



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón

Mirada del público en la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Ivone del Carmen Morales Navarrete

Asesores:

Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos
Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal
Mtra. Anadel Lynton Snyder Linton

Ciudad de México, noviembre de 2018



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Morales, Navarrete, Ivone del Carmen. *Mirada del público en la Muestra Internacional de Danza Tijuana / Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017*. CDMX.: INBA/Cenidi Danza, 2018.

Descriptorios temáticos: Percepción del espectador, artista-espectador, Danza Tijuana, actitud del público, habitus.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



**CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN
DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN**

Tesis para obtener el grado de:

Maestra en Investigación de la Danza

**“Mirada del público en la Muestra Internacional de Danza Tijuana
Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017”**

PRESENTA:

Ivone del Carmen Morales Navarrete

Tutor principal: Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos

Comité tutor: Dra. Elsa María Cristina Mendoza Bernal

Mtra. Anadel Lynton Snyder Linton

México D.F. noviembre de 2018

ÍNDICE

Introducción.....	7
CAPÍTULO 1 Estado de la cuestión	16
1.1 Estudios preliminares de público.....	16
1.2 Estudios de públicos de danza.....	24
1.2.1 Judith Lynne Hanna.....	24
1.2.2 Otros estudios de público.....	25
Marco Teórico.....	29
1.3 Enfoque hermenéutico en el estudio de público.....	29
1.4 Concepto de público.....	30
1.4.1 Patricia Cardona y el público lector de cuerpos.....	30
1.4.2 Patrice Pavis y la vectorización en la percepción del espectador.....	33
1.4.3 Pauline Hodgens y el público conocedor de valores de una obra.....	35
1.4.4 Jacques Rancière y el público emancipado.....	37
1.5 Consumo Cultural como proceso para la percepción del espectador.....	39
1.6 La mirada de Pierre Bourdieu. Usos y apropiaciones. <i>Habitus</i>	43
1.7 La mirada de Herbert J. Gans. Cultura popular y alta cultura.....	46
1.7 La mirada de Hans-Georg Gadamer. Arte como experiencia.....	48
1.8 La mirada de Hans- Robert Jauss. Experiencia estética.....	54
1.9 La mirada de Erika Fisher-Lichte. Lo performativo en la relación artista-espectador.....	59
CAPÍTULO 2 La danza contemporánea en la frontera de Tijuana.....	61
2.1 La idea de frontera: Rodolfo Stavenhagen y José Manuel Valenzuela Arce.....	61
2.1.1 La idea de Tijuana, inspiración para la danza contemporánea. Según coreógrafos locales: Gregorio Coral, Jorge Domínguez, Carlos A. González, Minerva Tapia, Henry Torres.....	66

2.2 Breve historia del surgimiento de la danza contemporánea en Tijuana.....	69
2.3 El Centro Cultural Tijuana. Espacio artístico gubernamental.....	74
2.4 Surgimiento de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito.....	77
2.4.1 Antecedentes.....	77
2.4.2 Los programas de mano de la Muestra Cuerpos en Tránsito.....	82
CAPITULO 3 Mirada del público del Festival Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017.....	85
3.1 Perfil y tipo de público del Festival Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017.....	87
3.2 Reconstrucción general de la mirada del espectador del Festival Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017.....	93
3.2.1 ¿Cómo se enteraron de Cuerpos en Tránsito?	94
3.2.2 Lo que vio el espectador.....	95
3.2.3 Las emociones del espectador.....	97
3.2.4 Lo que piensa el espectador.....	98
3.2.5 Las temáticas de las obras coreográficas.....	102
3.2.6 El rol de los programas de mano en la Muestra.....	104
CAPÍTULO 4 Sentidos y significados de gestos, comportamientos y actitudes en el público del Festival Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, según compañías.....	107
4.1 Cuerpos en Tránsito 2016.....	110
4.1.1 Quasar Cía. De Danca. No singular. Goiania, Brasil.....	110
4.1.2 Physical Momentum Project & Proyecto Itaca. Conatus. CDMX.....	116
4.1.3 Lux Boreal Danza Contemporánea. Teorías de la Identidad. Tijuana.	123
4.1.4 Ebert Ortiz Danza Contemporánea. Cruel. Tijuana.....	129
4.1.5 Kaeja D´Dance. .O Y Touch. Canadá.....	132

4.1.6 Colectivo en Ningún lugar. Las últimas cosas. Tijuana.....	138
4.2 Cuerpos en Tránsito 2017.....	142
4.2.1 Robert Moses´s Kin Company. 21 pensamientos incompletos totalmente realizados. San Francisco, California, Estados Unidos.....	143
4.2.2 Catapulta, Compañía itinerante. No somos únicos, pero sí auténticos. CDMX.....	148
4.2.3 Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca. A strange place. Tijuana-Mazatlán, Sinaloa.....	152
4.2.4 Compañía Rubberbandance.Vic´s Mix.Québec, Canadá.....	157
4.2.5 Lux Boreal Danza Contemporánea. Luminiscencias. Tijuana, B.C.....	161
4.2.6 Delfos, Danza Contemporánea. Esmedianoche...(Variedades Nocturnas). Mazatlán, Sinaloa.....	166
Observaciones finales.....	175
Anexos.....	185
Referencias.....	200

AGRADECIMIENTOS

Doy gracias a Dios por terminar el grado de Maestría. A mi familia, en especial a mis padres Idalia y José por recibir su amor y su apoyo incondicional en este camino de la vida. A mis hermanos: Elba, José y Lucía porque siempre estuvieron a mi lado.

A mis amigos por escucharme. A Ricardo Vázquez por estar ahí y apoyarme, a Minerva Tapia por ser fuente de inspiración, a Margarita Robles porque me enseñó a conocer la danza.

A la familia Escobedo Muñoz, en especial Dulce, Mariana y Alejandra que me apoyaron en todo lo posible para que yo saliera adelante en este proyecto que, sabían que era importante para mí.

A mi tutora Mtra. María de Lourdes Fernández Serratos por guiarme en este trabajo de investigación; siempre amable, dulce, atenta y puntual en sus observaciones. Estoy muy agradecida porque supo sacar la mejor versión de mi persona, y me ayudó a crecer como profesional y ser humano. Su asesoría fue fundamental en estos dos años de estudio.

A mis lectoras Dra. Cristina Mendoza y Mtra. Anadel Lynton por confiar en mí, en mi proyecto y por leer con paciencia la tesis. Sus correcciones ayudaron a encaminar mis ideas. A la maestra Marcela García por darme sus valiosos consejos. A Nora Pérez por la dedicación en la corrección de estilo de esta investigación.

A todos mis maestros del Cenidi Danza que me pusieron a prueba y ayudaron a enfrentarme con nuevos retos cada día.

A cada uno de mis compañeros de la Maestría, grandes compañeros de batalla, que me retroalimentaron con sus experiencias.

A todos los profesores, alumnos y creadores de la danza que participaron en esta investigación.

Al Centro Cultural Tijuana por facilitarme el espacio en el que se creó toda esta dramaturgia. A Santiago Ruiz Camacho por la cortesía de facilitarme sus fotografías que ilustraron esta tesis.

A todo el público que participó en este estudio de manera generosa, muchas gracias porque sin ellos, no hubiera podido conformar un discurso del espectador.

INTRODUCCIÓN

En esta investigación pretendo observar y distinguir a un público heterogéneo de danza contemporánea categorizado por la edad, sexo, nivel de estudios, tipo de profesión y ocupación, que asiste a la Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, presentada en el Centro Cultural Tijuana.

La elección de estudiar al público se da a partir del vínculo que tengo con la danza desde diferentes enfoques, como bailarina de danza contemporánea, profesora, coreógrafa y autora de artículos sobre la danza. Como bailarina, la relación con el espectador es inherente a mi profesión; es en ese momento que conozco múltiples conductas y reacciones del espectador. Considero que el artista da acceso a lo que pueda pensar o sentir el público, incluso a la posibilidad de que éste sea un individuo participante.

En ese sentido, me vuelvo más consciente del comportamiento del espectador cuando empiezo a escribir artículos sobre danza, precisamente durante la primera edición de la Muestra Cuerpos en Tránsito en 1999. Entonces estaba recién egresada de la carrera de Comunicación. A partir de ahí, contacto y converso directamente con el público. Con el paso del tiempo empiezo a entender su sentir ante lo que ven, para posteriormente comenzar a registrar.

Esta investigación tiene una línea cualitativa que se apoya puntualmente en lo cuantitativo. Elegí como objeto de estudio el público de la Muestra Cuerpos en Tránsito porque, actualmente es el festival internacional de danza más estable en la ciudad, con una vigencia de 20 años. Por tanto, me pareció interesante estudiar las reacciones del público durante este festival de red nacional único en la ciudad. Además he sido partícipe desde los inicios como bailarina y espectadora, y he seguido la estela del festival bastante cerca.

Yo como autora de este estudio decidí ser una especie de espectadora del espectador, con el fin de establecer una relación con ellos, observándolos antes, durante y después de cada función de la Muestra para conocer a fondo su tipo de percepción. Partí de considerar al espectador un sujeto sociocultural, contextualizado a través de procesos históricos y de la idea de frontera que genera sentidos y significados en la forma de consumir danza contemporánea en Tijuana por medio de un festival.

Es así que me interesó plantear como objetivo general de la investigación: la descripción, análisis e interpretación de la mirada del público sobre la danza contemporánea en la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito. Como objetivos particulares: identificar el perfil del público de danza contemporánea al que se está sometiendo a un estudio cualitativo; reconstruir a modo general la mirada del público de danza contemporánea de la Muestra, basado en la percepción; identificar los referentes artísticos que perciben los espectadores; identificar las relaciones que se dan entre artista-espectador, pero también la de espectador-espectador en la Muestra; recrear la vivencia del espectador en el teatro a partir de la observación y descripción de su comportamiento en la Muestra Cuerpos en Tránsito.

Con base en esta idea, organicé el estudio de los públicos de dos de las Muestras Cuerpos en Tránsito: 2016 y 2017, en cuatro capítulos:

En el **primer capítulo** propongo el estado de la cuestión a partir de la revisión de algunos estudios preliminares de consumo cultural y públicos. Néstor García Canclini y Graciela Schmilchuk son los protagonistas que hablan del tema, cada uno desde sus perspectivas. Por otro lado, describo estudios de públicos de danza como los de Judith Hanna y Carolina Ramírez Reyes. Establezco además diversas definiciones sobre el principal objeto de estudio: la percepción del público. Para ampliar esta idea reviso a Patricia Cardona y su idea del público

lector de cuerpos; Patrice Pavis y la vectorización sobre la percepción del espectador; Pauline Hodgens y el público conocedor de valores de una obra y, por último, Jacques Rancière y el público emancipado.

Agrego también la definición de consumo cultural de Néstor García Canclini, visto más como un proceso para la percepción del espectador. Los usos y apropiaciones que realizan los públicos de las obras que consumen en la perspectiva de Pierre Bourdieu; las distintas clases de cultura según Herbert J. Gans, para distinguir el tipo de público de la Muestra Cuerpos en Tránsito; la experiencia estética de Hans-Robert Jauss; el arte como experiencia de Hans-George Gadamer y, la mirada de Erika Fischer-Lichte con lo performativo en la relación artista-espectador.

En el **segundo capítulo** abordo la danza contemporánea en la frontera de Tijuana con la idea de frontera (México-Estados Unidos) de Rodolfo Stavenhagen y hablo de cómo se adaptan y comparten estas dos identidades culturalmente, según José Manuel Valenzuela Arce. Dentro del mismo capítulo comparto la idea de “Tijuana” como inspiración para la danza contemporánea, según coreógrafos locales como: Gregorio Coral, Carlos A. González, Jorge Domínguez, Minerva Tapia y Henry Torres. Describo una breve historia del surgimiento de la danza contemporánea en Tijuana y explico cómo es el espacio donde se hace este estudio de público: la sala de espectáculos del Centro Cultural Tijuana (CECUT) y el surgimiento de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito. Menciono algunos detalles que han marcado la diferencia entre las consecutivas ediciones del festival. Por último, reflexiono las ventajas y desventajas que tienen los programas de mano del festival como fuente de documentación para la investigación.

En el **tercer capítulo** identifiqué el perfil del público de la Muestra en relación con criterios sociodemográficos como la edad, sexo, nivel de estudios, profesión y ocupación, que se recopilaron por medio de un cuestionario aplicado a 177 integrantes del público que arrojó esta información. Establezco el tipo de público, según la información proporcionada en los programas de mano del festival: público general, público adolescente y adulto, público mayor de 18 años. Por último, recreo de manera general la mirada del espectador de danza contemporánea que estuvo en la Muestra Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, según lo que percibió el público en las obras.

En el **cuarto capítulo** realizo, con mis observaciones como espectadora de los públicos y entrevistas con creadores, un análisis de sentidos y significados de las posturas corporales, reacciones físicas y gestos que tuvo el público de la Muestra durante cada función. Reconstruyo lo más fehacientemente, la experiencia vivida del espectador en ambas ediciones, cruzando las ideas de los creadores y los referentes escenográficos más importantes de cada presentación del festival.

Planteamiento del Problema

Para plantear el problema, preferí tomarme la libertad de identificarlo en la medida que iba investigando. Fue abierto, flexible y elaborado durante el trabajo de campo, con el riesgo de que en el camino se fueran modificando enfoques y miradas para detectar el planteamiento. Incluso tuve un margen para que la realidad que se fuera a estudiar hablara por sí misma, más que el problema que se planteó. Modifiqué el diseño del método en el transcurso de la investigación y a medida que fui obteniendo más información.

Tijuana, es una ciudad joven que tiene un auge en el desarrollo cultural a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Concretamente, la danza contemporánea empieza a manifestarse

profesionalmente, durante los años ochenta pero no será hasta 1999 cuando surgen iniciativas como la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito, con sede en el Centro Cultural Tijuana -convertido en festival de red nacional-, que se manifiestan los primeros grupos de danza contemporánea locales de una manera más formal, esto debido a que la Muestra es considerada en ese momento una gran plataforma y oportunidad para mostrar cada año los proyectos dancísticos.

Ha sido importante, la retroalimentación con grupos de danza que vienen del interior del país y del extranjero a este festival. Se consolida el gremio porque inicia una nueva etapa en la danza contemporánea ya que se crean actividades paralelas al festival como talleres, cursos, conferencias, charlas con críticos de danza, exposiciones fotográficas, proyecciones de películas, que brindan oportunidades de profesionalización a los artistas y favorecen la reflexión y análisis de la danza.

Sin embargo, me di cuenta que con el paso de los años se han olvidado los intereses del público en general, de las personas que no están dentro del ámbito dancístico; de cuestionar y analizar lo que en realidad opinan de las obras de danza contemporánea. Ya que quienes asistimos a los cursos y talleres del festival somos los mismos bailarines de los grupos de danza contemporánea, que estamos ávidos por conocer aquello que nos traen de fuera. Desde este punto me surge la preocupación por querer situar al espectador como alguien importante y determinante en una obra presentada por un grupo de danza contemporánea. Por tal motivo, tuve la curiosidad por saber qué es lo que percibe el público que asistió a ver danza contemporánea durante la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017.

Esta gran pregunta me detonó otras interrogantes sobre el público: ¿Cuál es el perfil actual del público de danza contemporánea que asiste a la Muestra Internacional de Danza

Tijuana Cuerpos en Tránsito? ¿Cómo repercute la información que se le facilita al público para que éste interprete un espectáculo de danza? ¿Cómo se comporta, qué actitudes muestra y cuáles son los gestos que presenta actualmente el público que ve danza contemporánea del festival? Para descubrir posteriormente cómo se reconstruye la mirada del espectador o bien, cómo se recrea la experiencia vivida del espectador que vio la Muestra de Danza en cada una de las dos ediciones. ¿Qué referentes artísticos y/o escénicos percibe el público de Cuerpos en Tránsito?

A todo esto, tenía la noción de que el contexto fronterizo podría afectar la percepción de la Muestra Internacional de Danza, pero no sabía cómo o no sabía qué tanto, por lo que esa fue otra interrogante que me inquietó mucho. Entremezclar la percepción del espectador en las dos ediciones fue interesante, sin embargo, si algo primordial me generó duda fue el conocer cómo fueron las relaciones entre artista-espectador de esta Muestra. ¿Cómo fue la dramaturgia del espectador en el festival? ¿A cuáles comportamientos se refiere con dramaturgia del espectador? Pero también, ¿cómo reaccionó un espectador, con lo que le provocó otro espectador? ¿Qué tenía de performativo Cuerpos en Tránsito?

Este tipo de investigación trata de comprender una situación en específico de un grupo o contexto, donde el producto final puede abrir nuevos caminos para visualizar la conducta humana en la medida que se van comparando con otros estudios. Por tanto, este trabajo de investigación incluye el método hermenéutico-dialéctico, que busca como principal objetivo: interpretar y dar significado a las cosas, palabras, textos, gestos, comportamientos, conductas.

