuales cinco pertenecen a los grupos centrales del estudio y fungen como coreógrafos, bailarines, maestros y productores. El resto de los entrevistados son de otras agrupaciones o bien colaboran en otras áreas de la docencia y la gestión con los grupos. Las entrevistas versaron básicamente sobre su encuentro con la danza contemporánea, la danza que les gusta hacer y las razones, formación e influencias, la danza contemporánea en Colima e ideas sobre los públicos para la danza contemporánea.

Se realizaron cuestionarios a los bailarines de ambos grupos sobre la danza que ven y que les gusta, así como sobre los públicos de la danza en Colima, pero esos no se analizarán de manera exhaustiva en este trabajo, aunque sí se

mencionarán. Se entregaron cuestionarios a todos los bailarines de los grupos abordados, incluyendo a quienes participan en Ensamble Colima. Cabe destacar que de los bailarines de Ensamble Colima contestaron sólo dos. De los bailarines de Fobos respondieron tres y del grupo Ángulo Móvil, los seis integrantes respondieron el cuestionario.

También se establecieron pláticas informales respecto al panorama general de la danza en Colima en dos ocasiones con personas ajenas al gremio dancístico, que me dieron otra luz sobre los mismos actores. Fue de gran ayuda platicar con tres bailarines que han trabajado en el D.F. y en Colima, porque su visión contrastante me dio impulso para repensar las relaciones de poder que se juegan en la danza contemporánea independiente y cómo se manifiestan en ambas entidades.

Especial disposición para el estudio mostraron los integrantes del grupo Ángulo Móvil y su director Ignacio Sánchez Verduzco, quien incluso me prestó un material valioso sobre la danza en Colima.

Si bien en mi planteamiento inicial del proyecto de Maestría no tenía contemplado el estudio de grupos de alguna localidad del interior de la República, gracias a la sugerencia de mi asesor, el Dr. Eduardo Nivón, decidí acercarme a la danza en Colima, lo cual refrescó mi visión sobre la danza contemporánea y sus actores a otro nivel más amplio y permitió continuar y consolidar temáticas como las del espacio social, pero también integrar temáticas novedosas como la reflexión, que apenas se esboza en este trabajo, sobre la danza folklórica escénica y sus implicaciones.

El D.F. era mi prioridad para un estudio de públicos. Sin embargo, vi que estudiar los procesos creativos y de trabajo de los coreógrafos es importante para situar la percepción de los públicos en relación con esas formas de trabajo y las tácticas para posicionarse que presentan los creadores en su ámbito, viendo el fenómeno de forma relacional y no de forma aislada. Para entender posteriormente sobre todo al público es que se hace imprescindible situar a los grupos que se están

mirando, también en circuitos de distribución circunscritos por diversas relaciones que van más allá de la buena intención de las instituciones o la participación ingenua de los grupos.

En este sentido es que el abordaje presente espero me permita facilitar la comprensión de los canales de producción, distribución y consumo, como diversos momentos de un todo que se relacionan y se influyen.

Otra cuestión importante es situarme metodológicamente en la reflexión y aplicación de la objetivación que debo hacer de mí misma como sujeto que estudia un campo del que ha sido parte en diversas facetas. Esto implica evidenciarse como perteneciente a un campo social determinado, ocupando un espacio social dentro del mismo que influye en las reacciones, las interpretaciones y la visión de las personas ante las que uno se presenta para hacer el estudio. En este caso mi posición me abrió puertas, pero también causó silencios y conmociones de las que fui testigo, implicándome directamente. Esta implicación afectó a su vez mis formas de estar y las estrategias que tuve que emplear para “entrar” en los mundos de los sujetos a quienes no conocía previamente. De manera que el observador más que ejercitar la auto observación, tarea imposible, debe ejercer la auto situación analítica, decir quiénes somos y desde dónde estaremos abordando al “objeto”. Coincido en este punto con Bourdieu si pienso que la etnología y la sociología requieren poner en relación el análisis de contenido de las obras y las características sociales de los productores (Bourdieu, 2002b:271).

En el caso de la coreógrafa del D.F., como me es conocida, aunque no familiar, el contacto fue generoso e incluso cálido. Cuando elegí Colima, lo hice también porque justamente esta coreógrafa me habló de Fobos y me pareció que era una opción interesante.

La comunicación con el director de ese grupo fue mediante el Facebook y, aunque tardó en concretarse, finalmente se dio. Hubo una aparente apertura que se

revirtió al momento de llegar a Colima. Fue difícil entrar en contacto con el coreógrafo-maestro-gestor y estuve a punto de darme por vencida, cuando encontré a unos amigos excompañeros de trabajo en el D.F. Bailamos hace muchos años para una compañía de danza contemporánea perteneciente a la UNAM, que ya no existe hoy.

Al llegar a Colima, conducida por una amiga escritora y analista que fue mi ángel de la guarda en el lugar, pude llegar al centro para ver un desfile de grupos y escuelas de danza de diversos géneros, el famoso Convite. Esta visión me dejó muy sorprendida y a partir de ahí empecé a trabajar para localizar al director de Fobos. Asistí a funciones del Festival Colima de Danza y encontré a trabajadores de la Facultad de Danza de la Universidad a quienes conozco. Fui ubicando a las personas poco a poco hasta hacer contacto con ellas. Mis amigos me presentaron al director del grupo Ángulo Móvil y a sus bailarines con quienes hubo cordialidad y apertura. De hecho su director fue quien me llamó expresamente para tomar sus clases y ver sus ensayos y sus reuniones de trabajo. Su disposición fue muy seria y total.

Mi encuentro con el director de Fobos se produjo porque me impuse a su constante huida y distracción y finalmente se dió gracias también a que mis amigos me condujeron hasta el estudio de Ensamble Colima, donde trabaja. De ahí en más, comencé a asistir a clases, cazando los ensayos. Al final se portaron muy cálidos conmigo tanto el director como su coordinadora y hasta me solicitaron dar una clase de creatividad, la cual gustosa y nerviosa impartí. Creo que mi posición ahí fue de una especie de maestra que sabe de danza y tiene una posición privilegiada, lo cual no me agradó al inicio, pero me permitió entrar y observar.

Si bien en todos los casos me angustió y me confrontó la observación y el acercamiento con las personas que incluyo en el estudio, la experiencia con Ángulo Móvil y Fobos fue absolutamente confrontadora para mí y me hizo

repensar mi posición tanto en el ámbito de la danza, como en el ámbito de la investigación antropológica. También me permitió observar las relaciones de poder que establecen los sujetos de acuerdo a percepciones de género, edad, espacio social, formación, etc.

Repito que en este sentido, la experiencia en Colima me permitió evitar generalizaciones respecto al campo dancístico y renovar mi visión de la danza mexicana y sus actores, a quienes valoro enormemente. También me insta a problematizar la investigación en la antropología cultural, porque hace que se reflexione en una redefinición como sujeto en el mundo y ante los otros. Como Bourdieu afirma: “el descubrimiento no se reduce nunca a una simple lectura de lo real, hasta del más desconcertante, puesto que supone siempre la ruptura con lo real y las configuraciones que este propone a la percepción” (Bourdieu, 2008: 33). Este trabajo es apenas un esbozo el cual, para hacerse legible, hubo de encontrar líneas relacionales que fueron surgiendo al azar, pero que nos fueron indicando puntos de convergencia y divergencias que es necesario hacer explícitas.

CAPÍTULO 1. DERROTEROS TEÓRICOS PARA PENSAR ALGUNOS CASOS EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA MEXICANA. UNA LÍNEA DE TRABAJO.

En este apartado enunciaré los conceptos y el aparato teórico que me servirá a lo largo del trabajo. Explicaré la forma en que retomo y adapto algunos conceptos a las necesidades de los casos y en ocasiones debato con los autores. Si bien hay conceptos que se usarán más frecuentemente que otros, me interesa realizar el ejercicio de incursionar en marcos que me podrán servir en la investigación posteriormente. Mi intención es desarrollar las diversas partes del marco teórico ahora presentado como el principal, en los apartados posteriores y sobre todo en el apartado dedicado a la etnografía y sus resultados, para que, al entretejer las situaciones con los conceptos que me ayudan a pensarlas y analizarlas, se comprenda mejor la razón de mis elecciones y las combinaciones teórico-metodológicas que realicé. Si bien en este apartado presento a los autores que serán eje abarcador y principal para el análisis antropológico, utilizaré otros especializados en los temas de la danza. Entre ellos están: para la historia de la danza Margarita Tortajada (1995), Pierre Alain-Baud (1992) y Carlos Ocampo (2001); respecto a la línea del teatro-danza y el teatro físico del riesgo a Hilda Islas (2006); al referirme a cuestiones muy puntuales como el inicio de la línea de trabajo que ejemplifico aquí y ciertos momentos en la historia de la danza mexicana que habrán de marcar tipos de relación con las instituciones y entre los mismos actores, citaré a Patricia Cardona (1990), Nora Crespo (2003) y Javier Contreras (2013), por citar algunos. Debajo de toda esta construcción, están también ideas aportadas por la antropóloga de la danza norteamericana Judith Lynne Hannah (1987), sobre todo para hablar particularmente de las técnicas y “repertorios” utilizados a partir de los años 90 del siglo pasado y algunas más que irán manifestándose a lo largo del estudio, como la relación danza y antropología. Merino (1998) me auxiliará a pensar en la relación local-federal respecto a los acontecimientos de la danza colimote, que influyen la visión de la danza de los actores, mediante programas aplicados por las instituciones encargadas de organizar festivales y dar apoyos a los coreógrafos.

1.1- La tradición, trayectorias y genealogías.

Abrevaré en los conceptos de experiencia, tradición y genealogías expuestos por varios autores como Turner, Gadamer y Foucault, que expongo brevemente. Posteriormente menciono algunas ideas con las que debato como el concepto de tradición inventada de Hobsbawm. Cito también las discusiones que al tratar la mezcla de danza folklórica y contemporánea me servirán como la que plantea Jose Jorge de Carvalho (1991) para el caso de las tradición en la cultura clásica y la cultura popular o la reflexión de Néstor García Canclini (1982) sobre la cultura popular y su utilización por los aparatos del Estado capitalista.

Desde el lado del trabajo y la práctica de la creación de obras coreográficas dancísticas, planteo que la tradición a la que pertenecen los grupos elegidos para este estudio hace que no sólo sus formas de trabajo y sus prácticas sean distintas, sino las propuestas estéticas, su idea de lo que es la danza y su idea de los públicos. Como ya he señalado, ésta es una danza que finca sus raíces ideales en la danza expresionista alemana y su continuación en la llamada *danza-teatro* y el *teatro físico del riesgo*. Se ha situado ya la instauración de esta corriente en México, con una contundencia particular en la década de los ochenta del Siglo XX. No debemos olvidar que nos referimos a la danza escénica contemporánea que implica tener en mente algunos elementos para que se comprenda lo que intentamos decir con tradición.

Esta danza tiene propósitos expresivos, comunicativos y reflexivos dentro del sistema de las bellas artes en México. Esta danza usa técnicas determinadas y mediante movimiento extracotidiano “que apunta a la manifestación de una calidad de energía que vuelve pre-expresivo al actor-bailarín, es decir, le confiere una presencia aún antes de que comience a expresar algo” (Mauss en Barba, 2009: 323), distribuido en el espacio y el tiempo, intenta expresar ideas, conceptos, sentimientos, experiencias de un creador o coreógrafo, a través del movimiento de uno o más intérpretes o bailarines. En este tipo de danza el uso del ritmo y los distintos elementos escénicos como la luz y el espacio transformado mediante artefactos diversos, visten el concepto, la idea, la experiencia o lo que se quiera

expresar, sin olvidar el movimiento expresivo con un valor estético. Esta danza está realizada para ser vista y su función tiene que ver con la estética, es decir, su función simbólica es puramente expresiva y reflexiva para quien la realiza y para quien la observa. El factor patético es importante aquí para lograr transmitir algo; sensaciones, sentimientos, recuerdos, pero también tendrá que ver con círculos de especialistas que toman en cuenta la forma de la estructura interna de una danza, así como ciertos cánones de gusto para “identificarla y colocarla” en el ámbito de la danza escénica moderna o contemporánea (Hannah, 1987: 38). Este tipo de danza requiere de quien la realiza y de quien la ve ciertas habilidades y competencias específicas, así como la relación con un público según la propuesta y el espacio en que se presenta, que suele ser un teatro o al menos tener marcos bien acotados para su presentación.

Retomo en este punto lo que Gadamer anota sobre una veta teórica que nos ha permitido ligar a los grupos estudiados hasta este momento respecto a sus formas de trabajo y sus afinidades. “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 la tradición. Esta 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).

Tradicición

Hay autores como Turner que si bien no incluyen como tal el concepto de tradición, tienen una visión que nos acerca a él. En este sentido, considero que la visión diltheyana de Turner me puede ser de gran utilidad para hacer explícita la conformación de la idea de la danza de los actores que participan de ella y están insertos en este campo, ya que sus experiencias de vida en la danza, es decir,

cómo se formaron y cómo viven el hacer danza en su vida cotidiana, los hace formar parte de una comunidad heterogénea donde se pueden distinguir por su adscripción, por su propia historia. También esta visión permite que, sin ser esta una tesis sobre historia de la danza en México, se dé luz a partes importantes de la historia de la danza mexicana como campo y ubiquemos las posiciones diversas de los actores. De esta visión se podrían incluso proponer una especie de genealogías creativas, viendo al creador como un hacedor, cuyas prácticas no sólo conforman el campo al interior, sino que lo conectan con la sociedad y la cultura en un momento histórico determinado. Considero que cada creador pertenece a una rama genealógica de tradición en la danza contemporánea mexicana que lo marca tanto en lo que retoma de un estilo, como en cuanto a las formas en las que recrea, renueva o se separa de ese estilo. Me gustaría retomar ésta genealogía como experiencia histórica manifiesta en el sujeto y sus prácticas; “como estratos de experiencia histórica que poco a poco se han ido depositando” (Turner, 2002: 84). Esta visión nos obliga a plantear la relación de la danza contemporánea mexicana con las instituciones que la hacen posible y dependiente en gran parte de las situaciones económicas y políticas dominantes en un momento dado. Así, cuando los coreógrafos entrevistados nos cuentan cómo conocieron la danza, qué los fascinó de esta actividad y las razones por las que se mantienen en ella, aparecen justamente estas experiencias, vivencias que conforman trayectorias y estas trayectorias se inscriben dentro de las historias de la danza local y nacional. Turner afirma también: “Estas experiencias que irrumpen en la conducta rutinaria o repetitiva (o la interrumpen) comienzan con evocativas sacudidas de dolor o de placer: suman precedentes y semejanzas del pasado consciente e inconsciente, ya que lo inusual tiene sus tradiciones, al igual que lo usual. Entonces, las emociones de las experiencias pasadas colorean las imágenes y contornos revividos por la sacudida presente” (Turner, 2002: 92).

La importancia del concepto de tradición está en que dibuja una línea en el tiempo y contextualiza contenidos y formas de hacer y de pensar de los actores, conectándolos con un nivel macro en la historia. Estas líneas de tradición esbozan las diversas genealogías en la danza, que en Foucault es algo así como “análisis

de trayectorias múltiples, abiertas y heterogéneas de discursos, prácticas y eventos...” (Dean en Ritzer; 2003:139). Esta idea nos aporta amplitud para incluir en esta corriente, la línea que sigue la danza teatro y el teatro físico del riesgo, a grupos de danza y creadores que, si bien no practican la danza escénica siguiendo al pie de la letra (o del paso, o de las formas de hacer) los preceptos de esta tradición, simpatizan ampliamente con ella, apoyan y continúan su legitimación y coinciden con ciertas formas de ser, formas de ver el mundo que se practican y se manifiestan en las formas de relación, de trato y en el trabajo diario. Aún con esta ventaja, me preocupa que no hiciéramos una arqueología propiamente y que no tratemos el concepto de genealogía aportado por Foucault, de manera consistente y explicativa. Sin embargo este concepto ayuda a indicar que las relaciones de poder se manifiestan en las preferencias de acción de los sujetos y en sus preferencias estéticas, con las cuales hay una doble relación ya que, por un lado se admira y por otro lado se compite, y también se detesta lo que las instituciones rectoras apoyan y distribuyen como lo mejor. Como Foucault afirma: “no hay discurso teórico o análisis que no esté de un modo u otro atravesado o subtendido por algo así como un discurso en imperativo. El discurso imperativo que, en el orden de la teoría consiste en decir `quiera esto, deteste aquello, esto está bien, aquello está mal, inclínese por esto, desconfíe de aquello’, no es otra cosa, al menos en la actualidad, que un discurso estético y que sólo se puede hallar su fundamento en elecciones de orden estético.” (Foucault, 2006: 17)

Pienso en los cuerpos de las personas que hacen danza y que manifiestan con sus prácticas, aún sin declararlo, formas legitimadas o no de moverse, de hacer, de transmitir. “La genealogía debe buscar como análisis de la procedencia, la articulación del cuerpo y la historia. Se trata de buscar las marcas sutiles, subindividuales que se entrecruzan en el individuo” (Román Toro, 1990: 22). También reflexiono sobre los puntos de emergencia, de surgimiento de la trayectoria de una persona, a la vez que los puntos de procedencia, viejas pertenencias a un grupo o corriente por ejemplo. Pienso en genealogías creativas que conforman corrientes de pensamiento y acción y que atraviesan el tiempo,

colocando a los actores en diversas posiciones dentro de las instituciones que forman el campo en un momento histórico y un contexto dados.

La tradición por ejemplo para Gadamer, es algo así como la conservación de la autoridad. Queremos anotar que con tradición nos referimos sí 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 a 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 retomó de maestros, mentores, sus formadores.

En las artes escénicas esto es especialmente notable y Gadamer lo hace notar cuando afirma que: “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). Esta definición sirve especialmente para analizar la línea estética de la danza contemporánea mexicana de la que hablaré en este trabajo, porque es una línea de la cual sus practicantes y creadores no reniegan, ni rompen con ella. Muy al contrario la rescatan y abrevan en ella sólo adhiriéndole elementos formales novedosos (léase el video u otras técnicas dancísticas) con la visión subjetiva de cada uno de ellos.

Parte de las prácticas que refrendan una tradición manifiestan también el apego a personalidades guía o faro, que son respetadas, ya sean temidas o adoradas. Retomando a Turner, ubicamos que esta línea de la danza escénica contemporánea en México tiene fe en un pasado reciente legitimado culturalmente, aunque proponga alternativas que puedan ser aceptadas por un público y un medio “todavía unido al pezón de la tradición” (Turner, 2002: 90).

En este sentido, me interesa indagar en cómo estos actores conviven y qué piensan de las normas que ven aplicadas por las instituciones gubernamentales dedicadas a organizar la distribución de obras dancísticas en diversos espacios del país. “Cómo los actores lidian con normas discrepantes, cuáles son sus estándares de apropiación, cómo adjudican un peso a las reglas tanto establecidas como no establecidas abiertamente, cómo dan sentido a sus intercambios e interacciones” (Brown en Turner, 1985: 155).

Si bien no ahondaré en el concepto de *communitas* aportado por Turner en este momento, lo menciono sólo para probarlo heurísticamente. Esto será así porque no considero pertinente por ahora separar la idea de espacio social hablando de espacio social al interior y al exterior del campo dancístico. Considero que existen relaciones jerárquicas al interior del campo que refrendan las concepciones aportadas por el exterior al campo dancístico y las instituciones, sobre todo estatales, que lo rigen. Éstas relaciones de poder se refuerzan mutuamente. Al exterior del propio campo, considero que la danza contemporánea independiente en México es un arte subalterno por múltiples razones de las cuales no se hablará en este trabajo (Fernández, 2007). Entre esas razones están que es un ámbito femenino y feminizado y que trabaja con el cuerpo que es un elemento problemático en sociedades con una larga tradición tanto racionalista como católica y que priorizan la racionalidad al ámbito subjetivo y moralmente censurado del cuerpo; entre otras (Tortajada, 2001 y Goody, 1997).

De modo que lo que puede ser el exterior no lo es exactamente, puesto que no sólo la danza es una disciplina artística subalterna por doble vía, sino que sus actores han introyectado y actúan con las lógicas políticas marcadas por las instituciones gubernamentales que le dan apoyo o se lo quitan. Por otra parte entonces no situamos a los actores dentro de la danza como en una relación de horizontalidad, aunque se quiera hacer creer eso en algún momento, ni tampoco situamos a esos actores negociando al exterior en términos de una jerarquía

superior, puesto que al exterior el ser trabajador de esta disciplina es algo así como no existir y estar sujeto al estigma que conlleva ser bailarín o coreógrafo en esta sociedad. Esto significa no ser trabajador formal sujeto a derechos y obligaciones, ser tachado de no trabajador e invisibilizado por la falta de conocimiento que existe respecto a esta profesión (Jiménez en Fernández, 2006: 330). En este sentido, concuerdo más con Bourdieu cuando afirma que el campo intelectual y el artístico en particular es un campo dominante-dominado, es decir que es parte de una “élite a los ojos del pueblo” y ocupa un rango inferior para otros sectores “aristócratas, políticos” o empresarios (Bourdieu, 2002a: 503).

De esta manera sólo me gustaría retomar el concepto de *communitas* planteado por Turner como una comunidad poco estructurada y relativamente indiferenciada, que se refiere a “una relación entre individuos concretos, históricos e idiosincráticos” (Turner, 2002: 60).

Richard Schechner (1988) por su parte, hace una crítica a la metodología de retomar la tradición porque nos puede llevar muy atrás en la historia y eso no garantiza que nuestro análisis dé cuenta de la dinámica, autoreflexividad y fluir de la representación cuando se da. Propone la utilización de modelos que provienen del análisis transaccional de la teoría de juegos, para dar cuenta de la dinámica de las puestas en escena (Schechner, 1988). Este modelo nos aproxima a la dinámica de una puesta en escena, pero nos hace perder los detalles de ciertos valores que en esa obra se juegan, sobre todo si las relaciones de poder y el apego o desapego a ciertas figuras influyen en la posición y el espacio social que se tiene dentro del campo e incluso en la percepción que se tiene sobre la validación estética de las obras. Esto me parece así, porque, si bien tomo en cuenta algunos elementos de la construcción de las obras en su hechura, no pretendo tomar la obra en sí misma como elemento de análisis.

Así, puedo afirmar que yo no estudio la danza en sus resultados, sino el llamado proceso creativo, visto como proceso de trabajo o de producción. Esto me obliga a

abarcar en mis reflexiones al creador o coreógrafo, el proceso de producción de la obra y el campo donde crea, planteando que esto me da luz sobre la corriente o tradición a la que pertenece el creador de acuerdo con una trayectoria previa que digamos forma en él o en ella un habitus profesional. Muy importante es resaltar que las tradiciones en los ámbitos de la danza escénica se manifiestan en los cuerpos, en las formas transmitidas de moverse, en las formas validadas y refrendadas de expresarse.

Tradición en lo culto y lo popular.

En este sentido me interesa tomar en cuenta el proceso creativo como un proceso de trabajo, el proceso de producción de una obra donde, aunque influyen factores específicos propios del trabajo de un coreógrafo como su propia subjetividad, así como diversas metodologías para ponerla de manifiesto en la escena, es un trabajo que no surge de la inspiración “divina” ni repentina. Es por ello que retomo la idea de que la tradición no es canónica ni pura, sino compleja y heterogénea en los elementos que sus seguidores retoman y también que los procesos de producción artísticos están inscritos en las prácticas. “A diferencia de las concepciones teológicas del arte, que imaginaron a los creadores como sujetos todopoderosos, dioses que sacaban de la nada obras inéditas, el concepto de producción permite considerar las obras de arte como trabajos, comprenderlos mediante el estudio de las condiciones sociales de origen y de las técnicas y procedimientos que hicieron posible transformar tales condiciones” (García, 1977: 56). De modo que ésta es la idea que retomo del Dr. García Canclini enunciada en *Arte popular y sociedad en A.L.: teorías estéticas y ensayos de transformación* (1977), y que me sirve para no divinizar la creación artística, a pesar de que soy consciente de que el autor cuestiona esta primera interpretación de la realidad del arte latinoamericano en ese momento. El autor aclara en obras posteriores (1990) que lo escrito en el texto mencionado arriba no toma en cuenta la complejidad,

heterogeneidad y particularidades de la modernidad latinoamericana, visión con la que también concuerdo.

Como ya expresé, en los casos incluidos para este trabajo, ninguno “rompe” con la tradición y sólo agregan o mezclan elementos. En ese agregar o mezclar, al menos en esta línea de la danza mexicana, no hay ruptura con la tradición, pero sí hallazgos que reformulan la tradicional separación en la danza académica entre la danza folklórica y la contemporánea, al menos en los grupos de Colima. Aunque todo el tiempo hablaré de tradición en las bellas artes, en el sentido ya descrito arriba con la cita a Gadamer, para hablar un poco de esta reformulación posible, planteo de forma breve que hay una resignificación y un uso particular de la danza popular en la danza moderna y contemporánea. Partimos en principio de una referencia a que las tradiciones “popular y clásica” o de la llamada alta cultura, “se diluyeron paulatinamente mezclándose a veces entre sí, transformándose a lo largo del proceso” (Carvalho, 1987:141). Hablando de las tradiciones culta y popular, digamos que el caso de la danza colimote, por su proceso de consolidación, ha tendido a presentar una mezcla particular de dos géneros de danza escénica, la contemporánea y la folklórica. Esta última hunde sus raíces en el aparente rescate de la danza popular tradicional, rescate cuestionado por varios autores que hablarían de “la desaparición de las expresiones coreográficas subalternas” (Sevilla, 1990) donde el principal peligro ante tal desaparición sería “la pérdida de identidad” (Carvalho, 1987: 130).

El problema aquí es que se habla de cultura folklórica como el equivalente a manifestaciones tradicionales de los pueblos y comunidades. Efectivamente en la danza podemos constatar cómo se da una diferencia clara entre los espectáculos de danza folklórica inspirados en la danza tradicional pero a veces bastante lejanos de aquella (como pueden ser los ejemplos del Ballet Folklórico de la fallecida Amalia Hernández o el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima), que, aunque han llegado a ser un símbolo que enorgullece ante los turistas y en el extranjero a muchos habitantes mexicanos y colimotes, es realmente algo así

como danza moderna con inspiración y préstamos de las danzas tradicionales o danza tradicional o popular espectacularizada. Cabe destacar que nos referimos a cultura popular cuando hablamos de manifestaciones tradicionales originadas en las comunidades indígenas o mestizas que las practican y cuya función no es espectacular o escénica en principio. Aquí no trataríamos siquiera la idea de lo popular como de industrias culturales, pues la danza folklórica escénica no es todavía una industria cultural por sí misma, aunque a veces se le incluya en espectáculos de ésta naturaleza. (Tampoco quiero generalizar, ya que existen casos específicos como la Guelaguetza que, aunque por sí misma atraiga a turistas y públicos diversos, su espectacularización tiene que ver también con políticas culturales aplicadas por el Estado y seguidas por las comunidades, que quizá sí podría estar dentro de las llamadas industrias culturales, pero que no abordaré en éste trabajo.) Sin embargo, esta discusión sale a flote cuando se aborda la división entre géneros que subsiste en la danza escénica del D.F. y que se ha abolido en la danza escénica colimote, teniendo en cuenta que ambos géneros se muestran en el mismo “circuito contemporáneo de producción cultural” (Carvalho, 1987: 134) o digamos en el mismo circuito cultural artístico (Ejea, 2012).

Pienso que la discusión sobre la pérdida de identidad o el catastrofismo de la desaparición de lo tradicional no es ya tan pertinente, en el sentido no sólo de que la identidad es algo que no se pierde o se gana sino que está en constante proceso de resignificación por los sujetos que la producen y la viven y por otra parte, también existe una reinención de los objetos culturales tradicionales. Se trata en todo caso de “sostener una noción de tradición no reificada e incluso compatible con una visión dinámica de identidad” (Carvalho, 1987: 152).

Estamos hablando en el caso de la danza folklórica de la que se nutren los artistas colimotes, de una danza escénica que recupera lo tradicional intentando imitarlo o bien inspirándose en él, pero que no siempre analiza su postura como danza contemporánea y menos aún su posición respecto al poder estatal al que conviene su pervivencia. Como García Canclini afirma respecto a las artesanías: “De un

modo u otro, a través de las políticas estatales para las artesanías, vemos qué funciones pueden cumplir las culturas populares tradicionales en el desarrollo económico contemporáneo y en la reelaboración de la hegemonía. El avance capitalista no siempre requiere eliminar las fuerzas productivas y culturales que no sirven directamente a su desarrollo si esas fuerzas cohesionan a un sector numeroso, si aún satisfacen sus necesidades o las de una reproducción equilibrada del sistema” (García Canclini: 1982: 103). Esto se evidencia en el apoyo que recibe la danza folklórica escénica como portadora de diversas ideas hegemónicas más o menos idealizadas de mexicanidad, de vuelta a las raíces y de remembranza de las tradiciones “auténticas” mexicanas, exaltando la idea vasconceliana que rescata al mestizaje como un crisol de razas (Monsivais, 2012) Esta otra tradición de la danza escénica no se analizará a profundidad, pero es importante mencionarla y verla desde el ángulo de lo que también es, aunque no se declare, es decir, otro tipo de danza escénica, tributaria de los valores de la modernidad.

Sobre la invención de las tradiciones.

Hay un concepto de tradición que Schechner retoma de Hobsbawm en el sentido de “tradiciones inventadas” (Schechner, 2012:142), que me conduce a reflexionar respecto a los inicios y la institucionalización de personajes y eventos por los cuales se establece esta línea o tradición en la danza contemporánea mexicana. Para Hobsbawm, una tradición inventada incluye “tanto las tradiciones realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas, como aquellas que emergen de un modo difícil de investigar durante un período breve y mensurable, quizás durante unos pocos años y se establecen con gran rapidez. Estas tradiciones intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado” (Hobsbawm, 2002). Eventos como el Premio Nacional de Danza que se llevó a cabo desde 1979 hasta 2012 y que fue espacio de entronización de los coreógrafos formadores de los grupos independientes que tuvieron su auge en la década de los 80 del siglo XX, o algunos eventos como el Festival Colima de

Danza y el Convite impulsado y realizado por la figura más importante del arte dancístico en Colima, en colaboración con la Coordinación Nacional de Danza del INBA, pueden ser ejemplos significativos para nuestro tema. Sin embargo, el mismo autor postula que una de las peculiaridades de las tradiciones inventadas es que su continuidad con un pasado histórico es ficticia (Hobsbawm, 2002). Si bien creo que la idea es interesante para pensar en los rituales seculares del campo mencionados arriba, (Turner 2002, y Da Matta 2002) que pueden aparecer, desaparecer o transformarse de acuerdo a políticas discontinuas para los ámbitos culturales y artísticos, creo que sí existe en las prácticas e ideas sobre la danza de coreógrafos y creadores de la danza contemporánea mexicana un pasado histórico real y que su adscripción a ese pasado no sólo es utilitaria o ficticia. Es utilitaria porque permite tener un lugar prestigiado dentro del campo, pero no es ficticia por cuanto que existe un respeto y una continuación con las ideas, prácticas y formas de creación de los “fundadores” de la danza mexicana en general y de ciertos personajes faro en particular. Mencionaré el concepto en el momento de llegar a este tópico, pero considero que la antropología social se basta para no tener que recurrir a la interesante idea propuesta por Hobsbawm, pues toda tradición, sea inventada o antigua, establece cohesión o pertenencia social, legitima instituciones y relaciones y finalmente inculca creencias, sistemas de valores o convenciones que se manifiestan en las prácticas (Hobsbawm, 2002: 13). Si pensamos por ejemplo en la danza folklórica escénica mencionada más arriba y la idea de tradición, coincido entonces con José Jorge de Carvalho cuando afirma: “hay algo específico en el folclor que no se perdió: aún funciona este como un núcleo simbólico que expresa cierto tipo de sentimiento de convivencia social y de visión del mundo que, aun cuando del todo reinterpretado y revestido de las modernas técnicas de difusión, sigue siendo importante, pues remite a la memoria larga” (Carvalho, 1987: 150).

1.2- LA TRAYECTORIA BOURDEIANA. CAMPO, CAPITAL SIMBÓLICO Y ESPACIO SOCIAL.

Otro marco conceptual que nos es absolutamente necesario para reflexionar sobre el lugar que ocupan los grupos de danza que relacionamos como pertenecientes a la corriente de la danza teatro y del teatro físico del riesgo en nuestro país es el aportado por Pierre Bourdieu. Esto nos parece así porque el autor aborda los campos artísticos no como entidades cerradas significantes en sí mismas, sino como lugares donde se crean y recrean relaciones de fuerza que se manifiestan hacia el exterior y que tienen que ver con él.

El dar cuenta de la trayectoria de los coreógrafos abordados, no sólo me serviría para ubicarlos en un momento dado de la historia y las prácticas de la danza contemporánea mexicana, así como adscritos a una tradición, sino que me serviría para ubicarlos dentro de un espacio social en el campo de la danza mexicana actual. “La trayectoria describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo escritor [coreógrafo, artista, etc.] en los estados sucesivos del campo, [] dando por supuesto que sólo en la estructura de un campo, es decir una vez más relacionalmente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas, publicación en tal o cual revista o en tal o cual editorial, [presentación de obras en tal o cual espacio, ganancia de ciertos estímulos] participación en tal o cual grupo, etc.” (Bourdieu, 2002: 71)

Bourdieu habla del espacio social cuando afirma que: “Los seres aparentes, directamente visibles trátense de individuos o de grupos, existen y subsisten en y por la diferencia, es decir en tanto que ocupan posiciones relativas en un espacio de relaciones que, aunque invisible y siempre difícil de manifestar empíricamente, es la realidad más real y el principio real de los comportamientos de los individuos y de los grupos” (Bourdieu, 2002: 47).

Así, la conformación de un habitus dentro del campo de la danza contemporánea mexicana es lo que indica que los actores tengan la posibilidad de adscribirse a

corrientes dadas y habitar un espacio social que amplía o limita su ámbito de acción. Esta dimensión apunta a la historia del individuo socialmente determinada, es decir, una historia incorporada. Al respecto “cada productor, escritor, artista, científico, elabora su propio proyecto creador en función de las posibilidades disponibles que le proporcionan las categorías de percepción y valoración inscritas en su habitus, a través de una trayectoria concreta y en función también de la propensión a captar o rechazar esta o aquella de esas posibilidades que le inspiran los intereses asociados a su posición en el juego” (Bourdieu, 2002: 64).