Para esclarecer lo que propone el planteamiento del problema de esta tesis, presento el encuadre metodológico en función de tres apartados y bajo el siguiente diseño:

Sujetos: Seleccionados a través de un muestreo no probabilístico tipo selectivo, escogí a los informantes clave que me ofrecieron datos esenciales: coreógrafos, maestros o directores de

grupos de danza contemporánea. A través de las entrevistas me informaron sobre los intereses que los movieron como creadores. La idea de Tijuana como inspiración de la danza contemporánea y qué dicen de las obras que crearon para la Muestra Cuerpos en Tránsito.

Público: Seleccionado a través de un muestreo no probabilístico. La muestra del público fue elegida, sobre un 10% de público total aproximado de asistencia a la muestra de danza contemporánea, presentado en los meses de abril de 2016 y abril de 2017. Las aportaciones que obtuve de los cuestionarios y entrevistas sirvieron para contextualizar el perfil del espectador; describir los aspectos racionales, emocionales y físicos; mencionar los referentes artísticos encontrados en las obras.

Materiales: Básicamente conté con cuatro elementos.

1. Observación directa al público que consume espectáculos de danza contemporánea durante la función. Observé actitudes, ademanes, gestos, comportamientos, relaciones, tipos de gente, ambiente que me permitió describir y contextualizar la forma de percibir del espectador. ¿Qué tanto exterioriza su percepción durante una función?

2. Cuestionarios con estructura semiabierta. Apliqué el cuestionario al público al finalizar cada evento. Esto me permitió tomar en cuenta muchas particularidades de lo que percibieron de una función de danza contemporánea en la localidad.

3. Entrevistas con estructura abierta. Realicé entrevistas a maestros, coreógrafos y bailarines, por la forma en que éstas permitieron ahondar y remitir el conocimiento. Me dieron su perspectiva de la danza en la ciudad. También me explicaron algunos procesos de creación de las obras que se presentaron en la Muestra.

4. Revisión documental: a través de los recursos materiales como libros, revistas, periódicos, programas de mano, etc. que me ayudaron a describir la historiografía del festival de danza contemporánea y la definición de determinados conceptos.

Metodología

El procedimiento estuvo en relación con los métodos y técnicas usadas para el análisis y reconstrucción de la información como: la investigación documental, cualitativa, el método fenomenológico, etnográfico y hermenéutico.

El trabajo de campo tuvo lugar en las instalaciones de la sala de espectáculos del Teatro del Centro Cultural Tijuana (CECUT) durante la semana de la XVIII Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito durante los días 22, 23, 25, 26, 27 y 28 de abril de 2016 y, en la XIX edición presentado a partir del 26 de abril al 2 de mayo de 2017.

Uno de los objetivos principales del trabajo de campo fue capturar al espectador en su aspecto social y cultural, registrar los hechos tal y como iban sucediendo, describir los gestos, actitudes y comportamiento del público, además de preguntar: ¿qué observaron? ¿cuáles fueron sus emociones? y ¿qué pensaron de las obras que vieron durante la muestra de danza contemporánea?

El estudio lo realicé de manera individual. Utilicé dos diarios de campo. Uno, para registrar sensaciones y percepciones mías como investigadora, y el segundo para registrar los datos pertinentes del público; así como gestos, actitudes y comportamientos que me ayudaron a complementar los cuestionarios que les apliqué.

En total, se eligieron 177 personas al azar durante las dos Muestras, que respondieron a un cuestionario de nueve preguntas: 1. ¿Cómo se enteraron de la función? 2. ¿Qué vio en la obra? 3. ¿Hubo alguna emoción que le haya provocado la obra? 4. ¿Qué piensa de lo que vio? 5.

¿Cuál considera que es la temática de la obra? 6. ¿Qué encontró en la obra? 7. ¿La temática de la obra tiene relación con algún aspecto de su vida? 8. ¿Vio en la obra que hubiera referentes como para que se comprendiera la obra? 9. ¿Le gustó lo que vio y qué fue lo que más le gustó? (Ver Anexo 5)

Realicé diez entrevistas con estructura abierta entre artistas y espectadores, en las que hice referencia al público y las sensaciones percibidas. Por otro lado, tomé algunas imágenes fotográficas y grabación de video del público. El cuestionario al público fue el primer protocolo que utilicé para empezar a armar este apartado.

El estudio de público puede aportar un valioso documento al conocimiento de la danza desde la mirada del espectador. No deseo resolver ningún conflicto escénico entre artista y espectador, pero sí tengo una necesidad de informar a los futuros profesionales de la danza, universidades o instituciones culturales; cómo se puede describir la danza contemporánea en Tijuana desde la mirada del espectador, y cómo se puede crear su dramaturgia a partir de todo lo que piensan o sienten.

Me inspiré en la idea de dramaturgia aplicada al espectador, al terminar de leer el libro *Dramaturgia del bailarín* de Patricia Cardona (2000), quien da un enfoque diferente para desarrollar la propia historia del bailarín.

Cardona (2000:50) dice que la dramaturgia es una acción escénica que:

Implica una apropiación muy personal del sentido de ese lenguaje. Implica humanizar aquello que el intérprete sólo recibe como forma (partitura de movimientos) o como análisis de personajes y situaciones. El bailarín encarna, revitaliza, hace verosímil la forma aprendida. Estructura un significado. Esto es hacer dramaturgia.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1 Estudios preliminares de público

Hice una búsqueda bibliográfica sobre algunos estudios pertinentes, que ciertos autores realizaron en temas de públicos, de consumo cultural, y específicamente en la investigación del espectador dancístico. En términos generales descubrí que no abundan los estudios de percepción del público dancístico. Sin embargo, las referencias encontradas, me ayudaron a situar la investigación en un terreno que puede ser fértil para los fines que describo más adelante.

Dentro de estas primeras investigaciones encontré la dirigida por Rita Eder (1977) *El público de arte en México: los espectadores de la exposición Hammer*, la cual inauguró el estudio del público de arte en nuestro país.¹

También encontré el estudio de *El Consumo Cultural en México*, dirigido y compilado por Néstor García Canclini en el que presentó once ensayos que describen las formas particulares de consumir diversas ofertas culturales como la televisión y los museos. Asimismo, describen cómo las personas hacen turismo, cómo van al cine o cómo se divierten. “Cabe preguntarse qué significa el hecho de que casi no existan investigaciones sobre públicos, consumo y recepción de bienes culturales en América Latina” (García Canclini, 1991:26).

Canclini además, fue coordinador de dos conjuntos de investigaciones acerca del consumo cultural en el Distrito Federal: *El público como propuesta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte* (1987) y *Públicos de Arte y Política Cultural* (1991). Fueron estas investigaciones las que delimitaron el concepto del consumo; como sucedió con el estudio de *El*

¹ Las primeras investigaciones sobre consumo cultural y el espectador en México se hicieron en museos y fueron realizadas en los años setenta y ochenta, pero no tuvieron repercusión en otras áreas de la cultura.

público como propuesta, en donde se obtuvieron las características generales del público de la ciudad de México, a través del consumo de obras de arte en los museos, proyecto que se realizó en cuatro exposiciones de arte entre 1982 y 1983 y contó con la colaboración de Esther Cimet, Martha Dujovne, Julio Gullco, Cristina Mendoza, Graciela Schmilchuk, Francisco Reyes Palma, Guadalupe Soltero, y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas (CENIDIAP-INBA).

En el año 2007, se hicieron otros estudios de público como la Encuesta a públicos de teatros realizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Aquí se recogieron datos estadísticos para observar la cantidad de público que había.

También encontré *La Cultura en México I y II* (González y Chávez, 1996), que se edita a raíz de un estudio nacional llamado *La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México: genealogías, cartografías y prácticas culturales en el siglo XX*, donde el coordinador fue Jorge González (1994) y el Sistema Nacional de Información Cultural (SNIC), proyecto encargado por Guillermo Bonfil a la coordinación del Programa Cultura de la Universidad de Colima en 1990.

En 2004, CONACULTA llevó a cabo la primera Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales en México. La más reciente se hizo en 2010. Asimismo, en los períodos de 2007-2008 y 2008-2009 se llevó a cabo la Encuesta Nacional a Museos de México la cual arrojó datos meramente cuantitativos. No se ha podido indagar acerca de las percepciones y motivos por los cuales los espectadores deciden asistir a un evento cultural.

La Universidad Autónoma de Baja California realizó un estudio cuantitativo de consumo cultural en Mexicali (Ortega Villa & Ortega Villa, 2005), en donde se exploró el consumo de bienes culturales en sectores populares de la urbe. El estudio reflejó la diversidad de hábitos

culturales de la población de Mexicali, como ciudad fronteriza y capital del estado de Baja California.

En el estudio, intervinieron investigadoras, becarias y un grupo de encuestadores que se plantearon la pregunta: ¿Qué bienes culturales consumen los mexicalenses de los sectores populares? Los investigadores ubicaban un teatro como bien cultural, preguntaban al espectador dentro de la sala cómo entraban a la sala y por qué consumían tal bien. Mientras tanto, había otros encuestadores fuera del teatro que preguntaban a diferentes espectadores cuánto consumían o de qué modo. De tal manera que contrastaban las respuestas. Fue un trabajo de encuesta muy arduo. Los resultados cuantitativos del estudio se refirieron al consumo de medios masivos como: cine, radio, televisión y prensa. Así también, la asistencia a espacios públicos y uso de tiempo libre. Por otro lado, se contemplaron los espacios culturales como: el Instituto de Cultura de Baja California y la Universidad Autónoma de Baja California, como principales protagonistas que operan en el ámbito cultural de la ciudad de Mexicali.

En esa investigación se llegó a la breve conclusión de que el uso del tiempo libre entre géneros fue distinto, según las respuestas de las entrevistas. Las mujeres se dedican a los quehaceres domésticos y tienen, por tanto, menor tiempo para el ocio. Los hombres disfrutaban sus ratos libres acompañados de una cerveza, aunque comparten con el resto de la familia la recepción de televisión. Como tienen pocos momentos de ocio, pues se resume que no hay tiempo para el consumo de bienes culturales. Aunque en los sectores populares, -según el estudio- se considera la visita al centro comercial como un lugar de esparcimiento y de consumo de víveres. Hay una falta de acceso a los bienes culturales, no por escasa preferencia, sino por el poco acercamiento que hay entre los sectores populares con la oferta institucional, y lo alejados que están físicamente los espacios culturales de las colonias populares.

En cuanto a estudios de consumo cultural relacionados con el arte, específicamente con la Danza Contemporánea, encontré *Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México* (1991) coordinado por García Canclini con colaboraciones de Julio Gullco, María Eugenia Módena, Eduardo Nivón, Mabel Piccini, Ana Rosas Mantecón y Graciela Schmilchuk. Esta investigación surgió de la necesidad de diseñar políticas culturales para una megalópolis que estaba superando los quince millones de habitantes en el Distrito Federal, con pobladores que venían de todas partes de México, tradiciones culturales, niveles económicos y educativos diversos. Para ese entonces, ya se visualizaba a un espectador heterogéneo que llegaba y se instalaba en la capital. También se revisó y analizó un programa que durante un mes ofreció 300 espectáculos de teatro, danza, bailes populares, rock y música clásica.

García Canclini estuvo interesado en hacer este estudio, porque el Gobierno de la Ciudad de México se lo pidió. En este estudio él se cuestionó el sentido de la investigación. Es decir, le preguntó al espectador quién organizó el festival o cómo se enteró del magno evento para llegar a la conclusión de que los logos del festival y los logotipos de los patrocinadores sólo interesaban a políticos y no a espectadores.

Canclini reconoció la diversidad del público. Sostuvo que al público de bailes populares no tenía por qué interesarle la música clásica. Cada tipo de público debería tener su propia política cultural. Al espectador se le preguntó la opinión sobre la obra, pero no se ahondó en la percepción del público, como me interesa abordar en este trabajo de investigación.

Lucina Jiménez López hizo un estudio acerca del público de teatro, *Teatro y Públicos. El lado oscuro de la sala* y otro estudio titulado *El público*; los cuales ofrecen una visión del público reflejado, según la problemática de por qué hay poco público en las salas, o cuáles son los problemas económicos a los que se enfrentan los productores de teatro. En ese sentido, me

llevan a reflexionar el contexto en el que puedo ver el público de danza contemporánea en Tijuana. El primer libro mencionado de Lucina Jiménez ofrece una visión global y profunda acerca del público; y el segundo, es una recopilación de ensayos realizado por directores, críticos y actores.

En el primer estudio, Jiménez dice que, se han hecho más estudios de público para teatro y cine -aunque yo incluiría también los museos-. La autora menciona en su texto *Teatro y Públicos. El lado oscuro de la sala* (Jiménez en Nivón, 2000:165):

El teatro es un hecho en esencia colectivo, que requiere de la concurrencia física de actores y espectadores, en un cierto lugar escénico, para hacer posible el cuestionamiento de una propuesta teatral. El teatro requiere de la presencia para poder formar parte de esa comunidad momentánea denominada público. Es la presencia directa, orgánica y corpórea, la que permite ser protagonista, testigo o cómplice de otros mundos posibles. Sólo formando parte de esa comunidad llamada público, presente frente al actor, es posible sentir la imagen de sí misma como anónima o transformarse para vivir la vida de otros.

Jiménez se cuestiona por qué no asiste más la gente al teatro, pero además le intriga cómo se puede construir la idea de público ya que ella no apuesta por el marketing, sino por conocer las pautas que provocan una emoción al espectador.

Esta es una directriz que ayuda a darle sentido a mi estudio, pero también ayuda a plantearme la idea de, por qué la gente va al teatro y qué le deja para que vuelva o no vuelva nunca más. Lucina Jiménez afirma que se debe “resolver el problema del público -porque- es una cuenta pendiente que tenemos los creadores de teatro” (Jiménez, 2007:16).

Según Ana Rosas Mantecón, hay que repensar los públicos porque es muy cambiante. En ese sentido, hay que repensarlos desde el punto de vista de la obra, desde lo que ofrecen las compañías, y desde lo que el público mismo puede percibir, que es la idea de este estudio. También explica que:

El impacto de los estudios de público ha sido aún limitado sobre el diseño y evaluación de políticas culturales en México. En ocasiones los estudios se realizan y se reciben por una estructura burocrática que no está diseñada para recibirlos y para transformarse en función de lo que plantean, lo cual dificulta el que las investigaciones sobre los públicos tengan el impacto deseado (Rosas Mantecón, 2002:261)

Estamos ante un reto importante, hacer que los estudios de público cumplan su verdadera función y no se queden guardados en archivos. Los estudios de consumo cultural han sido un parte aguas para que los estudios de público sean actualmente investigaciones contundentes que sirvan para plantear la mirada del público de danza contemporánea, pero con sentido y significado. Los estudios de consumo cultural muestran una radiografía de la cantidad de personas que consumen una determinada oferta cultural, y los estudios de público indagan en la forma de recepción del espectador.

Actualmente se realizan estudios de público en las universidades, en el campo de la comunicación, dentro de contextos socioculturales o centros de investigación. En la línea de la reflexión teórica han abundado las investigaciones de público, como sucedió a principios de los noventa con Néstor García Canclini, quien en un texto introductorio a la compilación de los trabajos reunidos en *El consumo cultural en México* (1993), discute teóricamente el concepto de consumo cultural y los modelos que se han utilizado para explicarlo.

A Graciela Schmilchuk le preocupa la idea de que, las instituciones gubernamentales no presten atención a los resultados de los estudios de públicos de academias. Schmilchuk propone invitar al público a pensar juntos, pensar en públicos potenciales, ya sea por afinidades de intereses y sobre todo, trabajar en diálogos. Es la postura de Schmilchuk ante los estudios de público de museos.

Janeth Susana Brijandez realizó la tesis con el nombre *Públicos y consumo cultural en espacios artísticos independientes en Tijuana* (2014), para obtener el título de Licenciatura en Sociología, por parte de la Universidad Autónoma de Baja California. Este documento recoge muchos datos sobre cómo funciona actualmente el consumo cultural en Tijuana, considerando el turismo como un público atractivo. ¿Qué se consume en la ciudad? Hace una descripción detallada de las instituciones gubernamentales e independientes que existen y existieron. Así también, narra una breve historia de los espacios culturales-artísticos en Tijuana.

Brijandez dedica un capítulo completo a revisar el sentido que tiene el consumo cultural en espacios artísticos independientes para los públicos, cómo consumen y qué significa para ellos. Considera tres tipos de públicos: visitantes frecuentes, visitantes ocasionales y no visitantes. Su estudio está en torno a definir el consumo cultural y el espacio cultural. Intenta describir la dinámica que existe en los espacios independientes de la ciudad y se pregunta: ¿Qué sentido tiene la asistencia y el consumo en espacios culturales independientes para los públicos? Para ella, siempre fue importante, no solamente indagar la percepción del público cautivo, sino enfocarse en las necesidades y opinión del público no cautivo.

Brijandez (2014) concluye que la relación de un espacio cultural independiente y el público es más libre, por las políticas culturales que se desarrollan, porque quien dirige este tipo de espacios tiene la oportunidad de modificar cuantas veces sea necesario esas políticas, de

acuerdo con las necesidades de los espectadores o en función de oferta y demanda. Un espacio cultural gubernamental, como es el CECUT si bien es cierto, puede dirigir sus objetivos más en términos cuantitativos y, en términos del presupuesto o lo que manden los organismos oficiales. La diferencia entre la investigación de Brijandez y la mía es que mi objeto de estudio: el público, se contempla dentro de un espacio en donde rigen las instituciones gubernamentales, con lo cual el contexto es muy diferente al panorama que presenta Brijandez.