Siguiendo a Pierre Bourdieu, “Los campos de producción cultural proponen a quienes se han adentrado en ellos un espacio de posibilidades que tiende a orientar su búsqueda definiendo el universo de los problemas, de las referencias, de los referentes intelectuales (con frecuencia constituidos por nombres de personajes faro), de los conceptos en ismo; resumiendo, todo un sistema de coordenadas que hay que tener en la cabeza –lo que no significa en la conciencia- para participar en el juego” (Bourdieu, 2002: 53). En el trabajo de rescate de las líneas genealógicas de los grupos y personajes estudiados, así como en sus declaraciones y sus prácticas en los ensayos y el trabajo tanto cotidiano como en las funciones, observamos cómo no sólo retoman elementos de los “personajes faro”, sino cómo han construido su relación con dichos personajes, lo cual les permite ocupar un lugar determinado por esas relaciones, dentro del campo dancístico local o nacional.

Comprobamos que, al darse en relación con los otros participantes en un campo determinado, los actores tienen prácticas que los colocan, los posicionan en ciertos lugares dentro de ese campo y las diversas cualidades de capital que poseen, si las invierten en esas prácticas y esas relaciones, juegan un papel primordial para mantenerse o no en un espacio social dado. “Los agentes están distribuidos según el volumen global del capital que poseen bajo sus diferentes especies y en la segunda dimensión, según la estructura de su capital, es decir,

según el peso relativo de las diferentes especies de capital económico y cultural, en el volumen total de su capital” (Bourdieu, 2002: 18).

Hablamos de la importancia de conocer, mediante el trabajo etnográfico, la trayectoria de los actores de los que hablaremos en este trabajo y dichas trayectorias nos ayudarán a comprender el espacio social que dentro del campo dancístico mexicano ocupan los actores y grupos estudiados. Respecto al espacio social Bourdieu afirma: “Las clases sociales no existen (aún cuando la labor política orientada por la teoría de Marx haya podido contribuir, en algunos casos, a hacerlas existir por lo menos a través de las instancias de movilización y de los mandatarios.) Lo que existe es un espacio social, un espacio de diferencias, en el que las clases existen en cierto modo en estado virtual, en punteado, no como algo dado, sino *como algo que se trata de construir*” (Bourdieu, 2002: 25).

Retomaré algunas de las diversas especies de capital de los actores para situarlos como ellos mismos se explican y las formas en que ven a los otros, aunque priorizaré el capital simbólico como esta serie de relaciones que se van tejiendo a lo largo de la trayectoria de un actor y también que se configura en el seno familiar que ya facilita, en algunos casos, la reproducción posterior en la vida profesional, de ese tipo de capital.

Bourdieu comenta: “El capital simbólico es una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica...” (Bourdieu, 2002: 172).

Este tipo de capital será retomado también en su dimensión de poder simbólico que en el caso de la danza es ejercido con el cuerpo acompañado de la palabra, la palabra vuelta cuerpo, vuelta actitud. Se finca en mecanismos de relaciones personales que en este campo se entrelazan con la relación de trabajo. Los conceptos de encanto y carisma estarán también presentes, porque operan en las acciones de los sujetos, en sus relaciones de trabajo cotidianas, en el lugar que

ocupan en el campo, en la idea de danza que postulan y en la tradición a la que se adscriben: “El encanto y el carisma son nombres que en realidad se aplican al poder que algunos poseen de imponer como representación objetiva y colectiva de sus cuerpos y de sus propios seres la representación que tienen de sí mismos; al poder de obtener de los otros, como en el amor o en la fe, que abduquen de su poder genérico de objetivación, para delegarlo en aquel que sería el objeto del mismo y que así se encuentra constituido en sujeto absoluto, sin exterior (puesto que él es para sí mismo el otro), plenamente justificado de existir, legitimado. El jefe carismático llega a ser para el grupo lo que es para sí mismo, a la manera de los dominados de la lucha simbólica, lo que él es para el otro; él “hace” como suele decirse, la opinión que le hace; él se constituye como indeformable, sin exterior, absoluto mediante una simbólica del poder, que es constitutiva de su propio poder, puesto que le permite producir e imponer su propia objetivación” (Bourdieu, 2002a: 205).

Las habilidades aprendidas con mayor o menor facilidad que los actores reconocen que poseen y que aplican en su trabajo diario y los conocimientos y/o escolaridad que también poseen los actores, nos hablan de su capital específico y su capital cultural respectivamente. Hay actores dentro del campo que ya tienen una ventaja desde su entrada a éste, porque sus padres, familiares, parejas, etc. han tenido contacto previo con los ámbitos “intelectuales” o artísticos y ya poseían un capital simbólico que les auxilió. Hablo del campo de la danza contemporánea o de algún universo artístico o “intelectual” que coloque al actor más cerca de una formación previa que le provee elementos a favor para colocarse y tener prestigio dentro del campo. “Detrás de las relaciones estadísticas entre el capital escolar y el origen social y tal o cual saber, o tal o cual manera de utilizarlo, se ocultan relaciones entre grupos, que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él, un mayor provecho” (Bourdieu, 2002a: 10).

El capital específico se entiende aquí como saberes que en el caso de los coreógrafos y bailarines, abarcan saberes técnicos corporales, que tienen una historia de construcción dentro del campo, pero que también forman parte del habitus y la idea de danza de los agentes. Hay una identificación con las formas de capital específico, en las formas de conocimientos y acciones importantes, que operan en un campo y para ello se deben conocer las lógicas que en dicho campo funcionan. El capital específico nos acerca a la historia de constitución del campo y sus diversos momentos fundantes, así como a las corrientes que se han formado en la historia de un campo. “Una de las metas en la investigación es identificar estas propiedades en activo, estas características eficientes, es decir, estas formas de capital específico. Hay entonces una especie de círculo hermenéutico: para construir el campo uno debe identificar las formas de capital específico que operan en él, y para construir las formas de capital específico uno debe conocer la lógica específica del campo” (Bourdieu, 1992: 107).

Sin embargo trataré de ser cuidadosa, porque estos tipos de capital no operan de forma automática y ordenada. Su efectividad y operación para los agentes está imbuida de las condiciones que aportan las representaciones que los mismos actores pueden desde su discurso, sus obras y sus prácticas poner en juego y con relación a las instituciones que estructuralmente también alimentan esas mismas representaciones (Abric, 1994). Hablaré un poco de cómo las instituciones estatales encargadas de la distribución de obra marcan las representaciones que los actores como coreógrafos y bailarines tienen de su propia actividad, de los públicos y de los otros actores del campo. Me interesa plantear cómo las prácticas institucionales, estatales, se incrustan incluso en las inclinaciones subjetivas del trabajo de los actores, donde está en juego el prestigio, los espacios de presentación, la sobrevivencia económica tanto de ellos mismos como del proyecto artístico en cuestión, la obtención de apoyos y becas, así como la conservación de su lugar dentro del campo. De hecho me gustaría abrigar los conceptos aportados por Bourdieu de una forma amplia y flexible, pero de forma

clara. Un concepto de cultura amplio en el sentido de la antropología (Bourdieu, 2002a: 97).

Circuitos culturales

Utilizaremos, siguiendo el camino iniciado por Bourdieu y en contraste con él, la acepción de circuito cultural artístico aportado por Tomás Ejea (2012: 197). En su análisis de la política gubernamental hacia las manifestaciones artísticas, sobre todo las escénicas, Ejea plantea que existen tres tipos de circuitos culturales: el comercial, el comunitario y el artístico (Ejea, 2012: 198).

El campo cultural de la danza contemporánea mexicana, con sus condiciones específicas de dependencia de las instituciones estatales, hará que debamos readecuar el uso de los conceptos aportados por Ejea, que conllevan problemáticas específicas como la ya mencionada influencia de las políticas en la apreciación de los actores sobre las obras y sobre sus colegas, así como a la relación centralismo federalismo en el caso mexicano.

Abordaremos en este trabajo sólo los ámbitos de la producción y la distribución de los trabajos artísticos, no como productos, sino en cuanto a las prácticas que se juegan en estos dos procesos: la producción de una obra lo que incluye la observación de los ensayos y clases diarias, así como la percepción de los actores (coreógrafos, bailarines) sobre algunas de las instituciones que apoyan y establecen los criterios para la distribución de obras dancísticas. Este proceso de distribución, es decir, quiénes son los elegidos para presentar sus obras en los teatros y festivales que recorren el país, nos habla del espacio social que los actores sociales ocupan dentro del campo y de las ideas de danza hegemónicas dentro de la institución que distribuye, pero también entre los mismos actores que hacen la danza. En este primer momento del trabajo no incluiremos el proceso de consumo o recepción que nos interesa particularmente. En este rubro Ejea afirma: “El concepto de circuito cultural evita reducir el estudio a la mera producción de

objetos y sus significados de manera estática o esencialista; por el contrario trata de plasmar la transformación constante de las manifestaciones culturales en la medida en que despliegan su significación durante las diferentes etapas del circuito en que están insertas. Con ello se establece una mirada sociológica, puesto que se analiza el fenómeno cultural desde la perspectiva de las relaciones sociales; los actores que participan; las colectividades; y los valores políticos, económicos y sociales que los motivan a partir de la idea weberiana de intencionalidad de los actores sociales. El proceso está dado fundamentalmente por el interés e intencionalidad de los actores sociales y sus circunstancias sociales en cada una de las etapas del mismo, interdependientes pero no por fuerza determinantes de manera irreductible las unas de las otras” (Ejea, 2012: 200).

De ésta manera, el circuito cultural artístico es el que correspondería en su definición al de la danza contemporánea. Ejea escribe: “Se llama circuito cultural artístico al que tiene como principal finalidad, aunque no la única, hacer una contribución al panorama general de la creación artística en determinada disciplina....Este circuito no pretende, entonces, la conformación de un valor de cambio, como el comercial, ni la de un valor de uso, como el comunitario, sino la de un valor simbólico que reditúa en la obtención de prestigio social” (Ejea, 2012: 207).

También el trabajo del mismo autor sobre las políticas culturales y la creación del FONCA, son valiosas para sustentar la relación entre las formas de trabajo de los grupos y coreógrafos de la danza contemporánea independiente con las políticas aplicadas desde las instituciones estatales que apoyan al arte (Ejea, 2011). Esta relación se vislumbra como importante, porque considero que los universos artísticos y el de la danza contemporánea lo es, no están aislados del desarrollo histórico cultural del país. Muy por el contrario, al nacer al cobijo del estado mexicano posrevolucionario, la danza escénica específicamente se ve afectada de manera inevitable por las ideas hegemónicas sobre ella, las políticas que

sustentan dicha hegemonía y también las actitudes que los actores de este campo han tenido hacia las instituciones estatales y sus políticas (Tortajada, 1995).

Recalco que nuestros actores principales serán los coreógrafos, aunque incluimos también las opiniones de algunos bailarines, maestros de danza y promotores.

1.3- EL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO EN LA OBSERVACIÓN.

Como la práctica del hacer danza en la mayoría de los casos que elegí se realiza en colectivo y en ella influyen las subjetividades que conviven, he decidido adoptar la perspectiva del interaccionismo simbólico planteado por autores como Becker y Faulkner (2011), Blumer (1969), Gilmore (1990), Riemann y Schütze (1991), Appel (2005), McCall y Wittner (1990), entre otros, porque creo que me permite trazar líneas transversales en la observación sobre cómo se relacionan los hacedores de danza al momento de trabajar o practicar la profesión y qué reflejan esas relaciones sobre la subjetividad de sus actores. Así surgen y se repiten prácticas e interacciones que me hablan de cómo conciben la danza, sus influencias y formación y qué de esto retoman o renuevan para su trabajo, qué idea ponen en práctica sobre el público, cómo trabajan con relación a los espacios institucionales e independientes en y con los que interactúan, las jerarquías que se llegan a establecer en estos procesos y cómo las conciben, cómo experimentan los procesos del hacer dancístico e incluso algunos detalles de género, clase social y concepciones del cuerpo. Como Gilmore (1990) señala, “El foco explicativo está aquí entonces en las relaciones sociales y la actividad interdependiente... el examen de la actividad artística en colectivo facilita establecer las conexiones entre los niveles macro y micro de análisis. Las redes y los procesos sociales a través de los cuales los artistas y el personal de apoyo interactúan, ayudan a explicar la variación en las formas colectivas de expresión artística. Patrones estables de redes y procesos artísticos establecen intereses estéticos colectivos” (1990, 149).

Coincido totalmente con Faulkner (2011) en que al observar la interacción de los sujetos en la vida cotidiana y en nuestro caso en los ensayos, clases y funciones, podemos percatarnos de las interpretaciones de los mismos sujetos sobre su acción y la de los otros, que en realidad es “el proceso de mediación de que hablaban Mead y Blumer, una gradual adaptación de las líneas de acción individuales hasta formar un acto colectivo coherente” (Faulkner, 2011: 275).

Adoptaremos en ciertos momentos la idea de repertorio, para hablar de rutinas, técnicas de movimiento empleadas, estrategias electivas de quienes practican en este caso danza, para responder a las demandas que se les plantean a nivel de habilidades propioceptivas, exteroceptivas, de virtuosismo técnico, de ser sensibles al otro y a los otros, de adaptarse a un ritmo, de negociar en colectivo diversos ámbitos de su trabajo, etc. Al respecto, el mismo Faulkner menciona: “El estudio empírico de áreas como la danza, la ópera, la pintura o el jazz ofrece ambientes ejemplares para descubrir y entender el repertorio tal como lo hacen sus practicantes. Los estudiosos que analizan la acción colectiva con frecuencia mencionan el trabajo artístico como ejemplo de la interacción en que funcionan los repertorios” (Faulkner, 2011: 279).

Hay sin embargo dos anotaciones que me gustaría hacer respecto a este concepto. Primero que el concepto de repertorio también nos ayuda a comprender en la práctica cómo los coreógrafos y bailarines actualizan, ponen en práctica y resignifican la tradición a la que se adscriben, formando parte activa de la historia que los precede y apegándose a su propia genealogía en acto. Por ejemplo, cuando un coreógrafo recurre al “repertorio” que le ha sido legado y que él o ella consideran valioso, mostrándolo a los bailarines e intentando seguirlo en el proceso de montaje para resolver problemas diversos (en la estructuración de una obra, en las transiciones de diversos momentos, en las indicaciones sobre técnicas y estilos de movimiento a los bailarines, en las formas en que utiliza los elementos diversos como música, escenografía, etc.; en las formas de negociar que tiene con las instituciones, en las formas que encuentra para producir su trabajo, en los recursos que emplea para afirmarse como coreógrafo o creador

ante bailarines y públicos, etc.) está adscribiéndose a una genealogía de la que proviene.

El concepto de repertorio “es antes una analogía o una imagen que un concepto bien definido” (Faulkner, 2011: 279) y por ello nos ayuda a flexibilizar un poco la idea de que la cultura es algo fijo que determina las acciones de las personas. Admito que todavía estoy apegada a pensar que la cultura sí determina nuestras acciones y lo que pensamos sobre ellas y los otros, pero como el ámbito de la danza tiene una doble articulación en los individuos que en el caso de la creación conecta la subjetividad directamente a una materialidad que es la propia persona, su cuerpo en movimiento y las reacciones e interpretaciones de las personas ante los mensajes de los demás son cambiantes, pienso que hay variabilidad y flexibilidad dentro de esos marcos culturales que pueden ser más o menos evidentes.

Los bailarines por ejemplo, interpretan algo que les es indicado por el coreógrafo pero al mismo tiempo son ellos mismos quienes se implican de manera sensible en la acción y la interpretación de “eso”, echando mano en grados variables de su maestría técnica, de sus experiencias previas tanto en el trabajo como en la vida personal y de su propia manera de estar en el mundo negociando y conviviendo con sus compañeros, el coreógrafo y otros colaboradores. También los coreógrafos tienen percepciones determinadas de los bailarines y colaboradores que se manifiestan en diversas formas de trabajar, negociar, dirigir, mostrar u ocultar, tomar decisiones, en fin realizar su papel de hacedores de danza en un momento dado. Este mismo reflejo se da a nivel intermedio y macro con las instituciones encargadas de apoyar y difundir el arte de la danza y de cuyos criterios y valores también participan los hacedores de danza. Esto quizá quedará más claro cuando hablemos de los montajes que observamos, las formas de trabajo de los coreógrafos y sus concepciones de la danza y las instancias que de algunas formas la impulsan. Algunos estudiosos que utilizan este marco conceptual argumentan que “en el mundo del arte, las convenciones artísticas ayudan a circunscribir o identificar el ‘estilo’ de la actividad colaborativa” (Gilmore,

1990: 152). Este mismo autor también aclara que “poner el foco de atención en asuntos de organización social y la coordinación de actividades sitúa a la investigación interaccionista de las artes en un área que Peterson [1979] llama ‘producción de cultura’” (Peterson en Gilmore, 1990: 52).

Según los autores que Gilmore (1990) menciona, centrar el análisis en las formas de interacción, las formas de organización manifiestas y al mismo tiempo la impredecibilidad en que funciona la producción en los ámbitos artísticos, hace que nos demos cuenta de que los procesos artísticos se dan en una variedad de contextos sociales, algunos formalmente organizados y otros no. Yo aumentaría la idea de que hay también híbridos en este sentido y algunos grupos de danza entrarían en esta tercera categoría dentro de los ámbitos o mundos sociales en que se desarrollan.

En este sentido, la mirada interaccionista nos ayuda a pensar a la danza no como resultado de la inspiración de un creador, sino como la actividad de grupos de personas que practican una profesión en la que el ámbito cultural más amplio, político, social y económico no sólo es influyente sino que es producido y reproducido por los mismos actores. Veremos por este lente cómo la organización de los grupos y sus intereses estéticos, manifiestos en el trabajo de creación de sus obras, tienen que ver con el ámbito donde se desarrollan y se legitiman como creadores (Gilmore, 1990: 155).

Es importante plantear que hablaremos del espacio de trabajo de quienes hacen danza, de quienes la producen con la acepción de espacio de duela. Este espacio, que se refiere al salón de danza donde se toma clase, se ensaya y se imparten clases diversas, cobra importancia por ser un espacio donde se realiza el trabajo de construcción de las obras, pero también donde se manifiestan las subjetividades de los actores y sus interacciones en el trabajo cotidiano. Los salones de danza generalmente son espacios donde suele haber barras y espejos, aunque puede no haberlos, pero lo que se cuida que exista para que el trabajo corporal sea más amable, es la presencia del piso de madera en forma de duela. La construcción de una duela implica no sólo que el bailarín-actor puede

acostarse, rodar o caer en el piso, sino que implica un espacio entre el suelo real y la madera tipo duela, que permite la existencia de la amortiguación del cuerpo en acciones como caer o saltar por ejemplo. Es como un colchón de aire que hace propicio el espacio para la danza y para que las rodillas y huesos no reciban un impacto directo y dañino de una superficie dura. Así, la duela es firme pero no dura. A ella se entra a prepararse para el trabajo, al trabajo mismo y al proceso de enfriamiento o salida del trabajo físico, mental, emocional que la danza requiere. A este espacio se entra sin zapatos. En la danza contemporánea se entra con los pies desnudos o bien con calcetines en lo que los pies toman cierto calentamiento. Delimitar este espacio conceptualmente nos permite identificar las prácticas e interacciones que muestran las relaciones y la posición que los actores van ocupando en los procesos de producción y que nos indican sus trayectorias, sus filias y sus mundos subjetivos. Por esto es que hablaremos en la etnografía del espacio de duela para referirnos a lo que hacen los actores en este espacio.

Finalmente, nos aproximaremos sólo un poco al concepto de representación cuando hablemos de algunas ideas o suposiciones que los actores presentan sobre los públicos, para ir probando de forma incipiente la explicación de que “la imagen que nos hacemos del otro a partir de un conjunto de informaciones” fundamentadas o no, influye en las prácticas que hacia ese objeto tendremos (Abric, 1994: 19).

Las brevísimas referencias a la idea o representación de los públicos que nos dieron los actores entrevistados, ilustra mejor éste último planteamiento, apenas incipiente y todavía en construcción respecto al cruce con la etnografía.

CAPÍTULO 2. MOMENTOS IMPORTANTES DE LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO Y RELACIONES DE PODER.

2.1- La conformación del campo.

En este capítulo abordaré algunos de los momentos decisivos en la conformación del campo dancístico mexicano y su relación con la constitución de la línea de trabajo a la que se adscriben los coreógrafos estudiados en ésta tesis, así como las relaciones de fuerza que han contribuido a que los actores ocupen un espacio social determinado actualmente.

Algunas puntualizaciones se seguirán realizando en aras de construir mejor nuestro objeto a futuro y también para que se comprendan las afirmaciones que haremos en la parte etnográfica que seguirá a este apartado.

Cabe hacer hincapié en que la influencia que han tenido ciertos momentos fundacionales del campo de la danza moderna y contemporánea en México, han sido decisivos para conformar el habitus de los actores respecto a múltiples temas incluido el de las relaciones con las instituciones y al exterior de ellas.

En este sentido cabe señalar tres grandes rubros que se manifiestan en las prácticas y las relaciones de los actores hasta la actualidad:

La danza escénica o académica mexicana se afinsa al cobijo del Estado mexicano posrevolucionario el cual, bajo la idea vasconcelista de un arte que retomara lo más “original” y auténtico de nuestra cultura y al mismo tiempo fuese universal, apoya a diversos coreógrafos y bailarines que ya practicaban la danza a principios del Siglo XX. Esto se mantendrá hasta la actualidad, con cambios significativos debido a los vaivenes sexenales de la política mexicana. De este nacimiento se derivan algunas consideraciones que van a permanecer en el imaginario de coreógrafos y bailarines y que iremos tratando a lo largo de éste texto. La primera sería que el arte occidental con raíces o características mexicanas vale la pena cultivarse y promoverse entre todas las capas de la sociedad mexicana. Esta

afirmación en la danza académica, abarca los géneros clásico, moderno y folklórico, cada una con sus especificidades.

Las instituciones que impulsan el arte y “la cultura” siempre han estado subsumidas a la Secretaría de Instrucción o Educación Pública y, como afirma Ejea “las directrices de las políticas educativa y cultural están enmarcadas en los intereses del Estado corporativo-clientelar, pero a su vez representan un elemento constitutivo que las conforman. Esto se traduce en el desarrollo de una política cultural ligada a los intereses de los grupos dirigentes y que es parte integral del proceso de legitimación del proyecto ideológico y simbólico de los gobiernos posrevolucionarios, el cual, entre otros rasgos, asume la modalidad del ejercicio del poder caracterizado por la discrecionalidad” (Ejea, 2011: 75). En este sentido, en la danza académica mexicana, las disputas al interior han estado también marcadas por los intereses hegemónicos del Estado en varios rubros.

Una de estas disputas que ha marcado la conformación del campo de la danza en el D.F., es la división entre géneros de danza (clásica, moderna y folklórica principalmente.) Otro rubro en el que ha afectado la histórica y fundante relación con las instituciones dedicadas a la cultura en el campo dancístico, ha sido también el espacio social privilegiado que ocuparán los grupos de danza formados en el D.F., respecto a las manifestaciones de esta danza que se dan en los estados de la República Mexicana y que van a tener, en cada caso, su propia lógica. Estados como Sonora, Nuevo León o Morelia, van a tener importantes movimientos de danza contemporánea con sus particularidades. Trataré el caso de Colima, por ser abarcable como ejemplo, ya que no es tan numeroso, pero sí emblemático para argumentar sobre la división que se da en el D.F. entre géneros dancísticos y sobre la cultura política de los actores respecto a las políticas de las instituciones estatales y los personajes faro.

La fundación y cancelación de los proyectos oficiales de danza escénica, así como el otorgamiento de subsidios o apoyos han sido, desde los primeros años,

justificados con argumentos diversos, fundamentados en el autoritarismo de los gobiernos y funcionarios en turno que, actuando también de manera discrecional, imponían su gusto y opiniones sobre las políticas hacia el sector dancístico. Celestino Gorostiza por ejemplo llegó a afirmar de la danza moderna que “era una moda pasajera que nos gusta hoy y puede dejar de gustarnos mañana, al dar su opinión sobre el trabajo del Ballet de Bellas Artes” (Tortajada, 2006). Tortajada documenta bien cómo la institución oficial dedicada a apoyar la danza en México coadyuvó a la división del gremio, favoreciendo a unos y abandonando a otros a su interés y fomentando, como hasta la fecha lo hace, aunque con estrategias diferentes, la competencia desleal entre bailarines y coreógrafos, dando y quitando espacios, becas, etc.

Doy enseguida algunos detalles en la historia de nuestra danza mexicana que documentan lo antes señalado:

Se da un proceso de profesionalización de la danza académica que es fundamental en su conformación como campo dependiente de las instituciones estatales y formando parte de él. Este proceso de profesionalización está marcado por disputas al interior del campo que consisten en la imposición de ideas de lo que debía ser la danza moderna. El bailarín Hipólito Zybin realizó una primera propuesta que fue considerada y apoyada por la Secretaría de Instrucción Pública, con la fundación de la Escuela de la Plástica Dinámica en 1931 y que proponía la formación de un bailarín integral que accediera al conocimiento riguroso en las artes que en ese momento eran necesarias a la danza, sobre todo en Europa. La formación del bailarín debía incluir entonces artes plásticas, música, bailes del mundo y ballet entre otras. Sin dar mayores detalles diré que a esta propuesta se opusieron las hermanas Nellie y Gloria Campobello, quienes argumentaban que un extranjero no podía incluir la idea de una danza nacionalista realizada por mexicanos. La Escuela de la Plástica Dinámica se cancela y las hermanas Campobello, con un capital simbólico fuerte dentro de la intelectualidad artística del momento, se convierten en directoras de la escuela que hasta la actualidad,

como Escuela Nacional de Danza llevará sus nombres y que promoverá el ballet como técnica principal y la formación de ejecutantes al servicio de las propuestas de un coreógrafo. Esta última idea permea hasta la actualidad en la realización de las obras coreográficas. Debemos decir que ellas impulsaron obras que se adscribían a la idea hegemónica del nacionalismo, realizando ballets de masas con temas revolucionarios (Tortajada, 1995).

Este momento es importante en la conformación del campo de la danza moderna mexicana, pues cabe destacar que todos los géneros de danza académica van a participar del proyecto nacionalista ya que, no sólo había una creencia auténtica en tal proyecto, sino que el Estado impulsaba a quienes se adscribían a él. Cabe destacar que cada campo de las Bellas Artes en México ha tenido su particular desarrollo y el de la danza no sería equiparable al de otro arte escénico como el teatro. Como ejemplo contrastante baste mencionar que los dramaturgos y directores de teatro ya en 1928, planteaban sus inquietudes sobre hacer un teatro universal, realizando montajes de los grandes dramaturgos de la cultura Occidental, en que “la solución del teatro nacionalista no le resulta convincente” (Monsiváis, 2012: 1070). En cambio en la danza hubo una respuesta favorable y de adscripción al nacionalismo por parte de todos los géneros de danza, incluida la clásica, que quizá permitió también que el Estado apoyara esta manifestación. Si bien no se profundizará en la temática de la subalternidad en la que la danza cae respecto a las otras artes y que ya mencioné en los antecedentes, es notable la ausencia de su mención incluso en la historia que Monsiváis escribe respecto a la cultura mexicana en el Siglo XX (Monsiváis, 2012). La investigadora Margarita Tortajada ha mencionado que la danza siempre llega después a la renovación estética que se da primero en todas las demás artes. Sin estar muy segura de esto, efectivamente en el caso de la danza mexicana la ruptura con el nacionalismo surgirá mucho después.

Primero, como ya mencioné en los antecedentes, para 1939 ya estaban en México Ana Sokolow y Waldeen para formar bailarines mexicanos con las técnicas

modernas ya reconocidas entonces como producto de un arte nuevo y universal, desarrollado por personalidades tan importantes como Martha Graham, Ted Shawn o Doris Humphrey en EUA, y por Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Sigurd Leeder o Kurt Joos en Alemania, por mencionar sólo algunos.

Como el proyecto de Waldeen en México era apoyado por el Departamento de Bellas Artes, las hermanas Campobello se oponen a él y a la artista. Ya en la década de los cuarenta también estas emblemáticas hermanas se oponen a la danza moderna en general con su compañía, el Ballet de la Ciudad de México (1943) (Tortajada, 1995). “Ambas corrientes son nacionalistas, pero con proyectos artísticos y políticos distintos” (Tortajada, 1995: 29).

También la hegemonía estatal se manifestó con la creación de compañías apoyadas por el entonces Departamento de Bellas Artes como el Ballet de Bellas Artes dirigido por Ana Mérida y que continuó con la línea de la danza nacionalista que, según críticas ya en los años cincuenta, tuvo mucho éxito (Tortajada, 2006). El INBA fundó ya en 1947, por ejemplo, una compañía oficial de danza moderna (llamada también Ballet de Bellas Artes) la cual duró quince años y tuvo fuertes divisiones internas que crearon enfrentamientos que ocasionaron su disolución oficial en 1962. De todas maneras, para 1948 se da una escisión en la misma danza moderna entre Waldeenas y Sokolovas por diferencias técnicas y en cuanto a su concepción de lo que debía ser la misma danza moderna. Para Sokolow no era relevante el rescate de las formas de movimiento del mexicano y lo importante era que los alumnos aprendieran la técnica importada y luego la usaran. Para Waldeen era más importante crear una técnica que correspondiera a la idiosincrasia y el movimiento de los mexicanos, como ya mencionamos antes.

El proceso de conformación del campo en México continuó hasta llegar, en los años cincuenta del Siglo XX, a un momento de esplendor en la danza moderna nacionalista.

A pesar del éxito que se reporta de la danza moderna y su época de oro en los años cincuenta, en la cual colaboraban grandes personalidades de diversas disciplinas para la realización de las obras con temas nacionalistas, para finales de esa década la danza moderna deja de ser impulsada, aunque el INBA recurre en ocasiones a los grupos menos apoyados pero que conservaron su rigor en el trabajo y sobre todo, su independencia creativa: el Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo y el Nuevo Teatro de Danza dirigido por Xavier Francis, para realizar giras fuera del país. Eran los grupos que “no daban problemas” como las compañías oficiales (Tortajada, 1995).

Ya para finales de la década de los cincuenta se da prioridad a la danza clásica y la folklórica.

Las políticas aplicadas también crean divisiones entre los mismos bailarines y coreógrafos que denuestran el trabajo de sus compañeros de otros géneros. Las declaraciones de los bailarines del Ballet de Bellas Artes al momento del decreto de su cancelación en enero de 1963, muestran un poco esta situación cuando afirmaron que “Gorostiza y Mérida pretendían coartar la libertad de expresión artística en México, acabar con la danza moderna para eludir la trascendencia sociológica que representa y apoyar al ballet clásico, contrario a la tradición nacional para complacer a una pequeña burguesía mexicana” (Tortajada, 2006). Si bien esta afirmación puede ser reflejo del trato que se les daba injustamente a esos bailarines, el hablar contra otros géneros dancísticos fincó casi la obligación de confrontarse de esta manera entre los colegas, de lo cual dan fe algunas declaraciones en los casos de titulares de compañías de ballet y de folklor como Nellie Happee y Amalia Hernández, además de que todos los bailarines, independientemente del género, estaban a merced de las decisiones de las instituciones y funcionarios culturales.

Ya he mencionado en los antecedentes el período en el cual la danza mexicana se vuelca hacia la forma abstracta del movimiento en las obras, sin seguir más la secuencialidad de un guión narrativo en su estructura. Este viraje se ve como un

avance estético en la danza, que pasa de ser moderna a contemporánea. La danza moderna estaría entonces fincada en técnicas propuestas por los fundadores o continuadores de este género ya mencionados, o bien en el abordaje de temas nacionalistas, acercándose más a una especie de “narración en movimiento”. Estas características no se cumplen totalmente pues, aunque el Ballet Nacional es el primero en tratar sus temas con formas abstractas y abandonar el nacionalismo y los guiones, adoptan la técnica Graham no sólo para entrenarse sino también para usarla en escena. Por otra parte el Ballet Independiente continúa tratando temas nacionalistas, pero ya sin ceñirse a un guión narrativo y usando la técnica Graham y el ballet. Si bien a los coreógrafos y bailarines mexicanos nunca les ha interesado definirse en su temporalidad y estética, esto ha sido otro de los factores aprovechados por los gobernantes en turno para justificar los apoyos o la falta de estos. El grupo Expansión 7 dirigido por Miguel Ángel Palmeros fue de los primeros grupos realmente experimentales que no usaban en escena temáticas narrativas de forma tradicional y tampoco una técnica determinada y “entronizada” para bailar ya en los años sesenta. Por supuesto que esta iniciativa se deterioró por falta de apoyos y espacios. Otra es la historia con el grupo Mórula, que daría lugar a Cuerpo Mutable y cuyas propuestas, a partir de los años setenta, fueron absolutamente contemporáneas. Este grupo, en la figura de su directora, sigue vivo haciendo obras contemporáneas y posmodernas y ha pasado por diversas etapas que no serán tratadas aquí.

En este mismo tenor, dichos argumentos postulan que al alejarse de los temas nacionalistas (que se supone son comprensibles para todo el que mira el espectáculo), el público se alejó de la danza moderna o contemporánea y por lo tanto no sería lícito apoyarla toda o apoyarla siempre (Tortajada, 2006).

Esas opiniones de los gobernantes que siguen siendo guías para dar o quitar espacios y apoyos son características de la falta de políticas claras y democráticas en el sector cultural incluso hasta la creación del Fonca. “En la modalidad discrecional si bien el gobierno institucionalizado establece líneas generales de

acción, deja un gran margen de maniobra a la personalidad de los gobernantes en turno y permite la utilización discrecional o soterrada de los recursos presupuestales. Su hechura por lo demás, es heterogénea y responde sobre todo a necesidades de tipo coyuntural” (Ejea, 2011: 115).

Por esta característica que permanece hasta nuestros días y siendo de mi interés el tema de los públicos de danza, creo que es importante conocer la idea de danza que los coreógrafos postulan y poner siempre en relación los procesos de creación, distribución y consumo. Sobre todo la creación y la distribución tienen una relación cuya importancia espero hacer notar con el brevísimo repaso a la constitución del campo que doy en este apartado. En el entendido de que todavía estoy en la primera parte de este estudio no abordaré el tema de públicos a profundidad el cual, como intento hacer notar, ha estado presente como un fantasma que no se conoce, pero del cual se tienen diversas ideas y ha sido argumento para el otorgamiento de apoyos a los grupos a través de la historia de la danza moderna y contemporánea en México. Los coreógrafos parecen tener dos concepciones: la del público al cual se quieren dirigir idealizándolo y la del público que piensan que los va a ver, homogeneizando al sector. Los funcionarios también homogeneizan al público, se guían por datos cuantitativos y aunque no lo conocen muy bien, lo usan en sus argumentos. Los públicos son así los que resultan de su representación y también de un complejo entramado de relaciones entre procesos de producción y distribución, de relaciones de fuerza entre los mismos actores del campo y de otros complejos factores.