Para Brijandez (2014) las formas en las que se consume una oferta y las razones por las que asistió, no son lo mismo que la motivación de asistencia que le provocó porque, según los resultados de las entrevistas que ella realizó en su investigación, primero se presenta una motivación y luego una forma de *consumo simbólico*. Es decir, hay un consumo visto no como un fin sino como una especie de oportunidad para socializar, más que la motivación del sentido artístico. Ahora bien, para efectos de mi investigación, me interesa ver cómo un público dancístico en Tijuana se apropia de la obra de danza según su percepción; y cómo ese consumo cultural -indirectamente sin ser el propósito de este estudio-, le lleva a un espectador a una determinada forma de socializar o relacionarse con el otro. Fue importante reconocer en el estudio de Brijandez, el sentido del consumo cultural para revisar el tema de la asistencia o no asistencia de públicos en espacios culturales independientes, porque eso me alerta a la forma en cómo se presenta el consumo cultural de danza contemporánea en Tijuana en un espacio cultural gubernamental como es el CECUT, que es el teatro donde se presenta la Muestra Cuerpos en Tránsito.

1.2 Estudios de público de danza

1.2.1 Judith Lynne Hanna

Curtis L. Carter (1985), escribe un artículo sobre el estudio que hace la antropóloga Judith Lynne Hanna en su libro *The Performer-Audience Connection: emotion to metaphor in Dance and Society*, donde explora la intención y eficacia del artista, la correspondiente percepción de los espectadores en una serie de ocho conciertos en el Instituto Smithsonian en Washington D.C. y examina los factores culturales que afectan tal comunicación.²

Hanna se cuestiona también la posibilidad de detectar, si una sensación puede ser un común denominador dentro de una cultura, con tan solo observar un tipo de gestos y movimientos. Los principales instrumentos que usó Hanna para este estudio fueron la técnica de la entrevista con los bailarines y cuestionarios a la audiencia, cuya metodología es reportar todas esas conversaciones.

Este enfoque antropológico de Judith Lynne Hanna es interesante porque involucra un registro de gestos y movimientos, que dan otro tipo de connotaciones dentro de un estudio de público; precisamente porque dice, que la danza no es universal y tiene muchos lenguajes o dialectos que se relacionan a la vez. Esa diversidad cultural, formas de movimiento y el significado que tiene cada uno en un país u otro, o de una ciudad a otra es lo que va a marcar la diferencia en la relación entre artista y público y, por ende, entre una función de danza y otra.

Para que todo esto suceda, Hanna propone cuidar la metodología que se vaya a usar porque, en esa medida será el éxito de tales registros. Depende también del tiempo, de la calidad de las entrevistas, de la disposición de los artistas, la cantidad y calidad de respuestas de los espectadores y de los diferentes tipos de públicos.

² En ese sentido, convergen los sentimientos universales y/o las intenciones emotivas de los bailarines a partir del significado de un movimiento en particular y desde varios estilos o culturas como el tap americano y la danza moderna; el *Kathakali* y *Kuchipudi* hindú, el *Kabuki* japonés, y la danza folklórica filipina.

Por tal motivo, los planteamientos de Hanna me ayudaron a reflexionar sobre la importancia de la metodología en el estudio del público de danza contemporánea en Tijuana, sobre todo al registrar los gestos y movimientos del público y establecer semejanzas o diferencias entre los diferentes tipos de públicos dentro de un festival.³

Judith Hanna es quien me interesa dentro de las investigadoras que ayudaron a construir la antropología de la danza, porque mira la danza como un sistema de comunicación “como sistema de símbolos y de significados que se produce en un tiempo y lugar particulares” (Mora, 2011:172). Es la parte de los referentes que el público tiene que detectar, para realmente entender lo que está sucediendo en un acto de comunicación dentro de una obra de danza. Hanna dice que “los movimientos de la danza en y por sí mismos tienen la capacidad de comunicar afectiva y cognitivamente” (Hanna, 1979:19). Para bien o para mal, eso está claro cuando a un espectador se le pregunta ¿te gustó o no te gustó la obra? El espectador no contesta con tintes a medias.

1.2.2 Otros estudios de público

Por otro lado, reflexiono sobre la tesis de Maestría de Investigación de la Danza con el título *La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva* que realizó Carolina Ramírez Reyes (2015)⁴. Es una investigación cualitativa con enfoque fenomenológico que tiene una propuesta de configuración de la creación, para reorientar la relación que hay entre el espectador y el artista. Su idea fue configurar un dispositivo para “generar una experiencia estética que, al ser significativa, influya en la opinión y actitud de los espectadores” (2015:13)

³ Para este efecto, trabajé directamente con un diario de campo que me ayudó en el registro más puntual de las actitudes, gestos y comportamientos del público en general. De hecho, me enfoqué en algún momento en un solo espectador y le seguí sus gestos durante toda la función. Mientras, iba escribiendo *in situ* o al llegar a casa saliendo de cada función.

⁴ Carolina Ramírez Reyes obtuvo el título de Maestría de Investigación de la danza en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, José Limón. México, D.F en el año de 2015.

ante una obra de danza contemporánea; de manera que fomentara una experiencia estética, considerara un elemento transformador de una propuesta escénica que impactara al espectador.

A Ramírez le interesa el espectador creativo, que va adquiriendo experiencia en su forma de percibir una obra. Sugiere que el estudio se convierta en una práctica social de acercamiento entre obra-artista-espectador. Sostiene como postura ética que la danza contemporánea “como expresión artística y creativa, es la que debe encontrar estrategias que le permitan acercarse al espectador y a la sociedad” (2015:7). Al respecto se dirige a bailarines y espectadores.

Ramírez estudia una obra de danza contemporánea y captura información de los espectadores, en cuanto a lo que vieron en la obra. Incluye vivencias de coreógrafos, bailarines y espectadores. Sin embargo va más en el sentido de analizar si el público conoce la danza contemporánea, si conoce la obra y qué opinión tiene de ella. Hace uso de la estadística en un momento determinado de la investigación. Asimismo, hace un registro de posturas corporales, reacciones físicas y gestuales que realizó por medio de la observación, solo para que quedara manifiesto no para analizar.

En el caso de mi investigación, me interesa descubrir qué es lo que piensa el público de la obra; qué relación tiene con la obra, no si conoce la danza contemporánea, con lo cual hay una primera diferencia en relación del trabajo de Ramírez. La segunda diferencia es que mi estudio no busca estrategias de relación entre artista y espectador. Yo presento cómo se da esa relación únicamente. La tercera diferencia es que hago uso de la estadística sólo como una herramienta de apoyo para definir el perfil del espectador, y utilizo el registro de posturas corporales, reacciones físicas y gestuales para complementar el análisis de cada obra; identificar lo que propone el coreógrafo y qué percibió el espectador para cotejar si es congruente lo que sucede en el escenario con las reacciones del público.

En el contexto chileno, Gabriela Bravo Torres (2014) de la Universidad Academia Humanismo Cristiano Carrera hizo una memoria teórica para obtener Licenciatura en Danza, mención Coreografía con la *Reflexión en torno al espectador de danza contemporánea* en Santiago, Chile. Es un ensayo en donde explica, caracteriza e interpreta la problemática del espectador de danza contemporánea como eje central, desde un enfoque cualitativo. No profundiza en sus pensamientos, sólo reivindica la importancia del espectador en este campo y lo que puede llegar a transformar, visto como un complemento importante dentro de una obra coreográfica.

Evidentemente, en mi estudio quiero entablar conversación directa con el público para destacar por qué es importante el espectador dentro de una obra de danza, y por qué el espectador tiene el poder de transformar un espacio escénico al legitimar esa percepción con sus gestos y actitudes.

Cynthia Cerón Hernández realizó en México D.F. en 2004, la tesis *El consumo cultural de la danza contemporánea en los jóvenes de la Ciudad de México: Las necesidades de comunicación de un campo* en la Universidad Intercontinental, para obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación. En esta tesis, Cerón elige a un determinado tipo de público: los jóvenes. Presenta una hipótesis con la que básicamente busca “encontrar las razones por las que el público joven no consume frecuentemente la oferta de Danza Contemporánea” (2004:5).

En mi trabajo de investigación a diferencia de Cerón, no planteo una hipótesis y categorizo al público según como aparece en el programa de mano del festival y por el tipo de espectáculo y compañía, como: público general, público de adolescentes y adultos, y público mayor a los 18 años. De hecho, contemplo al público que va a una función de danza contemporánea y observo qué tan heterogéneo puede ser el público. No indago el por qué no

consume danza contemporánea, sino cuando el espectador ve una obra, cómo se relaciona o no, en su vida diaria con dicha obra. Puede ser otra manera de estudiar la danza contemporánea a través de la descripción y percepción real que hace el público, porque entonces reflexiono para qué sirven los estudios de público.

En resumen, aplico en este estudio el cuestionamiento del sentido de la investigación de públicos que propone García Canclini, para saber qué hay que investigar del espectador, pero con respecto a su percepción. Cómo construir la idea de público de danza contemporánea con base en las emociones del espectador, según la aportación de estudios de teatro de Lucina Jiménez López.

Ana Rosas Mantecón alerta sobre la posibilidad de que existen estudios de públicos que más bien se burocratizan y no se hace nada con ellos. Es decir, se archivan y no se utilizan para justificar, formular o cambiar las políticas de difusión y creación de públicos. Schmilchuk apoya esa idea también con el público de los Museos.

En realidad, las políticas culturales de las instituciones -de las que habla Janeth Susana Brijandez-, tienen un gran peso para que la relación espacio cultural-espectador tenga éxito. En cada institución se plantean objetivos, hay una flexibilidad o se adaptan a necesidades del espectador, pero cuando no hay tanta transigencia, los estudios que se generan pueden resultar solamente cuantitativos. No habría problema, solo que los objetivos no serían los mismos; puesto que el espectador quedaría en un segundo plano. En ese sentido, sería importante entrar primero, en la motivación del sentido artístico -qué lo produce-, para llegar a entender al espectador que mira una obra de arte. Este estudio toma esta línea.

Mi investigación se apropia de la metodología, la diversidad cultural, el lenguaje, las formas de movimiento, el significado de movimientos que tiene cada país -en este caso los

diferentes países invitados dentro del festival- para que exista una comunicación entre artista-espectador; el enfoque antropológico de la que habla Hanna.

El espectador es alguien creativo. Hay que reivindicar a cada momento su importancia y detectar quién es ese público quien consume y percibe danza contemporánea.

MARCO TEÓRICO

1.3 Enfoque Hermenéutico en el estudio de público

En esta investigación, recopiló dentro del trabajo de campo, las reacciones y actitudes del público ante una obra de danza contemporánea. Por tal motivo, veo la importancia de utilizar el enfoque hermenéutico, para interpretar la danza desde el punto de vista del espectador.

Entiendo el concepto de hermenéutica como:

La ausencia de 'desconexión' de cualquiera de ambos polos de la relación objeto-sujeto, como 'penetrando desde su interior' en una circularidad de objetivaciones y subjetivaciones que se plasma en las 'parcelas del mundo' de las cuales forma parte dicho investigador y de las cuales 'no puede sustraerse' ni aun deseándolo o intentándolo. (Sotolongo & Delgado, 2006:53-54)

Diego Lizarazo reflexiona en la hermenéutica como un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, en el que no solo las estructuras son importantes sino todo el movimiento humano y social. Habla de una apertura de sentido y/o conexión del mundo, que busca comprender más allá de la lógica de la semiótica.

Es decir, supone que la imagen no está separada de la mirada. "Las miradas contribuyen a construir las imágenes y...las imágenes erigen sus miradas" (Lizarazo, 2004:15), "no hay práctica interpretativa icónica que no sea, de alguna forma, una manera de coproducir su significación y su sentido" (Ibid.:16). La hermenéutica de la imagen para el autor es una dinámica social e

histórica de interpretación. No la ve como objeto o substancia, sino como un acto o acontecimiento. Es una acción en el tiempo, en el que hay un texto visual y una mirada que alimenta esa experiencia visual.

1.4 Concepto de público

1.4.1 Patricia Cardona y el público lector de cuerpos

Patricia Cardona (1993) dice que la percepción del público es un proceso de selección, que descarta todo lo que no interesa a su necesidad emocional o elimina lo que no codifican los sentidos de su cuerpo.

La naturaleza de la percepción tiene sus raíces, además, en la experiencia pasada del individuo, así como en sus futuras expectativas. Historia de vida, archivo cultural y emocional, en la memoria del espectador, dictan la sentencia sobre la información percibida (Cardona, 1993:73)

Eso significa que al público no le basta 'ver' la técnica del artista. Hay un bagaje con el que cuenta el espectador antes de percibir una obra que afecta su modo de percibir. Es la parte que me interesa de Cardona. ¿Qué ve el público de *Cuerpos en Tránsito*? ¿Qué es lo que más impactó de la obra? El público necesita comprender constante, coherente y satisfactoriamente, la intención de los cuerpos y las mentes mediante estímulos sensoriales o movimientos. Entre más lecturas pueda hacer sobre la intención de un movimiento, más atento se mantendrá como espectador, porque significa que algo de lo que vio le llamó la atención.

Patricia Cardona realizó a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza, José Limón (CENIDID-INBA) dos estudios acerca del espectador. El primer estudio de teatro y danza, *La percepción del espectador* (1993), es una investigación que no tiene relación con prácticas y hábitos de consumo, sino con la atención, la memoria y con el

hecho de adquirir experiencia en la percepción del espectador; a partir de la creencia de que el humano es un ser mineral, animal, vegetal y espiritual capaz de influir en los dos hemisferios cerebrales, según se alejen o se conecten las reacciones neuroquímicas en el creador (Cardona, 1993).

Considera que para que un espectador pueda percibir una obra de danza es necesario que el coreógrafo defina lo mejor posible los referentes escenográficos que se grabarán en la memoria del espectador. ¿Con qué se queda el espectador cuando termina de ver una obra de danza? Esta es la parte que retomo de la autora para mi investigación.

Quiero aclarar que yo considero en esta investigación al espectador como un ser cultural y social, más que vegetal o animal, como lo ve Cardona. Tampoco me posiciono en la idea como lo hace Cardona, de ver al espectador como un cúmulo de reacciones neuroquímicas que se conectan o se alejan; porque mi estudio no lleva ese rumbo. Sin embargo me interesa considerarla ya que ayuda a entender desde qué punto de vista observo al espectador.

El segundo estudio de Cardona sobre la naturaleza de la comunicación escénica y la percepción del espectador se llama *Dramaturgia del bailarín, Cazador de mariposas*. Lo propuso en el año 2000 y es una nueva perspectiva de la visión del espectador en el que indaga sobre la importancia de desarrollar una dramaturgia del bailarín; distinguir el lenguaje corporal y el movimiento que intervienen en el arte de la comunicación que se produce en el escenario. Para efectos del espectador, “depende de cómo nos impacte esa mirada, así reaccionamos. Y podemos responder a favor o en contra de nuestra propia integridad” (2000:16). En este estudio le interesa revisar cómo el bailarín inicia su propio proceso de investigación o vía de conocimiento que le permite ser un vehículo de comunicación para llegar al espectador.

En lo particular, me interesa trabajar esa idea, pero a la inversa. Es decir, ver al espectador como vía de conocimiento al preguntarle qué piensa de la obra de danza y cómo eso puede generar su propio proceso de investigación. Es importante cumplir con la naturaleza de esa comunicación escénica de las obras de danza contemporánea que se presentan en Cuerpos en Tránsito. Significa crear esa propia dramaturgia, pero por parte del espectador.

Algunos espectadores al salir de la función de Cuerpos en Tránsito buscaron por Internet las coreografías para volver a ver la obra. Fue interesante porque, entonces el espectador quedó impactado y buscó más de la compañía, de las obras, de lo que hacen, a partir de lo que observaron en vivo ampliando así la percepción de la coreografía que vieron. Fue un eco porque volcaron al público de emoción y causaron una resonancia significativa.

Eso para mí, es la parte de ir tejiendo la dramaturgia del espectador. Sucedió con la coreografía *Secret Service* (2002) con música de la *Danza de los caballeros* de Sergei Prokófiev y con la coreografía *La Traviatta* (2003), música de *La Traviata* de Giuseppe Verdi; ambas coreografías de Víctor Quijada, director de la Compañía Rubberbandance. Esta compañía canadiense fue la cuarta compañía que se presentó en la Muestra de Cuerpos en Tránsito edición 2017.