Si bien estas características fundamentan el accionar político de los actores del campo dancístico que abordaremos, en general podemos decir que aunque el campo de la danza contemporánea en México da la impresión de ser cerrado y de guiarse por una lógica interna exclusivamente, también está fuertemente permeado por las características propias de un ámbito de formación y de acción autoritario, donde se aplican reglas por acuerdo tácito. Las relaciones de trabajo están dominadas por afinidades personales donde influyen el carisma, el capital

simbólico, el espacio social, etc. Así las relaciones de poder en este campo están definidas y son similares a las legadas por las instituciones que lo sustentan y las defino como acciones que conjugan la cultura cortesana con el legado del priísmo autoritario (Fernández, 2007: 263).

2.2- Los ochenta y noventa. Nuevas formas de hacer.

Si bien las formas de hacer política en los sectores culturales, desde mi punto de vista no han cambiado mucho respecto a los planteados líneas arriba y aunque la historia de la danza mexicana merece atención especial en la década de los setenta, poco tratada también, para nuestro tema es menester referirnos brevemente al giro estético y político que se dio en la danza mexicana de los años ochenta del siglo pasado.

El giro estético, como ya hemos indicado en los antecedentes miró hacia Europa, con el encanto de los coreógrafos mexicanos por la danza-teatro contemporánea alemana, particularmente la de Pina Bausch y algunas otras manifestaciones como el teatro físico del riesgo afincado en los Países Bajos y postulado por Wim Vanderkeybus en Bélgica, aunque las propuestas tenían vida propia y abrevaban en la subjetividad de los coreógrafos mexicanos y sus inquietudes incluso sociales y políticas.

A nivel político los vientos de cambio también se hicieron sentir. Las políticas neoliberales de recorte presupuestal aplicadas desde 1982 por Miguel de la Madrid en todas las áreas y donde “el sector educativo y en especial el subsector cultural fueron reciamente golpeados” (Ejea, 2011: 91), aparte de la falta de respuesta de las instituciones gubernamentales de asistencia ante la tragedia del terremoto del 19 de septiembre de 1985, fueron caldo de cultivo para el surgimiento de iniciativas ciudadanas a las que se ligaron artistas e intelectuales, pero sobre todo y de manera sobresaliente, los entonces jóvenes coreógrafos de la danza contemporánea independiente.

Como ya indicamos en los antecedentes, estos coreógrafos y sus propuestas buscaron nuevos espacios donde expresarse independientemente de los únicos y autoritarios que proveían las tres compañías de danza contemporánea subsidiadas por el INBA. Según Pierre Alain-Baud el aumento en el número de agrupaciones que hacían danza contemporánea entonces tiene que ver también con idealizar esta actividad como un espacio de ascenso social para jóvenes de las clases medias bajas, que ven la danza como arte que acerca al individuo a las manifestaciones intelectuales prestigiadas y por otra parte, como respuesta al bombardeo de la industria cinematográfica norteamericana que puso varios géneros de la danza como centro de sus temáticas con películas como “Fiebre del sábado por la noche” o “Flash Dance” (Baud, 1992: 83).

Si bien concuerdo con estas ideas de Baud, difiero cuando también postula unas “raíces” del gusto por la danza académica en las costumbres mexicanas barriales de cultivar los bailes de salón, ya que la danza académica confiere otro tipo de pertenencia y sobre todo de sometimiento a una disciplina que no prioriza la socialidad. Sin embargo, el estudio de Baud sobre su propio encuentro con el movimiento de danza independiente en México durante los ochenta, es una invaluable aportación a la reflexión de la danza en la época.

La situación de la danza contemporánea en aquellos años era precaria. Los grupos de danza moderna no tenían acceso a bailar en los principales foros prestigiados para la danza, a saber, el Teatro de la Danza y la Sala Miguel Covarrubias, no se les pagaban funciones y la danza más apoyada oficialmente continuó siendo, justo desde los años sesenta, la danza clásica y la folklórica. Se les asignaba un presupuesto muy superior a la Compañía Nacional de Danza Clásica fundada en 1963 y al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández, que casi se autoproducía, gracias a las funciones vendidas a turistas extranjeros, que a las tres compañías de danza contemporánea raquíticamente subsidiadas en aquel momento, Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio juntas (Baud, 1992: 86). “De lo que queda después de cubrir la nómina de la larguísima lista, se da el subsidio a tres compañías: Ballet Nacional

de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio. La cantidad otorgada permite a estas compañías pagar la renta del local que ocupan; a veces, algunas producciones y un pequeño salario a sus bailarines (pero es tan poco lo que se paga). ...Mucho menos que el salario mínimo en el D.F.” (Delgado, 1989: 180)

Para el año de 1988, las condiciones en que resistía el fuerte movimiento de danza independiente eran insostenibles. “De las migajas que quedan, les dan a los 15 grupos independientes que sobreviven vendiendo funciones a quien las compre: ISSSTE, DDF, IMSS o alguna secretaría de Estado, o impartiendo clases sus integrantes, o laborando en lo que caiga: secretaria, mandadero, etcétera” (Delgado, 1989: 180).

A pesar de la fuerza tanto creativa como representativa y política de este movimiento de danza, que incluso alcanzó fuerte representación en las esferas estudiantiles como la Coordinadora de Estudiantes de Arte del INBA y la Academia de la Danza Mexicana, con una situación muy complicada, la danza continuó siendo invisibilizada. Erigiéndose en la voz de coreógrafos y bailarines del movimiento, el crítico de danza César Delgado escribió: “No estamos dispuestos a seguir aguantando más fraudes dancísticos. Se creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y los que conformamos el mundo de la danza mexicana continuamos esperando. Seguimos reclamando que a la danza se le tome en cuenta, que la dejen de considerar el patito feo. Pues, créannoslo ustedes, la reunión de la que hablamos [reunión sobre cultura e identidad nacional el 1º. De febrero de 1988 en Villahermosa, Tabasco, durante la campaña del entonces candidato del PRI a la presidencia, Carlos Salinas de Gortari], versó sobre teatro, cine, artes plásticas, televisión, literatura, descolonización, tradición y modernidad, necesidad de la cultura, defensa contra la defensa cultural, etcétera, pero a la danza no se le mencionó ni por equivocación” (Delgado, 1989: 181).

Para ese año de 1988 ya se había constituido Danza Mexicana, A.C. (DAMAC), asociación formada por los coreógrafos y bailarines de las más diversas tendencias de la danza independiente en el D.F., que se reunían “después del

cotidiano trabajo de clases, ensayos, labores de subsistencia y empeños afectivos y familiares, para definir acuerdos sobre las exigencias mínimas que plantear a las instancias estatales que guardan relación con la danza (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y DDF) y para diseñar planes de trabajo, proyectos de giras, formas de financiamiento, etcétera, presentados también a esas instituciones” (Contreras, 1989:189).

Ese movimiento postulaba de acuerdo con dos de las bailarinas dirigentes de DAMAC, que la danza en nuestro país no debía ser oficial. “El papel del INBA o del instituto rector de la cultura en un México democrático debe ser el de proporcionar la infraestructura y los estímulos necesarios para que a través de compañías independientes, aglutinadas alrededor de proyectos artísticos propios, se manifieste la pluralidad de líneas creativas. Los recursos financieros deben canalizarse por medio de contrataciones para temporadas y giras para todo tipo de público, y por todo el país, con una difusión amplia y fundamentada en los medios masivos de comunicación, sobre todo la televisión. También deben otorgarse comisiones para producciones coreográficas y la organización constante de cursos de capacitación y actualización. La danza en México no debe ser oficializada ni burocratizada, pero sí debe recibir un fuerte apoyo, coherente y planificado, por parte del INBA o de la institución correspondiente en un México democrático” (Delgado, 1989: 181). Al reflexionar en estas declaraciones en el tiempo, creo que son riesgosas porque justamente el Estado neoliberal las puede interpretar como una petición de mayor autogestión que rechaza el apoyo estatal tan necesario y así justifica el abandono de la disciplina por su parte, en un proceso de “descentramiento del Estado como responsable del bienestar social a causa, entre otros, del discurso y ejercicio de la desregulación y privatización económicas,” donde...”el país se ha democratizado [aparentemente], pero la desigualdad pareciera consustancial a su sistema político” (Tejera, 2006:2).

Las condiciones para apoyar a la danza por parte del INBA y que son las que hasta la actualidad subsisten, eran por las cuales protestaban los protagonistas

del movimiento de danza independiente, y que se establecieron casi treinta años atrás respecto al cambio político-estético de los años ochenta. En 1962, para justificar el “abandono” que el Estado mexicano planeaba para la danza moderna a partir de ese momento en que saca una convocatoria para el II Festival de Danza Moderna Mexicana, en el que participaron Ballet Nacional de México, Nuevo Teatro de Danza y el Ballet Mexicano, el entonces titular del INBA, Celestino Gorostiza declaró:

A partir del presente año, el INBA se propone brindar un decidido apoyo a todos los grupos dedicados a la danza moderna, que soliciten el apoyo oficial y que presenten un programa adecuado, que posea metas bien definidas y conceptos estéticos válidos y que, además se sujeten al veredicto de las autoridades balletísticas del Instituto y de los directores de los grupos que ya han sido aprobados...Gorostiza dijo: “El INBA ha cambiado en materia de ballet radicalmente su política. El Departamento de Danza ha dejado de constituir un velado y tal vez involuntario monopolio de los apoyos oficiales; el Instituto abre sus puertas a toda expresión sobre danza que implique una superación y un logro concreto. Al principio de nuestra administración tuvimos la idea de formar un conjunto de danza moderna, que canalizase toda la producción nacional y extranjera lograda en la materia. La experiencia nos enseñó que, por diversas razones (económicas, estéticas, de criterio, etc.) ese no es el camino que mejor podía beneficiar al arte y a los artistas mexicanos. En consecuencia, decidimos admitir la realidad: la danza moderna se desarrolla mejor en pequeños grupos, cuya esencia nosotros respetamos profundamente. Nos dirigimos entonces a los grupos más prestigiados y solicitamos su colaboración.” (Tortajada, 1995: 521)

Aparte de la importancia de DAMAC en la integración del gremio dancístico y en el planteamiento que los propios hacedores de danza hicieron para “conseguir condiciones siquiera decentes para una práctica que ha demostrado su eficacia estética”, se realizaron algunas propuestas interesantes y de avanzada en la Asociación, que no llegaron a concretarse por la división que las lógicas de otorgamiento de becas del FONCA traerían posteriormente, así como por el habitus de relación instaurado de facto entre hacedores de danza e instituciones y que hemos venido desmenuzando líneas arriba. Entre estas demandas están la creación de un Consejo Interno de la Danza Contemporánea que representara a la danza independiente ante instancias oficiales como un posible Consejo Consultivo de Bellas Artes pero que “no se confundirá con él” (Contreras, 1989: 192).

Otras demandas también se manifestaron mediante el trabajo de DAMAC, de las cuales se lograron un tabulador mínimo fijo de pagos por funciones en los teatros, así como acceso al Teatro de la Danza y a la sala Miguel Covarrubias de los grupos independientes en temporadas diversas con el apoyo de técnicos y todas las facilidades del teatro en cuestión.

El movimiento de danza independiente también postuló enfrentarse a lo que Baud menciona que sucedía a finales de los ochenta: “En materia de danza contemporánea, la concepción dominante sigue siendo la promoción de las Bellas Artes, filantropía artística que preocupa esencialmente a los productores de artes, en especial por el otorgamiento de becas a algunos felices elegidos” (Baud, 1992: 90).

Finalmente, como veremos enseguida, las lógicas de integración de los coreógrafos más prestigiados a las filas de la burocracia cultural, así como la promoción de las Bellas Artes mediante las becas siguió el curso marcado por las instituciones hegemónicas en materia cultural, ya que algunos de los principales creadores de la danza contemporánea abandonaron las brillantes ideas democratizadoras que habían postulado ellos mismos y se fueron colocando.

Se debe señalar sin embargo, que el movimiento de la danza contemporánea independiente de los ochenta marcó a varias generaciones de bailarines y coreógrafos en varios aspectos.

Uno de ellos tiene que ver con la intensidad de las formas de bailar en aquella época en que los bailarines que interpretaban en las calles literalmente “se incendiaban” energéticamente en su expresión. Había una pasión sólo transmisible mediante el cuerpo y movimientos que, independientemente de su complejidad o sencillez técnica, eran realizados con una entrega y un derroche de exageración del sentimiento corporal inusitado (Contreras, 2013).

Sobre la danza de aquella época, Pierre-Alain Baud apunta: “Se distinguen dos grandes tendencias: una que acentúa su cuestionamiento sobre la danza como práctica social, particularmente vinculada con su ambiente sociopolítico, y la otra

que insiste más en la necesidad de una creación coreográfica con raíces en y con referencias constantes a las expresiones populares latinoamericanas, tanto pasadas como presentes” (Baud, 1992: 111).

De la primera corriente, los grupos Barro Rojo y Contradanza van a representar “la punta de lanza”, y por tanto su participación en el Movimiento de danza callejera a partir de 1985, que se da en solidaridad con los damnificados del terremoto de septiembre de ese año, va a ser fundamental. DAMAC fundada en diciembre de 1985, en colaboración con la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, (UVyD-19) comenzaron a organizar los Encuentros Callejeros de Danza Independiente, así como el Día Internacional de la Danza, en 1986. “El número de grupos participantes se duplicó de un año a otro pasando de 17 a 37 y, desde 1987, todas las tendencias de la danza escénica existentes en México se presentan ahí. Semejante éxito ha llevado a Anadel Lynton, responsable de `relaciones de trabajo de DAMAC´, a estimar que `en el plan de reconocimiento interno del gremio, la respuesta masiva de los grupos es muestra de la representatividad de la asociación” (Baud, 1992: 121).

Cabe resaltar que ya muchos grupos recién formados en la época bailaban en la calle a falta de espacios teatrales o formales donde hacerlo, aparte de “la necesidad, sentida como vital, de bailar y dar a conocer su arte coreográfico y disfrutarlo” (Baud, 1992: 127). Algunos colaboran en operaciones de primeros auxilios y luego comienzan a dar funciones de danza “en o frente a los campamentos y luego, asimilando los momentos vividos. Así lo narran Cecilia Appleton y Ricardo Nájera, miembros de Contradanza: ´antes teníamos ganas de bailar en la calle pero teníamos la represión. Pero en aquel entonces nos dábamos cuenta de que formábamos parte del pueblo y que había que organizarse para conocerse.´ Los bailarines tenían la necesidad de hablar inmediatamente de esta experiencia con su propio lenguaje: en mayo de 1986, el grupo Utopía de Marco Antonio Silva propuso al público la coreografía *Silencio*, ´como una ofrenda a todos nuestros hermanos caídos en la pasada catástrofe del 19 de septiembre”’, en declaración del propio coreógrafo reproducida por Baud (Baud, 1992: 127).

Muchos bailarines y coreógrafos formados en la década de los ochenta fueron influenciados al ver estas propuestas novedosas e impactantes, para dedicarse a la disciplina de la danza académica. Estas ideas sobre la necesidad de un arte que tenga contacto con el pueblo también eran postuladas por Guillermina Bravo y el Ballet Nacional de México desde 1948, así como por Raúl Flores Canelo y su Ballet Independiente en 1963. La diferencia para Baud es que los nuevos coreógrafos de los ochenta ya tuvieron a su disposición una infraestructura que, aunque reducida, era totalmente autónoma “y se había consolidado poco a poco a lo largo de los años, como un micromedio artístico, quizá marginal, pero no obstante, con todo su abanico de tendencias y estructuras de profesionales y de aficionados, de críticos y de apasionados, de funcionarios y de independientes, de disputas internas y frentes comunes ante el exterior” (Baud, 1992: 114).

Sin embargo en esa etapa grupos como Barro Rojo por ejemplo se pondrían a la izquierda postulando la necesidad del arte desde la Universidad Popular, ligándose a movimientos de izquierda como la solidaridad con el pueblo salvadoreño e incluso pugnando por una técnica latinoamericana o mexicana que surgiera de las necesidades expresivas mexicanas y no de técnicas importadas como la Graham, en voz de su primer coreógrafo y fundador Arturo Garrido.

Por supuesto que no era el caso de Utopía y Marco Antonio Silva quien, como ya indicamos se solidarizó con la causa social urgente de los damnificados como lo hicieron también otros grupos de la época de manera coyuntural, pero no se ubicó a la izquierda y siguió volteando a Europa en los aspectos técnicos, aparte de que, -aunque por poco tiempo,- fue totalmente apoyado por la UAM, detalle que lo ubicaba en una posición de cierto privilegio respecto a otras agrupaciones (Baud, 1992 y Crespo: 2003).

Aún con sus diferencias, en todos los grupos independientes este autor ubica una “sensibilidad independiente que se manifiesta por la crítica a la política cultural oficial” (Baud, 1992: 114).

Estos coreógrafos, también maestros en diversas escuelas de danza y de teatro del INBA, el IMSS, la UNAM, la UAM y otras instituciones inculcaban en sus clases que, como el maestro Francisco Illescas de Barro Rojo afirmaba: “El bailarín es parte integrante de esta sociedad en la cual estamos viviendo con todos sus problemas” (Baud, 1992: 118).

Sin embargo, los grupos emanados de este movimiento siguieron trabajando para el Estado legitimándose ante sus instituciones para sobrevivir, y como bien lo apunta Baud, la filiación de esta danza con el movimiento social ha sido vertical, puesto que “la danza y la cultura aparecen como elementos exteriores al individuo y a la colectividad, ya que su articulación con las expresiones propias de los sectores populares es superflua. Los grupos trabajan para el pueblo, en el mejor de los casos con él, pero todavía muy poco a partir de su perspectiva. El aporte específico de la danza contemporánea a este movimiento social queda planteado, cuestionando el fundamento mismo de la base de la legitimidad del bailarín: su lenguaje” (Baud, 1992: 142). Baud se refiere aquí, por supuesto a la recurrencia a técnicas extremadamente codificadas y en las cuales se requieren años de formación como el ballet, el Graham, el Humphrey-Limon e incluso Francis, de las más socorridas por los artistas de este movimiento.

Cabe mencionar que el caso de Utopía es distinto, pues recurre al teatro, lo cual le imprime a sus obras una fuerza especial, aunque se sigan apoyando en técnicas que exigen virtuosismo y arrojo en los bailarines. Justamente ese arrojo que Silva requerirá de los bailarines y bailarinas, será lo que explote en los jóvenes varones de las clases populares que se unirán a su grupo y en las bailarinas-actrices que “aguantarán todo”, para participar de obras que tratarán temas diversos como la imposibilidad de comunicación de la masculinidad popular, la alienación, la violencia en cierta idea de mexicanidad, etc.

Nora Crespo cita al coreógrafo en su opinión respecto al movimiento de los ochenta: “Yo creo que no hubo planteamientos que aglutinaran a todos los grupos. Es claro que no teníamos otra oportunidad de trabajar más que con los que nos encontrábamos ahí. Yo empezaba a dar clases a las ocho de la noche y ensayábamos a las diez. ¿Qué loquito lo hacía? Lo hicimos porque nos gustaba. No nos preocupaba lo que hacían los demás” (Crespo, 2003: 101).

Las características del trabajo en colectivo de los grupos de los ochenta será determinante en los lazos afectivos, políticos y de alianzas que desarrollarán en sus respectivas trayectorias. Trabajaban como familias, convivían el mayor tiempo posible y en ocasiones hasta vivían juntos, apoyándose cuando la familia original no entendía la locura de dedicarse a esa devaluada actividad artística, sólo para mujeres, que no deja ningún beneficio económico y que es sólo para diversión (Tortajada, 2001).

Este recuento breve nos puede dar pistas sobre algunas de las razones por las que este movimiento se subsumió a las necesidades del sistema oficial de la danza en México. Como el fallecido crítico de danza Carlos Ocampo anotó: “Una generación completa, precisamente la que se denominó, arrogante, a sí misma *independiente*; parece haber sucumbido al encanto de los dineros seguros, de la cortesanía burocrática y el autoplagio sistemático en aras de resolver, también hay que consignarlo, las dificultades que depara la vida adulta en este horroroso – y magnífico, por qué no- fin de siglo” (Ocampo, 2001: 81).

Sin embargo cabe destacar la vitalidad que imprimió al panorama de la danza mexicana y que reconocieron propios y extraños. Aparte de los logros que tuvo este movimiento con DAMAC, sus resultados positivos más sobresalientes fueron varios y tienen secuelas en las representaciones y el imaginario sobre lo que debe ser la danza o sobre las funciones primordiales del quehacer dancístico en los creadores de los noventa y hasta la actualidad.

- Se resalta la capacidad de organización del gremio en momentos en que los intereses de la mayoría se verían afectados.
- Se reivindica a la danza con una función necesaria de vinculación social y de expresión de los sentimientos que puede sanar o aliviar las tensiones de las comunidades tanto al interior como al exterior del gremio en la sociedad civil. Por lo tanto la danza cobra un valor útil y de servicio, más allá del estético contemplativo o del distintivo. La danza se volvió sobre todo respecto a los damnificados del terremoto de 1985, coyuntural e inconscientemente, “clave de sentido, como medio de creación de un campo intersubjetivo en el cual se comparte, al menos de modo parcial, el sufrimiento y puede anclarse la reconstitución de ciudadanía” (Jimeno, 2008: 276).
- Se pone relevancia en la conexión que puede establecer la danza con la sociedad civil en varios niveles, pero sobre todo en una identificación con los sin voz. Esta identificación tiene que ver con una autoidentificación de los actores en la subalternidad de la profesión respecto a las demás artes y respecto a la posición de dominante-dominado que el artista representa en Occidente (Bourdieu, 2002).
- Al comunicarse con otros sectores de la sociedad civil, se da un redescubrimiento de la importancia de la danza como expresión sensible útil a la sociedad. Una de estas necesidades es difundir la danza académica escénica como una posible actividad para los jóvenes. Derivado de esto, por la emoción que causaron en muchos públicos aquellos encuentros callejeros, muchos jóvenes se dedicaron a la danza.
- De esta forma la danza contemporánea ganó adeptos y públicos distintos a los especializados. De esto surge la hipótesis sobre que algunos de estos públicos se convierten en seguidores de estos grupos durante mucho tiempo.
- La anterior experiencia de la danza moderna posrevolucionaria que era interpretada ante los trabajadores del Sindicato de Electricistas, sirviendo a los intereses del nacionalismo hegemónico (Tortajada, 1995), y la de los

años ochenta en los Encuentros Callejeros, dejó la idea de un público ideal en los actores de la danza. Así, el público “de a de veras” es el público “virgen”, aquel que no es especialista y que supuestamente va a sentir, sin prejuicios, lo que el coreógrafo quiere decir. También es el público que va a admirar la belleza y que quizá se interese por acercarse o acercar a sus hijos a la disciplina. Esta idea, que desarrollaremos sólo posteriormente, es importante respecto a las ideologías que sustentan las diversas tradiciones en la danza contemporánea mexicana.

Los noventa.

Las políticas aplicadas a fines de los ochenta en México y de manera determinante la creación del Conaculta en 1988 y del Fonca en 1989, van a decidir la conformación del campo dancístico académico en nuestro país.

Algunos postulan que se democratizó el otorgamiento de apoyos porque aumentaron en número para todas las disciplinas artísticas incluida la danza. Por otra parte también se dice que una ganancia fue que los comités de selección para el otorgamiento de becas, ahora formados por especialistas en cada materia, y no exclusivamente por funcionarios, haría más justos y democráticos, menos discrecionales los otorgamientos de becas (Ejea, 2011).

Sin embargo, se podrían discutir dichas afirmaciones que están imbricadas. Si bien es verdad que es preferible que los especialistas de cada disciplina artística den su opinión y criterios para la elección de quiénes deben ser beneficiados con becas, al menos en el caso de la danza existe una cultura política¹ ya mencionada más arriba de cortesanía y autoritarismo, propias incluso de la formación misma del bailarín. Bourdieu menciona al respecto: “Lo propio de la imposición de

¹ Cultura política en el sentido propuesto por Tejera como “la explicación de las relaciones políticas a partir de lo racional-cognitivo, tradicional y afectivo. Tomando en cuenta la constitución histórica de los sujetos, organizaciones sociales y políticas, su estructura y funcionamiento actuales y estableciendo los factores que intervienen en las formación de las identidades políticas.” (Tejera, 1996:15) O bien que “es la cultura la que actúa en el ámbito de las relaciones políticas como valores, normas y percepciones resultado de las relaciones de poder en una sociedad determinada.” (Tejera, 2011)

legitimidad es impedir que jamás pueda determinarse si el dominante aparece como distinguido o noble porque es dominante, es decir, porque tiene el privilegio de definir, mediante su propia existencia, lo que es noble o distinguido como algo que no es otra cosa que lo que él es –privilegio que se manifiesta precisamente por su seguridad- o si sólo porque es dominante es por lo que aparece como dotado de esas cualidades y como único legitimado para definir las” (Bourdieu, 2002a: 90).

Por otra parte, si bien lo numérico es importante en cuanto a que se amplían las oportunidades para los creadores que meten su proyecto a consideración, no sólo se podría hacer un estudio de qué tanto se repiten en cada rama artística los apoyos, sino que los criterios pertenecen a una élite o capilla cultural que priorizará ciertas características en los proyectos y el capital simbólico de los postulantes.

Las ventajas y desventajas de la creación del Fonca están explicadas con detalle en el estudio que Tomás Ejea realiza sobre el particular (Ejea, 2011). Entre los puntos importantes a nivel político e institucional que afectaron profundamente al ámbito dancístico y que cabría recalcar son los siguientes:

Primero que las formas de hacer política para los ámbitos artísticos no cambiaron mucho al negarle una autonomía financiera y política al Conaculta y hacerlo depender del presupuesto y los criterios de la SEP y del Ejecutivo en turno. “En términos generales y desde un punto de vista legal, al nuevo consejo no se le brindaron los instrumentos de carácter organizativo, presupuestal o de gestión que le permitieran convertirse en el eje nodal de una política cultural ordenada, consistente, plural y participativa” (Ejea, 2011: 118).

En este sentido, podemos aventurarnos a plantear como hipótesis que es por esta razón también que, como no hubo una normatividad clara en la participación de los consejeros, los mismos criterios discrecionales y de funcionamiento político al interior de las disciplinas sigue permeando en el otorgamiento de becas y apoyos.

Esto hizo que los actores de la danza sólo se colocaran de una nueva forma en el sistema.

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. La mayoría de los grupos de los ochenta se colocan en posiciones dominantes en el campo, lo cual beneficia en este nuevo sistema, a quienes trabajaron o se relacionaron con ellos antes o a quienes lo hacen ahora. Así las formas de trabajo de los grupos surgidos en los años ochenta, que consistían en tomar clases juntos, sobrevivir a duras penas en trabajos diversos, pero insistir en tomar al grupo como familia y con propuestas estéticas defendidas en colectivo y a capa y espada, cambian radicalmente a partir del surgimiento del Fonca. Carlos Ocampo, en su libro *Cuerpos en vilo* (2001), describió ciertas características de este período de forma crítica: “Lo que en sus inicios se concibió como una labor comunitaria estrechamente imbricada a relaciones amorosas y de amistad, a compromisos político-sociales y a posiciones ético-estéticas, en la recta final del siglo [XX] se fragmenta en acciones individuales y cotos privados. Los años noventa, en contraposición, han vuelto a colocar en el centro de su microcosmos al individuo (¿una consecuencia más del neoliberalismo o de la competencia feroz por la beca, la coinversión o el ingreso al Sistema Nacional de Creadores fomentados por los procedimientos del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes?)” (Ocampo, 2001: 27).

Una característica de este cambio en las formas de trabajo fue que cambiaron las formas de relación de los grupos. A partir de entonces existen personalidades que hacen proyectos solicitando becas y, si las ganan, entonces convocan a un grupo heterogéneo de bailarines que ensayan durante algunos meses hasta la presentación de la obra. Estéticamente, estos coreógrafos y coreógrafas que hacen sus propios proyectos en los noventa, abrevaron y fueron influenciados por los coreógrafos de la generación anterior, pero ahora ellos son los que de manera

individual hacen casi todo. Ciertos nombres entre los que destacan Gerardo Delgado, Vicente Silva, Alicia Sánchez, Vivian Cruz, entre otros y grupos como Delfos, Las Bestias o La Manga van a formar la nueva camada.

Se van conformando así también ciertos grupos de poder donde los nuevos son los conocidos de sus maestros o coreógrafos y quienes ganan becas son quienes tienen algún reconocimiento o beca anterior en su trayectoria. Quien gana una beca, gana otra y vuelve a ganarla adquiriendo notoriedad y capital simbólico. “El capital simbólico es un capital de base cognitiva, que se basa en el conocimiento y el reconocimiento” (Bourdieu, 2002:52). “El nombramiento o el certificado pertenecen a la clase de los actos o los discursos oficiales, simbólicamente eficientes en tanto que llevados a cabo en situación de autoridad por unos personajes autorizados oficiales actuando *ex officio*, en tanto que poseedores de un *officium (publicum)*, de una función o de un cargo asignado por el Estado, tienen la capacidad de crear (o de instituir), mediante la magia del nombramiento oficial,...” (Bourdieu, 2002: 114)

Ejea lo señala clara y atinadamente en su análisis, pues incluye al resto de la sociedad más amplia en ésta política de una forma sutil pero absolutamente coactiva: “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).

Este poder de consagración se extiende al concretarse posteriormente “un sistema de beneficios para artistas e intelectuales, al constituirse años después, dentro del propio Fonca, el llamado Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA)” (Ejea,

2011: 119). Efectivamente en 1993 se constituye este Sistema que como Tomás Ejea afirma: “Más bien ha servido para mantener la existencia de un grupo social conformado por los principales líderes de cada disciplina artística, otorgándoles apoyos económicos a cambio de su conformidad” (Ejea, 2011: 227).

En segundo término Ejea propone que lo realizado en materia de política cultural con la instauración del Fonca y el Conaculta fue una liberalización en la materia. “Por proceso de liberalización se entendería entonces “aquel `que vuelve efectivos ciertos derechos que protegen a individuos y grupos sociales ante los actos arbitrarios o ilegales cometidos por el Estado o por terceros´. `La liberalización aparece como una estrategia de supervivencia del régimen autoritario: abrir espacios de participación, de libre expresión o de extensión de derechos, para descomprimir políticamente una situación crítica” (Camou citado en Ejea, 2011: 149). Argumenta Ejea que la liberalización se da en procesos de transición de regímenes autoritarios a la democracia y que se puede estabilizar, como en el caso de México.

En este rubro los actores de la danza contemporánea, mayormente coreógrafos que aplican para becas de creación y bailarines se ajustaron perfectamente a una lógica flexible que parecía quererlos ayudar a insertarse en el circuito de las artes a nivel nacional e internacional, actualizándolos en las necesidades de gestión y difusión novedosas. Era una especie de discurso y actitud empresarial hacia las artes; una especie de “marketing de las artes escénicas”, donde de nuevo el tema de la afluencia de públicos y la venta de boletos aparecía como un argumento válido y que sobre todo los funcionarios adoptaron, como lo demuestran algunas entrevistas realizadas a funcionarios de la Coordinación Nacional de Danza, del Centro Nacional de las Artes y especialistas en gestión cultural (Scheff, 2008). El problema desde mi punto de vista, ha sido equiparar las necesidades del circuito cultural comercial al artístico y exigirle a éste último resultados en términos de públicos que no se le podrían aplicar. Por ello es importante analizar este circuito de acuerdo a propuestas específicas y no de forma homogénea, pues es evidente

al menos en el estudio de Ejea y Garduño (2007), la importancia de reflexionar seriamente sobre los perfiles y las percepciones de los públicos para conocerlos y pensar que los artistas de este circuito no estarían obligados a atraer a todos los públicos posibles (Scheff, 2008: 60).

Quienes primero comenzaron a cambiar su forma de actuar en este rubro, fueron los bailarines quienes comenzaron a exigir un sueldo por su trabajo durante ensayos y no sólo el pago tradicional de funciones que también se hace de manera discrecional por los coreógrafos. Cabe mencionar que los bailarines, ya con un grado de profesionalización que la misma tradición de la danza mexicana ha marcado con escuelas y cursos diversos, han alcanzado niveles de excelencia técnica que demuestran en escena.

Los bailarines comenzaron a aplicar para becas como ejecutantes y a proponerse para trabajar con los coreógrafos más prestigiados dentro del campo, es decir, quienes tuviesen becas, pudieran pagar mejor ensayos y funciones, tuviesen el acceso a presentar las obras en los espacios escénicos más importantes en México y por supuesto a tener giras tanto al interior de la República como al extranjero. Sobre todo los bailarines varones han sido quienes se han cotizado más y mejor, aprovechando que son pocos en el gremio. Cabe anotar que no todos alcanzan o son merecedores de becas, por lo que el crítico Carlos Ocampo se refirió a este fenómeno de cambios en las formas de trabajo de esta manera: “Los bailarines se han unido al ejército de desocupados que se contratan por proyecto; nómadas, adaptan su cuerpo a la propuesta que se les formule en el momento. Se han preocupado por reforzar su bagaje técnico: el clasicismo del que renegaron les ha vuelto a parecer una fórmula apta para entrenarse” (Ocampo, 2001: 29).

Por su parte algunos coreógrafos, sobre todo los que prefieren tener elencos estables durante períodos más largos como Barro Rojo, Contradanza, Contempodanza y algunos más que sobreviven de la década anterior, han ganado programas emitidos por el Fonca como *México en escena*, que permiten tener una

mínima infraestructura con bailarines pagados y recursos mínimos pero seguros para la producción. Estos programas implican toda una organización y consecución de espacios, recursos y patrocinios extra para las obras prometidas en el lapso comprendido de la beca, que hacen del coreógrafo una especie de pequeño empresario o al menos que actúe con esa lógica. Mi propia experiencia como intérprete con el grupo Contradanza y la observación de otros colectivos me permitió hacer ese símil, aunque deberé profundizar en la observación con Barro Rojo posteriormente. De hecho algunos grupos surgidos en los noventa y sobre todo las jóvenes agrupaciones surgidas hace muy pocos años, recurren a profesionales de la gestión cultural y el diseño por ejemplo para participar en concursos (es el caso de Ángulo Móvil) e incluso ellos mismos organizan y se acercan a cursos y talleres sobre gestión (es el caso de Henri Tema y Fobos).