Cardona en su libro *La percepción del espectador* (1993), describe al público como alguien que se refleja con el bailarín en el escenario, o se proyectan mutuamente y en el que da lugar a una transformación. En este estudio hago una analogía entre el público que también hace un ritual para percibir una obra de danza como el bailarín -del que habla Cardona- que se prepara ritualmente para salir a bailar al escenario. Este detalle me recuerda a una espectadora de la edición de 2017 que antes de entrar a ver el espectáculo de Lux Boreal, dijo a un compañero suyo “yo traigo mis binoculares”, mientras saca de su bolsa el instrumento, lo prueba y lo vuelve

a meter a su bolsa. Es una espectadora que acude preparada para ver la obra; interesada en tener de cerca a los artistas. Los binoculares denotan que desea cuidar el detalle de lo que ve.

Cuando el público logra involucrarse con el bailarín, cae en la cuenta de que se está apoderando de la historia y de los impulsos, logrando revivir su propia biografía a partir del emisor. El bailarín no sabe cómo será recibido por su público, porque para él o ella la presentación constituye un acto social y cultural relevante ya que es el resultado y la culminación de un prolongado esfuerzo artístico y técnico. Sabe que el público puede recibir la obra de diferentes maneras. Esta parte del contenido de los estudios de Cardona (1993) sobre el espectador me interesa abordar en el trabajo de investigación.

1.4.2 Patrice Pavis y la vectorización en la percepción del espectador

Patrice Pavis (2000) lo que propone es una mirada del espectador que pueda ser canalizada por los signos, o bien dejar de lado las antiguas categorías y utilizar sistemas transversales de vectorización, que “permitan superar la visión fragmentaria del espectáculo” (Pavis, 2000:31). Se entiende vectorizado, canalizado o comparado por los signos, como los momentos importantes del espectáculo que se vinculan unos con otros y cobran sentido según se relacionan. La vectorización consiste en asociar y conectar signos o indicios que se toman de redes, signos que en su interior cobran sentido mientras se le vincula con los demás signos.

Pavis (2000) dice que la percepción es un acto construido más que receptivo. El público produce sus percepciones con sus respectivas conexiones y no solo le basta registrarlas. Para el autor, el público es coherente, interactivo y flexible que detalla componentes importantes del espectáculo. El público se sumerge en un principio a una experiencia estética, una experiencia individual y única ante una obra de arte. Le llama la experiencia de la materialidad, cuando percibe y se deja impresionar por los materiales y formas de una obra.

Hay dos elementos que Pavis (2000) diferencia para que se pueda hacer un análisis de un espectáculo: la experiencia y la reconstrucción. En ese sentido, piensa que no es lo mismo lo que vive un espectador individual cuando da una primera impresión, -que vive la experiencia normal de ver y disfrutar una sola vez una obra- y, otra el hacer una reconstrucción de lo que vio; apoyado de otros sustitutos como documentos, textos, grabaciones en audio o video, notas, etc.; con lo cual la experiencia efímera de percepción del espectador se pierde en un principio.

Pavis plantea un espectador que se guíe por la energía del actor-bailarín, para que ayude a delimitar el fenómeno, tenga una percepción sensitiva motora y aprenda a ver lo no representable, o de los signos visuales evidentes. Se trata como dice Pavis, de “leer el cuerpo” que implica ver, oír y sentir cómo se mueve el cuerpo; aprender a ver y sentir el ritmo del movimiento.

Según Pavis: “Todo espectador que comenta un espectáculo hace de él, ipso facto, un análisis, puesto que señala, nombra, privilegia y utiliza este o aquel elemento, establece lazos entre ellos y profundiza en un detrimento de otro” (2000:23).

Pavis define al espectador en su libro *Diccionario del Teatro*:

Largo tiempo olvidado o considerado como un mero añadido, hoy el espectador es el objeto favorito de la semiología o de la estética de la recepción. Nos falta, sin embargo, una perspectiva homogénea capaz de integrar las diversas aproximaciones al espectador: sociología, sociocrítica, psicología, semiología, antropología, etc. No es fácil aprehender todas las implicaciones derivadas de la dificultad de separar al espectador como individuo, y el público como agente colectivo. El espectador-público es portador de códigos ideológicos y

psicológicos de grupos diversos, mientras que la platea constituye a veces una entidad, un cuerpo que reacciona en bloque. (Pavis, 1998:180)

La forma de percepción del espectador de Pavis se contrapone con la de Cardona. Pavis lleva la experiencia del espectador a lo primero que ve, a los primeros indicios materiales que se le presentan porque es una experiencia de la materialidad. Aunque Pavis también considera que la energía que desprende el actor-bailarín absorbe al espectador. Éste, por tanto, hace una lectura del cuerpo que le lleva a ver, oír y sentir una obra. Cardona, por su parte, se queda en lo biológico porque la percepción -según ella- no le lleva al conocimiento del objeto.

Considero que ambos autores intentan situar al espectador como un ser que percibe sensaciones, pero parten de diferentes estímulos. Cardona refiere a esos estímulos desde lo cerebral a nivel instintivo; y Pavis refiere a los estímulos del espectador desde los signos, referentes o momentos importantes de una obra. Evidentemente y para los fines de este estudio, me interesa más Pavis, justo por esa identificación de referentes, y la vectorización que el espectador pueda experimentar en cada obra que ve en la muestra. De Cardona, valoro la lectura que pueda dar el espectador sobre la intención del movimiento del artista, porque su mirada va más allá de ver la técnica.

1.4.3 Pauline Hodgens y el público conecedor de valores de una obra

Pauline Hodgens en su texto *La interpretación de una coreografía*, afirma que el espectador “busca el carácter específico, las cualidades y significados contenidos tanto en la estructura como en la composición y la representación y, por consiguiente, también hace una interpretación de la coreografía”. (Adshead, et al., 1999:99).

Hodgens asegura que la danza en todas sus manifestaciones se produce, en un entorno sociocultural, y que ese contexto siempre influirá en cómo el público determine sus propios

valores. Comenta en su texto que no es lo mismo, valorar una danza clásica que una contemporánea, porque afirma que “las convenciones y tradiciones de los géneros y estilos que existen dentro de estos contextos son 'cristalizaciones' de los valores relevantes de una sociedad determinada” (Ibid.:134). Tiene que ver con cómo el coreógrafo presenta esa libertad de expresar sus propios valores de la obra.

Con Hodgens reconozco que el espectador de danza contemporánea pueda tener una serie de cualidades que los distinga de una función y otra. Cualidades que me ayuden a ver en la investigación si un día se presenta una compañía internacional y otro día se presenta una compañía local: ¿Dónde hubo más público en la sala; cuando se presenta una compañía internacional, nacional, local, o en la última función de cada Muestra?

Para comprender una coreografía, dice Hodgens, supone un conocimiento de ciertos valores como: el carácter, cualidades, sentidos y significados; porque forman parte tanto de la coreografía como de la apreciación del público. El público puede explicar lo que vio e interpretar con base en esas interrelaciones que percibe de los componentes, considerando el contexto en el que se presenta. Es ahí que el espectador va encontrando el significado de la obra.

Por eso me interesa Hodgens, porque cuando se hacen entrevistas al espectador en la Muestra Cuerpos en Tránsito y se le pregunta qué referentes encontró en la obra que vio; el público logra encontrar una u otras cualidades, aunque no siempre. El decir 'me gusta esta coreografía porque es buena', “puede servir como manifestación inicial de valor, pero su pertinencia y validez se ven a la luz de las bases que se emplean para su justificación” (Ibid.:138). Siempre y cuando esa opinión se haga en respuesta a que encontró rasgos, cualidades o sentidos en la coreografía.

Puede ser que un espectador valore una danza en función de mérito o calidad; o de modo comparativo en el que diga que una coreografía o grupo de danza es mejor que otra. Para Hodgens, el espectador es la persona que presencia una coreografía y se ve impulsada a penetrar en su significado. Estoy de acuerdo, pero a reserva de ser flexibles y considerar que el público no siempre va a encontrar el carácter, cualidades o sentidos que uno piensa, porque hay espectadores que no les gusta la obra, no quieren contestar a ciertas preguntas porque no entendieron; o simplemente se salen de la sala a mitad de la obra porque no les interesó seguir viéndola. Es decir existe un espectador disponible y totalmente perceptivo a la obra, y hay otro que no está receptivo el día de la función. Este último no debe limitar el análisis, porque se deben encontrar otros significados a este tipo de percepciones negativas de espectadores que no van atentos a la función.

1.4.4 Jacques Rancière y el público emancipado

Rancière en su texto de *El espectador emancipado* (2009), traducido por Ana Buitrago y Emilio Ayllón Rull dice que:

Hay que buscar un teatro sin espectadores, un teatro en el que los espectadores dejen de serlo, en el que aprendan cosas en vez de quedar cautivados por las imágenes; un teatro en el que, en vez de observadores pasivos, acaben siendo partícipes activos de una acción común (2009:191)

El texto de Rancière me dice que todavía hay que trabajar al *espectador emancipado* en la ciudad de Tijuana. Me refiero al espectador que no es un mero observador, sino que actúa, cambia la mirada por otra diferente para ser capaz de distinguir su propia mirada antes, durante y después de la función, según lo que propongan directa o indirectamente los artistas. Sin embargo no todos los creadores provocan esta emancipación. Rancière dice que no es obligatorio.

Existe un tipo de acciones del público donde entran al escenario, suben, participan y rompen con los esquemas del espectador tradicional, que solo se sienta en la butaca, ve el espectáculo y se retira sin más. Del mismo modo se encuentra el espectador que actúa y dice “*me voy, porque no me gusta lo que estoy viendo*” (Comunicación personal). A ese espectador valiente que no se queda viendo algo que no le gusta, también lo considero dentro del estudio.

Asimismo, valoro a los espectadores que conversan al finalizar la función y se preguntan entre ellos: *¿Qué te pareció la obra?* Encuentro gente que pasan los días, las semanas y todavía me expresan lo que les gustó o no les gustó de la Muestra. También se dan los espectadores que investigan más allá de lo que vieron cuando llegan a su casa. Este público tiene un plus dentro de la investigación.

Yo no dudo que el espectador de danza contemporánea aquí en la ciudad salga del teatro modificando su percepción; pero si por algo elegí a Rancière como complemento para definir mi postura con respecto a lo que me interesa detectar en el público que estudio, fue precisamente por la emancipación o la libertad que pueda tener el espectador para expresar o no, lo que vio en cada obra de danza. Es el toque autónomo de la posible mirada del espectador que deseo indagar en esta investigación.

El espectador es como el estudiante o el científico: “observa, selecciona, compara, interpreta; relaciona lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros espacios” (Buitrago, et al., 2009:199). Al final, el espectador se expresa ya sea con el compañero de butaca, lo manifiesta con gestos, reacciones, actitudes dentro del teatro o al salir.

Rancière considera la emancipación, al hecho de “desdibujar la oposición entre aquellos que miran y aquellos que actúan, entre aquellos que son individuos y aquellos que son miembros de un cuerpo colectivo” (Ibid.:204). La emancipación no depende del conocimiento del maestro

ya que el alumno aprende por sí mismo; el maestro es un guía que le ayuda a encontrar caminos de aprendizaje.

Como el maestro que lleva a sus alumnos de danza o teatro al festival y al final hacen una retroalimentación. El maestro orienta y deja que sus alumnos descubran por ellos mismos, lo que percibieron en la obra. Rancière es consciente de que ni el dramaturgo ni el actor tienen el propósito de enseñar al espectador, pero será por ellos -dice el filósofo francés- que el espectador aprenderá algo, lo que cada uno quiera aprender.

El espectador de danza contemporánea tiene libertad plena de involucrarse hasta donde quiera en la pieza, porque el coreógrafo no tiene la obligación de involucrar al espectador en su obra; pero puede influir a que el espectador permanezca atento y enriquezca la coreografía con su participación o no participación.

Cada día de la Muestra de Danza Cuerpos en Tránsito, es una oportunidad de detectar la cualidad de emancipación del público, por eso las ideas del espectador emancipado de Rancière son importantes en este estudio.

1.5 Consumo Cultural como proceso para la percepción del espectador

Es pertinente en esta investigación adentrarse a la relación que hay entre bienes y necesidades para conceptualizar el consumo en una sociedad y cómo influye en ella. En este caso, las necesidades se refieren aparte de las biológicas como beber, comer, dormir, vestir, etc., las que se dan como resultado de la interiorización, determinación de la sociedad y elaboración psicosocial de los deseos o una oferta de un festival de danza contemporánea.

Jorge Domínguez, coreógrafo radicado en Tijuana, habló sobre la Danza en Tijuana en el conversatorio-charla⁵ con colegas artistas de la danza local, donde dijo que en la ciudad todo es tan abierto, tan relajado que le llamaba la atención el hecho de ver que en Tijuana las personas se pueden vestir como sea y no llamar la atención. Comentó cómo en Culiacán, Sinaloa, en una ocasión llevó a sus bailarinas, quienes vistieron con shorts, salieron a la calle y fue una conmoción terrible porque según relató Domínguez; las paraban, les gritaban cosas y todo el mundo observaba cómo iban vestidas.

Con esta reflexión deseo iniciar el tema sobre el consumo cultural en la ciudad de Tijuana, y qué nos quiere decir García Canclini, para adaptarlo al consumo cultural de la Muestra de danza; partiendo de la apertura de la gente que vive en la frontera.

La sociedad tijuanense ya se acostumbró a la existencia de la Muestra Cuerpos en Tránsito desde hace 20 años; esto significa que lo espera y lo busca porque es la única muestra internacional anual en la ciudad que ha sido constante; donde se presenta danza contemporánea, o donde el espectador tiene la oportunidad de ver las tendencias de los grupos locales y de lo que viene de fuera.

Los bienes, que representan 'cosas' como: un carro, mi carro, mi casa, mi ropa, los cuales permiten dar un 'valor de uso' o un 'valor de sentido social'. En este estudio me refiero al bien de un arte, como la danza contemporánea en la ciudad de Tijuana. En específico, la percepción del público que dará 'valor de sentido social'. Esto es lo que pretendo analizar.

⁵ El conversatorio-charla fue un evento realizado el 24 de abril de 2017 en la Casa de la Cultura de Tijuana protagonizado por Jorge Domínguez, Minerva Tapia, Gregorio Coral, Henry Torres y Carlos González. Moderado por Jaime Cháidez Bonilla, periodista cultural.

García Canclini (1993) define el consumo como “el conjunto de procesos socioculturales en el que se realizan la apropiación y los usos de los productos”. Utiliza cinco diferentes formas de manifestarse el consumo, que explico a continuación:

1. Consumo como el lugar de reproducción de la fuerza de trabajo y la expansión de capital. Es decir; la gente necesita trabajar, ganar dinero y producir mercancía para satisfacer necesidades. El hombre evoluciona, produce bienes cada vez más innovadores que con el tiempo se vuelven de primera necesidad.

2. El consumo como el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social.

3. Consumo como lugar de diferenciación social y destinación simbólica entre los grupos. Dicho de otro modo, ‘dime cómo consumes y te diré de qué clase eres’.

4. El consumo como sistema de integración y comunicación, por la misma proyección que una persona puede ofrecer a su alrededor; con el simple hecho de ir por ejemplo a cierto teatro, con cierta ropa, etc.

5. El consumo como escenario de objetivación de los deseos. No hay deseos sin objeto; así como no hay espectador sin un espectáculo. Por tal motivo, la opción cinco, el consumo como escenario de objetivación de los deseos, es el tipo de consumo que retomo para el estudio.

Para hablar de consumo cultural se requieren tres cosas importantes: el bien de consumo, el actor de consumo y un espacio determinado para que se puedan dar procesos o interacciones sociales.

En este caso, el Centro Cultural Tijuana funciona como espacio cultural gubernamental, donde se proporciona un bien como es la oferta de la Muestra de danza Cuerpos en Tránsito.

Por otro lado, está el público de quien se obtiene información sobre lo que percibió, lo que encontró en las obras de danza, los referentes identificados para entenderla y lo que más gustó de la obra de danza.

Ahora bien, quiero separar la idea de consumo de la idea de percepción, porque el espectador se acerca a la Muestra de danza Cuerpos en Tránsito haciendo un acto de consumo, de un bien, una oferta. Sin embargo mi tema central es la percepción del espectador; ya que los espectadores no reciben los referentes escénicos de igual forma y el estímulo sensorial para cada uno de ellos, es distinto. Por eso me pregunto: ¿Cómo repercute la información que se le facilita al público para que éste interprete una obra de danza? ¿Cómo responde el público que es heterogéneo ante un mismo bien de consumo, como una función de danza?

La percepción del espectador con respecto a cada una de las funciones de Cuerpos en Tránsito es diferente. Los motivos varían, tenga que ver la de compañías de danza contemporánea que visitan la ciudad. Pueden ser grupos de danza local, nacional o internacional, y en ese sentido el tipo de público que va a las funciones puede ser diferente. Si es un grupo de danza local quien se presenta, suelen asistir a la función muchos jóvenes alumnos de los intérpretes que están bailando en el teatro porque les interesa conocer el trabajo de sus maestros; apoyar en el proyecto de danza con el hecho de ir al teatro; porque sienten admiración por la danza contemporánea; o porque les regalaron el boleto de entrada. También pueden acudir niños que son familiares de los bailarines. Los grupos internacionales de danza contemporánea que visitan la Muestra suelen llamar la atención y la gente que va puede tener mayores expectativas o piensa que en realidad traen una mejor propuesta coreográfica, aunque al final no sea así.

Conocer lo que ocurre en los consumos es preguntarse sobre el destino de lo que produce la gente, las formas y proporciones en que participa para la reconstrucción del sentido social. En

este caso, coreógrafos, maestros, bailarines de danza contemporánea y por supuesto el público, dan significado o valor al uso de bienes y necesidades, en cuanto a los modos culturales, artísticos, políticos, económicos, ideológicos, religiosos de una sociedad fronteriza como Tijuana.

En este estudio, es importante describir el proceso de consumo de arte por medio del perfil de la gente que acude a ver danza contemporánea dentro de una muestra y dentro de un determinado espacio como es el CECUT. También es importante dejar manifiesto ese tipo de consumo de danza contemporánea por medio de la percepción de este público. ¿Qué percibe el público sobre lo que ve?

El consumo cultural y las prácticas forman parte de las interacciones sociales y el CECUT es uno de los espacios más importantes que promueven y difunden el arte en Tijuana. Es por eso, que se estudia la percepción del espectador, pero desde el impacto que el consumo tiene en las personas; y se investiga por la vía del sentido que los espectadores dan, a lo que les provoque la danza y no meramente desde el consumo.

El consumo cultural en esta investigación se ve más como un proceso que forma parte del acto de ir a ver danza, y no como el fin de la acción. Pero sin duda, es una oportunidad y complemento para ver y registrar cómo se mueve o cómo consume el público de danza contemporánea en el CECUT.

1.6 La mirada de Pierre Bourdieu. Usos y apropiaciones. *Habitus*

La mirada sociológica de Pierre Bourdieu reflexiona sobre lo que hay detrás de los comportamientos sociales que vemos como naturales. El autor dice que hay un acto mágico, cuando un objeto cualquiera, como un perfume o unos zapatos, “transforman la naturaleza y el valor social del objeto” (Bourdieu, 1988:168), sin que se modifique propiamente la química de

un perfume -por ejemplo-. Es el “valor social del que los produce que uno se ve obligado a preguntar no lo que hace el artista, sino quién hace al artista, es decir, el poder de transmutación que ejerce el artista” (Ibid.:168) es la magia de la firma que “puede multiplicar de manera extraordinaria el valor de este objeto” (Ibid.:168).

Bourdieu me ayuda a entender que la danza contemporánea tiene ese valor implícito cuando vemos que una obra, a través de su creador, es capaz de transformar la experiencia y el sentir del espectador.

Es el habitus de cada persona quien define cómo será el valor de los objetos.

Se podría considerar el habitus de clase (o de grupo), es decir, el habitus individual en la medida que expresa o refleja el de clase (o grupo) como un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, principios [schémes] comunes de percepción, concepción y acción, que constituyen la condición de toda objetivación y de toda percepción y basar la concertación objetiva de las prácticas y la unicidad de la visión del mundo sobre la perfecta impersonalidad y el carácter sustituible perfecto de las prácticas y las visiones singulares. (Bourdieu, 1993:104)

Para este estudio cualitativo, Bourdieu ayuda a esclarecer más el primer objetivo de esta investigación que es identificar el perfil del público de danza contemporánea.

Es verdad que el habitus y el espacio social influyen en el trabajo artístico, pero existe una lógica propia del campo que influye en cómo son concebidas, realizadas, distribuidas y consumidas las obras. Esto en la investigación se ve reflejado en el trabajo de campo, sin entrar en un análisis exhaustivo. Está claro que el perfil del público es importante detallarlo porque, refleja mucho el lugar o espacio social que ocupan los grupos de danza contemporánea que

participan en el festival. Cómo a partir de ellos, se ve un perfil y forma de consumir del espectador, ya que me interesa ver al espectador en su sentido social.

Dice el sociólogo que el puesto -de ser artista- puede hacer el habitus y viceversa, porque el habitus, contribuye al puesto de ser un determinado artista. Sin embargo, no es lo que quisiera poner en relieve en esta investigación, sino el espacio que ocupa un agente en el campo determinado por el habitus y viceversa.

Podríamos preguntarnos si lo que tienen en común todos los productores de bienes culturales de una época no es esa especie de Vulgata distinguida, esa serie de lugares comunes elegantes que el tropel de ensayistas, críticos y periodistas semi-intelectuales produce y disemina, y que es inseparable de un estilo y de un humor. (Bourdieu, 1993:66-167)

La sociología del arte debe tomar como objeto no solo las condiciones sociales de la producción de los productores (es decir, las determinantes sociales de la formación o selección de los artistas), sino también las condiciones sociales de producción del campo de producción como lugar donde se realiza el trabajo que tiende (y no está dirigido) a producir al artista como productor de objetos sagrados. (Ibid.:168)

La danza contemporánea en la ciudad de Tijuana, aparte de ser un hecho cultural, es un hecho social, porque desde esta óptica y desde la percepción, se aprecia a un público que interactúa a través de su opinión. Es un acontecimiento que se apropia de esta forma de consumo. García Canclini define el campo cultural como “un sistema de relaciones, que incluye artistas, editores, marchantes, críticos, público que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos” (García Canclini, 1984:12). En esta investigación se ubican a

bailarines, coreógrafos, maestros y público en general y es ese sistema de relaciones sociales, las relaciones entre artistas, pero además con los agentes que otorgan valor social a una obra artística. Es decir, Bourdieu hace un análisis donde el perfil del espectador influye para la percepción de una obra.

En la introducción que hace García Canclini sobre el libro *Sociología de la Cultura* de Pierre Bourdieu (1984), dice que:

Es en el campo de la producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones o lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor (García Canclini, 1984:10)

Es la legitimidad que le da a un artista, según el reconocimiento social que parte de los que son productores de obras. En este caso, dentro del ámbito cultural, es la continuidad que puede dar esa consagración.

1.7 La mirada de Herbert J. Gans. Cultura popular y alta cultura

Herbert J. Gans reflexiona sociológicamente en su libro publicado en 1974, *Popular culture & high culture*,⁶ la idea de cultura popular y alta cultura. Parte de dos supuestos: 1) La cultura popular refleja las necesidades estéticas de mucha gente 2) La gente tiene derecho a la cultura que prefiera, sea esta alta cultura o cultura popular.

Para Gans es evidente el problema de las políticas culturales, por lo menos en los Estados Unidos de América reconoce, que mientras no exista una verdadera democratización y una redistribución de recursos, no va a existir una real *democratización cultural*.

⁶ En 1999 se reedita ese mismo libro, pero agregando una especie de formulación de políticas de lo que el autor considera es una verdadera democracia cultural.

Gans (1999) considera que la cultura es la forma simbólica de expresar temor y deseo. Deseo de pasar el tiempo distinto al del trabajo. Los diversos estándares estéticos dentro de la sociedad es lo que permite la existencia, no sólo de distintas culturas cohabitando dentro de una sociedad, sino también, de la unión de algunos valores que señalan la existencia empírica de un número determinado de las mismas.

En ese sentido, hace una diferenciación entre cinco clases de cultura o *taste cultures* (Gans, 1999):

1. Alta cultura: De esta clase dice que los creadores de productos culturales para un público "alto" provienen del mismo estrato cultural que su público.

2. Cultura media-alta: la define como mayoritaria entre la misma cultura media alta y destaca entre sus características principales que, aunque no están entrenados para participar de los 'mundos del arte' como creadores, han pasado por el sistema de Educación Superior. Eligen novelas que enfatizan la trama sobre las cuestiones de literatura y el desarrollo de los personajes. Esta 'cultura del gusto' es la de más crecimiento en los Estados Unidos de América, dado el *boom* de la educación universitaria. Por tal motivo ha incrementado el tamaño y la afluencia de este tipo de público.

3.- Cultura media-baja: es la cultura mayoritaria que, anclada principalmente en fábulas restauradores de orden moral, se mediatiza principalmente en los *mass media* de mayor circulación como las revistas y la televisión. Se inclinan por las historias de ascenso social de forma novelada o biográfica.

4.- Cultura baja: la define como aquella propia de los trabajadores industriales calificados y semi-calificados (*blue collar*). Antepone contenido a una forma que es totalmente ignorada,

destacando al melodrama como la forma preferida, descarta lo abstracto y también ficcionaliza los problemas sociales contemporáneos.

5.- Cultura baja folk: este público se encuentra casi totalmente olvidado por los medios de comunicación. El autor describe la existencia de prácticas populares propias de la cultura antes de su reorganización comercial, tales como festividades comunales o reuniones en iglesias. Los relatos de segregación sexual, las comedias de acción y los dramas basados en una moralidad familiar son casi contenidos obligatorios.

1.8 La mirada de Hans-Georg Gadamer. Arte como experiencia

Hans-Georg Gadamer es importante para este estudio de público porque, piensa en la obra de arte como experiencia que dice algo al espectador, nos confronta a nosotros mismos y nos da la oportunidad de percibir el sentido de una obra de arte. Es el público que tiene un horizonte y vive su propia interpretación (Gadamer, 1998).

Para el filósofo la hermenéutica *“es el arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros”* (Gadamer, 1998:7). No solo es una descripción histórica de cuándo se creó la obra sino lo que actualmente se percibe de ella. Trata de comprender el sentido no solo de uno mismo sino de los demás y/o el entorno. Es objetivo de la hermenéutica tratar de comprender *“algo que dice algo”* (Ibid.:7)

La hermenéutica hay que percibirla desde adentro o desde su intención. Es decir, debe ser un encuentro entre dos intencionalidades sujeto conocedor y sujeto conocido, comprendidos dentro de un contexto cultural y social (Gadamer, 1998). Es importante reconocer al objeto físico y su significado. En este caso, el público y todo lo que se pueda observar e interpretar.

Los siguientes conceptos, según Gadamer (1987), pueden funcionar para entender el problema de investigación a partir de la teoría hermenéutica: comprensión, interpretación, lenguaje, acontecimiento, arte de la danza, obra de arte y símbolo.

La comprensión debe ser abierta y requiere escuchar lo que nos quiere decir el otro. *“Todo conocimiento es constitutivamente interpretativo”* (Ibid.:30). Debe estar dispuesto a acceder a su lenguaje como hilo conductor, recurso básico del ser humano para adquirir mundo por medio del horizonte del preguntar. La comprensión se da cuando una expresión lingüística se ha traducido en otra lengua y se ha comprendido el sentido de lo dicho; porque toda comprensión tiene carácter lingüístico. La experiencia del mundo se transmite lingüísticamente. La comprensión de la obra lleva al encuentro con uno mismo, tanto de mi parte como investigadora como del público que se cuestiona lo que vio.

La obra de arte está abierta a nuevas interpretaciones. Es decir, tiene la flexibilidad de que el público pueda tener diferentes percepciones de lo que ve, ofrece un nuevo abanico de posibilidades de interpretar, en este caso de lo que vio en la Muestra Cuerpos en Tránsito de 2016, y en las diferentes aportaciones del público de la edición del 2017. Debe existir una obra de arte o en lo sucesivo una coreografía, para que el espectador pueda realizar el ejercicio de la percepción.

El acontecimiento es lo extraño, lo que nos hace confrontarnos con nosotros mismos. Ya sucede algo nuevo. Son micro acontecimientos por cada espectador que entrevisté. Es su propio acontecimiento, su verdad no absoluta. El impacto de las obras en el espectador es el resultado de ver cada función de danza.

El arte de la danza ayuda a descubrir nuevos conocimientos sobre el estudio de público y viceversa. Es una retroalimentación constante, porque el público puede abrirle nuevos senderos a una obra y al mismo creador.

El símbolo tiene un significado inagotable. Por eso tiene mucha relevancia. Esta es la parte que el espectador toma en cuenta para reflejar sobre su percepción, ya que esos infinitos significados hacen que un mismo símbolo de una obra de danza, sea interpretada de diversas maneras.

De los conceptos anteriores puedo reconocer la multiplicidad de experiencias que se aprecian a partir de la observación al público. El público dice mucho de su manera de percibir, cómo ve una obra de danza; cómo se comporta; qué le gusta ver; qué valora y no valora; cuáles son sus sensaciones y cuáles sensaciones puede llegar a ocultar y no expresar. Considero que es importante que el público no vea o analice la obra de arte por su procedencia histórica, ni cuestione cuándo se hizo, cuándo se estrenó la obra de arte o en qué condiciones; sino verla desde la percepción y el sentido que ofrece la obra de arte que determina la recepción y encuadra todo el estudio.

De cara a la investigación remarco el presente temporal que tiene la obra de arte, porque con ese mismo presente temporal será la interpretación de público tanto de la edición de 2016 como la del 2017. Para este trabajo tomaré en cuenta el estado de reposo en el que estuvieron estas percepciones, porque al analizarse -puesto que un registro se hizo en 2016 y el otro fue en abril de 2017 con lo cual fue más reciente el registro-, el foco analítico tomó otro rumbo diferente al que yo planteaba. De hecho me llevó por caminos que al inicio de la investigación no cobraban la suficiente fuerza, ya que los momentos, las obras y el público fueron distintos. Yo pensaba estudiar una edición de la Muestra Cuerpos en Tránsito, que de entrada me ofrecía

mucha información sobre el público; pero al pasar los meses se determinó que dos ediciones me ofrecían una comparación y ahí fue donde la investigación empezó a nutrirse, porque hubo más variedad de obras, de creadores, de públicos, de ideas que lograron entrecruzarse.

Para Gadamer es necesario abrir nuevos horizontes y nuevas perspectivas que enriquezcan el comprender humano. En su libro *Verdad y Método* presenta “desde su origen histórico el problema de la hermenéutica -que- va más allá de las fronteras impuestas por el concepto de método de la ciencia moderna” (Ibid.:8). Propone interpretar nuevamente un mundo que ya está construido. “Por eso tiene que ser consciente de que su propia comprensión e interpretación no es una construcción desde principios, sino la continuación de un acontecer que viene ya de antiguo” (Ibid.:10).

Gadamer propone llegar a estas ideas a través de la explicación ontológica de la obra de arte por medio del concepto del juego. No como idea de regla sino como idea de acción. Con el hecho mismo de jugar, de moverse, del performance que provoca el juego. Para el filósofo alemán “el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (Gadamer, 2002:66). Esta idea del juego se va a reflejar tanto en el artista como el espectador; que piensa que es importante introducir al público en la obra para que tenga sentido la obra y no sea solamente un paisaje. Se vuelve activo porque, además de ver la obra de arte como experiencia, la ve en relación con quienes hacen y participan de la obra.

Entonces en términos de público, Gadamer está de acuerdo en que el espectador esté dispuesto a “*dejarse jugar*” y que pueda ser parte fundamental de la obra de arte. Al final, ésta se realiza para relacionarse y expresarse con los otros; o bien, estar con todo su ser dentro de la

obra, percibiéndola, concentrándose en lo que el autor quiere decir y *entrar* en la obra en un sentido metafórico.

El espectador en la Muestra Cuerpos en Tránsito toma mucho en cuenta cómo se presenta una obra para poder involucrarse o no con ella. El joven coreógrafo tijuaneño Luis Rubio⁷ tuvo el propósito de ser cercano con el público en la edición de Cuerpos en Tránsito 2016, para poder interactuar con mayor fluidez. En este tipo de casos, los artistas buscan cómo dialogar y conversar con el público. Existe un interés primordial por parte del emisor.

La experiencia de la obra de arte “no es mera percepción de algo. Uno, más bien, se sumerge en ello, se absorbe en ello” (Ibid.:241). Lo importante para Gadamer es estudiar la manera de ser de la obra de arte, para entenderla como un fenómeno hermenéutico y establecer las bases ontológicas de la comprensión, superando así la subjetividad. Entonces, cuando se interpreta una obra lo que hace es incrementar el valor de esa realidad que se está interpretando.

Gadamer lo que da a entender es que para una obra de arte, el espectador está involucrado en toda la representación. Y esta representación alcanza su valor, cuando el espectador hace una interpretación de la experiencia artística. Esta fase de interpretar la percepción del espectador, la realizaré más detalladamente en el cuarto capítulo, cuando hable de los sentidos y significados de todo lo que percibió el espectador. Las obras presentadas en la Muestra tendrán un sentido casi definitivo con la interpretación general que haga, con respecto a la percepción del espectador. Por eso, Gadamer es importante tenerlo como referencia porque, el filósofo caracteriza el rol del espectador como “*un continuo ser-activo-con*” (Gadamer, 2004:74) en relación con el artista y la obra. Es un ser que no construye la obra de arte, sino que construye la obra en la medida que se manifiesta la experiencia y en cómo va entendiendo los referentes de la obra; porque en esa

⁷ Luis Rubio es un joven coreógrafo tijuaneño del Colectivo enNingún lugar.

medida, el público completa y culmina con la obra de arte. Afirma que sólo habrá “una experiencia artística real de la obra de arte, para aquel que juega con” (Gadamer, 2002:72)

“El objeto estético no se constituye en la vivencia de la recepción estética, sino que en virtud de su concretización y constitución es la obra de arte misma la que se experimenta en su cualidad estética.” (Gadamer, 1998:163). Con todo ello, el público según el filósofo alemán no es la causa de una obra de arte, sino es un elemento importante para la construcción de una obra.