Esta lógica puede parecer benéfica en principio si pensamos que obliga al coreógrafo a buscar la colaboración de otros profesionales y pagarles para que le ayuden a resolver los ámbitos de la gestión y la difusión por ejemplo, puede aprender de esas colaboraciones y posteriormente contemplar en sus proyectos de manera más seria estos rubros u otros que enriquezcan su trabajo. Le pueden ayudar a no negar el ámbito económico, siempre eufemizado o negado en el pasado, como suele estar en las bellas artes (Bourdieu, 2002: 183). El problema a veces es que estos profesionales cobran un recurso excesivamente alto para las posibilidades de la misma beca. Otro problema es que la discrecionalidad en la repartición de las cantidades sigue presente entre los coreógrafos sobre todo respecto a cada bailarín. Por otra parte es complicada la consecución de espacios de presentación “prometidos y asegurados”, dadas las veleidades de los funcionarios y su paso por las instituciones que los programan y ofrecen. Desde cuestiones personales hasta cambios políticos intempestivos son las veleidades. Para tener mayores posibilidades de obtener estas becas, se solicita que el postulante asegure los lugares y fechas de presentación, aún antes de comenzar a realizar la obra.

Considero que este proceso de liberalización mencionado por Ejea y que se ha estabilizado hasta la fecha en el caso mexicano, ha implicado una justificación económica, más que una justificación política o de democratización al interior del campo, ya que éste continúa con su tradición política fundacional de adscribirse y/o al menos adaptarse muy bien a las lógicas hegemónicas gubernamentales. La actitud prototípica de los noventa en la danza contemporánea sería concebida entonces “como una empresa artística que funciona como fuente de ingresos y que se promueve a partir de su dominio del oficio dancístico, sin pudores inútiles” (Ocampo, 2001: 28), como se refiere el autor al grupo Delfos, prototípico de los noventa en la danza contemporánea.

También creo que ha sujetado a los coreógrafos a plantear sus obras dentro de los parámetros de las estéticas de moda en la posmodernidad, cada vez más, aunque estos criterios se han ido modificando de acuerdo a los centros de hegemonía estética en las artes escénicas occidentales.

Las técnicas en boga como formas de concebir la danza.

Lo dicho en el apartado anterior, tiene efectos directos en las formas de hacer de los coreógrafos. En los años ochenta en México se volteó a ver a la danza alemana y hubo un fuerte intercambio creativo entre coreógrafos y escuelas a nivel Latinoamérica. En la década de los noventa se retoman las técnicas originadas en EUA, sistematizadas desde fines de los años sesenta y que para ese momento de la globalización y el neoliberalismo ya se practican en casi todo el mundo de la danza contemporánea. Así las técnicas adoptadas por los bailarines y algunas escuelas en México son el ‘release’ y la improvisación de contacto. El release tiene distintas vertientes y estilos según el creador que lo practica, pero podemos decir que consiste en el aprovechamiento del movimiento flexible de la columna vertebral y un trabajo óseo en la conducción y realización del movimiento que suele proporcionar flujos de movimiento más o menos libres y

se basa en la conjunción de elementos de yoga y algunas de las llamadas técnicas somáticas “(técnicas integradoras de la psique y el cuerpo para el bienestar de la persona, más que para una eficacia en la escena)” (Islas, 2007:227 y Novack, 1990). Algunos de sus creadores y precursores son Eric Hawkins, Trisha Brown, Yvonne Rainer y muchos más del movimiento de la Judson Dance Theater en Nueva York y que buscaban una naturalidad en el movimiento, es decir, la no recurrencia a la técnica establecida como moderna (Hanna, 1983: 41). Este movimiento en los EUA significó en la década de los años sesenta del pasado siglo una revuelta contra las guerras imperialistas del gobierno norteamericano, así como una oposición a las compañías ya establecidas y apoyadas por el mismo como las de Martha Graham, José Limón e incluso las de Nikolais y Cunningham.

Sin embargo, este estilo fue aprendido por los bailarines mexicanos y latinoamericanos ya con un alto grado de sistematización y trasladado a estas tierras sin la carga ideológica que supuso en sus inicios y sí con una formalización casi virtuosa. Así, tenemos la vía norteamericana de transmisión que difundieron en México coreógrafos como Gerardo Delgado, la vía latinoamericana-venezolana que dieron a conocer grupos como Delfos y Alberto Pérez de Barro Rojo y finalmente una de las vías europeas que fue la que retomaron Marco Antonio Silva y sus discípulos como Vivian Cruz y Gregorio Trejo, entre otros. Esta última vía aprovecha de diversas maneras los impulsos usados en el release y lleva a un nivel de riesgo alto al bailarín. La llamada improvisación de contacto, que consiste en utilizar el peso y las palancas de dos o más cuerpos en movimiento para comunicarse, cargarse y hacer contacto es también otra de las vertientes de la técnica release a la cual los creadores mexicanos de los noventa comenzaron a recurrir para su trabajo creativo y pone el énfasis en una igualdad de todos los bailarines participantes respecto a que todos se pueden cargar entre sí y dejar que los carguen sin distinción de género o de destreza por ejemplo. Otra de las características de la improvisación de contacto fue en sus inicios la no recurrencia a usar vestuarios o luces teatrales, es decir, a no representar ningún papel en

específico, aunque esto en México es retomado de forma distinta. (Novack, 1990) Incluso había entre algunos de aquellos coreógrafos mexicanos que adoptaron esta vertiente, una especie de burla hacia los bailarines que todavía se entrenaban en técnicas modernas como Graham por ejemplo. Claro que, como el mismo coreógrafo Gerardo Delgado afirmaba, nos apropiamos del release de otra forma que era más apasionada de lo que se veía en la escuela norteamericana, por lo que él llamaba a su vertiente 'release latino.' La escuela europea, sobre todo desarrollada en Alemania, Holanda, Bélgica y otros países, contaba con creadores como Wim Vanderkeybus, uno de los representantes de la posmodernidad dancística llamada del Eurochoque (Brennan en Islas, 2006), con quien Marco Antonio Silva colaboró y es quien lleva a un nivel de riesgo increíble al cuerpo del bailarín exponiéndolo al "choque" literal con otros cuerpos y elementos escénicos diversos, lo cual requiere casi del instinto del intérprete para sobrevivir y moverse, antes de que le caiga un artefacto o cuerpo encima. De hecho la historia de la danza mexicana desde el nacionalismo y también en los años noventa, nos indica que los coreógrafos y bailarines mexicanos han reelaborado y se han reapropiado a su manera de las técnicas surgidas en otros países, haciendo esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos (García Canclini, 1990.)

Este breve recuento intenta hacer ver que no sólo las formas de organización de los grupos cambiaron para adaptarse al sistema que económicamente se impuso a las bellas artes con el surgimiento del Fonca y la competencia por las becas, sino que estéticamente, que en danza quiere decir también técnicamente, la visión cambió. Nuevas temáticas más personales y oníricas surgieron y se apartaron de las temáticas tratadas antes o al menos la intención de solidarizarse con problemáticas sociales diversas. Efectivamente del colectivo se pasó al coreógrafo que trabaja por proyecto.

Aunque no es automática la conexión entre valores estéticos e intereses políticos y económicos concordamos con Bourdieu en que para comprender "el microcosmos social en el que se producen las obras culturales," hay que tener en

cuenta la situación de “cada agente e institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan” (Bourdieu, 2002:60).

Cabe destacar que una de las luchas de poder en la danza contemporánea en México tiene que ver con las técnicas. Si bien esta lucha está cada vez más atenuada quizá por la desaparición de las personalidades quienes postulaban esto, y la lucha se ha trasladado al terreno de las estéticas para la creación, se consideraban hegemónicas las llamadas técnicas formativas como el moderno Graham o el eterno ballet clásico, denostando a otras técnicas al nivel de estilos. Esto era ejercido por las tres compañías subsidiadas desde los años sesenta del Siglo XX, (Ballet Nacional de México, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio). Sin embargo, con el movimiento de ruptura de los ochenta y luego en los noventa con la popularización de otras técnicas utilizadas en EUA y Europa, esta lucha se atenúa, aunque continúa viva.

En este sentido, a partir de los años noventa la influencia de las nuevas tecnologías, de otras técnicas ajenas a la danza pero que se utilizan en ella (como el circo, las telas, etc.), así como la posibilidad de ver propuestas más recientes de coreógrafos de otras partes del mundo gracias al internet y a sitios como You Tube, ha mantenido más actualizados a los coreógrafos mexicanos sobre las estéticas hegemónicas y ha ampliado sus horizontes técnicos y de trabajo, aunque aparentemente, porque sigue siendo determinante el espacio social de origen de cada uno, así como su inserción en el campo dancístico mexicano, lo cual abre o limita las posibilidades de acción. “Las corrientes que influyen más su práctica dancística [de los bailarines] son el fisicalismo, la danza Butoh, las técnicas acrobáticas o circenses o las tecnologías filosófico-deportivas del Tai-chi al alpinismo” (Ocampo, 2001: 29). De hecho gracias a estos factores, los circuitos y

posibilidades estéticas de la danza nacional se han ampliado en el mismo campo, pero ese es un debate que surgirá a finales de los noventa y principios del Siglo XXI. Ejemplo de este debate es la inquietud de algunos coreógrafos y teóricos jóvenes de la danza por un supuesto atraso de la danza contemporánea mexicana al no ser “posmoderna” a la europea (con una permanente crítica contra las técnicas establecidas ya sean ballet o modernas) o a la sudamericana (casi conceptual) o no preocuparse por su ubicación.

Si bien en este trabajo no se abundará sobre este tema, pues los grupos abarcados ahora no rompen radicalmente con su tradición, se mencionará para profundizar después, porque este debate es parte de lo que cierto público especializado reclama, cuando ve las propuestas de los grupos de los que hablaremos en este trabajo que, desde mi punto de vista, atiende a un proceso de “colonización en la danza contemporánea” de ciertos sectores en México (Fernández, 2010: 77). El problema no está en acceder a estas nuevas propuestas o identificarse con ellas y reelaborarlas, sino en la imposición de criterios de quienes censan con ciertas características de distinción como quienes lo hacen desde el D.F. y desde propuestas dominantes, que suelen tener una cantidad nada despreciable de capital simbólico, estar en un lugar social privilegiado al interior del campo y tener una trayectoria importante (Ejea, 2011: 186).

Así, lo institucional afecta al ámbito estético. La investigadora Hilda Islas escribe al respecto: “Hasta la fecha las compañías profesionales que más apoyo institucional y legitimidad social reciben, son aquellas que cuentan con un cuerpo de bailarines perfectamente entrenados. Mundialmente son los parámetros deportivos, competitivos y de virtuosismo los que siguen en la cima de la jerarquía de la valoración corporal. Después de la etapa liberadora de la década de los sesenta, ya cerca del año dos mil, han vuelto con más fuerza los criterios de una cultura competitiva” (Islas, 2007: 227).

Cabe destacar que muchas de las características en el accionar político y estético que cambió en los noventa, se mantienen en los grupos más jóvenes surgidos durante la primera década del Siglo XXI, pero con variaciones que tienen que ver políticamente con los funcionarios en turno y los estilos de gobernar, estéticamente con las corrientes hegemónicas de la danza Occidental prestigiada, así como en el campo a nivel nacional con el lugar de residencia de los grupos y el espacio que ocupan. Si bien la mayoría de los coreógrafos de los ochenta y algunos de los noventa se mantienen a la cabeza por su trayectoria, cabe destacar que se observa un nuevo grupo de jóvenes coreógrafos apoyados por las últimas administraciones de la Coordinación Nacional de Danza del INBA y que están cobrando fuerza con la organización y curaduría de diversos eventos que se les solicitan desde la misma instancia, además de que observamos que esos coreógrafos son quienes participan de intensas giras al interior de la República Mexicana, marcando las estéticas hegemónicas seguidas por los coreógrafos jóvenes que aspiran a colocarse en esos espacios sociales privilegiados dentro del campo.

CAPÍTULO 3. LOS ACTORES SOCIALES EN SU PRÁCTICA.

3.1- NIVELES DE ADSCRIPCIÓN A LA TRADICIÓN TOMADOS EN CUENTA.

Quiero plantear que los actores abordados en este estudio, una coreógrafa del D.F. de quien hice el seguimiento de uno de sus montajes, así como dos colectivos en la ciudad de Colima, nos plantean tres niveles en cuanto a su adscripción a una tradición y que se irá señalando a lo largo del recuento etnográfico del cual versará este apartado. La tradición es tomada aquí como un conjunto de trayectorias y genealogías que se comparten, ya sea porque existen efectivamente rasgos comunes en las prácticas y concepción de la danza o bien porque existe un apego y una simpatía que es efectiva en el hacer. Turner afirma también: “Estas experiencias que irrumpen en la conducta rutinaria o repetitiva (o la interrumpen) comienzan con evocativas sacudidas de dolor o de placer: suman precedentes y semejanzas del pasado consciente e inconsciente, ya que lo inusual tiene sus tradiciones, al igual que lo usual. Entonces, las emociones de las experiencias pasadas colorean las imágenes y contornos revividos por la sacudida presente” (Turner, 2002: 92). Es en este sentido que relacionamos las prácticas de los actores con su posición en el campo, pero también con una institucionalidad.

El primer nivel corresponde a lo que ellos mismos dicen ser, lo cual incluye su trayectoria, es decir su formación, los momentos y espacios por los cuales han transitado en sus carreras dentro del campo de la danza, que en los tres casos es reconocida por ellos mismos no sólo como importante, sino también dicen adscribirse a ella y la podemos ver en su práctica.

En segundo término está un nivel que corresponde a sus filias estéticas. En este sentido solo la coreógrafa del D.F. muestra una continuidad estricta entre su trayectoria y las simpatías estéticas con las que se identifica y a las que dice adscribirse. En el caso de los jóvenes grupos de Colima tenemos casos divergentes. El coreógrafo del grupo Fobos quien se adscribe a la línea de la danza-teatro y el teatro físico del riesgo, en su práctica se ubicaría más entre esa

línea y la de la técnica release² más afín a su filia estética por del coreógrafo Vicente Silva Sanjinés. Apegado a la institucionalidad dancística que le da sustento con los apoyos obtenidos para su trabajo, gracias a esa posición mantiene su espacio y también su independencia. El sueldo que gana en diversas instituciones donde da clases y hace varias actividades, así como su trabajo de gestión, son en su mayoría para sostener a los grupos Ensamble Colima y Fobos, así como su propio espacio.

Está por otra parte el grupo Ángulo Móvil que muestra una simpatía total con su formación en la Licenciatura en Danza Escénica de la Universidad de Colima, donde se les imparten clases a los alumnos de técnica RaZa (Rafael Zamarripa) en folklor y técnica Graham en la danza moderna, pero en la práctica profesional cotidiana, Ángulo y sus integrantes se separan constantemente de dicha formación. Muestran simpatía estética con el mismo grupo de Vicente Silva y con otros coreógrafos del D.F. como Jessica Sandoval y el grupo Delfos, simpatía por la cual se apegan más, según lo constato en los ensayos.

Veremos así cómo en el ejemplo del D.F. hay una continuidad casi absoluta de la tradición, se preserva la genealogía artística mediante la trayectoria, mientras que en el caso de Colima hay dos influencias en las prácticas y las autoadcripciones de los agentes. Por un lado los personajes faro, personajes que tienen influencia decisiva en el campo, tanto locales como nacionales y por otro lado, la institucionalidad central y centralista aplicada desde la Ciudad de México, que va a marcar la idea de la danza deseable.

Habría que ir demarcando qué danza es más independiente o apegada a los marcajes institucionales de prestigio, aunque lo observado nos lleva a afirmar que

² Los coreógrafos iniciadores en EUA de esta corriente que surgieron entre 1960 y 1970, “enfaticaban la ‘naturalidad’, que quería decir movimiento sin exceso de emocionalidad, la eliminación de una historia dramática y emocional de género expresionista. Buscaban la experiencia física integral. El movimiento de la Judson Dance Theater y sus coreógrafos liberaron a la danza de la técnica y del virtuosismo en la ejecución.” (Hanna, 1983:40) Esto se transformará después y sobre todo en la forma en la que esta técnica se transmite en México, como se explica brevemente en el capítulo 2.

se respeta la tradición oficial, a pesar de que se puedan emitir quejas de ella. “Las estrategias de oficialización mediante las cuales los agentes manifiestan su reverencia respecto a la creencia oficial del grupo, son estrategias de universalización que conceden al grupo lo que exige por encima de todo, es decir, una declaración pública de reverencia hacia el grupo y hacia la representación que pretende ofrecer y ofrecerse a sí mismo” (Bourdieu, 2000: 222).

Implicaciones de dar cuenta del trabajo creativo en la danza.

Una obra dancística vendría a ser el resultado, pero también una especie de condensación de lo que ha sucedido durante el proceso creativo. En este caso hablamos de procesos que abarcan entre dos y tres meses. Estas observaciones nos han permitido también reflexionar sobre el proceso creativo en danza como un proceso específico de trabajo o una “práctica entendida como el trabajo necesario en cada rama de la producción” (García Canclini, 1977), en este caso para realizar una obra dentro de esta disciplina. Ubico así a la obra no como única y surgida de una inspiración divina, sino anclada en un proceso de trabajo que tiene una variedad de caminos en los que están implícitas trayectorias formativas y profesionales de coreógrafos y bailarines, así como las relaciones de estos con las instituciones que apoyan las producciones. En este sentido, Bourdieu escribe que: “Hay que resignarse a admitir que ‘la acción de las obras sobre las obras’..., tan sólo se ejerce por mediación de los autores, cuyas pulsiones estéticas o científicas más puras se definen bajo la coerción y dentro de los límites de la posición que ocupan en la estructura de un estado muy particular de un microcosmos literario o artístico históricamente situado y fechado” (Bourdieu, 2002: 73). Por esta razón nos parece importante dar cuenta muy someramente de que las técnicas a la danza, que son como el estilo a la escritura, y su preponderancia, marcan también la pertenencia a ciertos espacios sociales privilegiados dentro del campo y es por ello que son también parte de las trayectorias y signos de pertenencia a una tradición.

Daré cuenta también, en este mismo tenor, del proceso de trabajo de los coreógrafos abordados, pues estos procesos de trabajo tienen que ver con metodologías de creación que hablan de la adscripción a una tradición o de maneras de hacer que la identifican o se alejan de ella. No se hablará exhaustivamente del proceso creativo, sino sólo en las señales que indican estas formas de concebir y hacer por parte de los coreógrafos abordados. De esta manera hablar de las formas de trabajo de los coreógrafos es un medio para comprender la tradición a la que se adscriben y por lo tanto el espacio social que ocupan en el campo de la danza contemporánea mexicana y no un fin en sí mismo del presente trabajo.

En coreografía existen muchas formas de trabajar, pero hay algunas similitudes de método. “Para hacer danza algunos coreógrafos eligen una vía más o menos predeterminada: a partir de una idea `tema` planifican su evolución, culminación y desenlace, buscando un resultado preciso que no se aleje de lo proyectado. Otros coreógrafos establecen sus propias reglas empleando libremente algunos principios estructurales que podrían considerarse clásicos –como puede ser el caso de la estructura aristotélica-, pero sobre todo usando recursos desarrollados en la práctica misma. Otros sustentan su proceso creativo de un modo más ad libitum, [donde] es el camino en sí lo que se vuelve importante” (Urreta, 2013: 36).

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

Tenemos en cuenta pues estas formas de trabajo en el desarrollo de la danza moderna y contemporánea y recordamos lo que el crítico Carlos Ocampo comentó al respecto: “El Siglo XX reportó para la danza, como para el resto de las expresiones artísticas, la liberación de cualquier canon descriptivo. Desde el surgimiento de la danza denominada moderna y más tarde contemporánea, la necesidad de narrar una historia dejó paso a preocupaciones de orden estrictamente dancístico. Las historias con principio, desarrollo y desenlace quedaron para las compañías de clásico y su repertorio; de manera creciente los coreógrafos buscaron expresarse a partir del movimiento puro. Esto le permitió a la danza ahondar en la especificidad de su propio lenguaje y adentrarse en los caminos de la abstracción” (Ocampo, 2001: 57).

De esta manera, damos paso a la observación realizada en los procesos de los cuales hicimos el seguimiento y que pertenecen plenamente a la danza contemporánea mexicana actual.

3.2- LA CONTINUACIÓN DE LA DANZA TEATRO EN ‘LANDSCAPE ARTES ESCÉNICAS’ MEDIANTE SU COREÓGRAFA.

La realización de una entrevista tipo historia de vida y la observación de las sesiones de ensayo del proceso creativo de la obra *Sueños y obsesiones*, de Vivian Cruz, reflejó la tradición o influencia a la que la coreógrafa pertenece, así como las formas características de trabajo y organización ejercidos por la mayoría de los coreógrafos surgidos en los años noventa del siglo XX. También afloró el espacio social privilegiado que la coreógrafa ocupa respecto a su trayectoria y a la adscripción a una tradición dentro del campo de la danza contemporánea en México.

El lugar que esta coreógrafa ocupa dentro del campo de la danza es producto de una genealogía creativa dentro de éste 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 y que intentaba romper con sus antecesores, las compañías subsidiadas más antiguas, hegemónicas en México hasta finales del siglo XX. Por referencias constantes que narra de su experiencia y afirmaciones que nos hablan de afinidades electivas durante los ensayos, puedo decir que nuestra coreógrafa se inspira en la danza alemana de creadores emblemáticos de la llamada danza-teatro como Pina Bausch.

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

La generación en la que la coreógrafa se forma y desarrolla, entre maestros, coreógrafos y bailarines cuyo boom o época creativa y de ruptura principal se desarrolla desde 1979 hasta 1989, tuvo una influencia determinante en sus maneras de bailar y asumir la danza. Aquellos grupos independientes de los años ochenta tuvieron una fuerte participación en los movimientos sociales surgidos después del temblor de 1985 en el D.F., la cual los llevó a bailar en las calles y los marcó no sólo a ellos, sino a quienes los vieron bailar, tomaron sus clases o se formaron con alguno (Baud, 1992). Es el caso del coreógrafo Marco Antonio Silva quien, al impartir clases de danza en el Centro Universitario de Teatro (CUT) y

también en la UAM Azcapotzalco, tuvo una gran influencia en la forma de ver la danza de quienes fueron sus pupilos. Así, Vivian Cruz al momento de estudiar teatro en el CUT, toma clases con el coreógrafo, define su vocación por la danza-teatro e ingresa a bailar al grupo *Utopía* o *Metrópolis-Utopía*.

Esta definición, que marca su vida profesional y personal, le da acceso posteriormente a realizar audiciones y ser elegida como becaria para ir a Bélgica con Wim Vandekeybus y profundizar en una forma expresiva del llamado teatro-físico del riesgo (Brennan en Islas, 2006) y crear a partir de ella, así como también a incursionar en el arte de la videodanza. Cruz participó también como bailarina profesional en el grupo de Vandekeybus gracias a su espíritu “camicasse” en la escena, según ella misma lo narra.

Vivian Cruz retoma en su trabajo algunas de las premisas que distinguen a la danza teatro practicada con Marco Antonio Silva y del teatro físico del riesgo de Vandekeybus. Utiliza efectivamente la improvisación de contacto y el release, pero combina el uso de estas 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 amable, aunque conservando el formato que la danza mexicana exige a los coreógrafos de obras terminadas y realizadas para presentarse con luces, vestuario, etc. Aunque Vivian es amable y generosa en su trato, no deja de asumir su papel de directora de los proyectos que realiza.

Vivian al igual que otros coreógrafos crea con base en múltiples puntos de inspiración y convergencia con otras artes (literatura, artes plásticas, música, etc.) 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 que ha aprendido durante su formación, adaptándolas al material humano con el que debe crear en terrenos interdisciplinarios: ópera,

teatro, danza, música, videodanza, video (Ciclo de coreógrafos, 2011). Es importante situar a Vivian dentro de la danza mexicana actual, como una coreógrafa, bailarina y videoasta itinerante quien, como ya anotamos, trabaja por proyecto. Esta trayectoria personal, así como sus experiencias de vida, han marcado su visión de la danza, sus puntos de inspiración y los caminos creativos que transita. También hay que señalar que su capital simbólico dentro del campo es importante por haber sido colaboradora cercana del director del grupo Utopía. Ella y tres bailarines más son a quienes el coreógrafo Marco Antonio Silva llama “los utópicos,” pues fueron quienes “lo obligaron a crecer como creador, sobrepasaron los obstáculos y al mismo tiempo le presentaron retos, son los que vio abismarse y volar en el escenario, en los que se dio una transformación, un crecimiento radical como artistas y personas, son los que vivieron intensamente el aquí y el ahora de la obra, son los utópicos” (Crespo, 2003: 83). Cabe decir que en la danza mexicana es importante la legitimidad y la trayectoria propia, pero también el prestigio de la danza de la que se proviene y que otorga un lugar dominante en el campo, sobre todo asociado a nombres de larga y reconocida trayectoria. “Se observa una correspondencia extraordinaria entre la jerarquía de las posiciones (la de los géneros y, dentro de éstos, la de las formas) y la jerarquía de los orígenes sociales, por lo tanto de las disposiciones asociadas” (Bourdieu, 2002: 72).

Como explicamos previamente, los creadores y directores de los grupos surgidos en los ochenta, a partir del surgimiento del Fonca y su participación en esta institución, al aplicar para obtener becas y ser considerados para participar como jurados en diversos eventos entre otras actividades, se colocaron en lugares privilegiados dentro del campo. Esta inserción, avalada por su brillante trayectoria hace que exista una especie de sistema de ayudas a quienes participaron con ellos o tuvieron relaciones cercanas. Este es sin duda el caso de algunos bailarines y figuras importantes que han formado parte de aquellos colectivos como el grupo de danza-teatro Metrópolis-Utopía.

Una de las fuentes etnográficas que nos permiten afirmar lo anterior es la entrevista biográfica narrativa (Riemman/Schütze 1991, Appel 2005) realizada a la coreógrafa, para situar su práctica.

En su práctica y en la imagen que algunos miembros del gremio dancístico manifiestan con comentarios sobre sus logros o su trabajo, está la impronta de su mentor, Marco A. Silva. Ésta impronta por una parte confiere ciertas ventajas, pero por otra parte recalca una tendencia a perder de vista el trabajo de nuestra coreógrafa, con su sello particular y su desarrollo propio.

Aunque no se pretende dar cuenta total en este trabajo de la descripción del proceso creativo, es menester hacer explícitos algunos rasgos importantes en el trabajo de la coreógrafa extraídos de la observación de las interacciones que se dan en el espacio de trabajo entre coreógrafa y bailarines por un lado, y entre los mismos bailarines, que incluye una idea del espacio institucional que acogió y produjo de forma material este proceso.

Para dar cuenta de este trabajo y la relación con la institución que lo hizo posible, asignaré el nombre de espacio de duela a ese espacio donde se desarrollan las interacciones entre coreógrafo(a) y bailarines. El espacio de duela es así espacio de trabajo, descanso, conversación, movimiento, que nos dirá detalles de la relación de nuestros actores entre sí y de ellos para con las instituciones.

Un proceso de trabajo con la coreógrafa.

En el proceso creativo al que di seguimiento, Vivian se nos revela como una coreógrafa digamos que arma un rompecabezas de frases de movimiento surgidas, en este caso de las evocaciones personales de las bailarinas, indicadas por los puntos de inspiración que les ha dado ella. Ordena el material subjetivo; objetivado en movimientos y acciones que le ofrecen los bailarines y bailarinas con

quienes cuenta en cada proyecto y también las posibilidades técnicas y de producción que tenga a su alcance. La imagen corporal de la gran bailarina y coreógrafa alemana Pina Bausch se manifiesta como su imagen corporal ideal (Servós en Islas, 2006).

Lo que se manifestó en este proceso de observación es que 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, así como de un trabajo interdisciplinario que en la medida de las posibilidades de tiempo y presupuesto se intenta realizar. En este caso un lugar como el Centro de Producción de Danza Contemporánea, (Ceprodac)³ donde se llevó a cabo el montaje observado permite la seguridad de un elenco pagado que trabaja de forma intensiva con la coreógrafa durante dos meses varias horas diarias, un auxilio en la consecución oficial de espacios, el poder recurrir a colaboradores determinados y con pago, el uso de las instalaciones especiales del Centro. Entre las limitantes se observaron que la elección de sus bailarinas estuvo sujeta a diferenciaciones en trayectoria y preferencias de otra coreógrafa mayor, que montaba una obra al mismo tiempo que Vivian o lentitud institucional para ciertos trámites que permiten la

³ El Ceprodac, Centro de Producción de Danza Contemporánea, nace en 2011 al cobijo y por iniciativa del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y el Conaculta (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes). Actualmente va en la segunda convocatoria para audicionar y contratar a los 20 bailarines integrantes que permanecen 2 años laborando ahí en dos categorías, residentes (con mayor experiencia) e interinos (con menor experiencia), lo cual marca una diferencia en los sueldos. Los coreógrafos eligen con quién trabajar. Dirigido por el bailarín y coreógrafo Raúl Parrao y coordinado por la Licenciada en Coreografía, Sonia Oliva, este Centro surgió entre una gran polémica respecto a la conveniencia o no de crear una compañía oficial de danza contemporánea, que pudimos constatar al cierre del Ciclo de Coreógrafos 2011. En este sentido, sus directivos y algunos coreógrafos se defienden argumentando que no es una compañía, pues hay convocatorias periódicas para que los coreógrafos de diversas procedencias puedan montar sus obras ahí, aparte de que los bailarines no están por tiempo ilimitado y sólo algunos interinos pueden repetir. Otros dicen que administrativamente y artísticamente funcionan como una compañía y son privilegiados con inversión para la infraestructura y las producciones, aparte de que tienen entrada obligada a los teatros principales para la danza en México, al estilo de la Compañía Nacional de Danza o las que eran compañías subsidiadas. Los coreógrafos tienen aproximadamente dos meses para realizar sus montajes y esto varía según vengan de provincia o del extranjero (a veces un mes.) Las obras se convierten en exclusivas para uso del Ceprodac.

consecución de producción, por ejemplo. Cabe destacar que el tiempo de montaje es poco, según lo manifiestan los mismos coreógrafos que trabajan en el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), pero a veces ellos mismos piden esos tiempos por compromisos previos que tienen que cubrir, lo cual afecta los resultados de la obra, según algunos coreógrafos entrevistados que han trabajado con Ceprodac e incluso la misma coreógrafa reconocen. Aún con todo, Vivian ve esta situación como un reto que la obliga a practicar el oficio y mostrar su destreza en él.

Aunque Ceprodac es un centro que tiene algunos elementos estables como los tendría una compañía, los tiempos de montaje otorgados están en un promedio de dos meses, lo cual es un tiempo en el que suelen trabajar los grupos independientes que desde los noventa se reúnen por proyecto. Así, los montajes suelen durar un promedio de tres meses y se estrenan de acuerdo a compromisos establecidos en los proyectos de beca o convocatorias institucionales. Vivian por ejemplo ve como un reto el trabajo en Ceprodac y que presenta sus diferencias con el trabajo realizado con bailarines que no tienen asegurado un sueldo, para el cual se debe conseguir espacio de ensayos y presenta una restricción aún mayor en la producción. Los bailarines convocados por proyecto son inestables puesto que deben buscar la forma de sobrevivir dando clases y trabajando en varias producciones a la vez, lo cual significa una restricción del tiempo de ensayos y en ocasiones, un menor compromiso laboral, que no afectivo con las obras, debido a la precariedad de las condiciones de trabajo.

Observo en este caso que el proceso de trabajo incluye movilizar el aparato afectivo para aportar a la obra, mediante acciones iniciales muy concretas como escribir cartas, realizar collages y proponer ambientes musicales, para luego intercambiarlos, dialogar y verse en el otro, en los otros. La danza se convierte aquí en una manera expresiva de pensar. Recordemos que los movimientos en danza se van convirtiendo durante este proceso en símbolos estandarizados y patrones kinéticos (que finalmente tienen que ver con las técnicas) con una carga

simbólica y que estos símbolos intentan representar experiencias del mundo externo e interno (psíquico) de quienes están implicados en esa construcción (Hanna, 1987). Cabe destacar que las técnicas en las que se entrenan en Ceprodac son el release y el ballet, por lo cual el trabajo con Vivian representa un crecimiento en cuanto a las formas de abordar el movimiento que ya practican las bailarinas.

La perspectiva que aporta en esta observación el interaccionismo simbólico es importante siguiendo la premisa de que los seres humanos interpretan o definen las acciones de los demás en lugar de solamente reaccionar a esas acciones, pues la interacción humana está mediada por el uso de símbolos, la interpretación y la asertividad respecto a las acciones de los otros (Blumer, 1969).

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

El proceso interpretativo que observamos, comienza a nuestro juicio desde que el coreógrafo manifiesta su intención de realizar la obra. Esto implicaría desde entrar a la convocatoria emitida por la institución, el Centro de Producción de Danza Contemporánea, Ceprodac, (el cual pertenece al INBA), que en este caso apoya la realización de la obra con bailarines que perciben un sueldo mensual, pago al coreógrafo, producción y lugar seguro de presentación, hasta los elementos que conformarán los puntos de arranque e inspiración para que surja el núcleo central de esa obra y no de otra. Pero como este proceso es dinámico, al encontrarse con el material humano con el que trabajará la coreógrafa y a quienes les explicará lo que quiere, y que también reaccionarán a ello, su idea va cobrando forma,

diferenciándose de la concepción original, pero también conservando elementos que tienen que ver con ella. Identificamos así este proceso creativo con una manera de ir trazando itinerarios por las experiencias cotidianas o excepcionales en la vida tanto de la coreógrafa como y sobre todo, de las bailarinas, que ellas mismas van transformando en marcos y valores que se expresan a través de la danza (Hanna, 1987).

La coreógrafa va manifestando también sus competencias mediante las indicaciones y las resoluciones que toma durante el proceso. Vemos cómo las bailarinas, en sus traducciones o interpretaciones, manifiestan muchas veces de manera inconsciente, en el gesto y el movimiento, las características de su situación a nivel institucional, es decir la imagen que se quiere transmitir y la situación que realmente emana de los cuerpos expresivos y que también se va creando y modificando dentro de la convivencia en el trabajo diario para construir esta obra. En este sentido coincidimos con Judith Lynn Hanna (1983) sobre que la danza es un vehículo para la expresión de emociones y que “trabaja sobre lo sensible y lo imaginario” (García Canclini, 1977).

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

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

En los planos mencionados, ubicamos el proceso de los ensayos no sólo como un proceso correctivo y de ajuste en la comunicación que se da con los coreógrafos y entre los mismos bailarines, en el sentido de Turner, (2000) sino donde al mismo tiempo se manifiesta la memoria, su presente en las facetas de persona y su papel

en una obra, así como un intenso y rápido recorrido de ajustes en el trabajo del bailarín, con miras a complacer las peticiones del creador y lograr un resultado final. Hay entonces un total involucramiento de las bailarinas en el trabajo y hay una total asunción de “los esquemas de percepción y valoración que les permiten percibir las conminaciones inscritas en una situación o en un discurso y obedecerlas” (Bourdieu, 1997). La coreógrafa las escucha para encontrar caminos claros e indicarles mejor lo que desea, y tanto bailarinas como coreógrafa realizan un trabajo de reflexividad en la acción y en los intercambios de impresiones en equipo (Goffman, 1959) (Becker/Faulkner, 2011).