La experiencia de la obra es un estar entre la obra como objeto sensible y la obra como construcción. Esta tensión garantiza, que la obra sea siempre capaz de portar nuevos sentidos, y la experiencia un intento por descubrirlos. La obra de arte según Gadamer (1998), no pretende decir la verdad propiamente sino darle esa trascendencia de ser. La hermenéutica se aplica como metodología, pero también como develadora del ser a través del lenguaje.

Es a través del cuerpo que el público se posiciona en la obra, y es en su cuerpo donde se imprimen sus características. Para Gadamer, el arte lo asocia con el juego. Tiene el fin de transformar lo representado, sublevar el ser y descubrir su propia verdad. Verdad que se descubre con la experiencia en y con la obra de arte. Aunque la subjetividad del público siempre va a estar implicada, está al margen de lo que presente y diga la obra. Es decir, de los referentes escenográficos y del movimiento que pueda facilitar el creador, para que pueda desarrollar y percibirse en escena. En esa medida, será el grado en el que el espectador se involucre, entienda o no la obra; jamás como un público que tiene una experiencia artística pasiva, sino más bien activa; porque siempre tiene algo que opinar aunque piense que no sabe nada de danza. Esta es la parte teórica que me interesa retomar de Gadamer.

En esta investigación describo la respuesta a esas emociones, sí; además observo la capacidad del público de movilizar pensamientos; ya que el público de hoy -y en el caso de

Tijuana- es multifacético; puede ser testigo y actor a la vez; desempeña una determinada función según la propuesta que se le ofrece. En ese sentido, Gadamer me plantea superar la parte subjetiva del espectador.

1.9 La mirada de Hans-Robert Jauss. Experiencia estética

Hans-Robert Jauss (2002) dice en su propuesta de la estética de la recepción, que existen muchas interpretaciones de una obra que se corresponden con las múltiples recepciones de la misma. De tal modo que, despejar el sentido de una obra por parte del público significa reconstruir sus recepciones. En el caso de la Muestra Cuerpos en Tránsito, una obra sería la historia de sus recepciones. La figura del receptor tiene un protagonismo interesante en una teoría estética de este tipo.

“Las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia” (Jauss, 2002:9). La estética del arte según Jauss sitúa al sujeto que percibe, y al contexto en el que las obras son recibidas. Se goza y se adquiere conocimiento. Dicho de otro modo, para Jauss es importante la actitud del goce de una obra de arte, pero también la reflexión teórica de esa experiencia vivida. Por tal motivo, el público tiene la oportunidad de verse implicado, de gozar las coreografías de danza contemporánea, y de manifestar con libertad lo que pensó de las obras.

Gozar es la experiencia estética primordial. El arte permite libertad y representa una estrategia contra la extrañeza del mundo, dice Jauss. Éste considera que el arte tiene una pertinencia cognoscitiva para el ser humano. La experiencia estética es un modo privilegiado del conocimiento. El arte se abandona a su propia fascinación y se retira de sus propias significaciones y relevancias de la vida, afirma Jauss (2002).

Para el filósofo, el arte es experiencia en donde los seres humanos pueden aprender de sí mismos y del mundo. El espectador siente, goza y tiene la oportunidad de recibir conocimiento y de no salir igual después de haber percibido una obra. Debe ser consciente de entrar a la sala de espectáculos con una expectativa y salir descubriendo si se cumplió o no. Es importante que se dé cuenta el espectador que una experiencia estética surge a partir de apropiarse de una experiencia ajena (la del coreógrafo) y convertirla en una experiencia propia aunque no la entienda porque se remite al goce y a la experiencia más que al análisis.

Jauss llama espectador-lector, a quien experimenta primeramente un goce y posteriormente un conocimiento que le lleva a adquirir una experiencia estética. Es importante que la experiencia del goce del espectador “se introduzca en el papel de observador y sepa disfrutarlo” (Jauss, 1992:34), aunque el conocimiento que adquiera no sea intelectual.

Los sujetos que perciben una obra de arte se pueden identificar a sí mismos o encontrar el sentido del mundo. El fin de la estética es “experimentar la plenitud de sentido de nuestras experiencias” (Jauss, 2002:15). La estética hace experiencia con la experiencia. “En el comportamiento estético buscamos la oportunidad de someter a la experiencia aspectos de nuestra experiencia” (Ibid.:16). El estudio de público da importancia a esta parte de la estética en la recepción de obra de cada espectador; porque enseguida resaltan los puntos más importantes en la parte de análisis e interpretación, pero con base en estas dos ideas que plantea Jauss. El público mueve pensamientos a través del goce y la reflexión. ¿A partir de qué se mueven los pensamientos? En la danza contemporánea hay una polifonía de signos que se refleja en el vestuario, decorados, sonido, iluminación, maquillaje que pueden llegar a complementar o contradecirse, en términos de significación. En ese sentido, el coreógrafo puede estar al pendiente porque, en la danza contemporánea el cuerpo significa; y significa en la medida en

cómo esos elementos escenográficos le significan al cuerpo. Por ende, el espectador puede ver su vida misma, pero en apariencia y desde diferentes tipos de discurso dancístico. Por ese motivo yo les pregunté a los espectadores de mi estudio si la coreografía que habían visto tenía alguna relación con su vida y de qué manera. Ya que lo puede percibir desde el carácter universal como: el amor, la tristeza, la vida, la muerte o, desde los elementos de significación como: los temáticos, técnicos y/o estéticos en los que; el espectador puede entender a nivel emocional la realidad que presenta el coreógrafo. La coreografía presenta la vida misma como en apariencia se vive, pero desde otra significación que es la escénica, no la de la vida real. Es este punto de vista que considero en el trabajo de investigación. Al final de cuenta el arte es una réplica de la vida. El espectador simplemente se refleja o no se refleja en él.

Valoro la experiencia estética por su carácter intersubjetivo, la superación de la mera preferencia, su reflexividad, crecimiento y corrección. “Las obras de arte no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos da la libertad de comportarnos experiencialmente con nuestras experiencias” (Ibid.:17). No es una liberación *de*, sino una liberación *para*, comportarnos según cada uno como entienda o como quiera entender el mundo.

Para Jauss es importante que el público viva una experiencia de la obra que, pueda repercutir en su percepción en lo cotidiano y se experimente a sí mismo dentro del mundo. Se entiende por experiencia estética el placer, el goce o el disfrute que tiene un espectador ante una obra de arte.

Jauss no plantea una contemplación pasiva. “Por eso el espectador tampoco debe recibir lo bello simplemente como el ideal platónico de la pacífica contemplación, sino que se ha de introducir en el movimiento que la obra despierta en él y acreditar de este modo su libertad frente a lo dado” (Ibid.:60). Propone además que la experiencia estética del espectador pueda ser

creativa, jovial, consciente y enfrente ciertas dificultades al vivir esa experiencia en el que siempre va a defender el goce como una experiencia estética.

La experiencia estética también tiene esa libertad de conocimiento, y la libertad de sentir satisfacción o no ante una obra de arte. De hecho, en las entrevistas realizadas para el estudio de público, encontré espectadores que mostraron su insatisfacción por determinada coreografía o compañía.

Jauss defiende las distinciones. “La diferencia, por ejemplo, entre experiencia y experiencia estética, entre los artistas y los constructores, entre cosas y objetos artísticos” (Ibid.:26). Las representaciones requieren distancia del mundo para ser percibidas y así con imaginación, percibir de otra manera ese mismo mundo. Los conceptos de Jauss los utilizaré en esta investigación para analizar al público sobre esa experiencia estética y descubrir cómo el espectador asocia una obra de danza con su vida misma.

La recepción tiene la capacidad de ver de nuevo -la vida- descubriendo el goce. Las coreografías representan modos de ver el mundo en cuanto tales. Las coreografías no *son* algo, sino *sobre* algo, porque expresan a través del movimiento algo, tienen un tema y además pueden o no representar algo. Los objetos estéticos como en este caso las coreografías de danza contemporánea, son medios para que el espectador pueda adquirir experiencia.

Según Jauss (2002), son tres los conceptos fundamentales de la experiencia estética:

1. Poiesis: Es la conciencia productiva. Es la obra propia que produce el hombre y obtiene un conocimiento.

2. Aisthesis: Es la percepción estética o la conciencia perceptiva. La experiencia de renovar la percepción de las cosas, a partir del conocimiento intuitivo por encima del conocimiento conceptual.

3. Catharsis: Dentro de la experiencia estética del espectador, es la parte en el que se libera “la parcialidad de los intereses vitales prácticos mediante la satisfacción estética y ser conducido asimismo hacia una identificación comunicativa u orientadora de la acción” (Ibid.:43).

En esta investigación me ocupo del proceso de la aisthesis y principalmente de la catharsis. Jauss incluye el concepto de la *réalisation* que, según describe, es la invitación al espectador “para que participe en el proceso de una nueva constitución del mundo”, (Ibid.:70) y su rol como público, sea más que receptiva y/o co-creadora.

También hay que considerar la idea de Jauss (2002) sobre la función social de la experiencia estética. No tiene que quedarse encerrado dentro de la experiencia de la obra y la experiencia propia; sino abrirse a la experiencia ajena. Es decir, compartir esa experiencia entre el espectador y el bailarín y poder describirlo en la tesis. Compartir la experiencia estética entre el público; observando y registrando su comportamiento y analizar en cada una de las obras coreográficas, algunas experiencias estéticas que vivió el público de la Muestra de Cuerpos en Tránsito. Todo esto también tendrá relación con otro de los objetivos de este estudio: Reconstruir la mirada del público de danza contemporánea según cómo gocen, reflexionan y se relacionan todos los elementos escenográficos con el cuerpo en movimiento del artista.

La danza como un lenguaje expresivo refleja la vida misma y es la función comunicativa de la experiencia estética. Tiene que ver con la catarsis y el hecho de hacer *click* con una determinada escena o movimiento, y con la idea de que el espectador no se quede nada más con la identificación emocional; sino que llegue “a la reflexión estética, a la percepción sensibilizada y a la conciencia emancipadora” (Ibid.:75). La experiencia estética desde lo comunicativo

provoca una distancia del espectador, en el que “aleja lo que nos sería difícil soportar o permite disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable” (Ibid.:18).

1.10 La mirada de Erika Fisher-Lichte. Lo performativo en la relación artista-espectador

Me interesa abordar el punto de vista de Erika Fisher-Lichte, porque es la parte fresca o la estética novedosa que toma en cuenta elementos performativos que afectan las relaciones entre los artistas y espectadores en ciertas obras, en este caso de la Muestra Cuerpos en Tránsito. Un performance es efímero, nunca es igual cuando se presenta un día que cuando se presenta en otro. Puede tener una condición de ritual y espectáculo. Aunque parezca irónico para la investigación, “se resiste tenazmente a la aspiración de una estética hermenéutica: la comprensión de una obra de arte” (Fisher-Lichte, 2014:32) porque el artista en realidad crea un acontecimiento y transforma en ese mismo momento al espectador. Sin embargo, no significa que el espectador no pueda interpretar, dice Fisher. El espectador va transformándose durante el performance, pero cuando se intenta hacer una interpretación de lo sucedido, (posterior al evento), la obra pierde lo performático. No hay más allá después del performance porque entonces pierde su sentido. La investigación no toma ese rumbo. Lo performático es un acontecimiento que dura lo que dura la obra. Se constituye siempre sobre una nueva y única realidad. La performance no se comprende, sino que se experimenta y se enfrenta a experiencias *in situ*.

Fischer-Lichte dice que lo performativo tiene que ver con “la difuminación de las fronteras entre las artes, proclamada u observada reiteradamente desde los años sesenta por artistas, críticos de arte, estudiosos y filósofos puede ser descrita también como giro performativo” (Ibid.:45). En este sentido, lo performativo se vuelve multidisciplinario. No se

puede comprender con las teorías estéticas tradicionales, sino precisamente con la estética de lo performativo.⁸

Es importante revisar cómo lo performativo de Fischer-Lichte, modifica la relación sujeto-objeto o espectador-actor; cómo el compartir el mismo espacio y tiempo, puede convertir al espectador en cosujeto. La autora considera la obra de arte como signo, por eso cada significante se convierte en significado que genera nuevas relaciones entre sentir, pensar y actuar. Por eso, al espectador se le permite participar en la obra que tiene elementos o referentes escenográficos performativos.

Fischer-Lichte (2014) se refiere con el concepto de *realización escénica* a la esencia de lo performativo. Tanto cuando no se le pide al espectador su participación, pero está presente; como cuando se le pide su participación y existe la estética de lo performativo. Debe haber una 'copresencia' (relación de cosujetos) entre actores y espectadores, y entre los espectadores mismos, porque pueden reaccionar también ante comportamientos de otros espectadores. "Han de reunirse durante un determinado período de tiempo en un lugar concreto y hacer algo juntos" (Ibid.:65). La realización escénica es un acontecimiento fugaz y transitorio, es el resultado de la interacción entre actor y espectador, y su posibilidad de cambiar de roles. Se admiten reglas que pueden ser negociables tanto para actores como espectadores. No hay acciones convencionales de comportamiento, tanto del artista como del espectador. Entre ellos adquieren experiencias conjuntas. Es abierto; es abrir la posibilidad de crear nuevas significaciones, nuevas percepciones y experimentaciones, únicas e irrepetibles.

⁸ Lo performativo es una palabra acuñada por John L. Austin que se introdujo en la terminología de la filosofía de lenguaje. Deriva del verbo 'to perform' que significa realizar. Lo performativo realiza acciones que expresan o crean una realidad social que expresan. (Fischer-Lichte, 2014:47-48).

Considero lo performativo y/o la realización escénica en la Muestra Cuerpos en Tránsito, por el tema de la interacción entre artistas y espectadores; y entre los mismos espectadores. ¿Cómo se dan esas nuevas relaciones en el caso de la Muestra que voy a estudiar? La aportación de la autora a la teoría o al análisis de la danza tiene relación, con el hecho de crear fundamentos de la estética de lo performativo en las obras de danza; de sustentar lo que se ve y, bajo qué parámetros se puede analizar la obra. Los elementos performativos de una coreografía ayudan a ver la obra y su tipo de relación con los públicos. Lo acercan o alejan del concepto de la estética de lo performativo. Esto también viene a favorecer o enriquecer nuevas percepciones que puede tener el espectador, y lo que el artista pueda contribuir; para que estas relaciones se den de manera simultánea y fortalecer las experiencias entre todos. ¿Cómo se dan estas nuevas relaciones entre sujeto-objeto? La obra de danza ante los elementos de lo performativo, le da el carácter de acontecimiento, que sucede in situ y en el que se rompen fronteras en muchos aspectos. Con lo cual puede ser abierto al espectador y esta apertura, da flexibilidad o difuminación en sus formas de percibir. Fischer-Lichte dice que el performer debe tener sentido de la ética, capaz de medir hasta dónde el artista salvaguarda la integridad física del espectador. Todas estas son cuestiones que aporta Fisher-Lichte con su estética de lo performativo dentro de la investigación.

CAPÍTULO II

LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA FRONTERA DE TIJUANA

2.1 La idea de frontera: Rodolfo Stavenhagen y José Manuel Valenzuela Arce

En el caso de Tijuana, Rodolfo Stavenhagen (2014) en su libro *Las condiciones socioeconómicas de la población trabajadora de Tijuana* reflexiona sobre una ciudad pujante, que ha sabido desarrollarse y crecer poco a poco. “¿Qué es lo que hace vivir y vibrar a Tijuana?

Pues es la cosa fronteriza, es la problemática de la frontera en plena dinámica de cambio” (Stavenhagen, 2014:11) porque como dice el autor, Tijuana no aparecía en los libros de texto sino hasta cerca de sesenta años. Tijuana se fue inventando.

La idea de frontera que realmente divide un país de otro, una cultura de otra, una lengua de otra, un sistema económico de otro, en parte sí y en parte no, y que lo importante de esto -si lo llegué a observar estando ahí- es que, de lo que se trata es una región, la región norte [de México] y suroeste de Estados Unidos forman parte de un conjunto donde la frontera es un elemento más pero no el único, entonces la perspectiva desde el punto de vista de la disciplina, de la profesión donde tú te colocas para investigar pues tiene que cambiar también, si no entiendes todo esto dentro de su contexto regional pues son pequeños fragmentos de un rompecabezas que en conjunto es más complicado de lo que parece (Stavenhagen, entrevista, 2014).

Habrá que entender que la ciudad de Tijuana se debate y reflexiona sobre la frontera o la vida fronteriza, que repercute en la forma de percibir del público y, que de cara a estudiar a este público; representa una forma de construir una mirada interpretativa que dice algo sobre cómo se expresa la cultura de una sociedad.

José Manuel Valenzuela Arce⁹, describe los diferentes escenarios fronterizos en su libro *Nosotros, Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos* (2012). Cómo se conforman esas identidades, cómo se manifiestan en el arte y la cultura, pero también cómo se crean esos imaginarios y estereotipos sobre la frontera.