Para Vivian se trata de compartir experiencias como personas y al mismo tiempo darle sentido a las acciones; que el movimiento tenga una coherencia así como una oración debe tenerla. Habla de su experiencia con Vanderkeybus, donde improvisar no era “hacer pasitos, sino crear”. Aparecen ciertas pinceladas de riesgo, como cuando pide a una bailarina que caiga, aunque haya otra recostada en el mismo lugar donde será la caída, y quien deberá levantarse instantáneamente. Recurre a su aprendizaje y habla de la importancia de la mirada para plantear el espacio y dirigir la energía pues “nada se hace impunemente en el espacio”, dice. Apela a que habiten el espacio imaginado. En algunos momentos cuando no se sabe cómo resolver las transiciones entre frases de movimiento ya fijas, las herramientas aprendidas en Utopía afloran, según ella misma lo declara e indica rodar por el piso trazando círculos. Vivian insiste “lo ideal sería acción-reacción, busquen respirar el movimiento, abarquen el espacio sin tensarse, no corran, denle tiempo a las acciones, habiten el movimiento con tranquilidad. Si estás tensa estás pujando las emociones y no fluye nada. Pina Bausch dice: nada más baila.”

Hay una imagen ideal del cuerpo, y que representa la meta a alcanzar respecto a la expresividad solicitada y preferida por nuestra coreógrafa y que inviste muy sutilmente el ambiente, de modo que hay dos subdivisiones que visualizamos en el trabajo, por la imagen ideal y por la experiencia tanto profesional como de vida

(Goffman, 250:1959). Puede ser también que haya afinidades de experiencias o de espacio social, que se manifiestan en las afinidades mostradas con las bailarinas. Sin embargo, respecto a su metodología de trabajo, Vivian es totalmente consecuente con su manera de ver la danza y estar en ella. No podríamos catalogarla de danza-teatro porque está inmersa absolutamente dentro del mundo de la danza, pero los detonadores que usa son los mismos que los de la danza alemana en su metodología de creación. Reitero que las técnicas que predominan en la forma de ejecutar de las bailarinas son el release y la improvisación de contacto, ambas no sólo familiares, sino usadas también por la coreógrafa en su danza y predominantes actualmente en la danza mexicana y mundial.

Las bailarinas y el espacio de duela.

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

La personalidades de las intérpretes se muestran vivamente en sus participaciones al hablar y opinar y aparecen mediadas por sus habilidades y competencias en las secuencias de movimiento propuestas. Es muy rica la interacción que establecen cuando opinan y se ven reflejadas en la interpretación que alguna otra hace, tanto en el plano del movimiento como hablando de este y refiriéndose a cada una. Son abundantes en sus “citas” de lo que perciben de la otra y explícitas más allá de lo que cualquier persona pudiera hacerlo en otros ámbitos en cuanto a las experiencias dramáticas y cargadas de afectividad en las que se basaron las improvisaciones. Cuando Vivian les solicita que se aprendan la secuencia realizada por alguna de ellas, suele pasar que quien la realizó, para que las demás la entiendan mejor, traduce lo que cada movimiento significó para ella, e intenta imitarla en cuanto a ciertas cualidades de movimiento, que no se definen pero se “actúan”. Una de ellas dice, “sí, en ese momento es cuando mi abuela está tirada en el baño” o “esto es cuando no quiero ver”, “me caigo al vacío”, etc.

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

Vivian recurre a imágenes para corregir el movimiento, va integrando las secuencias donde son más pertinentes y les pide que las afinen en su cualidad. Solicita prestar atención sobre el lugar dónde quedan los objetos para comenzar a dar sentido, a habitar la acción. Los objetos que han quedado son cuadernos,

libros y sillas, hasta el momento. Es posible que haya cuerdas que unan los cuerpos de las intérpretes.

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

En el espacio de duela pareciera que se juega un ámbito más personal y subjetivo durante el trabajo mismo, que cuando se les otorga un descanso a mitad del ensayo para ir al baño, a tomar agua, con la terapeuta para verificar el avance de alguna lesión y ponerse algún vendaje en la parte afectada o sólo para sentarse en una banca a meditar o descansar. En este caso, el espacio está delimitado porque está cubierto de linóleo gris.

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

Los intérpretes demuestran que ponen sus herramientas y su persona a trabajar para dar a ver que los niveles de ejecución y los deseos del coreógrafo son “pensados con el cuerpo”, al repasar constantemente las secuencias que realizan

en solitario o en breves momentos en que la coreógrafa trabaja con la otra dupla de compañeras. (Goffman, 1966) Vivian indica: “me interesa que veas (en un gesto que realizan) algo terrible de tu vida que te haga gritar, me interesa eso y no el gesto”...y al mismo tiempo corrige las manos del gesto - deben ser más suaves.-

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

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

Las bailarinas también trabajan en muchos momentos la mecanización del movimiento, algo cercano a lo que Jaques Dropsy llamaría movimiento analítico, es decir, repetir el movimiento para memorizarlo en su mecánica de manera consciente, tomando en cuenta cómo se pasa de un momento al otro, los tiempos e incluso, posteriormente, las cualidades. Cabe destacar que la mayoría de las improvisaciones deben ser presentadas como movimiento sintético en relación, que es lo que Vivian solicita, es decir, hacer el movimiento con una finalidad, aunque el gesto esté estilizado. (Dropsy en Islas, 2001.) Se observa un mayor énfasis y cuidado en el trabajo de movimiento, que en el uso del espacio y su orientación. Vivian las deja decidir dónde poner la tensión y van corrigiendo las sensaciones y haciendo consciente la diferencia entre sentir desde adentro, sentir desde afuera y sólo moverse. Vivian las pone a jugar, pero les pide ir fijando secuencias. Las incita a explorar y hacer visibles sus detonadores personales y seguidamente a construir acciones.

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

El espacio de duela integra lo que pasa estrictamente en el salón de ensayos y nos hace reflexionar sobre el punto de partida para la creación de las secuencias de movimiento, la presencia de la subjetividad y las experiencias que manifestaron las bailarinas para objetivar su papel en la obra. En ese sentido, una de las bailarinas residentes expresa su desconcierto porque según ella hubo una malinterpretación de su carta. “¿Por qué? ¿qué escribí? Yo fui honesta, si tú quieres, tú ves lo que hay. Yo fui honesta y (uds.) no están viendo cosas.” Fue un momento importante, que detonó mayor apertura en sus sentimientos y la declaración de su visión sobre las demás.

En el caso de la coreógrafa se observa que, si bien la atención o el involucramiento principal está en lo que le muestran las bailarinas y en hacer ajustes e indicaciones en el salón de ensayos, esta atención está dividida en todos los elementos que debe resolver para la obra (Goffman, 1966: 44). En este sentido la atención principal de ella varía según el espacio donde se encuentre trabajando

y el momento, pues todos los componentes de la obra son vitales. De modo que en el salón de ensayos, la atención subordinada está en estos elementos que incluyen las restricciones institucionales que se van manifestando a lo largo del proceso como la reducción del presupuesto, la modificación de los implementos tecnológicos requeridos en la idea inicial, la búsqueda de condiciones para probar otros elementos tecnológicos que sustituirán a los iniciales que se ofrecen comúnmente, (como oscuridad en el espacio para probar un sistema de iluminación), etc. La coreógrafa ha debido organizar dinámicas e impulsar a las bailarinas, sobre todo las más jóvenes, para que su atención e involucramiento en los ensayos sea mayor, en el sentido de que la obligación del bailarín sería disponer su persona de forma total para las peticiones del coreógrafo, el mayor tiempo posible, al menos en el salón de ensayos, que sería su espacio laboral. Vivian se vuelca con atención en cada detalle del trabajo de construcción de la obra.

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

El sello personal de la coreógrafa.

El ámbito sonoro es vital en esta obra dancística y las imágenes para comunicarse con la compositora siguen apareciendo, hay viento, hay radios que salen desde las habitaciones, las atmósferas auxiliarán en las transiciones, etc. De hecho la sensación de viento está presente en varias sesiones del montaje, cuando la misma coreógrafa “hace con su voz el sonido del viento” para que las bailarinas tomen la sensación de movimiento fluido al repasar las secuencias.. Cabe destacar que en algunos trabajos de videodanza, Vivian recurre al viento y al agua y este medio amplía las posibilidades expresivas de su trabajo escénico. Su repertorio es amplio respecto a los elementos de los cuales echa mano en la producción de sus obras. Herramientas del teatro, la danza, el video y la literatura enriquecen su trabajo, así como su capacidad de ajuste y negociación con profesionales de otras áreas como músicos, iluminadores y directores de ópera y teatro, con quienes ha debido trabajar durante su trayectoria como coreógrafa.

Podemos decir que el sello particular en los trabajos de Vivian se manifiesta en varias áreas compositivas. El primero es la técnica de improvisación de contacto que hace que en sus obras haya interacción constante entre los cuerpos, que se pasan el peso, se cargan, se tocan. El segundo está en la interdisciplinariedad que incluye el trabajo con músicos, actores, pintores, realizadores de tecnología, cantantes, etc., que contribuyen a hacer la obra. Los puntos de inspiración de Vivian son varios pero sobresale la literatura, que en el caso de la obra observada es la de Milorad Pavic. Un lugar central, sin duda, lo tiene siempre la videodanza que enriquece, acompaña e incluso es obra en sí misma. El video que acompaña la danza en las obras de Vivian es realizado por ella misma y diríamos que es el alma de sus obras, lo que expresa el viento, el agua, el ambiente meditativo sobre los sentimientos expresados y los pensamientos que dan sustento a sus obras.

Es menester hablar de la interdisciplina, elemento presente en las obras de Cruz y que les imprime no sólo su sello particular, sino una diferencia significativa con las

obras anteriores a los años noventa y la actualidad. La interdisciplina puede ser pensada como una relación intercultural, planteada por Daniel Mato (2009), como la presencia de agentes que se comunican y que participan de experiencias intermediales y que encuentran entre ellos diferencias nombradas o percibidas como culturales, de sentido o de visión del mundo. La idea de cultura que Mato plantea, nos es útil dada su amplitud, que abarca la producción, apropiación y transformación de sentido que resultan significativos en el desarrollo de cualquier tipo de práctica social, en un contexto dado. Lo que me hizo evocar la interdisciplina en el caso de la propuesta sobre interculturalidad de Mato, es que contempla la trasposición o articulación entre oralidad, escritura, medios audiovisuales, internet y otros y hace un repaso por las diversas acepciones del término.

Vivian es pues también una negociadora experimentada entre quienes participan para la hechura de cada obra. Siguiendo a Becker y Faulkner (2011) “La calidad de conjunto de la acción de las personas que hacen cosas juntas no depende de que se “entiendan” mutuamente, sino del continuo ajuste y reajuste de cada participante a lo que están haciendo los demás” (Becker; 2011: 278) Se trata de afinar la interacción entre diversos conocimientos al servicio de una obra, de una idea central. Vivian es ya muy diestra en esta negociación que realiza poniendo retos a quienes trabajan con ella e incluso en otras obras músicos y profesionales de otras artes participan en escena.

EL PÚBLICO EVOCADO EN LOS ENSAYOS.

Quizá porque la vía de entrada para hacer la observación con Vivian fue mi interés por hacer un cruce entre la idea de danza de los coreógrafos y la percepción de los espectadores, Vivian mantuvo el tema del público presente sobre todo durante el montaje de la obra mencionada. En los ensayos estuvo presente en las indicaciones de eficacia interpretativa que exigía a las bailarinas y

en la concepción del espacio para este trabajo en el cual el público cambia de lugar a la mitad de la obra.

También la reflexión sobre el público estuvo presente en los apuntes que el joven bailarín observador Edgar Pol escribió en su bitácora, la cual compartía con la coreógrafa, las bailarinas, la Coordinadora de Ceprodac y con quien esto escribe. “El espectador es quien permite tejer rutas de comunicación. En este caso, el trabajo de Vivian, considero puede ser más cercano al espectador global (haciendo referencia al público que no está sujeto a ser miembro del gremio escénico o familiares y amigos de los artistas de la escena), ya que parte de historias verdaderas que, aunque llevadas a la “ficción” de la escena, no es la historia de cada una de las intérpretes como intérpretes sino como personas. Es aquí cuando, creo, *la energía de una pieza escénica*, debe saberse trabajar y ser manejada de manera adecuada” (Pol, 2013).

De hecho la coreógrafa o el director de escena vendrían a ser los primeros espectadores, que intercambian con el intérprete puntos de vista, miran de una forma particular, con un objetivo (Brook, 1991) Vivian indica: aunque el espectador no sepa, debe sentir. Vivian invita a la reflexión sobre lo que el espectador verá. A nivel de construcción de ente escénico, en este caso no precisamente de personajes o de cómo representar lo que cada una de las bailarinas han ido confeccionando para la escena, cuando se observan entre sí, se convierten un poco en espectadores a nivel íntimo, pues verán lo que los públicos no podrán. En ese sentido, el observador que como yo es testigo de esas otras escenas que conforman a este grupo social con afinidades en un espacio laboral, es privilegiado. Goffman plantea cómo en el marco que ofrecen las artes escénicas, la relación espectador actor es indisoluble, es decir, sin público no hay espectáculo o representación (Goffman, 1974: 125).

Si bien me falta profundizar más mediante entrevistas y observación en su concepción del público, Cruz me ha dado pistas importantes sobre esto cuando se refiere a que su objetivo es “que las obras trasciendan a un espacio metafísico, a

una lectura metafísica” por el público. Ella sabe que quizá su concepción es ambiciosa pero afirma que “hay que dejar que el inconsciente hable y la obra se conecte de forma inconsciente con el público”. Dice que eso es más auténtico porque sigue la famosa frase que tenían como consigna e inspiración en el grupo Utopía: “La belleza será conclusiva o no será” de Breton y luego comenta que “es lo que busco a través del ritual escénico, un trabajo espiritual, que no se quede en el ego”. Vivian comenta que busca que el público se sienta dentro del manejo de planos y energías que convoca con sus bailarines y su equipo para estar todos “en el mismo canal”. Por ello busca que las obras sean hechas con “honestidad, trabajo, encarnación, para que el público entienda y viva lo que haces”. “Tengo que entender hasta donde en Ceprodac eso no se puede, pero sé que eso es otra cosa, es una producción. Los retos son ahorita y hay que tomarlos”. Para ella son un aprendizaje los retos que imponen las condiciones de producción de cada obra y dice: “En la ópera todo cuesta dinero y eso es un entrenamiento también del oficio y del lenguaje”.

Gracias a la etnografía realizada en el proceso de montaje de “Sueños y obsesiones” con cuatro bailarinas del Ceprodac, quedó manifiesta la intención de la coreógrafa de expresar en forma de diálogo de espejo, pero de formas distintas según el espacio escénico dividido, experiencias significativas de la vida de las intérpretes y así también poder llegar a tener una empatía con los públicos.

REFLEXIONES SOBRE LA OBSERVACIÓN.

Después de este recuento etnográfico, considero que estamos ante un tipo de danza que no cuestiona con su performatividad lo ya instituido como tradición, pues proviene de una idea todavía presente del creador en el sentido romántico del término, es decir, “la ideología de la obra de arte como creación y del artista como creador increado”, y que muestra finalmente la autonomía del campo y los efectos de la trayectoria del hacedor de danza en este campo (Bourdieu, 1990:

227). Esta danza se preocupa por una manera en que será vista y por ello, cuida todos los detalles posibles, tanto en la confección de la obra a nivel de acción y movimiento, como a nivel visual. Estamos hablando de un tipo de danza para la cual hay cierto preciosismo de la forma y a la que no le gusta mostrar las costuras, la hechura o el proceso. La institucionalidad que le da cabida la hace posible, pero también restringe sus posibilidades y produce al mismo tiempo al creador que se mueve y respira dentro de sus márgenes.

Sin embargo, al seguir esta continuidad respecto a una tradición en la danza mexicana, observamos la riqueza que se nos ofrece en la propuesta de trabajo, ese rescate y juego de las herramientas aprendidas que objetivan los mundos interiores y que se organizan de acuerdo al discurso de la coreógrafa. Estas formas de construir tienen posibilidades enormes de mostrar la fuerza de los deseos y de las emociones, mediante la auto reflexividad parte del proceso y en los logros en términos de crecimiento personal y profesional, que se da en el intercambio de subjetividades de quienes interpretan y participan (Turner, 2002).

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

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

convencional que establece una relación distinta con el espacio escénico y con el público (García Canclini, 1990).

Por otra parte esta tradición y esta coreógrafa en particular, busca la distribución y presentación de sus obras dentro del circuito artístico cultural, mediado totalmente por las instancias gubernamentales y empieza apenas a encontrar espacios privados dedicados a la danza que han surgido recién a fines de los años noventa y en lo que va del presente siglo. Estos pequeños espacios no sólo dan visibilidad a las pequeñas redes que se establecen de profesionales que trabajan con los diversos grupos de danza como Landscape Artes Escénicas, A.C., sino que son una alternativa de presentación para asegurar los proyectos realizados para el Fonca, cuando no están apoyados por una infraestructura como la de Ceprodac (García Canclini, 1990: 90). Aunque estos foros, que ya forman parte del circuito artístico cultural tomado en cuenta por algunas instituciones de gobierno, son independientes y trabajan con ayuda de becas o capital de los mismos artistas, se sigue trabajando con la mediación de grupos aliados por los personajes faro, las capillas culturales o los grupos de especialistas que trabajan de forma cíclica para otorgar apoyos en el Fonca (Ejea, 2011).

Sin embargo, estas iniciativas han venido a dar un aire nuevo a la danza contemporánea y han ampliado las alternativas de presentación de obras tanto para artistas como para instancias de gobierno, convirtiéndose ahora en una ampliación del circuito cultural artístico para la danza en el D.F., sobre todo para la presentación de pequeños grupos, duetos o solistas y coreógrafos que no han tenido la oportunidad de trabajar en Ceprodac o que no han entrado al circuito más prestigiado tradicional de presentación (Teatro de la Danza, Teatro del Palacio de Bellas Artes, Sala Miguel Covarrubias).

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.

3.3- HALLAZGOS SOBRE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN COLIMA.

Para comprender la idea de espacio social en el campo de la danza contemporánea entre el D.F. y algunos lugares del interior de la República, considero que es necesario tener presentes varios niveles de análisis. El primero es la autonomía del campo y su constitución a nivel nacional y que se manifiesta en las instituciones y actores de la danza en el D.F., pues es desde ahí donde se dictan las políticas y formas hegemónicas de apoyar y percibir la danza escénica o académica. Otro nivel fundamental tiene que ver con los subgrupos o actores que en el mismo D.F. funcionan y tienen un lugar privilegiado, pues estos actores serán los censores para el otorgamiento de becas y apoyos, así como quienes hagan sugerencias respecto a la distribución de obra en los teatros designados en el interior de la República Mexicana. (Ejea, 2011) Aún en un tercer nivel no menos importante, está la constitución particular del campo en las entidades del interior, lo cual va a marcar diferencias notables no sólo respecto a la danza del centro hegemónico de designación, sino entre los mismos actores situados en el interior o en la misma entidad donde se repiten patrones jerárquicos de distribución, pero con ciertas particularidades. Siguiendo a Bourdieu “la posición ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital, que así mismo son armas, ordena las representaciones de este espacio y las tomas de posición en las luchas para conservarlo o transformarlo. (Bourdieu, 2000: 25) Podemos ver así que los grupos provenientes del D.F. y con una trayectoria previa que deciden fincar sus proyectos y escuelas en provincia, tienen un mayor apoyo y difusión como censores, (Delfos por ejemplo), que quienes han nacido al cobijo de sus personajes faro locales y que quienes se han separado de dichos personajes o directrices hegemónicas en algún momento. Plantearé un panorama general de la danza en Colima donde se

podrán identificar las relaciones de poder conformadas por las prácticas de los actores. Dichas prácticas nos dan a ver trayectorias que conforman tradiciones a las que cada grupo observado pertenece. Intentaré también dar cuenta del lugar que ocupan estos grupos dentro de la danza contemporánea de la entidad y en relación con las instituciones tanto locales como federales encargadas de impulsar la danza.

Aunque me centré en la observación y el estudio de los procesos creativos, las formas de organización y la visión que tienen del público directores, coreógrafos e integrantes de los jóvenes grupos de danza contemporánea Fobos, Ensemble Colima y Ángulo Móvil, gracias a las entrevistas realizadas y a la observación descubrí datos interesantes que me revelaron un panorama general de la danza contemporánea en Colima y del cual destaco lo siguiente:

GRUPOS UBICADOS Y POSICIONES DOMINANTES.

Todos los entrevistados y el material consultado, coinciden en que al menos hasta 1999 en la danza contemporánea en Colima “han existido talleres o grupos temporales sin la continuidad que sí ha tenido el folklor”. Se menciona por supuesto a algunos pioneros como Cuco López, al grupo “El patín verde” creado en los años setenta y que más bien era de jazz (Vega/Ochoa 2000; 14), la maestra Lucía Arciniega y su grupo “Compañía de danza y arte escénico”, de la cual ahora se encargan Georgina Navarro y Cristóbal Barreto, pero que ya no trabaja de manera regular. Cabe destacar que autores como Vega y Ochoa (2000) no hacen diferencia entre danza contemporánea y géneros como el jazz, las mezclas usadas en el llamado show o bien la comedia musical. También debemos anotar que no hay nadie que escriba de los eventos de danza en la localidad. Un entrevistado mencionó a la bailarina Marcela Flores, formada en el D.F., como una pionera que bailó en el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y a Carlos González, pero comentó que se invisibiliza a estas personas como iniciadores de

la danza contemporánea en la localidad, por parte de quienes participan en la Licenciatura en Danza Escénica actualmente o quienes tienen relación estrecha con esta vertiente hegemónica.

Los grupos y creadores exclusivamente de danza contemporánea que observé se encuentran activos actualmente son *Univerdanza* dirigido por Adriana León y Alejandro Vera; la maestra *Lucía Arciniega* quien esporádicamente realiza obras unipersonales o con alumnos del Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA); *Mujerdanza* y *Colima Danza Escénica* dirigidos por Jesús Avilés; *Fobos* (hermano de *Ensamble Colima*) dirigido por Henri Tema y *Ángulo Móvil* dirigido por Ignacio Sánchez Verduzco. Existe un grupo que monta obras con el corte de comedia musical y hace obras para niños. Dos entrevistados hicieron referencia al grupo *Espacio Danza Compañía*, dirigido por Andrés Santana haciendo ver que si bien se trata de una persona formada en la danza contemporánea y que fue fundador del proyecto que dio lugar a *Ángulo Móvil*, no la ejercía y más bien su trabajo es cercano al “show” y los bailes de salón. También está en activo la coreógrafa *Azul*, egresada de la Licenciatura en Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el D.F. y quien desfiló sola en el Convite inaugural del Festival de Danza Colima 2013. Hubo buenos comentarios sobre su trabajo, sobre todo de bailarines que han colaborado en sus obras o las han visto. La ubican como un ser aislado que tiene ideas “novedosas e interesantes”, “muy imaginativas”, pero con quien es complicado lidiar. Observamos que pesa aquí la tradición local y que la danza de los colectivos estudiados imprime su sello, al mismo tiempo que la danza impulsada por las instituciones tanto locales como federales. En este sentido retomo la idea flexible de genealogía retomada al principio de este trabajo, pues está teñida de múltiples elementos. Estas líneas de tradición esbozan las diversas genealogías en la danza, que en Foucault es algo así como “análisis de trayectorias múltiples, abiertas y heterogéneas de discursos, prácticas y eventos...” (Dean en Ritzer; 2003:139).

Es evidente la hegemonía de la danza folklórica tanto en las presentaciones realizadas a las cuales el público asiste y aplaude y también según las opiniones

de nuestros entrevistados. También es evidente, aunque poco menos comentado en esta hegemonía, el sino del artista plástico, coreógrafo y maestro Rafael Zamarripa en la danza de Colima. Este creador fue invitado por la Universidad a conformar el *Ballet Folklórico de la Universidad de Colima* en 1981 y el cual hoy es “un orgullo local y una tradición” (León, 2011: 37). Como él lo hizo por ejemplo, la danza contemporánea sigue reservándose para la expresión personal pero deseada y relacionada con un rigor en cuanto al entrenamiento de las técnicas modernas y contemporáneas y la estructuración coreográfica.

Así lo hacen por ejemplo Henri Tema y Marisol López al fundar Fobos, grupo que se crea apenas en 2011 y donde se vierten las necesidades expresivas de su coreógrafo Henri Tema. En Fobos bailan sólo ocho personas y por supuesto no tiene tantas funciones ni es tan conocido como Ensamble Colima. Cinco bailarines bailan en ambos grupos. Existe simpatía entre el maestro Zamarripa y los siete integrantes del grupo de danza contemporánea Ángulo Móvil. Todos tienen una relación de respeto hacia él, pero son menos o más apegados.

Formación.

La tradición también se manifiesta en la formación y las trayectorias que se van conformando a su cobijo, en un camino que va a formar el ethos de los grupos y los coreógrafos. Se ve así como es en el grado de objetivación del capital social acumulado, donde se encuentran las bases de las diferencias entre los diversos modos de dominación; en las relaciones entre los actores y también entre los grupos mediadas por mecanismos objetivos e institucionalizados, como aquellos que producen y garantizan la distribución de títulos diversos. (Bourdieu, 2004: 184)

En realidad los directores de los grupos que observé son jóvenes que tienen aproximadamente 30 años. Casi todos los bailarines de estos grupos, sobre todo los más jóvenes (de veinte años o menos), han egresado de, o al menos estudiado un tiempo (el caso de una sola de las bailarinas) en la escuela de danza

del IUBA, Instituto dirigido por el maestro Rafael Zamarripa, quien también dirige la Licenciatura en Danza Escénica que estos bailarines han cursado. Zamarripa también fundó en 1999 y dirigió hasta 2010 el grupo de danza contemporánea de la Universidad llamado Univerdanza, posteriormente dirigido por Adriana León y Alejandro Vera (León, 2011).

Las actitudes de estos egresados hacia su educación universitaria en danza son diversas, según factores como la cercanía y simpatía que el maestro fundador, Rafael Zamarripa, tenga hacia ellos; el avance que hayan logrado respecto a sus capacidades y talentos; su experiencia previa al bailar ya sea en la compañía de danza folklórica de la Universidad, una de las más prestigiadas en Colima, México y el extranjero, así como en Univerdanza y, finalmente, sus diferencias estéticas con los proyectos hegemónicos ya mencionados. Una egresada por ejemplo comenta: “Yo no sé por qué vienen del D.F. a estudiar danza en el IUBA, teniendo tan buenas escuelas allá. Aquí no te enseñan nada bien, hay muchas deficiencias. A veces me pregunto qué aprendí ahí”. Sin embargo, las competencias como ejecutante de quien emite esta opinión, demuestran las enseñanzas que se pueden capitalizar de esa escuela y que la entrevistada pone en juego en su trabajo cotidiano como bailarina, maestra y coreógrafa de danza popular.

Univerdanza, grupo del que ya hemos hablado, es un semillero donde casi todos los interesados en la danza contemporánea han bailado antes de formar sus propios proyectos, o bailar en otros, como es el caso de los directores e integrantes de Fobos, Ensamble Colima y Ángulo Móvil, los colectivos elegidos para este estudio. Este grupo continúa funcionando bajo la tutela moral y económica de Rafael Zamarripa y la Universidad de Colima aunque con la dirección de los bailarines Adriana León y Alejandro Vera. Este 2013 cumple 15 años de existencia. Pude observar que el pertenecer a esta institución y el estar bajo esta tutela, hace que sus directores y coreógrafos tengan restricciones en el plano creativo, como la que manifiestan de no poder usar desnudos y ser extremadamente cuidadosos en cómo expresar temáticas de violencia y otras,

justificadas en que su trabajo está dirigido a los estudiantes de la Universidad, los cuales son un público cautivo, puesto que se les exige acreditar cada semestre un número determinado de actividades culturales y deportivas, asistiendo a diversas actividades y espectáculos. Esta exigencia es vista negativamente por algunos bailarines profesionales y egresados de la Licenciatura en Danza Escénica, que piensan que no debería hacerse presión para ver danza u otras actividades. Sin embargo, para otras personas que no pertenecen al gremio dancístico, aunque sí pueden identificarse con el sector intelectual colimote, esta obligatoriedad es benéfica según dicen, porque piensan que por sí mismos los jóvenes estudiantes de carreras no artísticas no asistirían, sin ésta presión, a ver este tipo de espectáculos.

A diferencia de la danza que se realiza en el D.F., observo que los jóvenes profesionales de la danza contemporánea en Colima, están abiertos a todos los cursos, técnicas y conocimientos que les puedan ser compartidos por maestros tanto del D.F. como del extranjero. No hacen distinciones despectivas sobre los géneros, formas de trabajo o técnicas que les puedan ser transmitidas y puedan aprovechar y apropiarse. Si bien han adoptado en las formas de movimiento para sus obras las técnicas de moda 'release' e improvisación de contacto, no desdeñan los cursos o metodologías que no están en boga, como sí lo hacen los jóvenes bailarines del D.F. Así, lo mismo comentan con agrado los cursos de Rosanna Filomarino o Pilar Urreta (coreógrafas cuyas técnicas de montaje son consideradas antiguas o al menos lejanas a los ámbitos técnicos y creativos de moda en el D.F.), que los de Vivian Cruz sobre la videodanza o la improvisación de contacto, o los de Tlathui Maza y Balta Monkiki absolutamente de moda por ser 'release' y danzas urbanas respectivamente. De esta forma se percibe cuidado y preocupación en la estructuración interna de sus coreografías, pero una menor intelectualización enjuiciadora respecto a haber o no en un estilo dominante (danza posmoderna, el cada vez menor uso de la técnica en las obras, etcétera). Ellos muestran en su trabajo diario un gusto por la técnica y el movimiento, así como la disciplina del trabajo diario, aunque falte sistematización. Aprovechan

cualquier oportunidad para aprender o practicar lo que se les enseña en cursos y hacerlo suyo para compartirlo a su manera con sus compañeros de grupo. También en este rubro entran cursos de habilidades o competencias para la gestión cultural o la presentación de proyectos. Esto último se relaciona por supuesto con la necesidad de ser competitivos en la visión liberalizadora de las instituciones estatales impulsoras de los circuitos culturales artísticos, sobre todo del D.F. como el Fonca (Ejea, 2011).

Concepciones generales sobre la danza y su producción.

En este apartado realizo una comparación entre las concepciones de danza encontradas en el D.F. y en los colectivos observados en Colima. En realidad me parece importante este apartado previo, pues lo que en un lugar es criticado como impuro respecto al arte danzario, en otro lugar es abordado como una posibilidad que, si bien no especializa a los bailarines llevándolos a una supuesta excelencia, sí les abre posibilidades de trabajo, de creación y de acción. “Lo que los productores culturales tienen en común es un sistema de referencias comunes, de referentes comunes, en pocas palabras, algo parecido a lo que evocaba con el nombre de espacio de las posibilidades” (Bourdieu, 2000: 56).

La danza contemporánea en Colima y sus sujetos no establecen una división de posicionamiento estético y de campo de acción entre la danza contemporánea y la danza folklórica, al menos no de forma tajante como en el D.F., donde ambos géneros se practican separados y hasta podríamos decir que están “enclásados” dentro del campo. Ya hemos visto al abordar la constitución del campo en México, cómo los actores han hecho suyos enfrentamientos que se han justificado con base en opiniones de funcionarios y críticos sobre preferencias técnicas o estéticas, lo cual llevó a un enfrentamiento entre géneros que no existía en los inicios de la constitución del campo, o al menos no de forma declarada (Tortajada, 1995).

La escuela predominante en Colima postula una concepción del folklor espectacularizado que permite las mezclas. Está concepción está afianzada en razones que tienen que ver con una idea distinta a la de apego a las formas originales de los danzantes tradicionales. De modo que, como escriben el escritor Jorge Vega y la periodista Tita Ochoa “Estas dos tendencias en el baile folklórico continúan hasta la fecha...autenticidad contra espectacularidad” (Vega/Ochoa; 2000: 12). El maestro Zamarripa postula esta posición referente a la validez de la recreación espectacularizada de las danzas tradicionales, siguiendo en parte la escuela de Amalia Hernández pero con algo más de libertad creadora conjugada con su idea de incluir el género contemporáneo en la formación del bailarín de folklor. En el D.F. se ha respetado, salvo por algunos brillantes ejemplos de grupos que ya no existen⁴, la postura dominante de Guillermina Bravo, fundadora del Ballet Nacional de México (1948) y de otros maestros, que piensan que ambas técnicas (del zapateado y folclor para la escena y la técnica moderna utilizada, la Graham) no se pueden juntar porque causan confusión en el alumno ya que en cada una se prioriza el uso de músculos diferentes. Sin embargo, la formación dancística en la Universidad de Colima impulsada por el maestro Zamarripa desde la creación de la Licenciatura en Danza Escénica en 1997 (León, 2011:37), conjuga ambas disciplinas en aras de una espectacularización del folklor, es decir, la danza contemporánea se convierte en auxiliar para dotar de presencia escénica, mayor movilidad corporal, mejor condición física y cuerpos más dúctiles a los bailarines que se forman en esta escuela y que son los que requiere la compañía de folklor para la ejecución de la llamada técnica RaZa. (Rafael Zamarripa). Al respecto, dice Zamarripa: “Nadie creía que otras formas de danzar pudieran funcionar de la mano de los sones y zapateados. Guillermina Bravo insistía en que dejara eso, que no se podría realizar porque en el folklor se emplean otros músculos. Creo que si se hace de forma dosificada, un bailarín de

⁴ Me refiero aquí al grupo Propuesta del coreógrafo y bailarín Pablo Parga, vigente durante toda la década de los ochenta y principios de los noventa del Siglo XX. Autodenominados estéticamente como folktemporáneos, su coreógrafo hacía una crítica paródica y con humor a la danza folklórica de las grandes compañías del género. Las últimas obras del colectivo planteaban también un rescate de la ritualidad de algunas tradiciones populares.

sones puede seguir interpretándolos igual, aunque haya conocido otras formas de danza” (Vega/Ochoa: 2000: 14).

Cabe hacer notar que los grupos nuevos siguen los pasos estéticos y de apertura en cuanto a no separar ambos géneros dancísticos. Cuando en 2003 surge Ensamble Colima dirigido por Henri Tema, pero cuyas coreografías realiza la bailarina y maestra Marisol López, este grupo se convierte en un referente y una opción para que los alumnos que están estudiando puedan bailar algo distinto donde usan las habilidades aprendidas en la escuela y también pueden empezar a trabajar en su profesión de forma lúdica. Tema y López, bailarines de contemporáneo ambos, presentan en sus espectáculos bailes de salón (swing, tango) mezclados con algunos pasos de danza contemporánea e incluso ahora de algunas acrobacias en telas. Ambos creadores egresaron de la Licenciatura en danza del IUBA y tienen opiniones y una relación especial con su escuela y quien la dirige de mucho respeto y reconocimiento, pero también de distancia y hasta de cuestionamiento. Todos los entrevistados y algún integrante del público con quien platicué tienen la idea de que Marisol López es tan buena técnicamente en danza contemporánea que ella es quien monta las coreografías de Fobos. En realidad, a pesar de lo depurado de su técnica, ella sólo organiza a los bailarines de Ensamble Colima coreográficamente e introduce no sólo las variaciones contemporáneas en el movimiento sino también ella es quien baila y hace el trabajo de telas (danza aérea donde el bailarín se cuelga de telas y hace acrobacias en ellas). Henri Tema, Marisol López y otras diez personas bailan en este grupo, que permite participar a personas no egresadas de la Licenciatura y que no son bailarines de géneros escénicos en sus presentaciones en teatros y diversos espacios. Henri y Marisol comentan que los antecedentes del “no tenerle miedo a las mezclas” lo aprendieron al conocer en la escuela al pionero Refugio López (Cuco), de quien dicen que su danza es indefinible, porque mezcla folklor, show, jazz, danza moderna. Al decir de uno de nuestros entrevistados, el maestro les enseñó ese arrojo y definen el género como “moderno”, pero todos anotan que nunca sistematizó su forma de hacer danza y que en realidad tiene un talento

excepcional para copiar pasos de películas de diversos estilos y épocas y los monta a sus bailarines y no ha tenido preocupaciones expresivas personales en el sentido en que éstas se abordan en la danza contemporánea. Cabe destacar que se habla de danza moderna indistintamente para referirse a una danza antigua, anterior a lo contemporáneo (en México se trata de la época de la danza nacionalista antes de los sesenta) y también en el sentido de danza para show como el jazz y mezclas que espectacularizan ciertos cuadros de danza folklórica. Aunque en los distintos países según sus analistas y teóricos de la danza, cambian los períodos en que clasifican lo moderno y lo contemporáneo, en México ya hemos indicado que le llamamos danza contemporánea a la danza que abandonó los temas nacionalistas y pone mayor atención en la forma abstracta del movimiento o bien trata de forma distinta temas de la realidad nacional, sin basarse en un guión por ejemplo y con una mayor atención en la forma dancística.

Durante la observación en Colima, descubrí que hay varias formas en las que estos nuevos grupos de danza contemporánea, pero sobre todo Ángulo Móvil y su director Ignacio Sánchez, utilizan las tradiciones populares del Estado y lo aprendido en su escuela. Suelen inspirarse en las tradiciones para recrearlas o hacer coreografías contemporáneas con temas tradicionales. El folklor de la danza académica lo dejan para usarlo en caso de querer hacer algún paso o secuencia en la obra contemporánea o bien como fuente de empleo, ya que es más fácil encontrar trabajo como maestro o coreógrafo de folklor que de contemporáneo. Así, planteo que esta doble vertiente formativa les amplía el panorama de acción respecto a los bailarines y coreógrafos contemporáneos que trabajan en la ciudad de México. La posición de Ángulo Móvil, su director y la mayoría de sus integrantes respecto a la Universidad y el maestro Zamarripa es más acrítica y de mayor cercanía con él (hay una relación de simpatía y de preferencia hacia ellos desde que eran estudiantes) que la manifestada por otros actores de la danza contemporánea en Colima.

Las prácticas de los actores y su decir, indican que las influencias estéticas tanto de Fobos como de Ángulo Móvil provienen de la Capital de la República. Todos mencionaron a Vicente Silva Sanjinés y su trabajo y en algún momento a Delfos. En segundo término mencionaron a Marco Antonio Silva y a Wim Vanderkeybus. Hipotéticamente planteamos que esto es así porque hay un dominio casi exclusivo en el Festival Colima de Danza, organizado por la Universidad de Colima y el IUBA, de la Red de Festivales y por lo tanto de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, que envía a grupos prestigiados del D.F. en primer lugar y en segundo de otros estados distintos a Colima. Este es un punto delicado en cuanto a las opiniones que estos grupos colimotes tienen de su festival, donde sólo ha participado Univerdanza que es el grupo de la Universidad. Cabe destacar que estuvo presente en algunas funciones de este festival y en este año no se incluyó a ningún grupo originario de Colima en danza contemporánea, salvo al Ballet Folklórico de la Universidad de Colima, dirigido por el maestro Rafael Zamarripa.

Asuntos laborales y de organización.

En la observación del trabajo de los colectivos abordados me percaté de que hay una doble situación. Por una parte el interés en lograr objetivos comunes porque existe una identificación con la danza como actividad que, mediante la constancia de su práctica, hace que el sujeto contraiga responsabilidades, ocupe un lugar y cierta presencia en un grupo que le dan sentido de dirección a su vida, según lo expresado por algunos bailarines. Por otra parte, al interior de los colectivos se observan relaciones diversas. En los proyectos realizados en el D.F., las relaciones son asimétricas porque están directamente mediadas por el poder que la institución confiere al coreógrafo que recibe un apoyo y por lo tanto el coreógrafo es quien manda a un grupo de bailarines convocados por tiempo limitado. En el trabajo realizado por los colectivos en Colima se observa mayor horizontalidad o un intento de ella, pero que está permeado por ciertos rasgos de que el grupo prefiere conferir autoridad a alguien designado, ya sea iniciador del

grupo, con mayor experiencia, con mayor talento para la organización y la gestión o en quien recae el peso principal del trabajo creativo. En este sentido podemos pensar en el concepto de mundo social aportado por el interaccionismo simbólico cuando habla de “una comunidad siguiendo algún interés principal o de manera más formal un sistema de producción organizado, que tiene un significado compartido para los participantes. Este significado compartido guía los intereses y las actividades conjuntas de los participantes y provee de identidad colectiva” (Gilmore, 1990: 150). Sin embargo, esta visión sobre una ausencia de relaciones de autoridad y que confiere una horizontalidad total en las relaciones de los actores en los colectivos no formales, no coincide con la mayoría de las prácticas observadas en los grupos tanto de Colima como del D.F. No sólo el ejemplo de algunos coreógrafos en el D.F. desalienta esta propuesta, sino también la relación coreógrafo bailarinas por ejemplo, donde las posiciones de género y de autoridad intentan sobresalir. También esto se observa en la visibilidad que se les confiere a los directores de los grupos estudiados, cuando en el trabajo diario que se referirá ya cuando hablemos de cada colectivo, surgen figuras femeninas clave que fungen como sostén y presencia laboral fundamental que “se ven poco” o se perciben de forma diferente hacia el exterior.

Lo que sí se pudo comprobar es que, tanto en el D.F., como en Colima, bailarines, coreógrafos y maestros del gremio dancístico trabajan arduamente, ganando muy poco y con un estilo de vida casi ascético. En Colima sin embargo, pude observar una entrega aún mayor, en el sentido del sacrificio por un grupo o colectivo en el cual se cree. Esto se manifiesta cuando los bailarines asisten a clases y ensayos aún lastimados y así continúan trabajando o cuando contribuyen a diversas labores para sostener los espacios de trabajo.

Otra diferencia significativa en las formas de trabajo de Ensamble Colima, Fobos, Ángulo Móvil y aún de otros que no incluimos en el estudio respecto a los grupos del D.F., es que en Colima se trabaja todo el tiempo juntos, es decir, los integrantes hacen clase, ensayan e incluso tienen muchos trabajos en provecho

del grupo y que en su mayoría realizan juntos. Esto les recuerda a algunos entrevistados que han trabajado en el D.F., las formas de organización de los grupos independientes de la década de los ochenta. Se observó sin embargo que la gestión, la realización de proyectos para el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes y la Secretaría de Cultura, así como la participación en trabajos y proyectos para la iniciativa privada para financiar las obras de los grupos está vigente y eso sí es nuevo respecto a la organización de los ochenta. Incluso Ángulo Móvil está trabajando con una persona para hacer proyectos y gestión. Hay poca comunicación entre estos grupos y, al decir de algunos entrevistados, no se enteran de lo que hacen los otros y son “como islas”. Esto es así porque los bailarines de un grupo sólo bailan ahí y tienen otros trabajos para sobrevivir dando clases generalmente. Esto en el D.F. por ejemplo es distinto, porque un mismo bailarín puede trabajar en varios grupos o con varios coreógrafos y por proyecto. Sin embargo, veo que los bailarines que trabajan fuera del D.F. tienen gran movilidad de un estado a otro y casi todos buscan otras opciones en otros estados o en la ciudad de México. De hecho hay alumnos y bailarines de Guanajuato, Querétaro, Morelia, Guadalajara e incluso el D.F. Algunos bailarines han emigrado al D.F., a Querétaro y a Monterrey por nombrar algunos de los que nos refirieron.

Hay una diferencia en las formas de entrenamiento de la mayoría de los grupos en Colima respecto a los del D.F. En Colima vi poca sistematización por los docentes de las técnicas dancísticas, lo cual se debe a que los maestros jóvenes formados en Colima, son ejecutantes que al no tener dónde entrenarse de manera conveniente, hacen la clase con sus compañeros bailarines sin corregir, es decir, hacen clase juntos. Al decir de Marisol López y Adriana León, ya la maestra Kristin Dakin (maestra de la escuela Graham de Nueva York que va constantemente a impartir clases tanto a Univerdanza como al Ballet Foklórico de la Universidad) les ha dicho que “hay que ser muy listillo para hacer eso bien”. Sin embargo, al necesitar entrenarse en la técnica que prefieren y al no haber personas con un nivel adecuado para impartirla ésta es una opción para ellos. Esto se da más en el caso de Univerdanza, Fobos y Ensamble Colima. El caso de Ángulo Móvil es un

caso intermedio, en el que, si bien los integrantes del grupo van poniendo a prueba sus habilidades como maestros haciendo la clase de técnicas que han aprendido, llaman a maestros externos por períodos cortos de tiempo. Por ejemplo contratan a un maestro de ballet que da clases en el IUBA y que se formó en México o los apoyos de becas les sirven para invitar algunos maestros de técnicas que les interesan. La mayoría de los bailarines jóvenes presentan aptitudes físicas privilegiadas, pero también poco cuidado con su salud kinesiológica respecto a la colocación y a los caminos más sanos y conscientes para realizar las técnicas. Son pocos los maestros que imparten las técnicas de forma sistematizada. Ejemplos de ello son Adriana León y Marisol López, aunque algunos jóvenes ya comienzan a pensar en esa vertiente. Por otra parte existe la idea inculcada en la escuela de danza del IUBA, según nos dijeron en entrevista, de que a los treinta años un bailarín debe ser reemplazado por alguien más joven.

Cabe destacar que uno de los coreógrafos invitados por Rafael Zamarripa a trabajar en el grupo Univerdanza para su fundación fue Marco Antonio Silva y justamente los coreógrafos de Fobos y de Ángulo Móvil bailaron con ese grupo en sus inicios obras hechas para Univerdanza y en el mismo grupo Utopía y por esa vía conocieron más de cerca al coreógrafo de la corriente común a estos jóvenes colectivos.

Se encuentran por lo tanto similitudes en los elementos de movimiento dancístico incluidos en las técnicas para entrenarse en los grupos observados como son: cambios de peso, trabajo intenso de brazos, caídas, trabajo de torso en el centro, la inclusión de al menos una secuencia de abdominales y lagartijas.

En lo concerniente al pago por el trabajo, salvo los directores y algunos bailarines que ayudan a la administración de grupos en los casos del Ballet Folklórico o de Univerdanza, los bailarines no reciben remuneración alguna. Recientemente se consiguió otorgar una pequeña beca a los bailarines integrantes de Univerdanza, pero eso no les ajusta para dedicarse de lleno al grupo. En el caso de Fobos, Henri Tema ha intentado conseguirles trabajo en diversas instancias; como

maestros de danza en algunos centros educativos así como en su propio estudio o como colaboradores o coreógrafos para eventos especiales como el certamen Srita. Colima, pero todavía eso es a veces insuficiente para que vivan de bailar. Se nos informó que quienes bailan para el Ballet Folklórico de la Universidad de Colima no cobran nada, puesto que es un honor bailar en dicha institución.

Los integrantes de Ángulo Móvil por su parte dan clases de danza, zumba, acondicionamiento físico y danzas urbanas en el estudio que administra la bailarina Maritza Espinoza, pieza clave del grupo. También realizan diversos trabajos en que se incluye al grupo completo o a alguno de sus integrantes, como filmar comerciales, participar en obras de teatro, dar clases particulares de folklor, etc. Tanto Ensamble Colima como Ángulo Móvil, venden sus funciones para ferias y festividades especiales al Ayuntamiento, la Secretaría de cultura y otras instancias.

Hay una diferencia entre los colectivos colimotes y los grupos que trabajan en el D.F. respecto a las relaciones de género hacia afuera y hacia adentro de los grupos. En el D.F. no hay aparentemente, una contradicción entre la dirección artística de un colectivo y la persona que es reconocida como coreógrafo principal. Así, generalmente cuando una mujer es la cabeza creativa, suele serlo en los otros rubros del trabajo hacia adentro (con sus bailarines y creativos) y hacia afuera (con los funcionarios, ante la comunidad, etc.) En el caso de la coreógrafa capitalina que estudiamos, ella es la figura responsable y principal que da la cara respecto a todas las facetas que realiza en sus proyectos, sin embargo, cabe hacer notar que su posición es derivada de la influencia del coreógrafo Marco A. Silva, lo cual ante algunos actores la pone en posición de invisibilidad como coreógrafa independiente de la figura de su mentor. En el caso de los colectivos que estudiamos en Colima las figuras sobresalientes y reconocidas son los varones fundadores de los grupos y en ambos casos hay mujeres que están trabajando constantemente para que los proyectos se concreten en la práctica, pero cuya visibilidad no es tanta como la de los varones asignados para ello.

La gran mayoría de los coreógrafos y bailarines colimotes viven la realidad de muchos bailarines en el país, es decir, no pueden vivir de su profesión, por lo que algunos trabajan intermitentemente en varias cosas, pero todos hacen trabajos de danza, es decir, dan clases para sus grupos y para otras instancias y poblaciones en diversos horarios. Dan clases de folklor cuando se ofrece, sobre todo a particulares. Todos trabajan incluso los sábados y domingos, en que a veces aprovechan para hacer trabajos grupales que les aportarán algún beneficio económico. Existe una problemática observada y expresada en Fobos, a la cual está expuesto Ángulo Móvil, pero que no se observó ahí. Ésta consiste en una especie de fuga de talentos. Algunos bailarines jóvenes y/o talentosos de Fobos se han ido a bailar con grupos o coreógrafos prestigiados como el caso de Vicente Silva, creador que, al impartir talleres, ha elegido y llamado a su grupo a algún bailarín de cuando en cuando. También vemos la intención de otros miembros jóvenes de ir a Querétaro o al D.F., donde buscan mejores oportunidades de trabajo y experiencia.

Espacio social y rituales de pertenencia.

Digamos que los grupos y actores del campo de la danza escénica que circula por el circuito artístico cultural, gira y se aglutina en torno a personajes faro o bien, casi nunca, en contra de tales personajes. “La labor simbólica de constitución o de consagración que es necesaria para crear un grupo unido (imposición de nombres, de siglas, de signos de adhesión, manifestaciones públicas, etc.) tiene tantas más posibilidades de alcanzar el éxito cuanto que los agentes sociales sobre los que se ejerce estén más propensos, debido a su proximidad en el espacio de las posiciones sociales y también de las disposiciones y los intereses asociados a estas posiciones, a reconocerse mutuamente y a reconocerse en un mismo proyecto (político u otro)” (Bourdieu, 2000: 49). De este modo, para coreógrafos y bailarines tanto colimotes como del D.F., presentarse en un teatro no sólo es su razón de ser, sino es un acto de investidura en sí mismo; es refrendar la propia

existencia como colectivo o coreógrafo. Por ello, los rituales de pertenencia son importantes en el caso colimote por ejemplo para refrendar la existencia y tener espacios o cuando menos ser considerados, como es el caso del Convite o desfile inaugural del Festival Colima de Danza. Un ritual en este caso sería tomando como la actividad que es excepcional a la vida cotidiana, que se repite cíclicamente en este caso y que, si bien es de un grupo identificado como quienes hacen danza en la localidad y el Estado, es formal, puesto que es jerarquizante y tiene “una mínima división interna”, aunque intenta dar una imagen de alegría e inclusión (Da Matta, 2002:58).

Es interesante que el festival de danza que observé, comience con un desfile llamado Convite de los grupos de danza de Colima, algunos de los cuales bailan en un foro acondicionado al aire libre en la plaza Libertad. Todos se preocupan por estar en el desfile pues, si uno no es invitado, sus posibilidades de figurar en el ámbito de la danza local se verían afectadas. Este desfile está en un ánimo intermedio entre lo oficial y lo festivo. Está organizado por la Universidad y, -según entrevistas- sigue los criterios caciquiles priístas y autoritarios del “quien se mueve no sale en la foto”, pero al mismo tiempo es una manera de dar a conocer ante los colimenses que se existe y que la danza puede ser agradable, festiva. Es un ritual secular -ni formal ni informal-, quizá porque según algunos es una práctica experimentada en ciertos festivales europeos que el maestro Zamarripa ha querido trasplantar a suelo colimote. Este Convite quizá tiene una función de “refuerzo” (Da Matta, 2002) doble: al interior para hacer sentir los mecanismos correctos de reconocimiento o sanción para coreógrafos y grupos, y al exterior para que los transeúntes y asistentes vean que existe una pluralidad de escuelas de danza de diversos géneros en la localidad, aunque es evidente en los aplausos y el recibimiento, el gusto de las personas por el folklor y el hip-hop, independientemente de la calidad de los ejecutantes. Cabe decir que los géneros se presentan en desorden o no existe una temática particular que lo unifique y que no se informa a los públicos sobre los géneros o alguna característica especial de la presentación, lo que hace que la energía tanto de públicos como participantes esté diluida entre un ámbito formal, familiar, de alegría, etc.

Observé formas que no se dan en el D.F. respecto a la difusión del festival mencionado. Si bien sólo salió un anuncio casi imperceptible en el Diario de Colima sobre lo que se presentaría un día en el Festival Colima de Danza 2013, todo el fin de semana previo al inicio del festival se anunció tanto el Convite como el inicio en estaciones comerciales de géneros musicales y programaciones diversas (música de banda y otras) que, al decir de una de las entrevistadas, eran estaciones aliadas de la Universidad.

En entrevistas también constaté que las principales instancias que pueden apoyar a quienes se dedican al arte y la cultura son la Universidad de Colima donde todo depende en este rubro del maestro Rafael Zamarripa; la Secretaría de Cultura que se ve como una opción viable y con cierta independencia de la Universidad y finalmente el Ayuntamiento, mencionado sólo una vez y que casi no tiene proyectos ni presupuesto para apoyar actividades artísticas o culturales. Todos los entrevistados coincidieron en que estas instancias no unen esfuerzos ni se comunican, y eso hace que cada una no sea tan eficaz en el apoyo a la cultura, por lo que los grupos buscan alternativas en otras instancias oficiales como el DIF, el INBA y el Feca (Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, que de alguna manera tiene que ver con Zamarripa y la Universidad) o bien, en el caso de Ángulo Móvil, con la iniciativa privada, es decir, instancias como cafeterías y pequeñas empresas que en ciertos momentos importantes como la Feria de Todos Santos apoyan a los grupos con alimentos y algo de producción a cambio de que los mencionen en sus programas y espectáculos o de que hagan presentaciones en sus puestos de venta o promoción. Según Ignacio Sánchez esto es posible en Colima gracias a que es muy pequeño y casi todos se conocen y pueden recurrir a ese tipo de intercambios.

Indiscutiblemente la danza folklórica es más conocida y reconocida en Colima gracias a los logros y el reconocimiento del Ballet Folklórico de la Universidad. Todos los entrevistados reconocen que todavía falta mucho trabajo para que la

danza contemporánea sea más difundida y conocida. Este es un reproche que hacen algunos coreógrafos jóvenes a otros grupos como Contratiempo (del maestro Cuco López) y Univerdanza que “no han hecho más por la danza en el Estado” y sólo se han quedado en un nivel no profesional o bien encerrados en un ámbito reducido, intentando conservar los privilegios que ese ámbito les da y en el segundo caso mencionado, a la sombra del folklor y del maestro Zamarripa. Esto se manifiesta entre líneas, en la tesis que Adriana León realizó para la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, donde indica que, como compartían bailarines a veces con el Ballet Folklórico, era más importante y se priorizaban las actividades de este ballet sobre las de Univerdanza. Se menciona que, al compartir bailarines que eran alumnos de la Licenciatura en danza, tuvieron que negociar horarios con el grupo más importante, es decir, el Ballet Folklórico de la Universidad (León, 2011: 47). Esto fue refrendado en entrevista a otros coreógrafos que han formado parte del Ballet Folklórico y de Univerdanza.

Todos los bailarines y coreógrafos consultados, tanto del D.F. como de Colima, coinciden en que tratan de ir a ver danza pero por cuestiones de falta de tiempo, por el trabajo y la falta de dinero en ocasiones no lo pueden hacer. En Colima sin embargo, aprovechan cuando hay festivales de danza donde inviten a grupos de fuera de la localidad. Nos comentaron la problemática de la falta de ofertas novedosas, sobre todo para los estudiantes de la Universidad que deben acreditar sus actividades culturales y deportivas. Salvo en los festivales, si los grupos estrenan obras esporádicamente o vuelven a presentar obras ya estrenadas, a veces se cansan de ver lo mismo y por ello el ir a ver cualquier cosa se vuelve monótono o aburrido. “Por eso asisten, pero juegan con el celular durante los espectáculos, a mí no me gusta ver lo mismo más de dos veces, salvo cuando hay cambio de elenco o algo así y eso pues tampoco mucho;” nos dice una persona entrevistada.

3.4- SOBRE LO OBSERVADO EN FOBOS Y ENSAMBLE COLIMA.

El trabajo de campo con estas agrupaciones consistió en la observación de ensayos, clases y algunas funciones de ambos grupos. El itinerario prometido por el coreógrafo y director de estos dos grupos no se cumplió debido a las variadas actividades que el coreógrafo realiza para sobrevivir como dar clases en el DIF, en el Cedart y a diversos grupos de folklor, así como su trabajo de gestión para conseguir funciones y cuidar el capital simbólico institucional que le permite ser contratado con Ensamble Colima. Su carga de trabajo es tan abundante en esos rubros, que le queda poco tiempo para concentrarse en realizar el trabajo creativo para la nueva producción de Fobos.

El coreógrafo Henri Tema estudió en el Cedart de Colima y por lo tanto desde la secundaria tiene contacto con diversas áreas artísticas, de las cuales siempre prefirió la danza y el canto en coro tipo rondalla. Con la oposición inicial de su padre, quien era militar y de su madre, ama de casa, Tema se impuso y desde que vio en el Festival Colima de Danza a una compañía norteamericana que le gustó, decidió dedicarse a la danza. El festival mencionado es muy importante ya que ahí fue su primer contacto con los grupos que le han gustado más: el grupo de Vicente Silva (con quien ahora baila uno de sus compañeros) y el grupo Bajo Luz de Juan Manuel Ramos de danza aérea, donde Marisol López, una de sus bailarinas y coordinadora de Ensamble Colima, bailó un tiempo. Trabajó con Marco Antonio Silva a quien admira profundamente ya que participó en una de las obras que Silva montó para Univerdanza, cuando Tema bailó ahí. A Tema le gusta el riesgo en la danza y que los bailarines se arriesguen, y por lo tanto la experiencia con Marco fue de muchas enseñanzas, superación como intérprete y disciplina. También menciona a Pina Bausch y dice: “me parece un dramatismo sensual de las cosas, planteamientos extraños que te mueven las emociones. Siempre la he visto en video.” “Me agrada bailar con el alma de fuera. Yo no soy del pie en punta o el virtuosismo, pero yo prefiero personajes viscerales que con el corazón en la mano cambien tu estado de ánimo.”

Es Técnico en Educación Artística y tiene la Licenciatura en Danza Escénica por el IUBA de la Universidad de Colima. Habla de que ha tomado varios diplomados que la Coordinación Nacional de Danza del INBA y el Fonca han organizado en la zona, por ejemplo en Salamanca, Gto., o San Luis Potosí. Así, habla de tener el honor de haber tomado clases con sus maestros (Vicente Silva) y con otros de distintos estilos al suyo, como cuando participó en el proyecto de la Compañía Limón para la reconstrucción de obras del coreógrafo José Limón. Tema es reconocido en el Estado y particularmente en su capital como impulsor de la danza por la vía de Ensamble Colima y es integrante del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes para el área de danza.

Fobos, dedicado a la danza contemporánea, tiene año y medio de existencia, mientras Ensamble Colima cuenta con 10 años de existir y trabajar. Ambos grupos trabajan en un espacio que han acondicionado para dar clases y ensayar y que renta Henri Tema. El lugar ha sido bautizado como Casa de las Artes y consiste en un salón acondicionado como foro alternativo donde se presentan ellos mismos, así como obras de teatro y otros grupos de danza que lo desean y donde un porcentaje de la taquilla se les paga a ellos. El foro es promocionado como “El patio”. La casa que rentan se convierte también en una alternativa independiente para la presentación de obras de teatro y danza de otros grupos y para la promoción del trabajo propio tanto en Fobos como en Ensamble. Todos los trabajos que Tema desempeña son para el pago de la renta y para vivir. Tema se desempeña como maestro de varias materias en el Cedart y como maestro de danza para personas de la tercera edad en el DIF, aparte de conseguir financiamientos en diversos organismos como la Secretaría de Cultura del Estado. Sin embargo, Ensamble Compañía de Danza Escénica, conocido como Proyecto Ensamble o Ensamble Colima es un proyecto que formó junto con Marisol López para bailar, hacer cosas nuevas, divertirse y por supuesto ganar dinero. Comenta Tema que fueron los primeros estudiantes de su Licenciatura en bailar una fusión de bailes de salón con cargadas y pasos de técnicas contemporáneas que

espectacularizan el género en los hoteles sobre todo de Manzanillo y de Colima. Gracias a esos trabajos eran el único grupo que podía pagar a maestros para su entrenamiento en los inicios del grupo, aparte de tener una remuneración para los bailarines y la coreógrafa. Ensamble ha tenido tres veces apoyo del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) y un mínimo apoyo de la Secretaría de Cultura.

Respecto a **Fobos**, observé un ensayo de “Íntimo hasta en los pies” de Henri Tema y varios ensayos de dos remontajes de Fernando Rabell: una obra infantil y otra obra que fue su trabajo final de la Licenciatura en danza de la UAC (Universidad Autónoma de Colima) y que ahora remonta en Fobos. Es notorio el entusiasmo por mantenerse como grupo y trabajar a pesar de que muchas ocasiones no están presentes los dos pilares del grupo que son Henri Tema y Marisol López. Cuando Henri decía que no podría llegar a clases o ensayos, los integrantes del grupo que fuera (Ensamble o Fobos) reorganizaban la agenda y trabajaban repasando alguna obra ya presentada, remontando obras o incluso sólo haciendo clase. Esta relación la observo como una apropiación del trabajo dancístico del grupo, con actores más autónomos o cuando menos más participativos que en los grupos del D.F. donde, si no está el coreógrafo, no se trabaja y los bailarines no hacen suyos los proyectos. En Fobos y Ensamble, si bien se confiere autoridad a las personalidades de Tema y López, la definición de las actividades artísticas de los participantes no se escudan en reclamos de posiciones particulares de estatus artístico, sino que hay temas a tratar, asuntos que resolver, propuestas para hacer, etc., producidas a través de la organización coordinada e interdependiente de todos los miembros respecto a la actividad artística. (Gilmore, 1990: 151)

En el espacio de duela entran sin zapatos y se tienden en el piso o se sientan para hacer breves calentamientos. A veces platican. Hacen clase en la cual piensan en movimiento. Luego de la clase se estiran. Algunos siguen platicando y otros se dan masajes mutuamente. Salen del espacio para tomar agua del garrafón para el

que todos cooperan, mientras Tema en ocasiones atiende en la recepción de la Casa de las Artes. Alguno escucha música que usará en clases o ensayos.

Se observa así el compromiso de todos los integrantes de ambos grupos cuando, por ejemplo, asumen la organización en la limpieza de la casa, la cooperación para tener agua para beber, la colaboración supliendo clases o auxiliando en taquilla para las funciones en “El Patio”, en el contacto con la Facultad de Danza y otras actividades. Henri Tema me explicó que Fernando y Brenda son los encargados de diseño de vestuario, escenografía y a veces iluminación, Paola se hace cargo de lo operativo, Felipe está a cargo de los eventos en el foro “El Patio” y Marisol es la coordinadora, de forma que todos ayudan y tienen asignadas tareas.

Sin embargo, la situación en los ensayos es jerárquica, es decir, cuando el director monta, no obstante que se pide la opinión de todos los participantes, el mando definitivo es de él. Percibí una doble intención: por un lado la horizontalidad cuando se pide opinión sobre algunas ejecuciones de manera consensada con los bailarines, sobre todo cuando el coreógrafo también debe participar como bailarín y por otro una jerarquización que se expresa en ciertas temáticas de los trabajos desempeñados y de género en las actitudes del coreógrafo hacia los bailarines. Ser hombre en un campo feminizado como la danza, es algo complejo y que se manifiesta no sólo en las temáticas sino en las formas de trato pues, “dentro de la lógica de la masculinidad predominante `el carisma masculino es el encanto del poder, la seducción que la posesión del poder ejerce, por sí, sobre cuerpos cuya sexualidad misma está políticamente sexualizada” (Bourdieu en Tortajada, 2011: 78). Con mi visita surgió un aparente cambio de actitud que es muy común en las situaciones de excepción en el trabajo creativo de los coreógrafos, sobre todo cuando hay un observador que altera la cotidianidad. Hay un deseo por demostrar el don de mando y la pericia como coreógrafo, pero al mismo tiempo hay dificultad para indicar por dónde debe transitar el bailarín para hacer mejor lo que se le pide. Las relaciones de género entre hombres y mujeres se manifestaron también de

forma jerárquica en las indicaciones del coreógrafo, con el consecuente desconcierto de las mujeres y otros bailarines que participaban en ese momento en el ensayo, haciendo trabajo de duetos. Los bailarines piden un marcaje lento para entender lo que el coreógrafo quiere y él define todo en términos del puro movimiento -“veo el problema en los pies de ambos”, dice- y los pone a competir porque les advierte que sólo la mejor pareja hará el movimiento en la obra. Empieza a sentirse tenso el ambiente, hay molestia en una de las bailarinas pues el coreógrafo la lastima al marcar un paso, ella lo dice, pero el coreógrafo no parece hacer caso. El breve ensayo termina y es evidente que, cuando me retiro, los bailarines reclaman al director su actitud en el ensayo. El coreógrafo me pide la opinión respecto al movimiento y me es difícil decir lo que pienso: que sus bailarines lo están haciendo bien y que se trata de la capacidad de escucha entre ellos, como lo mostró una pareja (Mari y Felipe). Es evidente que el coreógrafo quiere resultados rápidos sin hacer algún preámbulo explicativo sobre el sentido del movimiento. Él reconoce esta situación cuando dice que no sabe cómo explicarles qué hacer, sólo lo sabe hacer y les indica que ellos sí saben y que por eso lo deben hacer bien. Explica sobre la marcha, haciéndolo y hablando, quizá para que yo comprenda, pero su energía al marcar los ejercicios hace que continúe el golpe que molestó a su pareja y que la escucha corporal siga ausente. Efectivamente esa es una de las características de la danza como profesión, donde no hay otra herramienta que la propia experiencia. En este sentido parece pertinente lo anotado por Pierre Bourdieu cuando afirma que: “Los problemas que plantea la enseñanza de una práctica corporal, me parece que encierran un conjunto de cuestiones teóricas de primera magnitud, en la medida en que las ciencias sociales se esfuerzan por hacer la teoría de conductas que se producen en su gran mayoría, más allá de la conciencia, que se aprenden por una comunicación silenciosa, práctica, de cuerpo a cuerpo. Hay una manera de comprender completamente particular, a menudo olvidada en las teorías de la inteligencia, la que consiste en comprender con el cuerpo. Hacer bailar a alguien es poseerlo” (Bourdieu, 2000: 182-183). Así, en la práctica, se explicitan y están presentes conceptos clave como peso, dejar o dar el peso al otro sin abandonar el

cuerpo, lugar de los soportes o manipulación. En el discurso se manifiesta la necesidad de ser responsables mutuamente con el cuerpo del compañero. En este sentido nos es pertinente también la reflexión de Bourdieu sobre la teoría de las prácticas: “el mimo no sabe lo que hace porque forma cuerpo con lo que hace. No puede objetivar, objetivarse, especialmente porque le falta lo escrito y todo lo que hace posible el escrito: y, en primer término, la libertad de volver sobre lo que se ha dicho, el control lógico que permite la vuelta atrás, la confrontación de los momentos sucesivos del discurso” (Bourdieu, 2000: 87).

La relación de este grupo con el IUBA y el maestro Zamarripa es ambivalente, por un lado de mucho respeto a nivel personal y como su maestro y mentor primero, y por otro lado de distancia por no ser “los preferidos” en el ámbito profesional apoyados por él. Todos los integrantes del grupo Fobos son egresados de su licenciatura salvo una joven bailarina quien todavía no egresa. Si bien a nivel personal tanto Henri como Marisol han sido auxiliados, comprendidos y apoyados cuando eran alumnos de la licenciatura y tuvieron a su pequeña hija, a nivel profesional a pesar de ser considerados para el Convite del Festival Colima de Danza, no han contado con otros apoyos por parte del director del Ballet Folklórico. Al menos éste es el sentir del coreógrafo. Cabe destacar que Fobos surge como una necesidad de flexibilidad y apertura que no presenta el trabajo de danza que se ofrece en la Licenciatura donde ellos estudiaron. Fobos es el resultado de una primera escisión del grupo Ángulo Móvil por formas de trabajo y visión estética y surge de un proyecto que presentó Tema con el grupo “La Serpiente” de Morelia llamado Encuentro 1.5 para el Festival Alfonso Michel de Colima. Ese proyecto que se basaba en la idea de que eran “jóvenes emprendedores para emprender el vuelo” se diluye y como a Tema le quedó siempre presente la “espina del contemporáneo”, forma Fobos. De hecho Ensamble Colima es el proyecto que ha dado medios a Fobos para desarrollarse y mantenerse. El nombre surge de una de las lunas de Marte. Tema lo asocia al miedo que ha debido vencer para abrirse camino en el trabajo como intérprete, coreógrafo, maestro, difusor y gestor de sus proyectos y dice “se trata de buscar

cómo puedo transformar el miedo en adrenalina pura para salir”. A partir de entonces, Tema y sus integrantes buscan un lenguaje propio, caracterizado por ser flexibles, tener fuerza y volar.