⁹ Doctor en Ciencias Sociales con especialidad en Sociología por El Colegio de México. Actualmente es investigador del Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

La declaración de la guerra entre Estados Unidos y México en 1846, provoca que el país pierda más de la mitad su territorio. Es por ello que, el 2 de febrero de 1848 se firman los Tratados de Paz, Amistad y Límites de Guadalupe Hidalgo; se explicitan las nuevas delimitaciones fronterizas entre ambos países; y se empiezan a reflejar movimientos sociales y resistencia nacional.

El investigador afirma que a partir de esta situación, el concepto de frontera da un vuelco y se crean metáforas emocionales de la frontera con sentimientos de ruptura, de mutilación territorial, sensación de herida abierta o fractura, sobre todo en muchos mexicanos que se quedaron en los Estados Unidos. El resto del país imaginaba Tijuana como el otro México. “A partir de las metáforas de ruptura y pérdida se conformó el imaginario de la patria doliente, que representaba la condición del país después de la derrota frente a Estados Unidos” (Valenzuela Arce, 2012:21).

A raíz de estas sensaciones se crean relaciones entre individuos que habitan, cruzan, interactúan en culturas distintas o las divide una frontera con una estructura económica heterogénea tanto en México como en Estados Unidos. Con el tiempo, la migración empieza a incrementar, pero también a acelerar el crecimiento norteamericano que afecta positivamente a los mexicanos que se quedaron en Estados Unidos. Posteriormente, se reflejan cambios en la población fronteriza del Norte de México. Tiene que ver con el hablar inglés-español, con compartir y mezclar información sobre tradiciones y festividades de ambos países. A consecuencia de todo esto, se desarrollan nuevas formas culturales muy diferentes a las del resto del país que tienen que ver con “expresiones de entreguismo cultural, de apocamiento o de pérdida de la identidad nacional” (Ibid.:35), pero también de reconstrucción de símbolos históricos.

Muchos estereotipos han caído sobre la ciudad de Tijuana. Intelectuales mexicanos como el antropólogo Manuel Gamio, describe la ciudad como un espacio fronterizo *ayankado*; Agustín Yáñez dice que la frontera es “un espacio corruptor de costumbres”; Juan Rulfo dice que “el norte es esperanza ahogada en el río Bravo”. También se critica mucho a los fronterizos como personas que traicionan a la patria o lo que es peor, “esclavos en busca de nuevos amos” (Valenzuela Arce, 2012:37). La recreación cultural 'del otro lado', dice Valenzuela, ha sido un eje importante donde se han generado muchos desencuentros culturales.

A favor de ello, se empiezan a generar procesos interculturales con distintos puntos de vista y la frontera toma nuevos conceptos. Tijuana es una ciudad límite, que es inicio y final, es el cruce, desplazamiento y la experiencia feliz o dolorosa del regreso. Su color de piel toma gran significado y el lenguaje inglés-español se acentúa.

La frontera es un espacio representado donde se acrisola la herencia cultural y la memoria, donde se remiendan identidades trizadas, casi en fuga. Sitio de cruces lingüísticos, la frontera es ámbito de significados abiertos, de gramáticas inclusivas que identifican niveles de tolerancia social; escritura a varias tintas, lectura constante de los otros y las otras. (Valenzuela Arce, 2012:78)

Tijuana se distingue por ser heterogénea. Valenzuela Arce lo describe porque así lo expresan:

- a) Decenas de pueblos indios que habitan en ambos lados de la frontera
- b) Fuertes diversidades regionales
- c) Condiciones étnicas plurales
- d) Importantes diferencias de género
- e) Múltiples conformaciones identitarias juveniles como los pachucos, los cholos, los hippies, los rebeldes, los surfos, los punks, los rockers, los góticos y los ravers.

- f) Desencuentros socioculturales como las posiciones racistas y supremacistas, y entre estereotipos con los prejuicios.
- g) Multiplicidad cultural por la migración que han hecho que la ciudad de Tijuana crezca en población.

Por tal motivo, a los artistas actualmente les toca repensar la frontera e interpretar todos estos procesos culturales.

“Pensar desde la frontera obliga a redimensionar los límites para conformar puentes, pensar la realidad desde campos intersticiales que rebasan las fronteras formales, trabajar desde la dimensión dialógica de las diferencias, repensarnos en los cruces lingüísticos y en los vértices de la interculturalidad” (Ibid.:81)

Lamentablemente la imagen de Tijuana en las primeras décadas del siglo XX estaba conformada por la existencia de los casinos, las casas de juego, las carreras de caballos y perros, la prostitución, las artesanías y el arte culinario que en ese entonces había. Esa era la realidad y no otra. El baile se hizo un fenómeno masivo gracias a la radio, el cine y los grandes centros de espectáculos, donde música y baile eran sólo un acontecimiento social y una diversión comunitaria.

Ya para los años 80, en la ciudad fronteriza empezaron a surgir campos culturales e infraestructuras, como la operación del Centro Cultural Tijuana, (donde actualmente se lleva a cabo la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito) y casas de la cultura. Desde entonces los artistas reflejan en sus obras la tragedia de la frontera, el dolor, el olor al miedo o las miradas perdidas; pero también las bondades de esta ciudad. “Para los artistas mexicanos la frontera es paisaje social, escenografía urbana” (Ibid.:96), espacio de oportunidades y a la vez una jungla que transita por las calles e intenta sobrevivir.

2.1.1 La idea de Tijuana; inspiración para la danza contemporánea. Según coreógrafos locales: Gregorio Coral, Jorge Domínguez, Carlos A. González, Minerva Tapia y Henry Torres

Tijuana está en una frontera poco común; está junto a un país poderoso. No es una frontera como la de Brasil o Nicaragua. Tijuana es una frontera en la que se observa gran cantidad de migrantes; que está más lejos de México pero que también es una frontera con esperanza. Esta última característica define mucho al coreógrafo de danza contemporánea que vive en Tijuana o que se viene a vivir a Tijuana, y se adapta a la forma de vivir en la ciudad, precisamente con la idea de que va a prosperar. La mitad de los creadores que trabajan en Tijuana, nacieron y se formaron en Tijuana como: Gregorio Coral, Minerva Tapia o Ángel Arámbula; la otra parte vienen de otras regiones del país como: Carlos A. González, Henry Torres o Jorge Domínguez. Ellos también tienen su postura, su visión de la ciudad. Han encontrado en Tijuana un sentido y significación que los ha llevado a construir grandes proyectos, porque la ciudad les ha inspirado o porque la forma de vivir les implica hacer danza de otra manera. Es decir a la idea de frontera.

Jorge Domínguez creador del Festival Cuerpos en Tránsito dice que “en un sentido creativo te sientes cobijado -por Tijuana porque- todo es posible, porque todo tiene una ventana de oportunidad para desarrollarse” (Domínguez, 2017). Jorge dice que, le llamó la atención la ciudad por esa efervescencia y esa hambre de novedad, que no es tan fácil encontrar en ninguna otra ciudad de la República Mexicana. También considera que los que vienen a Tijuana, tienen un deseo y una pasión por desarrollar cosas de mil maneras, porque la ciudad lo permite y lo ofrece. Tijuana es un espacio muy generoso. Tijuana es la posibilidad de desprenderse de un pasado para poder conseguir un futuro, dice.

Henry Torres, codirector de Lux Boreal se cuestionaba cómo era posible que la ciudad de Tijuana -que no es Monterrey ni el Centro de México-, estuviera llena de proyectos artísticos, no solamente de danza, sino de proyectos emergentes de artes visuales, de arte alternativo y música. Hasta que se dio cuenta que Tijuana era así. Era su condición natural. Confirmando que la gente venía a la frontera a crear y, por tales circunstancias convertía a Tijuana en “una ciudad única en México para el desarrollo de las artes”, comenta (Torres, 2017).

Por otro lado, dice Henry que la ciudad no tiene mucha memoria porque ha visto cómo artistas a veces cambian de ramo o de género. Ha sido una ciudad que ha crecido tan rápido, que permite al creador reinventarse cuando quiera y como quiera. Para Henry, en Tijuana existe una carga muy fuerte de lo extrañamente binacional, como lo es la gente que va y viene a San Diego y habla inglés. Sin embargo con el tiempo, se dio cuenta que esa idea era muy relativa, porque la frontera también puede ser una limitante; en donde ni todo el mundo va y viene, o no toda la gente habla inglés.

A Henry le gusta desarrollar la danza en Tijuana porque dice que es inconsciente. Toma de aquí, de allá, lo revuelve y crea cosas diferentes inconscientemente. Descubre que Tijuana tiene potencia en las artes. Pero también dice que justamente lo que viene de fuera y lo que se fusiona con lo que está en la ciudad, es lo que toma importancia. Tijuana es un gran pedestal por las condiciones sociopolíticas que hay. Tijuana permite proyectarse en todas las disciplinas. Es de las pocas ciudades -dice Henry- “donde puedes desarrollarte y tener la validación del centro porque la gente te voltea a ver, hagas lo que hagas de la calidad en que lo hagas, ya depende de cómo te desarrolles si logras consolidar una trayectoria” (Torres, 2017). Comenta además que, Tijuana es visto en México y en el extranjero. Es una gran responsabilidad poder ostentar ese

origen. Debería haber una denominación de origen tijuanaense, que cumpla con ciertos requerimientos de calidad, afirma el creador.

Minerva Tapia, coreógrafa y directora del Grupo de Danza Minerva Tapia dice al respecto:

Sí, vivo en la frontera, constantemente la cruzo, constantemente estoy enfrentándome con imágenes, situaciones que me provocan hablar a través de la danza. Creo que es importante hablar o visibilizar situaciones de conflicto a través de la danza contemporánea. Me siento cómoda hablando de estas situaciones fronterizas porque las vivo constantemente. De ahí surgen imágenes que detonan una inspiración (Tapia en Valenzuela Arce, 2012:163).

Tijuana se vuelve una semilla donde despierta la cultura, el arte y en particular la danza. En ese sentido, el público dancístico empieza a ser cómplice de todo ello.

Tapia dice que Tijuana tiene algo especial para hacer colaboraciones con otros artistas: compositores, pintores, escritores, etc. Piensa que la danza como movimiento del cuerpo, tiene una larga trayectoria de ser amigable o de ser interdisciplinario; aunque no sea algo particular de la ciudad, ni de la danza contemporánea. A Tapia, le parece interesante y enriquecedor hacer colaboraciones con otras disciplinas.

Carlos A. González, codirector de Péndulo Cero afirma, que Tijuana es una ciudad laboratorio que permite crecer o ser creativo. En la ciudad uno puede evolucionar, atreverse a explorar y a investigar. Piensa por ese motivo que Tijuana ha sido considerado como un punto de cruce de tránsito desde antes de los 80's. Después se definió a su manera; cuando quedó establecida la situación económica o industrial que se empezaba a desarrollar.

En la danza y en las artes en general, también se vio reflejado ese desarrollo, porque empezaron los creadores a tener oportunidades. La ciudad -dice Carlos- permite no tener miedo de ir y pisar otra disciplina, o mezclar y bailar otra cosa que no sea la especialidad dancística porque en ese sentido, Tijuana es una ciudad-laboratorio.

La danza contemporánea lucha por apostar por una danza que no sólo sea bonita, o que sólo se vea en los festivales de fin de cursos de escuelas o academias; sino por una danza contemporánea que pueda cruzarse de modo natural con otras disciplinas y aprender habilidades que tienen que ver con otras cosas. No importa si estamos jugando todo el tiempo al laboratorio. Lo más importante es que de alguna manera responda a las necesidades de la sociedad.

Es importante que el espectador que vea danza contemporánea en el escenario sea capaz de ver, de opinar, de involucrarse y haga conciencia del cuerpo humano y de la vida en la frontera como un espacio abierto, de liberación y de movimiento continuo donde se aprecie lo artístico, con temáticas políticas, mediáticas, tecnológicas, etc. porque todo tiene cabida.

2.2 Breve historia del surgimiento de la danza contemporánea en Tijuana

Para la danza contemporánea, fue interesante integrar este contexto social fronterizo porque los creadores empezaron a construir ideas más allá de lo que significa el bordo como frontera o de lo que significa vivir específicamente de un lado o del otro. A cada país conciernen formas estructurales socioeconómicas y políticas, y en ellas reflejan una nueva forma de reelaboración artística y cultural en la danza. Para 1999, la danza tuvo un boom, por el aumento tanto de escuelas y academias, como de grupos de danza y festivales que surgieron. Esa proliferación ayudó a que el público creciera en cantidad y tuviera mayor capacidad de apreciación.

Gabriel Trujillo Muñoz (2002:245), escritor nacido en Mexicali, afirma que:

La gente que asiste a una función no es mayor público si no forma parte de la pasta del espectáculo, se adentra, se interesa, encuentra el atajo; para apreciar y percibir, que al fin de cuentas es la labor del espectador que rebasa el nivel de la sola apreciación.

Para entenderlo mejor quiero destacar los acontecimientos más importantes que dieron origen a la danza contemporánea en la ciudad de Tijuana:

La danza en Baja California inicia realmente como actividad docente en los años sesenta del siglo XX. Josefina Martínez de Hoyos establece en 1960 una escuela de danza clásica en Tijuana. Así también, Margarita Robles Regalado funda en 1963 la Escuela de danza Gloria Campobello, apoyada por Nellie Campobello, en donde promueve la danza clásica y moderna.

No es hasta los años setenta, con el *Ballet Concierto de Tijuana*, coordinado por Antonio Galindo, que la danza contemporánea empieza a surgir. En esa misma década, la Casa de la Cultura inicia clases de danza bajo la coordinación de Rosa Luz Dispeart, coreógrafa y bailarina enviada por el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), y después, bajo la dirección de Beatriz Cecilia, se crea el primer núcleo de bailarines en el estado.

Carmen Bojórquez¹⁰ llega a Mexicali con la finalidad de cumplir dos objetivos: formar bailarines y atraer público. El 13 de marzo de 1983, forma el grupo Estudio Siete y con ello se integra a la UABC de Mexicali como Taller de Danza Contemporánea. Pero, por una serie de circunstancias, el grupo se transforma y vuelve a surgir en 1985 ya como grupo Paralelo 32.

Bojórquez y su grupo, trabaja con proyectos a favor de la danza contemporánea en la región como el *Encuentro Binacional de Danza Contemporánea* en 1993; que posteriormente se llamó *Entre fronteras, Encuentro Internacional de Danza*. Este evento fue muy importante porque

¹⁰ Carmen Bojórquez es coreógrafa y fue alumna de Josefina Lavalle, Rosa Reyna, Valentina Castro y Waldeen.

despertó el interés de un nuevo público: los jóvenes. “Estadísticamente, el primer encuentro tuvo un promedio de 8% de asistencia de estudiantes universitarios; para el segundo año este promedio se duplicó, y en la cuarta ocasión que se celebró ya asistían el 20 por ciento de estudiantes” (Bojórquez Tapia y Trujillo Muñoz, 2002:14). Además, este festival fue un referente que sirvió para que en Tijuana surgiera la *Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito y Ensenada también danza* en la ciudad de Ensenada, Baja California.

Surgieron grupos como: el Taller coreográfico de Ensenada, integrado por estudiantes de diversas unidades académicas de la UABC, bajo la dirección de Jorge Vázquez; *Danz-Alkimia*, grupo creado en Tijuana en 1990 por Víctor Hugo Salcedo, quien empieza a reflejar con su danza expresiones relevantes de la región fronteriza. En 1986 surge el *Ballet de Cámara de la Frontera*, formado en Tijuana por el bailarín y coreógrafo Ricardo Peralta (1962-2001), que comienza como un grupo didáctico para niños en el CECUT.

En marzo de 1986 se llevó a cabo la *Primera Temporada de Danza* en el Centro Cultural Tijuana (ahora Muestra Internacional Cuerpos en Tránsito). En 1988, se integra al Ballet el coreógrafo Rafael Osegura y la compañía pasa a formar parte de la Casa de la Cultura Altamira de Tijuana.

Otro grupo que surge fue *Lindero Norte*, dirigido por Patricia Aguilar. Este grupo nace, en 1999, por el taller coreográfico de la UABC como grupo independiente; pero un año más tarde se incorpora a la Casa de la Cultura de Mexicali.

Quiero mencionar la presencia de bailarines y coreógrafos como: Rosa Romero y Jorge Domínguez, porque además de ofrecer cursos de verano de danza en Tijuana, crearon entre 1984 a 1986 la *Compañía Romero-Domínguez*. Después de ese proyecto, Domínguez se va de la ciudad y regresa a Tijuana a mediados de los años noventa para crear una escuela de danza

dentro de las actividades académicas del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), adscrito al CECUT. Es él quien organiza en el año de 1999 la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito, que actualmente sigue vigente.