Los ensayos de Fernando Rabell al remontar sus obras son más juguetones, estableciendo menos la jerarquía y recurriendo a la memoria de quienes han bailado sus obras y al video que existe de ellas. Como estos son remontajes, los tomamos en cuenta como parte del trabajo del grupo, pero no como la observación principal. Al ensayar una obra para niños se permiten jugar y hacer propuestas, quizá porque el joven coreógrafo y bailarín lo propicia y no se le ve como el director del grupo.

La clase de Marisol López es sin embargo la actividad más significativa que aglutina a los miembros de Fobos los días de ensayo y donde se manifiesta claramente la intención de buscar un lenguaje propio. En esto también se ve una primacía del trabajo de Ensamble sobre el de Fobos, ya que estos últimos toman clase y ensayan en las mañanas de viernes a domingo, mientras el trabajo de Ensamble Colima se lleva a cabo por las noches de lunes a jueves. La clase de Marisol López merecería una investigación por sí misma, pero aquí sólo la retomamos porque en ella se manifiestan elementos técnicos, de convivencia y de preferencias diversas que aglutinan a los integrantes del grupo. Al tener la intención de separarse de su formación en la escuela, la maestra aporta una propuesta muy particular de entrenamiento para la danza contemporánea que combina diversos elementos de varias técnicas, sin ser ninguna de ellas; se trata de cosas que le han servido o que son necesarias para bailar, según la propia maestra indica. Un elemento importante que comparten es el gusto por música popular diversa, desde alguna pieza del Circo del Sol, hasta reggaetón, rock pop y alguna otra. Se emocionan al identificarse con “su música”, que ellos mismos eligen para la clase. Hay un contacto con el piso y las paredes intenso y de un nivel pasan a otro con destreza. El repertorio de movimientos lo han creado todos

los integrantes del grupo, pues Mari les ha pedido previamente un ejercicio que ellos inventan, se aprenden, musicalizan y enseñan a todos y que se vuelve parte de la clase. Sin embargo, Mari complejiza los ejercicios y muestra que tiene bien claros los objetivos de cada ejercicio. Afirmando el centro (plexo solar), tener movilidad en extremidades con cambios de peso y moverse guiados por ambos extremos de la columna vertebral, son algunas características que recordamos de sus clases.

Se observa una diferencia en los **ensayos de Ensamble Colima**, donde el entrenamiento varía según la persona que lo imparte y eso es casi diario. Cada uno de los integrantes aporta lo que es de su especialidad, se les dan bailes de salón, a veces acondicionamiento físico o una clase básica de contemporáneo. Su actitud hacia el entrenamiento y los montajes es más relajada y lúdica. Sin embargo, con ellos no había nada nuevo que montar, sino sólo repasaban algunas secuencias de obras ya hechas donde bailan tango o swing. Marisol López, la coreógrafa, estuvo pocas ocasiones con ellos y por tanto los bailarines asumían la tarea de repasar las secuencias de tango o swing aún sin Marisol o Henri, quienes también bailan en esas coreografías. De hecho me pareció significativo ver en funciones de Ensamble a Marisol como la figura central y la que realiza mayores proezas técnicas en sus mismas coreografías. Esto no sucede en Fobos, donde la danza no se presta para el lucimiento de una sola persona.

Los montajes y remontajes son muy rápidos y son asimilados de igual forma por los bailarines de ambos grupos. Por esta razón quizá, se le presta mayor importancia al manejo técnico apropiado para ejecutar el movimiento que a la creación de personajes o incluso a la carga emotiva de cada obra en Fobos. Henri me habla sobre su sentir ante el nuevo montaje que efectivamente no puede avanzar por tanto trabajo y porque “las musas no bajan”. Será una obra de la que ya está montado un dueto en una ducha (que mientras estuve nunca se ensayó). Quizá habrá desnudos y habrá una reflexión sobre el amor de pareja. El coreógrafo me habla de su necesidad de poner en escena las imágenes que lo

inspiran. En este sentido, para el director de Fobos no existen restricciones expresivas como sí las tiene Univerdanza por el ámbito al que pertenece.

Gracias a pláticas informales con personas del mismo gremio dancístico y entrevistas, notamos que Henri Tema es visto en otros ámbitos como quien monta las coreografías de baile en Ensamble Colima, cosa que no es así y es visto también como una especie de empresario para su grupo, una persona que, más que crear o bailar, consigue funciones y trabaja como funcionario o al menos así lo perciben quienes lo conocen en el campo dancístico, pero no trabajan con él. Marisol López, quien baila en ambos grupos es vista en la intelectualidad colimote y entre algunos miembros del gremio dancístico como la coreógrafa de Fobos por su destreza como bailarina. En realidad Marisol López nos indica que ve videos para copiar o inspirarse al montar los bailes de salón que coreografía para Ensamble Colima y reconoce el buen recibimiento que el público les da, aunque a ella no le llama la atención por el momento realizar coreografías de danza contemporánea y aclara que Henri es quien tiene ese interés. Al director de ambos proyectos se le dificulta compaginar su apretada agenda de trabajos extra al de la coreografía y la interpretación, pero aún así siente que aporta con su trabajo medios para tener a “quince personas más que están motivadas” para trabajar en Fobos y Ensamble.

FOBOS Y ENSAMBLE Y SU IDEA DEL PÚBLICO

Ensamble Colima definitivamente ya tiene un reconocimiento y un público que lo sigue por presentarse en espacios no teatrales, porque los alumnos de los talleres de la Casa de las Artes y del IUBA se enteran de las presentaciones y asisten y porque gusta más la danza popular espectacularizada.

En realidad el género contemporáneo “apenas está siendo conocido por la gente” Dicen algunos entrevistados que falta formación de públicos y Tema coincide pero asume que, aunque mucho del público de Fobos es el que ve a Ensamble, es la

misión del grupo salir a buscar a los públicos. Tema considera que las obras de ambas agrupaciones son para que las personas disfruten y no traten de entender y, aunque reconoce que quizá Fobos tiene menos público que Ensamble, comenta que los ven todo tipo de personas. A Ensamble lo ven también personas de la tercera edad quizá por los ritmos. Fobos en realidad se presenta casi siempre junto con Ensamble y así las personas van conociendo la otra vertiente del trabajo de estos colectivos. Para Tema ha sido difícil competir con las numerosas agrupaciones de danza folklórica que existen en el Estado y menciona que las compañías no cobran funciones para que haya público, pero al público lo tiene acostumbrado el gobierno a no pagar por las funciones y cuando deben pagar no asisten a los teatros.

Mi observación apunta a que el público no es tomado en cuenta en los montajes de Fobos de ninguna manera, ni en la estructuración de las obras, ni en la exigencia del oficio de los bailarines. Lo que Ensamble presenta efectivamente gusta porque remite a los bailes de las películas norteamericanas y porque el género de los bailes de salón es más conocido y reconocido que la danza contemporánea.

La danza contemporánea para Henri y Fobos es una expresión de las experiencias más personales, un deseo de compartirlas. Cabe señalar que la tradición que cobija la danza contemporánea en el caso de Henri Tema, está fincada en su participación con Marco Antonio Silva como bailarín y su aprendizaje con él, así como su admiración al trabajo similar técnicamente al de Marco Antonio Silva, del coreógrafo del D.F. Vicente Silva Sanjinés y que tiene que ver con la danza teatro, el teatro físico del riesgo y el uso del 'release' y la improvisación de contacto para la expresión. También menciona como fuente de inspiración a Wim Vanderkeybus.

En el caso de Henri Tema esta expresión tiene que ver con cuestiones personales, del amor y sus dificultades o de los sentimientos. Sin embargo, las

proezas técnicas a las que recurre Tema en sus obras parecen llamar la atención y gustar.

Cinco integrantes de Fobos piensan que el público colimote es “tradicionalista” porque sólo les gusta el folklor por lo vistoso y por la fama del Ballet Folklórico de la Universidad, aparte de que conocen poco o nada de danza contemporánea. Perciben que su público son los mismos estudiantes y hacedores de danza y les gustaría tener otro público.

Es curioso como la percepción de dos bailarinas de Ensamble Colima coincide con que su público aspiracional es el especializado, pero el real está determinado por los contratos que les ofrece “gente que organiza eventos de espectáculo y a veces en las ferias de los pueblitos”.

Quizá Fobos es un capital de riqueza expresiva que debe ser cuidado no sólo por los bailarines, sino también por el creador, en la medida en que es un espacio que podría propiciar una reflexión sobre los sentimientos y experiencias diversas a la comunidad tanto de bailarines como de públicos. Sin embargo, la falta de apoyos o programas permanentes para estos proyectos, hace que la mayor parte del tiempo de trabajo del coreógrafo se emplee en la búsqueda de financiamiento para sostener el proyecto y para sobrevivir, como el mismo Tema expresó. Aún con todo, por su trayectoria se evidencia la **posición sobresaliente** que Tema y López tienen en el campo de la danza colimote, aún con su distancia ante el IUBA y el maestro Zamarripa, y también al adscribirse a la línea aportada en su carrera por Marco Antonio Silva y Vivian Cruz, por un lado y a la de Vicente Silva por otro. Sin embargo, la experiencia de Fobos todavía es muy reciente y está a la sombra de Ensamble Colima que reproduce la tradición popular de los precursores de la danza en la localidad y es realmente el grupo más prestigiado.

3.5- ALGUNOS HALLAZGOS EN ÁNGULO MÓVIL.

Ángulo Móvil es una compañía o grupo independiente cuyo director y coreógrafo principal es Ignacio Sánchez. Los inicios de este grupo se pueden ubicar como ya se indicó, en una escisión primera de una formación previa de Fobos y tiene cinco años de existencia. A diferencia de Fobos, para entrenarse sus integrantes programan la combinación de breves clases impartidas por ellos, más una clase que da un maestro que contratan cada dos o tres meses. Así tres veces a la semana toman una clase que llaman de barra al piso, impartida por una de las bailarinas del grupo y luego ballet impartido por un maestro que también da clases en la Licenciatura en Danza del IUBA (Instituto Universitario de Bellas Artes) y se formó en el D.F., en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC). Dos días de la semana toman una hora de acondicionamiento físico que imparte otra de las bailarinas y una breve clase de 'release' impartida por Germán Romero y que tiene la función de practicar las formas de movimiento que le servirán para su montaje. Todos son egresados o fueron alumnos de la Licenciatura de danza del IUBA. En la filosofía de trabajo del grupo "el respeto a la clase" y la puntualidad son muy importantes. Según lo apunta su director, crecer, entrenarse y tener procesos juntos es fundamental, porque a ellos no les funciona la forma de trabajar por proyecto que está "de moda". Ellos desean crear "escuela interna".

De este grupo observé **el proceso de montaje de la primera obra profesional de Germán Romero**, que cuenta con el apoyo de una beca estatal de joven creador. Si bien la obra no tiene título todavía, él retoma una idea que comenzó a desarrollar en su trabajo final de la Licenciatura en Danza y que, según expresó, tiene que ver con un cuestionamiento al mal uso por la juventud de las redes sociales. Según Romero hay un cinismo y un alejamiento de la realidad social y de las relaciones reales entre las personas que prefieren vincularse sólo por medios virtuales como el Facebook. El lenguaje del joven coreógrafo es el 'release' y las indicaciones están relacionadas con el puro movimiento y las sensaciones que

produce, casi nunca con estados de ánimo interiores. Sus imágenes son contundentes; trata de traducirlas a movimientos dancísticos y está recuperando ciertas escenas muy claras en las que se observa un endiosamiento a la tecnología, una enajenación de los sujetos, un proceso de evolución que desemboca en la violencia y el abuso de poder, los hombres actuando como payasos o títeres, etc. Se montan algunos unísonos y relaciones entre los actores con secuencias de movimiento dancístico. Él indica los movimientos que quiere que hagan y retoma secuencias que los mismos bailarines han realizado y fijado, de acuerdo con algunos ejercicios previos. Por ejemplo les pide que consulten algún estado en el Facebook y lo expresen con movimiento. Las imágenes que va creando son contundentes y claras, a pesar de su falta de referencias externas a la temática central de la obra o de referentes estéticos no dancísticos. Seguro de lo que quiere expresar, pero sencillo y amable cuando lo comunica a bailarines o a quien esto escribe, a Germán no le gusta ver mucha danza cuando crea porque las propuestas lo influyen y él quiere tener sus ideas frescas. Menciona que siempre existe la tentación de seguir una moda como lo hacen los grupos del D.F., es decir, como bailar al estilo Wim Vanderkeybus lo cual está bien, pero para él no se trata de eso, sino de expresar lo que quiere. Para él es mejor que las propuestas sean frescas, sinceras y originales, porque le gustaría que el “público virgen” entienda la obra. Respecto a cómo entra **el público en su obra**, no se observó indicación alguna sobre esto, sino sólo respecto a los elementos de utilería y otros en la obra, las secuencias de movimiento y algunas imágenes clave que quiere incluir para que el público tenga pistas de lo que trata la obra. Esta forma de estructurar o ir construyendo la obra contrasta con la forma de montaje que tienen coreógrafos más experimentados, aunque lo ordenado y transparente de las secuencias que Romero trabaja son bastante claras. En este sentido se advierte un camino para la creación; en el que se comienza con planteamientos personalísimos y casi autocontenidos, es decir, primero se resuelve la relación forma y contenido, para proceder a su justificación posterior. En realidad el repertorio de resolución de la obra coreográfica incluye improvisaciones que ya han realizado previamente los bailarines y cambios en las cualidades de

movimiento que Romero les va indicando. Existen dentro de los elementos significativos tapas de baño que se ponen en la cabeza, mesas movibles, palos como macanas, imágenes virtuales como el “me gusta” del facebook que se vuelven gesto en los bailarines, etcétera. En ese momento, el joven coreógrafo se afirma en la claridad de las imágenes que genera. Germán se relaciona de forma amable y muy horizontal con los intérpretes de su obra y muestra su capacidad negociadora cuando una bailarina insiste en incluir un movimiento como ella lo hace, encontrando un punto intermedio para realizar lo que él requiere. Cabe destacar que Germán también escribe cuento y hace teatro de títeres. La primera vez que vio danza contemporánea, le gustó y decidió dedicarse a ella, fue al ver una función de Colima Danza Escénica del maestro Jesús Avilés y de inmediato buscó tomar clases con el también maestro de danza contemporánea en la Casa de la Cultura de Colima. Posteriormente Germán decide estudiar la Licenciatura en Danza Escénica en el IUBA.

El espacio de duela en el estudio Dale Play, donde trabajan es problemático porque está atravesado por dos columnas que dividen y reducen el espacio y deben trabajar con la puerta abierta dadas las altas temperaturas y la poca ventilación del estudio al cerrarlo. Aún con esos inconvenientes, los bailarines se han acostumbrado al espacio donde llegan a las 8:30 de la mañana para impartir la primera clase de acondicionamiento físico a señoras que ya conocen la seriedad del estudio. A las 10:00 a.m., comienza la clase preparatoria de barra al piso o ballet que toma la compañía. Después de esa clase realizan un entrenamiento en release que prepara el repertorio de movimiento y las cualidades deseadas para el ensayo que dirige Germán Romero. A la mitad de las clases paran para beber agua y limpiar el sudor que inunda ciertas áreas de la duela. Ésta costumbre es inevitable y cotidiana dadas las altas temperaturas del lugar y el desgaste realizado. Entre clases y ensayos, Ignacio Sánchez en ocasiones los reúne para tomar decisiones sobre los trabajos extra que realizan, las funciones que se les ofrecen, la logística de ciertos eventos en los que se les solicita participar, etc. También aprovechan para ir al baño o salir a la tienda de la esquina

donde se proveen de agua, suero o alguna fruta para comer. A veces compran a un vendedor que ya los conoce agua de coco. Es significativo que hablan poco de su vida personal o al menos durante mi estancia no ocurrió así. Solían hablar de los eventos a los que asistieron como funciones de cine, danza o teatro, cómo les fue en algún trabajo donde enseñan folklor o bien en alguna negociación para realizar actividades conjuntas. Muestran su entusiasmo al tener más alumnos inscritos para los talleres libres de danza que se dan en el estudio por la noche y donde prueban las posibilidades de las secuencias que aprenden.

Actualmente hay tres integrantes que cuentan con beca para proyecto de creación. Estos bailarines y coreógrafos también tienen un espíritu comprometido de grupo y lo manifiestan no sólo trabajando diariamente, sino consiguiendo trabajos aledaños para sobrevivir que en ocasiones realizan juntos, como grabación de comerciales, participación en eventos pagados, etcétera. También cada uno de ellos imparte clases en diversos espacios privados y públicos y hace trabajos por su cuenta. En este sentido, una de las integrantes, Maritza Espinoza, es quien coordina y administra las clases de su estudio Dale Play, donde el grupo se entrena y ensaya. Los integrantes también se ayudan económicamente dando clases a todo público de acondicionamiento físico, zumba, danzas urbanas (otra especialidad de Maritza) y de danza contemporánea en Dale Play. Es interesante la visión de Espinoza, pues plantea vías alternativas para crear el gusto por la danza contemporánea. Ella plantea que es mejor que los principiantes comiencen tomando clases de algo muy físico y gozoso como las danzas urbanas y el hip-hop, para posteriormente introducir a estas personas a la danza contemporánea, que ya requiere de la intelectualización de ciertas necesidades expresivas. Ese es el camino que les propone a los jóvenes que se acercan a su estudio y nos comenta que está funcionando. Efectivamente no sólo el grupo vive de dar clases en Dale Play, sino que se han impuesto como misión difundir la danza en la localidad mediante talleres y presentaciones de ensayos abiertos en instituciones como el DIF. Los talleres nocturnos en Dale Play, según afirman son un semillero

para crear futuros bailarines y públicos que conozcan la danza contemporánea y se acerquen a ella.

Si bien **Ignacio Sánchez Verduzco es el director**, la relación tanto en los ensayos como en la organización para los trabajos grupales diversos es de un trato muy horizontal, donde todos opinan, pero otorgan a su director un peso especial. Estos jóvenes bailarines están comprometidos totalmente con el grupo y con el trabajo de Ignacio Sánchez, quien, a decir de varios entrevistados, retoma las tradiciones y leyendas para realizar sus creaciones en danza contemporánea, lo cual gusta a los integrantes del gremio. Otra característica que todos los entrevistados reconocen en los integrantes de **Ángulo Móvil**, fue la formalidad con la que realizan su trabajo y sus compromisos. Así desde el momento en que los conocí, asumieron una apertura absoluta para que yo realizara mi observación, aceptar ser entrevistados y contestar cuestionarios. El mismo Sánchez indica la filosofía del grupo diciendo “nosotros no hacemos danza, nos tenemos que convertir en danza, somos danza”, y menciona lo importante de la danza como forma de vida. Es importante decir algo siempre de los sentimientos sobre todo. La forma de decirlo es personal, pero debe haber un rigor en esa forma de decir. “El discurso escénico debe estar justificado y debe haber una dramaturgia en escena”, comenta Sánchez. Cercano a la danza folklórica de su natal Michoacán desde pequeño, debido a que su madre fue bailarina y su padre músico del género, no tuvo dudas al querer dedicarse a la danza folklórica ya fuese con Amalia Hernández o con Rafael Zamarripa. Efectivamente por consejo de su madre ingresó al Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y posteriormente estudió la Licenciatura en Danza Escénica del IUBA. Su inquietud por la danza contemporánea surge al tener una gran necesidad de expresarse. “Mi modo de expresión es la danza contemporánea; me gusta mucho el proceso creativo. Yo tenía la necesidad de crear y hacía obras con mis compañeros de la escuela”, menciona.

Con los apoyos de becas suelen contratar a maestros extranjeros o del D.F. para que impartan cursos de una semana o unos días. Fue el caso del curso de técnica 'release' con el bailarín del D.F. Tlathui Maza (clases que yo observé) y del maestro de danzas urbanas Balta Monkiki. Todo lo que aprenden lo retoman de forma muy rápida y lo adaptan a sus necesidades expresivas. Cabe destacar que los cursos que organiza la Coordinación Nacional de Danza del INBA en el interior de la República, con maestros del D.F., como el diplomado "Práctica de vuelo" en San Luis Potosí dedicado a la coreografía y sus elementos, así como el diplomado en Producción impartido en Salamanca, Gto., son detonantes para que los escogidos en sus localidades como becarios para tomar esos cursos se dediquen a la danza contemporánea, como le sucedió a Sánchez Verduzco. Posteriormente, Ignacio gana una beca del Feca para realizar su primera producción "Rito de paso". Sánchez Verduzco nos indica que la Secretaría de Cultura escoge a la gente que asiste becada para tomar los cursos y diplomados que organizan el INBA y el Conaculta. Los cursos que toman amplían su repertorio de movimiento y sus cualidades para impartir clases y para los montajes. Germán Romero por ejemplo, después del curso con Tlathui Maza, incrementó la complejidad de algunas secuencias en su clase de release, al hacerlas más acrobáticas o cambiando ciertas lógicas de orientación espacial. Aunque es visible éste enriquecimiento en sus repertorios de movimiento como grupo, éstas lógicas están inscritas dentro del repertorio en boga dentro de la danza reconocida en México y el D.F. y esto las hace reconocibles cuando se presentan en escena.

Igual que en Fobos, salvo la excepción de dos jóvenes bailarines, se observa poco cuidado por el cuerpo en la realización de proezas técnicas. En general les gusta el trabajo de Vicente Silva y Jessica Sandoval, coreógrafos del D.F., aunque también es mencionado Delfos, grupo del D.F. que radica en Mazatlán, Sin.

El ámbito de la gestión con la realización de proyectos, la búsqueda de apoyos en ámbitos públicos y privados, y la difusión son parte central en la **concepción de la organización y la danza en Ángulo Móvil**. Tan es así que una persona les está

orientando y auxiliando en la gestión cultural del grupo. Sánchez Verduzco menciona respecto a la organización del grupo que para ellos está bien que haya competencia y está bien recurrir a otras profesionales para realizar el trabajo del grupo, porque “es muy difícil y muy viejo eso de que el director lo hace todo, que la gente, los integrantes del grupo sepan que tienen voz y voto pero también una responsabilidad y entonces hay que delegar responsabilidades”. Efectivamente mencionó que trabajan con la Diseñadora Gráfica Aline González en el diseño de dossiers y programas, así como en la iluminación. Ésta profesional también es Jefe de Foro en los teatros del Centro Universitario y en coordinación con Cristina, una de las bailarinas, diseñan vestuarios y escenografía. Cristina se encarga de la bodega y del cuidado de aquellos. Natzikelly, otra bailarina, se encarga de la administración y la “caja chica” del grupo. Rafael se encarga de la difusión en diversas instancias y de los tratos con iniciativa privada. Su asesor musical es Moisés Sánchez, músico de la Universidad de Colima. Liliana Márquez los asesora en la gestión de proyectos, apoyos, etc. y es quien analiza su estructura y les propone acciones para conseguir apoyos. Isis se dedica al diseño de imagen y maquillaje con el creativo que esté a cargo en el proyecto en cuestión. También en cuanto a la difusión de su trabajo, de la danza contemporánea y otras artes en general, así como de la creación de públicos, los jóvenes bailarines Germán e Isis están haciendo trabajo para la producción y el patrocinio, junto con Rafael, del programa televisivo “Tercera Llamada”, que conducen en el Canal 11 de la Universidad Autónoma de Colima. A raíz de la participación de Germán Romero en Ópera Prima, @El Colectivo, el Canal 11 de la T.V. universitaria les propuso el proyecto de un programa semanal de media hora, donde se promoviera no sólo la danza en el estado, sino también la creación de artistas en otras áreas. La televisora les pidió conducir ese programa. La iniciativa privada se ha interesado por el programa proporcionando honorarios y algunos otros apoyos.

La organización del grupo y las tareas asignadas cambian dependiendo del proyecto que se esté trabajando en cada período y mantienen una excelente relación con el maestro Rafael Zamarripa, quien siempre los ha apoyado, desde

que eran estudiantes, para tomar cursos, ganar espacios y apoyos cuando es posible. De hecho, Ignacio Sánchez es profesor de danza contemporánea en el IUBA y les prestan las instalaciones universitarias cuando las requieren. Las instituciones que más los apoyan en la producción de giras y funciones son la Secretaría de Cultura y la Universidad y suelen tener funciones en el teatro Pablo Silva del IUBA. También hablan del apoyo de la iniciativa privada que es posible gracias a que es un lugar muy pequeño y todos se conocen y tienen contacto. El director del grupo nos habla de empresas pequeñas como una funeraria, algunos restaurantes, personas con franquicias de Herbalife por ejemplo. Las empresas aparecen anunciadas en el programa de T.V. y en los programas de mano y carteles que llegan a realizar. También nos refiere colaboraciones que ellos han hecho con grupos diversos y que luego les retribuyen cuando necesitan equipo técnico o espacios, como la mutua colaboración con el grupo Puercoespines Teatro que en ocasiones les presta su teatro (el antiguo Cine Colima) y equipo de iluminación.

Otra característica del trabajo de Ángulo Móvil es la búsqueda de la interdisciplina ya sea entre géneros dancísticos o entre disciplinas como la música, las artes visuales, el teatro, la literatura, la gestión, etc. Su forma de trabajar con artistas diversos es realizar intercambios o, cuando tienen apoyo económico pagarles algo. A Ignacio Sánchez le gusta trabajar de forma interdisciplinaria, pero sí anota que la colaboración con algunos otros creativos de las áreas de artes plásticas, teatro o la misma danza, se vuelve difícil porque en ocasiones no hay la formalidad que ellos exigen, por lo cual es selectivo y cuidadoso en que los artistas que trabajen con ellos sean profesionales y formales.

Sobre las relaciones con otros grupos de danza contemporánea en Colima mencionan que hay gran competencia y que eso es bueno, pero que se dificulta ya que cada grupo está encerrado y concentrado tanto en su trabajo creativo como en la sobrevivencia, que no le da tiempo de hacer trabajos conjuntos, aparte de que quizá existen intereses diferentes. Cuando convocan a eventos masivos

quienes acuden son los bailarines amateur y de danza folklórica. Los únicos eventos donde sí se encuentran los grupos de danza contemporánea a un nivel menos jerárquico que en el Convite, suelen ser el Día Internacional de la Danza que convocan Ensamble Colima y Fobos y algún otro evento aislado que organizan ellos o Fobos con la Secretaría de Cultura, como en la Feria de Todos Santos. También suelen encontrarse en los cursos ya mencionados organizados por las instituciones, pero sólo en algunos, porque en ciertos casos, cada grupo diseña exclusivamente para sus miembros los talleres y cursos que requiere. Afirma Sánchez Verduzco: “dicen que somos como una secta porque a veces tenemos cursos sólo para nosotros, pero es porque es nuestro proceso.” Luego agrega: “como red trabajar es complejo por los distintos intereses y tiempos.”

Sánchez Verduzco es el único que señala abiertamente lo que otros actores sugieren, sobre que existe una relación de amor-odio con los grupos de danza contemporánea del D.F., pues por una parte gustan mucho y son fuente de inspiración, pero por otro lado se cuestiona que siempre son los favorecidos por instancias oficiales, lo cual se manifiesta en el Festival Colima de Danza.

A nivel político, a pesar de su buena relación con el maestro Zamarripa y la Universidad, para esta emisión del Festival Colima de Danza, él sintió una exclusión que proviene de algún funcionario de la Universidad, pues él fue llamado por el maestro Zamarripa para realizar la curaduría de los grupos y finalmente él no vio ningún dossier y sólo se le preguntó por los grupos propuestos, a lo que él respondió que todos los grupos del D.F. le gustaban y que del grupo extranjero no sabía nada. Comenta que éste es un festival que siempre tiene un mínimo presupuesto y por ello es importante la ayuda de la Coordinación Nacional de Danza del INBA. En este sentido no sabemos hasta qué punto la organización está determinada por instancias locales y federales, pero sí se observa que esta disputa-negociación se manifiesta en la selección de artistas invitados al festival y los foros donde se les programa.

Queda de manifiesto que, si bien las instituciones como Secretaría de Cultura y la Universidad les auxilian realizando difusión, sus mecanismos son extremadamente lentos, por lo que ellos mismos deben realizar gran parte de este trabajo o ayudar a agilizarlo. Esto lo hacen por ejemplo dándoles los diseños y todo el contenido de programas de mano y carteles a las instancias necesarias, sólo para que éstas impriman. Para ellos es importante la imagen del grupo, porque así los invitan a colaborar en actividades que los dan a conocer y difunden la danza contemporánea, como cuando los invitaron a la inauguración de un importante espacio independiente llamado “La Artería”.

Respecto a la producción de sus obras ahora les compran funciones y viven de ello, de dar clases y de las becas. Su deseo a futuro en este sentido es convertirse en A.C. para hacer autosustentable el trabajo del grupo.

ÁNGULO MÓVIL Y SU IDEA DEL PÚBLICO.

Ignacio Sánchez nos dice que el trabajo que se realiza en Ángulo Móvil es de jóvenes para jóvenes y que ya tienen un público seguidor que se identifica con su trabajo por la vía del movimiento y la energía de sus bailarines o también por utilizar las tradiciones sobre todo de su natal Michoacán como de Colima en las obras con lenguaje contemporáneo.

Considera el director de Ángulo Móvil que tienen un público que ya los conoce y los sigue, pero no está seguro si son especializados o no, “compas”, amigos, alumnos o de qué tipo. Menciona que en Colima la danza no es extraña y el público está acostumbrado a ver folklor. “Nuestros discursos no han sido tan complejos para las personas y sí hemos llegado a gente que no estaba acostumbrada a ver danza contemporánea y gente que nos identifica. Apostamos a la formación de públicos”, comenta el coreógrafo.

Todos los integrantes de Ángulo respondieron un breve cuestionario sobre el público y opinan que sí hay un público ya asiduo al folklor y al show y no hay

mucho público de danza contemporánea salvo el de sus mismos compañeros u otros artistas escénicos. En este sentido ubican que los familiares y amigos que van, no toman en cuenta la propuesta. Piensan que la danza debería salir a las calles y ubican como problemática que los espectáculos organizados por la Secretaría de Cultura de Colima son gratuitos y que, cuando se quiere cobrar algo por ellos, las personas no quieren pagar y no les interesa asistir. Piensan que el arte debe tener una finalidad mayor que la del entretenimiento. Hablan de que la calidad de los intérpretes y las propuestas es importante y que la danza contemporánea debe tocar fibras sensibles donde se extraen elementos de la realidad que se comparten con los públicos. Coincidieron en conectar la falta de públicos interesados en el contemporáneo con la falta de educación artística y dancística desde los ámbitos escolar y familiar.

Por las entrevistas y observación, ubiqué un gusto general y una simpatía en el medio dancístico por su trabajo, sus integrantes y sus formas de organización, lo cual me indicó que quizá es un grupo que puede colocarse dentro del cuadro de actores prestigiados dentro del campo. Los observo con una voluntad de creer en su propio proyecto y de permanecer como **grupo fuerte en Colima**. Si bien esta posición fuerte en el campo en Colima les viene dada por su apego a la personalidad del maestro Rafael Zamarripa y al IUBA, estéticamente los observo buscando su propio lenguaje expresivo dentro de la danza contemporánea a pesar de ser admiradores de Vicente Silva y de algunos grupos del D.F., aunque siguiendo sin duda las técnicas en boga dentro de la danza actual mexicana y las que utilizan los grupos prestigiados.

4.- A MODO DE CIERRE, ALGUNAS IDEAS RESULTADO DE LA OBSERVACIÓN.

Primero diré que el concepto de tradición propuesto por Turner y Gadamer me es de especial relevancia porque identifico a la tradición como formas de hacer y de concebir la danza que se transmiten de generación en generación, según la formación y la trayectoria de los actores. Esos valores transmitidos se manifiestan en los procesos creativos y en las obras mismas.

Por otra parte, uno de los factores que influyen en el espacio social que ocupan los actores dentro del campo, tiene que ver con la trayectoria que han llevado y la tradición a la que se adscriben. Aunque el concepto me es útil y quizá haría falta profundizar en él, habría que tomar en cuenta las críticas que Schechner (1998) hace al respecto, ya mencionadas en el primer capítulo y que creo son válidas para los casos estudiados, por el corte temporal tan inmediato al que nos referimos en este trabajo, es decir, la línea de trabajo de la danza teatro que, aunque más antigua por sus orígenes, es adoptada en el D.F. desde los años ochenta. Sin embargo, la tradición es algo que también se puede ver en las formas de hacer y es por ello que no desechamos el concepto. Es pues una idea que se hace también forma que encarna en los cuerpos de los bailarines y en las declaraciones de pertenencia que los actores realizan.

Así, podemos hablar de que en la danza mexicana existen tradiciones instituyentes, que son adoptadas, reproducidas, reelaboradas y quizá renovadas por los actores, pero que son tales por la adopción que de ellas se realiza. Estas tradiciones pueden o no convertirse en instituidas, es decir, prestigiadas por las instituciones encargadas del apoyo, la distribución y la difusión de las artes escénicas y por el reconocimiento que las instituciones les obsequian. Podemos decir que la tradición de la danza teatro y más recientemente del teatro físico del riesgo, provenientes de Europa, primero fueron adoptadas como inspiración por la mayoría de los coreógrafos mexicanos en la década de los años ochenta. Esta

tradición fue enarbolada y adoptada declaradamente por el coreógrafo Marco Antonio Silva, quien la transmitió a alumnos y colaboradores. Esta tradición se institucionaliza mediante el apoyo que a finales de la década de los ochenta otorgan algunos especialistas a los coreógrafos de esa generación, entre quienes destaca el coreógrafo del grupo Utopía. Esta tradición es continuada por la bailarina y coreógrafa Vivian Cruz en el D.F. y por Henri Tema en Colima, con adecuaciones por supuesto en el caso de Vivian que renuevan, mediante la utilización del video en escena, esta tradición sin cambiarla.

Los resultados de la observación realizada arrojan datos interesantes respecto a las relaciones de poder de los actores en el campo dancístico escénico mexicano, aunque reconozco que el nivel al que he podido llegar en el presente trabajo todavía está en lo descriptivo.

Me atrevo a afirmar que el ocupar un lugar privilegiado dentro del campo para los actores estudiados, depende de sus relaciones con los personajes faro, teniendo preponderancia los personajes que tienen o han tenido, por su trayectoria, etapas de visibilidad e incluso de haberse colocado en lugares importantes como coreógrafos, maestros o funcionarios.

En este entramado respecto a la danza nacional, observamos un predominio de la danza y los grupos emanados de la Ciudad de México como el centro hegemónico de donde provienen instituciones rectoras como el Conaculta y el INBA con la presencia importante de la Coordinación Nacional de Danza y como centro difusor y/o divulgador del conocimiento de los coreógrafos y maestros formados en la capital de la República. En este sentido lo enunciado por Bourdieu ilustra esta relación: “A través del marco que impone a las prácticas, el Estado instaura e inculca unas formas y unas categorías de percepción y de pensamiento comunes, unos marcos sociales de la percepción, del entendimiento o de la memoria, unas estructuras mentales, unas formas estatales de clasificación” (Bourdieu, 2002: 117).

En este sentido percibimos que los jóvenes grupos de danza en Colima que estudiamos, Ángulo Móvil y Fobos, aprenden a convivir con dos líneas hegemónicas que les permiten ser visibles y susceptibles de ganar becas, apoyos y espacios. Una de esas líneas es local, la que deriva de la Licenciatura en Danza Escénica del IUBA y del Ballet Folklórico de la Universidad de Colima y encarnada en el maestro Rafael Zamarripa. La otra línea es la emanada del centro y las instituciones que se alojan en la capital de la República y, aunque su discurso es federalista, de respeto a las manifestaciones propias de cada entidad y localidad, en la práctica domina estética y políticamente sobre la danza realizada en los estados y en este caso de la ciudad de Colima.

Así, los coreógrafos colimotes, aunque realizan sus propias obras, priorizan cursos y montajes de coreógrafos del D.F. o formados ahí, ya que esos proyectos son los que obtienen becas que responden al prestigio del coreógrafo (a) en cuestión, por sobre los creadores colimotes. Así lo demuestran actualmente los dos grupos estudiados en Colima, pues en estos meses (mayo, junio, julio), si bien tienen presentaciones de sus obras anteriores en diversos espacios, trabajarán cada uno con coreógrafas miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte, que cuentan con un lugar privilegiado en el campo. Los montajes de los procesos reportados, tanto de Henri Tema, como de Germán Romero, prometen estrenarse hasta octubre y noviembre de este 2014.

En el D.F., en cambio, la competencia es más ardua todavía entre los actores que participan en el envite por la repartición de becas, espacios de presentación y premios, puesto que el tener un lugar de privilegio implica que, mediante la Red de Festivales creada en 1994, se difundan las formas de hacer de los coreógrafos ganadores de premios y becas como los mejores. Según declaraciones del actual Coordinador Nacional de Danza, “actualmente se realizan 47 festivales en 23 entidades” (ARL/Conaculta, 2014) La actitud institucional se percibe como de ir a enseñar a otros, con un conocimiento más atrasado, las formas en boga de hacer.

Cabe señalar que, al menos en el caso de los colectivos colimotes, con mayor o menor apego a estas políticas, se acomodan a esas formas de percibir y de percibirse. Digamos que esta situación también refrenda una actitud de intercambio a la que están muy acostumbrados y abiertos los coreógrafos y bailarines en Colima, aunque, por la movilidad que observamos de bailarines en toda la República Mexicana, puede ser que esto, aunque variable, sea extensivo al campo de la danza contemporánea mexicana.

Esto es distinto en el D.F., donde no se inculca la necesidad en coreógrafos y bailarines por ir al interior a aprender o intercambiar conocimientos, pues se percibe que en la Capital están escuelas, maestros y coreógrafos prestigiados con los que un solo bailarín puede ejercer su profesión. Nos referimos a estas formas de trabajar por proyecto, en las cuales una persona baila con múltiples coreógrafos, en múltiples proyectos, para vivir de su profesión, más allá de compromisos estéticos, ideas de la danza e incluso de formas de movimiento. En Colima en cambio, ya lo señalamos, los miembros del colectivo trabajan para todo juntos y cada grupo tiene formas de trabajo particulares, donde los integrantes forman su propio mundo social, con actividades que tienen un significado compartido.

La observación de estas relaciones, realizada durante el Festival Colima de Danza, durante los cursos y talleres y también cuando preguntamos a los coreógrafos sobre sus procesos y cuándo los presentarán, nos da luz sobre la vieja y doble relación política ejercida y mantenida entre el gobierno federal y las diversas instancias de los gobiernos locales. Ya los coreógrafos entrevistados en Colima nos hablaron sobre lo complejo de esta relación “de amor-odio”, con la danza proveniente del D.F., que les gusta, respetan, a la que deben recurrir para ganar apoyos y “aprender” según sus propias expresiones, pero a costa de no tener tantos espacios de presentación en los eventos que organiza la Coordinación Nacional de Danza y mucho menos aspirar a bailar en algún espacio privilegiado del D.F. para darse a conocer ante los públicos capitalinos. Aunque

existe también la percepción de que los bailarines en Colima tienen poca movilidad profesional por el hecho de permanecer fieles a un colectivo, quizá hasta que emigran a otro estado o bien los llama a trabajar algún coreógrafo invitado del D.F.

El caso de Colima nos permite observar cómo, si bien se ha intentado una descentralización de la cultura mediante las extensiones regionales y estatales del Fonca y con la creación de importantes Centros de las Artes en algunos estados, al nivel de la cultura política se manifiesta un apego a la tutela de las instituciones centrales en los ámbitos administrativo, de difusión del conocimiento e incluso podríamos mencionar que “del gusto” privilegiado en la danza contemporánea (Ejea, 2011).

Sería interesante investigar cómo se da la relación entre diversos centros de poder, en el D.F. y en Colima, para organizarse a nivel institucional en los eventos que afectan a ambas comunidades dancísticas.

También observamos que los actores tienen patrones de acción que se manifiestan en su relación con las instituciones y que conllevan formas de vida centralizadas en torno a personajes faro locales y centros de poder estatales. De esta manera, si bien se observa un discurso localista y federalista, existen relaciones verticales en la organización de los eventos y en la concepción de la danza y los grupos privilegiados, que hacen unas prácticas institucionales centralistas. (Merino, 1998: 14)

Cabe aclarar que, si bien no manifestaron el deseo estos actores de presentarse en el D.F., los públicos especializados de la Ciudad de México no conocen el trabajo de los grupos de provincia, salvo cuando están en un lugar privilegiado del campo dancístico, salen a dar cursos o hacer montajes y tienen la oportunidad de ver a los grupos en alguna presentación. Por ejemplo cuando yo realicé mi práctica en Colima el grupo Ángulo Móvil no tuvo ninguna presentación que yo

podiera ver y es evidente que en el D.F. ni siquiera se piensa en que ellos puedan hacerlo.

Si bien los coreógrafos prestigiados del movimiento de la danza independiente de los años ochenta como Marco Antonio Silva han dejado su huella particular en coreógrafos tanto del D.F. (el caso de Vivian Cruz y otros más) como del interior, en este caso en Colima, y siguen teniendo una influencia capital en la conservación de los lugares que cada coreógrafo tiene en el espacio social dentro del campo de la danza contemporánea en México, también podemos percatarnos del surgimiento de una nueva y joven elite, de nuevo conformada desde el D.F. y desde la Coordinación Nacional de Danza del INBA y el Conaculta, que está teniendo un intercambio aún más intenso con los coreógrafos del interior mediante diversos eventos como la Red de Festivales, la nueva versión del Premio Nacional de Danza INBA-UAM, que ahora se hará en diversos estados del interior y cuyo formato cambió a llamarse Muestra Nacional de Danza, aunque ahora de nuevo con un premio único llamado Premio Nacional de Danza “Guillermo Arriaga” y otros eventos como el Festival de improvisación convocado por la institución y organizado por el coreógrafo Vicente Silva desde 2010 con obras en proceso, entre otros. En los casos que observamos entre los más jóvenes, no se trata de una ruptura total con el sistema institucionalizado, ni con las formas de producción anteriores, sino al contrario, se trata de ocupar los lugares que ahora detentan actores de generaciones anteriores, como los coreógrafos independientes de los ochenta, ya prestigiados y colocados en lugares de privilegio dentro del campo, con un capital simbólico ya constituido como dominante. Los que llegarían a ser “la vanguardia consagrada” (Bourdieu, 2002: 226).

Se observó que mientras en el D.F. coreógrafos y bailarines trabajan por su lado, en proyectos provisionales que duran unos meses y en los cuales los intercambios son efímeros y poco comprometidos con tradiciones y formas de hacer, aunque las manifiesten de manera inconsciente, en Colima buscan opciones para mantener sus colectivos y sus ideas sobre la danza. Cabe destacar que no a todos

los actores, aunque tengan una posición privilegiada en el campo, se les conceden los mismos privilegios por parte de las instituciones, lo cual tiene que ver con la visión que de ellos tienen dichas instituciones o los actores con posiciones fuertes en momentos determinados. Estas percepciones son difundidas y compartidas, aunque no siempre declaradas por los actores del gremio en un momento dado. Por ejemplo, los jóvenes grupos colimotes llaman a Vivian Cruz para que imparta un curso de videodanza, pero no para hacer coreografía y sí llaman en cambio a otras coreógrafas de la misma generación, pero con líneas estéticas más en boga o quizá mejor colocadas en el campo, para que produzcan alguna obra con ellos. El equivalente al accionar de los bailarines que trabajan para diversos proyectos en el D.F.

Hay algunos actores que, aunque tienen su propia trayectoria y son autónomos, siempre son percibidos a la sombra de sus formadores, mentores o primeros coreógrafos, sobre todo en el D.F.

Sin embargo, en ambos lugares aspiran a formar comunidad. En el D.F. mediante presentaciones de libros y eventos como homenajes a personajes fundadores de la danza, pues perciben que la danza contemporánea se ha convertido en “un diálogo de sordos”, porque existe desunión en el gremio y la danza no es tomada en cuenta ni por el público, las instituciones y ni siquiera se toman en consideración entre quienes la hacen, según declaran. En Colima manifiestan una capacidad de adaptación asombrosa según el momento coyuntural que viven, hacen lo que más le conviene al grupo y aspiran a que la danza contemporánea sea más conocida en el Estado y para ello ven conveniente luchar por colocarse en lugares influyentes dentro de la danza de la localidad y el Estado. Así, no sólo se dan procesos de ajuste y reajuste en el trabajo práctico respecto al tipo de movimiento y de danza que se hace, sino también un proceso de negociación entre la danza que se desea hacer, de la propia expresión y la danza que prestigia.

Quedaría por indagar también el papel rector de las danzas folklórica y popular escénica en Colima, a la sombra de las cuales se realizan y mantienen los proyectos de la danza contemporánea, como en el caso de Fobos o Univerdanza. Habría también que reubicar en nuestra propuesta al grupo Ángulo Móvil, como un caso particular que prioriza la expresión de la danza contemporánea y se separa en la práctica de la corriente tratada en este trabajo, aún cuando hay afinidades con ella y que también recurre a la danza popular, (con la enseñanza de las danzas urbanas como el hip-hop en el estudio Dale Play o dando clases particulares de danza folklórica), para mantener y difundir sus propuestas dentro del género contemporáneo.

Los actores manifestaron que la danza para ellos es una forma de vida, una forma de amor, una disciplina sana que le da un sentido a su vida y que vale la pena realizar y cultivar. Este poder que confiere la danza al nivel de su expresión y de los retos que impone en su fisicalidad, es el que defienden los actores entrevistados para buscar tácticas de reproducción de su quehacer y por lo tanto de la institucionalidad que le da cabida a esta actividad. En este sentido hay una voluntad de bailar y de expresarse mediante la danza que hace que las tradiciones se sigan, se conserven y se respeten aún con innovaciones, por “inventadas” que estas puedan parecer.

Finalmente debo decir que el tema de los públicos, apenas mencionado en este trabajo, siempre ha estado presente tanto en la constitución del campo en México, como en la preocupación expresada por la mayoría de los actores (coreógrafos, bailarines y maestros de danza.) Por esta razón será importante retomar el tema de los públicos que los coreógrafos imaginan, el ideal y el que creen que los mira, así como la percepción de los públicos que efectivamente asisten a verlos. Por esta razón creo que tiene sentido esta indagación primera sobre las formas de trabajo de los hacedores de danza, la tradición a la que se adhieren y el lugar que ocupan dentro del campo, porque espero que de luz sobre las percepciones del público formado en, por y para la danza, ubicado en un espacio liminar, en la

interface entre el interior y el exterior del campo de la danza contemporánea en el D.F. y en Colima.

Hasta el momento y como inspiración para continuar, terminamos con lo que escribió Pierre Bourdieu acerca de las afinidades electivas tanto de quienes hacen o producen la obra artística, ubicada dentro de las bellas artes o del 'arte puro', en nuestro caso la dancística, como para quienes la ven: "Pese a que los intereses específicos que van unidos a una posición en un campo especializado (y que son relativamente autónomos con respecto a los intereses relacionados con la posición social) sólo puedan satisfacerse legítima, por lo tanto eficazmente, a costa de un sometimiento total a las leyes específicas del campo, es decir, ... a costa de una negación del interés en su forma corriente, la relación de homología que se establece en el campo de producción cultural y el campo del poder (o el campo social en su conjunto) hace que las obras producidas por referencia a fines puramente >internos> estén siempre dispuestas a cumplir además con unas funciones externas; y ello tanto más eficazmente cuanto que su ajuste a la demanda no es el producto de un quehacer consciente sino el resultado de una correspondencia estructural" (Bourdieu, 2002: 251).

BIBLIOGRAFÍA.

Abric, Jean-Claude. (1994) *Prácticas sociales y representaciones*. Eds. Coyoacán. México.

Adshead-Landsdale, Janet y June Layson. (1997) *Historia de la danza. Una introducción*. INBA/Conaculta. México.

Andreella, Fabrizio. (2010) *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*. INBA/Cenidid/Conaculta. México.

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

Barba, Eugenio y Nicola Savarese. (2009) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Escenología/ISTA/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. México.

_____ (1998) *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*. Escenología/SEP/INBA/ Universidad Veracruzana/ISTA.

Baril, Jacques. (1987) *La danza moderna*. 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. (1982) *Art worlds*. Los Ángeles. University of California Press.

Becker, Howard y Robert Faulkner. (2011) *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Becker, Howard y Michal M. McCall (Eds.) (1990) *Symbolic interaction and cultural studies*. The University of Chicago Press. Chicago and London.

Blumer, Herbert. 1969. *Symbolic interactionism: perspective and method*. University of California Press. Berkeley, California.

Bourcier, Paul. (1981) *Historia de la danza en Occidente*. Blume. Barcelona.

Bourdieu, Pierre. (1990) *Sociología y cultura*. Grijalbo/Conaculta. México.

Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant. (1992) *An invitation to reflexive sociology*. The University of Chicago Press. Chicago/London.

Bourdieu, Pierre (2000) *Cosas dichas*. Gedisa. Barcelona.

_____ (2002) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama. Barcelona.

_____ (2002^a) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

_____ (2002^b) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama. Barcelona.

Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y J-C Passeron. (2008) *El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Siglo XXI. México.

Bourdieu, Pierre. (2004) *Outline of a theory of practice*. Cambridge University Press. London.

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.

Brook, Peter. (1991) *La puerta abierta. Pensamientos sobre la actuación y el teatro*. Consultado en Scribbr el 16 de junio de 2013.

Carvalho, José Jorge de. (1987) "Las dos caras de la tradición: la clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana" en: *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*. (Comp.) Néstor García Canclini. Conaculta. México.

Cardona, Patricia. (1990) *La nueva cara del bailarín mexicano*. INBA/Conaculta/Cenidi-Danza. México.

Contreras Villaseñor, Javier. (1989) "En torno a las políticas danzarias" en: *Zurda. Por la organización de los trabajadores del arte*. Claves latinoamericanas/Factor/El Juglar. 5-6. Primer y segundo semestres. México.

Contreras, Javier y Lourdes Fernández. 2011. *Ciclo de coreógrafos*. Relatoría. Inédita. México, D.F.

Contreras Villaseñor, Javier. (2013) *Tárgum en una botella. (Cartas desde la danza)*. INBA/Conaculta/Cenidi-Danza. 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.

Da Matta, Roberto. (2002) *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. FCE. México.

Delgado, César. (1989) "Política dancística para un México democrático", en: *Zurda. Por la organización de los trabajadores del arte*. Claves latinoamericanas/Factor/El Juglar. 5-6. Primer y segundo semestres. México.

Dropsy, Jacques. (2001) "El organismo en movimiento. Expresiones y relaciones." En: *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Hilda Islas (Comp.) México, Conaculta/INBA.

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.

Eisner, Elliot. (1972) *Educar la visión artística*. Paidós. Barcelona.

Fernández Serratos, María de Lourdes. (2006) "Condiciones laborales en la danza contemporánea mexicana" en: *Cambio social, antropología y salud*. (Coords.) Florencia Peña y Arturo Alonzo. Conaculta/INAH/Promep.

Fernández Serratos, María de Lourdes. (2007) "Cultura y poder en la danza contemporánea. (Ensayo sobre una disciplina plebeya en México.)" *Tesis de Licenciatura en Antropología Social*. ENAH. México.

_____ (2010) "Encuentros de diversas visiones del cuerpo en la danza latinoamericana hoy", en: *III Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales. Deconstruyendo Centenarios. Latinoamérica como protagonista*. Cenidiap/INBA/Conaculta. México.

Foucault, Michel. (2006) *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. FCE. Buenos Aires.

Gadamer, Hans-Georg. (2012) *Verdad y método*. Ediciones Sígueme. Salamanca, Esp.

_____ (2013) *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Ediciones Sígueme. Salamanca, Esp.

Garaudy, Roger. (2003) *Danzar su vida*. Conaculta/Cenart. México.

García Canclini, Néstor. (1977) *Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación*. Grijalbo. México.

_____ (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. Ed. Nueva imagen. México.

_____ (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo. México.

Gilmore, Samuel. (1990) "Art Worlds: Developing the interactionist approach to social organization" en: *Symbolic interaction and cultural studies*. Howard Becker y Michal M. McCall (Eds.) The University of Chicago Press. Chicago and London.

Goffman, Erving. (1959) *The presentation of self in everyday life*. Anchor Double Day. N.Y.

_____ (1966) *Behavior in public places*. N.Y., The free press.

_____ (1974) *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

Goody, Jack. (1999) *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Paidós. Barcelona.

Hanna, Judith Lynne. (1983) *The performer-audience connection. Emotion to metaphor in dance and society*. Austin, Tx. University of Texas Press.

_____ (1987) *To dance is human. A theory of nonverbal communication*. The University of Chicago Press.

Hobsbawm, Eric y Terence Ranger. (2002) *La invención de la tradición*. Ed. Crítica. Barcelona.

Islas, Hilda. (2006) *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de las nuevas criaturas*. CD Rom México, Conaculta/INBA/Cenart.

_____ (2007) "Cuerpo, psiquismo y cultura en la educación de la danza" en: Elizabeth Cámara e Hilda Islas. *El método Leeder de la escuela alemana*. Conaculta/INBA/Tecnológico de Monterrey. México.

Jimeno, Myriam. (2008) "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia", en: *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar. Colombia.

Kuhn, Thomas. (2000) *La estructura de las revoluciones científicas*. FCE. México.

León Arana, Adriana. (2011) *Univerdanza, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. Procesos, organización, metodología y creación*. Tesis de Maestría en Artes Escénicas. Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. (Consultada en línea en Yumpu.)

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-I. México.

McCall, Michal y Judith Wittner. (1990) "The good news about life history" en: *Symbolic interaction and cultural studies*. Howard Becker y Michal M. McCall (Eds.) The University of Chicago Press. Chicago and London.

Merino, Mauricio. (1998) *Gobierno local, poder nacional. La contienda por la formación del Estado mexicano*. El Colegio de México.

Monsiváis, Carlos. (2012) "Notas sobre la cultura mexicana en el Siglo XX" en: *Historia general de México*. El Colegio de México.

Ocampo, Carlos. (2001) *Cuerpos en vilo*. Conaculta. México.

Pol, Edgar. (2013) "Bitácora semanal de ensayos en Ceprodac". Mayo/Junio. Material compartido por correo electrónico.

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

Ritzer, George. (2003) *Teoría sociológica moderna*. McGraw Hill. Madrid.

Román Toro, Ricardo. (1990) "El saber, el poder y la constitución del sujeto moderno." *Memoria de Título de Profesor de Filosofía*. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Facultad de Filosofía y Educación. Departamento de Filosofía. Universidad Javeriana. Colombia.

Schechner, Richard. (1988) *Performance theory*. Routledge. N.Y./London.

_____ (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

_____ (2012) *Estudios de la representación. Una introducción*. FCE. México.

Scheff, Joanne. (2008) *Marketing tras bambalinas. Cómo crear y conservar el público para las artes escénicas*. Conaculta/Libraria. México.

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

Sevilla, Amparo. (1990) *Danza, cultura y clases sociales*. INBA/Conaculta. México.

Tejera Gaona, Héctor. (1996) "Cultura política: democracia y autoritarismo en México" en: *Nueva Antropología*. Vol. XV. No. 50. México, Octubre 1996.

_____ (2006) "Ciudadanía, imaginarios e instituciones: la construcción de la localización democrática en México", en: Lourdes Arizpe (Coord.) *Los retos culturales de México frente a la globalización*. Porrúa. México.

_____ (2011) "De la cultura política a la cultura de la política" en: *Cultura de la política, campañas electorales y demandas ciudadanas en el Distrito Federal*. Spi.

Tortajada, Margarita. (1995) *Danza y poder*. INBA/Conaculta. México.

_____ (2001) *Frutos de mujer*. INBA/Conaculta. México.

_____ (2006) *Danza y poder*. 2 Vols. CD Rom. Conaculta/INBA/Cenart. México.

_____ (2011) *Danza y género*. INBA/Conaculta/Cenidid. México.

Turner, Víctor. (1985) *On the edge of the bush. Anthropology of experience*. The University of Arizona Press.

_____ (2002) *Antropología del ritual*. (Comp.) Ingrid Geist. INAH/ENAH. México.

Urreta, Pilar. (2013) *Rutas integradoras de la creación coreográfica*. INBA/Conaculta/Cenidid. México.

Uvalle Berrones, Ricardo. (2014) “Descentralización política y federalismo: consideraciones sobre el caso de México” en: *Gestión y estrategia. Departamento de Administración. Edición Internet*. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. (Consultado en Marzo de 2014).

Vega, Jorge y Tita Ochoa. (2000) “Un rito para invocar a la divinidad” en: *Ventana interior. Centro Occidente. Danza y danzas en el Centro Occidente*. (Mayo-Junio) Año 2. Vol. II. Núm. 8. México. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Centro Occidente.

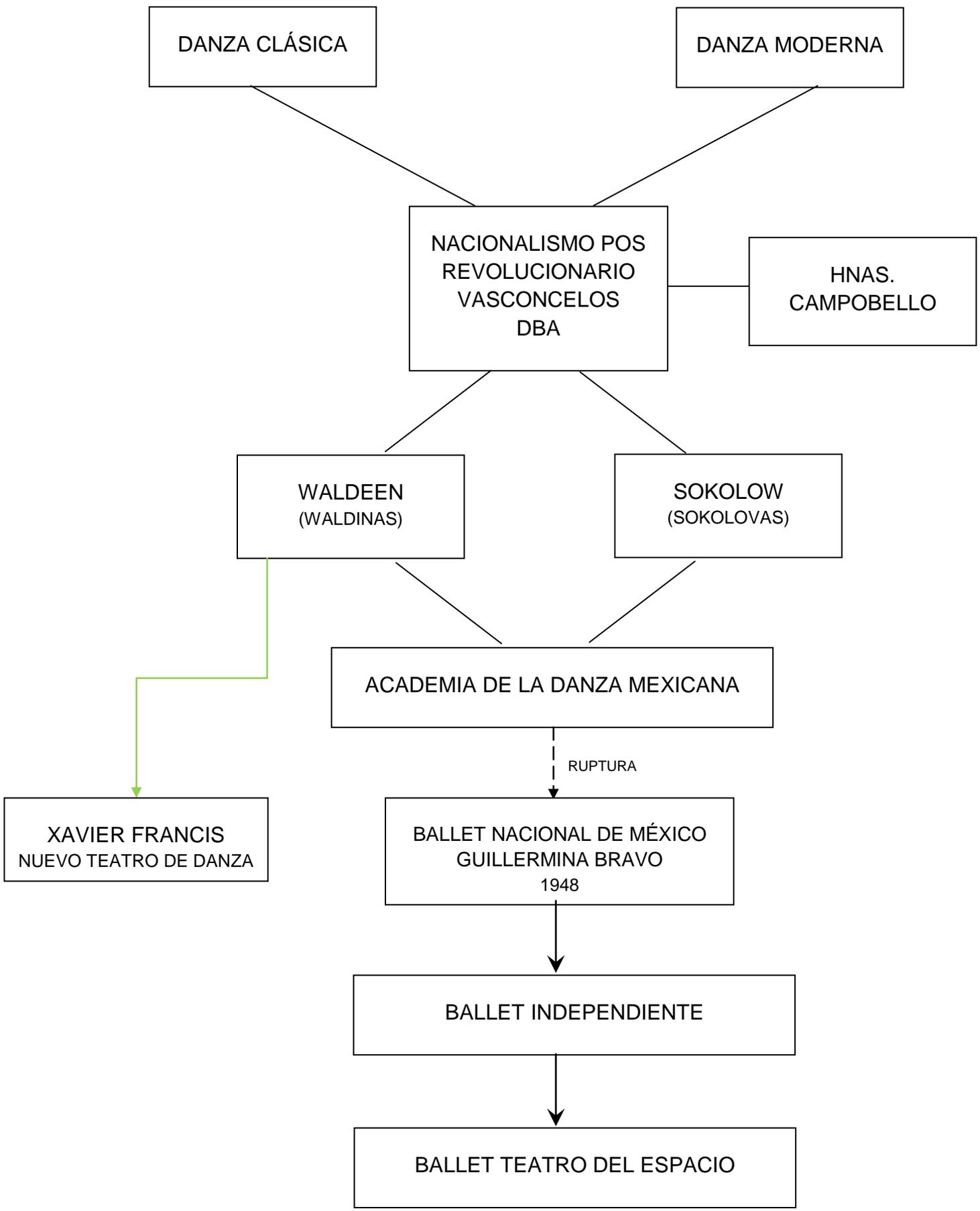
Otras fuentes consultadas.

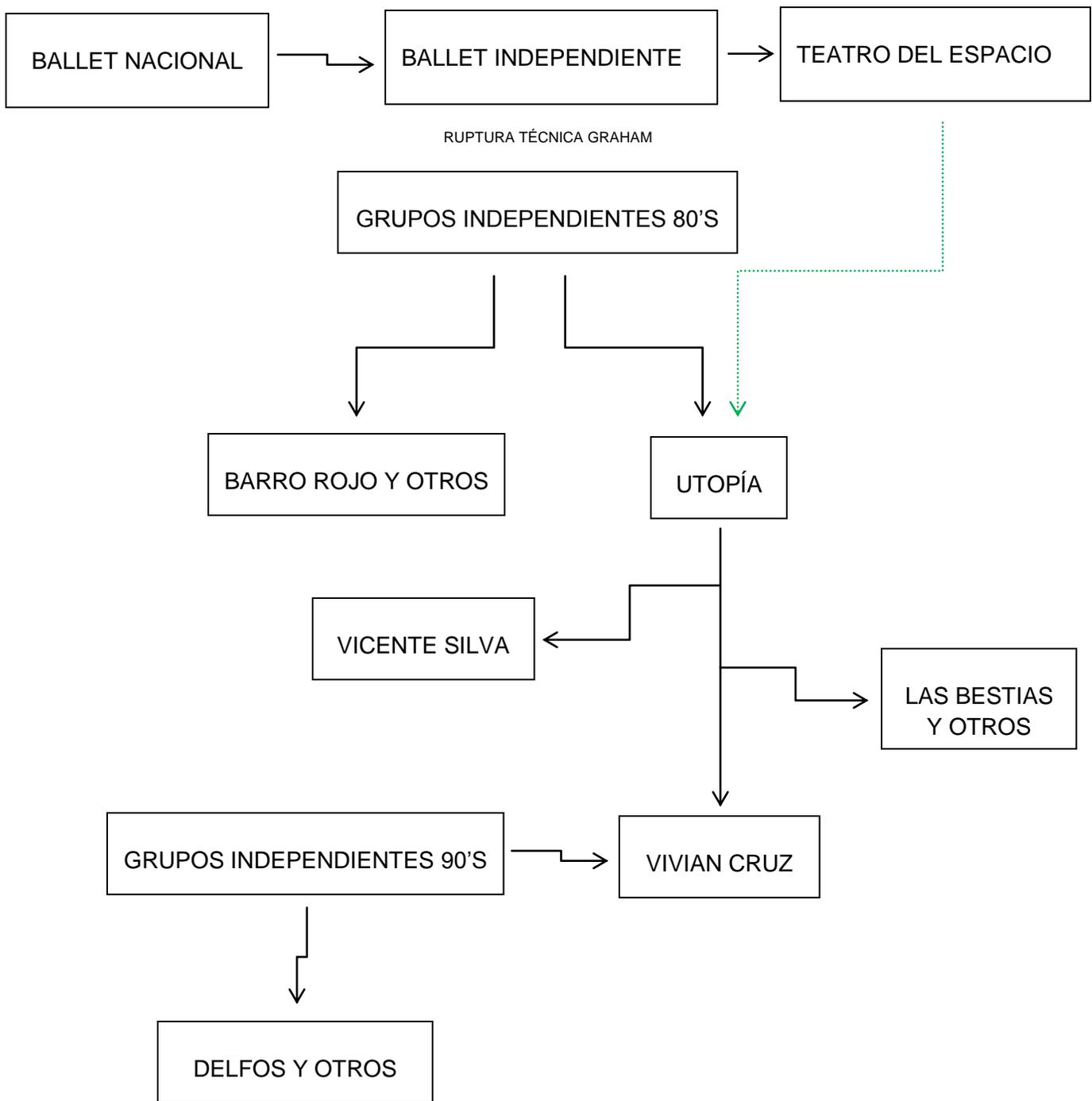
Programa de mano de la temporada “Preceptos en cuerpos mentales” del Centro de Producción de Danza Contemporánea correspondiente a las funciones del 4 al 7 de Julio de 2013, en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque. México, D.F., Conaculta/INBA/Ceprodac.

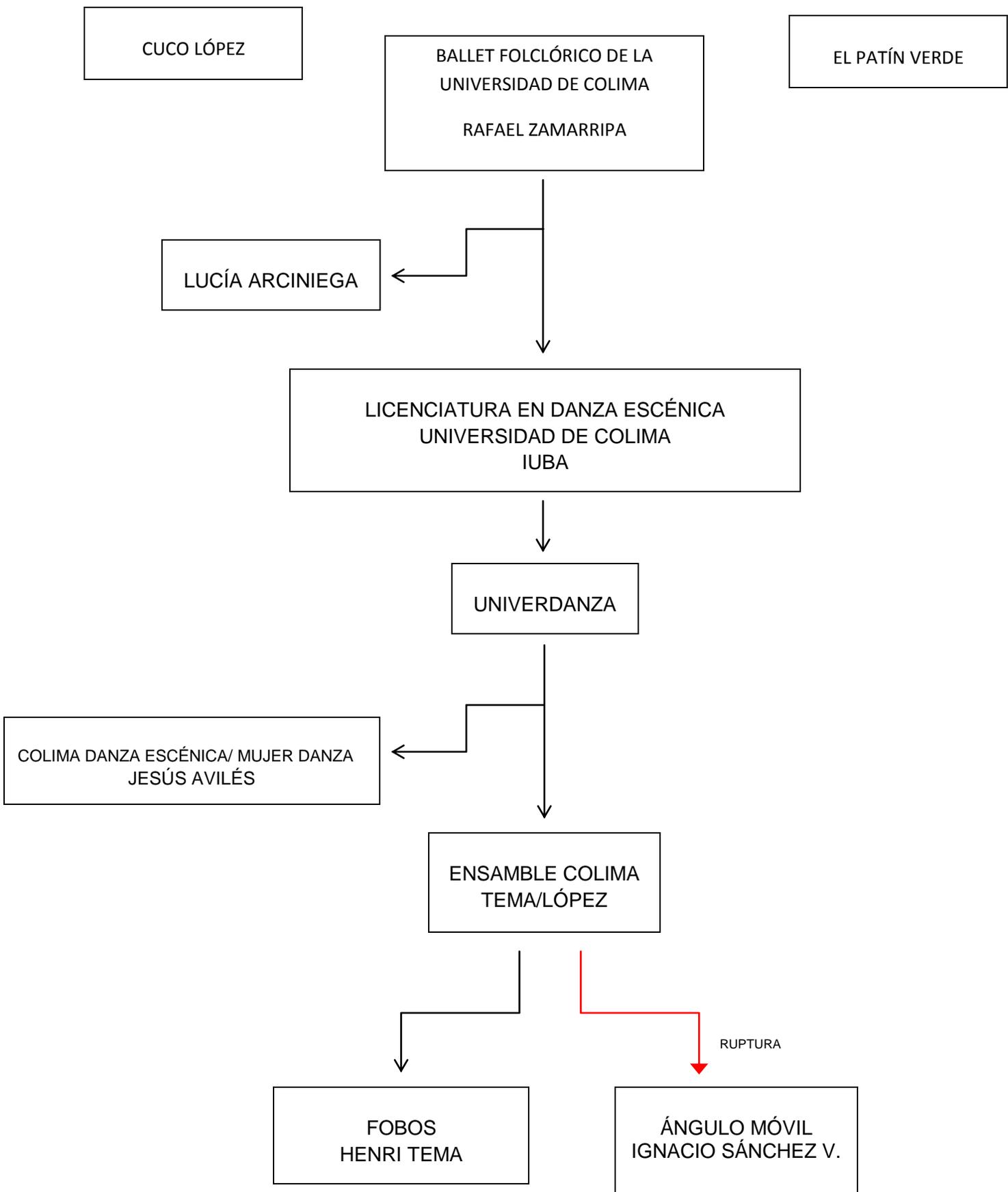
Diario de Colima. 20/Sep./13. Sección Cultura. Anuncio del Festival Colima de Danza 2013. Moving borders.

ARL/Conaculta. Comunicado consultado vía Internet publicado en el sitio Danzadance el 27/02/14.

ÁRBOLES GENEALÓGICOS ANEXOS.









Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00106

Matrícula: 2123800093

PROCESOS CREATIVOS Y
PRACTICAS EN TRES GRUPOS DE
LA DANZA CONTEMPORANEA
MEXICANA.
TRADICION Y ESPACIO SOCIAL.

En México, D.F., se presentaron a las 11:00 horas del día 8 del mes de julio del año 2014 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN
DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA
DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretario el último, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN CIENCIAS ANTROPOLOGICAS

DE: MARIA DE LOURDES FERNANDEZ SERRATOS



MARIA DE LOURDES FERNANDEZ
SERRATOS
ALUMNA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobado

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH

DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTE

DR. EDUARDO VICENTE NIVON BOLAN

VOCAL

DR. LEON TOMAS EJEA MENDOZA

SECRETARIO

DR. NESTOR RAUL GARCIA CANCLINI