Cuerpos en Tránsito surge a partir del Encuentro Binacional de danza contemporánea de Mexicali, que en ese momento ya confirmaba la actividad artística de la danza contemporánea en la región noroeste de México. En ese sentido, la Muestra Cuerpos en Tránsito logró poner a Tijuana en el panorama nacional de la danza. Ya para ese entonces, empiezan a surgir nuevas compañías como el *Grupo de Danza Minerva Tapia* dirigido por Minerva Tapia, que se crea en el año de 1995, colaborando con la Orquesta de Baja California. El grupo nació con la característica de ser binacional, porque algunas bailarinas vivían de un lado de la frontera en Estados Unidos y otras en Tijuana. Felipe Segura le ayudó a Minerva Tapia a escoger el nombre del grupo “Yo dije: ‘*Compañía de danza Minerva Tapia*’, y Felipe me dijo, ‘no, no, no; grupo, porque compañía es como la Compañía Nacional de Danza’. Él no pensaba que un grupo de jóvenes bailarines podía llevar el título de compañía” narra Minerva Tapia. (Tapia, 2017).

En 1996 nace el grupo de danza *Mujeres en Ritual*, dirigido por Dora Arreola. En 1997 se forma el grupo independiente *Subterráneo Danza Contemporánea* dirigido por Gregorio Coral, un grupo que sigue vigente y ya cumplió 20 años, que en un principio se planteó como colectivo. En 1998 surge el *Ricardo Peralta Danza Performa*, dirigido por Ricardo Peralta.

La creación artística en la frontera logra una simbiosis, es decir, el tener a Estados Unidos al lado siempre influyó, y permitió la integración y el intercambio de ideas. Entonces logró que lo binacional cobrara verdadero sentido, no sólo en Tijuana, sino ya en todo el estado de Baja California.

Fue como un permiso de no ser tan formales. Por eso se fueron formando colectivos, grupos y, es un fenómeno que se repite con la llegada -posterior- de Péndulo Cero y con la llegada de *Lux Boreal*, que surgen como otro empuje de grupos independientes (Coral, 2017)

En el año 2000, Naxhiely Marroquín y Rafael Oseguera fundan el grupo Bailando en Compañía y estrenan *Cuatro coreógrafos, un mismo fin*. Para 2003, Lux Boreal cambia su residencia de Mazatlán a Tijuana. Esta compañía de danza contemporánea fundada en 2002, es dirigida por Ángel Arámbula y Henry Torres. Precisamente se instalan en Tijuana, porque vieron que perciben en la ciudad una vibración constante de creación “que viene de todos lados, se atora, vive con lo que está pasando, se va, muta y que a lo largo de quince años me doy cuenta”, dice Henry. (Torres, 2017).

En 2005, surge la compañía *Catalejo* de Danza Contemporánea, dirigida por Martha Bonilla. Dos años después, Carlos A. González funda la compañía *Péndulo Cero Danza Contemporánea*, que según palabras del propio Carlos, la situación en Tijuana estaba difícil porque en ese momento se relacionaba a la ciudad en el país con todos los asesinatos y los cárteles de la droga. Sin embargo, había un movimiento en el aspecto cultural y de la danza: “Creo que en ese período que estábamos pasando por esta situación social tan tremenda -que no ha habido mucho cambio ahora-, en el movimiento de la danza estaban llegando grupos emergentes” afirma el coreógrafo. (González, 2017)

Por otro lado, surge el grupo independiente *La Silla Danza* que se funda en 2009 por Maribel Durazo. Compañías más jóvenes y emergentes de danza contemporánea se integran a la lista como: *Ebert Ortiz Danza Contemporánea* en 2012 y el *Colectivo enNingúnLugar* que se crea en el año 2014.

2.3 El Centro Cultural Tijuana. Espacio artístico gubernamental

El Centro Cultural Tijuana (CECUT) es un centro cultural de México en la frontera, fundado el 20 de octubre de 1982, por medio de lo que era el Fondo Nacional para las Actividades Sociales (FONAPAS). Actualmente es la institución que concentra la oferta cultural más amplia y diversa de la región noroeste, y la única infraestructura de la Secretaría de Cultura, antes Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CONACULTA), en la ciudad de Tijuana. Surge para cumplir con las necesidades artísticas y culturales de la frontera norte, y fomentar el turismo que venía -y proviene actualmente- de los Estados Unidos.

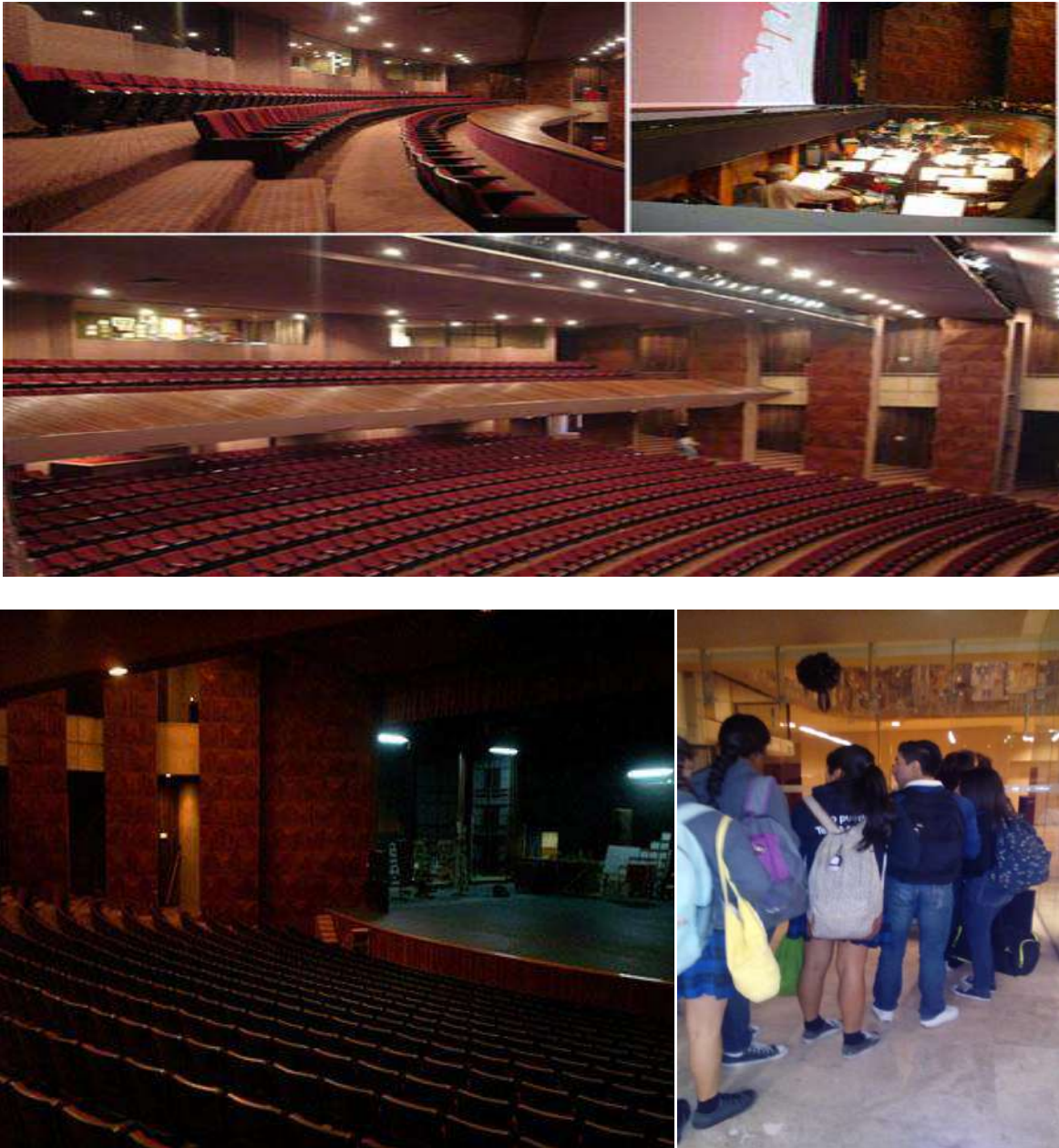
El teatro del CECUT tiene todas las condiciones técnicas para presentar una producción de máxima exigencia. El Centro está construido en un lote de 35,445 metros cuadrados y fue diseñado por los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Manuel Rosen Morrison. El CECUT se incorporó de manera casi instantánea al paisaje urbano. Está ubicado a dos kilómetros de la frontera con Estados Unidos. Simultáneamente se convirtió en ícono de la ciudad, tanto por su ubicación en el corazón de la zona más moderna de Tijuana, como por la forma esférica de uno de sus edificios, conocido popularmente como “La Bola” o “Cine Bola”; nombre que proviene del cine planetario que es también una sala de proyección para exhibir películas en formato Omnimax.

La sala de espectáculos del CECUT es un teatro convencional tipo a la italiana. El escenario es un espacio elevado respecto al espacio donde está el público. Se encuentra cerrado por los lados y por detrás, de forma que el público sólo tiene un plano de visión y evidentemente, existe separación entre público e intérpretes. Cuenta con un foso para orquesta de 60 músicos y tiene una capacidad de 995 butacas.

Es la mayor institución cultural y la que más ingresos recibe, por ser federal. Rinde cuentas al Órgano del Gobierno estatal, donde tienen representatividad la Universidad Autónoma de Baja California, el Colegio de la Frontera Norte y el Instituto de Cultura de Baja California. Es la única institución cultural en la ciudad que realiza sondeos y evalúa sus servicios. El mayor contacto que hace con sus usuarios, como indicó el entonces Subdirector de Exposiciones de la institución, Armando García Orso, es la cuantificación de asistencia de las áreas o salas de exhibición, con un libro de comentarios. Con esta información el funcionario puede considerar el rumbo a tomar; sobre lo que gustó o no de cada exposición, lo que se espera, si las expectativas de la exposición se cumplieron o no, y por qué. Afirma el subdirector que eso es valioso, porque en esa evaluación se basan para llevar a cabo exposiciones futuras. El libro de registros es importante porque refleja lo que opina la gente. (A. García Orso, entrevista, 2013).

Es importante conocer el CECUT como espacio de arte, con su historia, su impacto y objetivos puesto que es el escenario donde se hace la investigación. Además de que este teatro funciona como un medio entre el público y el arte (danza contemporánea), también construye redes de sentido y significación. Este tipo de espacios que son gubernamentales atienden metas y persiguen cifras o datos que reflejan el producto de la inversión económica, facilitada por dependencias gubernamentales locales, estatales y federales. Esta situación reduce o aumenta la contabilización de los visitantes asistentes al teatro, pero no explora la experiencia estética del público de manera que sea posible identificar aspectos que se pueden potenciar.

FIGURA 1. SALA DE ESPECTÁCULOS DEL CENTRO CULTURAL TIJUANA¹¹



¹¹ En la primera foto superior izquierda se aprecia la zona del balcón de la sala de espectáculos del Centro Cultural Tijuana, donde se realiza la Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito. La segunda imagen que se encuentra en la parte superior derecha, se ve la zona de proscenio y foso de la orquesta. La foto central es la zona general de butacas. En la imagen inferior izquierda se ven las butacas y la distancia que hay con el escenario. Y en la foto inferior derecha se aprecia a un público joven que va entrando a la primera función de la Muestra Cuerpos en Tránsito de la edición 2016.

2.4 Surgimiento de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito

2.4.1 Antecedentes

Las presentaciones que se dieron durante los primeros años en el CECUT se enfocaron en la difusión del folclor mexicano con la participación de grupos locales y regionales. Entre ellos, se presentó en septiembre de 1985 la Compañía Romero-Domínguez con la obra *Siete Serpiente*, en la sala de espectáculos del CECUT, coreografía considerada por la revista *Proceso*, como una de las diez obras más importantes de la danza mexicana del siglo XX.

En marzo de 1986 tuvo lugar la Primera Temporada de Danza en Tijuana. Dos compañías locales y una internacional: Compañía de Danza Gloria Campobello, Compañía de Danza Romero-Domínguez y, Ballet Society de San Diego, California. El precedente de la Muestra Cuerpos en Tránsito fue la II Temporada Internacional de Danza en Tijuana, que de marzo a mayo de 1987 logró reunir a cuatro prestigiosas compañías bajacalifornianas. Una binacional, dos nacionales y tres internacionales: Taller Universitario de Danza Contemporánea de la UABC, Compañía de Danza Gloria Campobello, Ballet Teatro de la Frontera, Ballet Concierto del Mar, Ballet Concierto de Tijuana/Ballet de California, Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio, Jazz Unlimited Dance Company, American Ballet Ensemble y California Ballet Company.

Una década después se siguen presentando compañías en el CECUT, pero muy esporádicamente. Nacionales como: Barro Rojo, Púrpura Danza Teatro, Grupo Metrópolis Utopía, Compañía Romero-Domínguez, Ballet Teatro del Espacio, Danza Luthor y Ballet Jazz Mex; e internacionales como: el Ballet de Víctor Cuéllar, American Ballet Ensemble, California Ballet Company e Isaac/McCaleb & Dancers.

En abril de 1997 y 1998, el CECUT se sumó a la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) para realizar el V y el VI Encuentro Binacional de Danza Contemporánea - que surgió en Mexicali en 1993-. En este evento se presentó en la Sala de espectáculos del CECUT a los grupos nacionales: Juan Manuel Ramos, Danza Oriones, Tiempo de Bailar y Delfos; bajacalifornianos como: Paralelo 32, Taller Coreográfico de la UABC y Grupo de Danza del CAEN en 1997; y el internacional Montreal Danse en 1998.

En 1998, Alfredo Álvarez, entonces Director del CECUT, le ofrece a Jorge Domínguez - que en ese momento vivía en la Ciudad de México- desarrollar un festival de danza en Tijuana. En 1999, Domínguez acuñó el nombre de la *Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito*, en honor al espíritu de la ciudad -después que se confirmara el éxito del Encuentro Internacional de Danza de Mexicali-. Jorge Domínguez tomó el mando y en colaboración con el Centro Cultural Tijuana, buscó crear una nueva plataforma artística para los creadores y bailarines que estaban surgiendo en ese momento en Tijuana. La finalidad era convivir y compartir experiencias con los grupos nacionales e internacionales que visitaban la ciudad; e involucrar al mayor público posible en la danza contemporánea.

La *Muestra Internacional de Danza Cuerpos en Tránsito*, actualmente forma parte de la Red Nacional de Festivales de Danza de la región Noroeste; y se celebra en forma simultánea durante el mes de abril con: la Muestra Internacional de Danza, *Un Desierto para la Danza* en Hermosillo, Sonora; el *Festival Internacional de Danza José Limón* en Culiacán, Sinaloa; el *Festival Internacional de Danza Contemporánea Espuma Cuántica* en Ensenada, Baja California; y el *Encuentro Internacional de Danza Contemporánea Entre Fronteras*, realizado en la ciudad de Mexicali, Baja California.

El objetivo de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito es:

Impulsar y renovar en esta frontera el quehacer dancístico en el género contemporáneo. Ofrece presentaciones artísticas para todo público y actividades de capacitación para bailarines, promotores y críticos de danza. Constituye una plataforma para la proyección de grupos de danza de la región, refuerza su profesionalización y propicia el intercambio de visiones y propuestas entre los grupos participantes, nacionales e internacionales (Recuperado el 5 de mayo de 2017 de: <http://www.cecut.gob.mx/sis/festivales/cuerpostransito.php>).

Según las palabras de Pedro Ochoa Palacio, Director General del Centro Cultural Tijuana, plasmadas en el programa de mano de la edición 2017: “Desde su primera edición ésta ha sido -más que una muestra- una festiva reunión de amigos, de mentes creativas, de entusiastas y animosos espectadores buscando las últimas novedades en el manejo escénico del cuerpo humano” (Centro Cultural Tijuana, 2017:1)

En la Tabla 1 (ver en anexos) muestro los grupos de danza contemporánea que se han presentado a lo largo de las diecinueve ediciones en la Muestra. Están divididos por año y lugar de origen: grupos locales de Baja California, grupos nacionales y grupos internacionales.

Con este panorama reflejo en primer lugar, la cantidad de grupos que existían en los primeros seis años dentro del festival. Los grupos locales tenían mayor acceso a compartir el festival con los grupos nacionales y extranjeros. Todos los locales tenían oportunidad de o derecho a tener ese espacio para bailar. El festival se convertía en uno de los momentos del año, cuando se podía ver los avances de todos los colegas de la danza contemporánea local; se reconocía que el festival era una plataforma de buen nivel para los tijuanaenses que hacían danza.

Ahora no sucede lo mismo, pues los grupos locales deben entrar en una convocatoria. También es cierto que, en los últimos años el presupuesto de la Muestra ha bajado considerablemente, con lo cual es notable -de pronto- la baja presencia de compañías extranjeras y grupos locales. Esto tiene que ver con un tema de organización interna del festival y de la relación que ellos tienen con la red nacional de festivales de danza para programar quién se presenta o no en el festival.

Compañías de danza de Estados Unidos, España, Francia, Canadá, Brasil, Suiza, Japón, Costa Rica, Argentina, Italia, Sudáfrica, Chile, Alemania y Finlandia han visitado la ciudad a lo largo de estas diecinueve ediciones. Asimismo, se aprecia en la gráfica que los grupos nacionales que han visitado la Muestra durante todos estos años provienen de: México, DF; Hermosillo, Sonora; Querétaro; Mazatlán y Culiacán, Sinaloa; Guadalajara, Jalisco; Yucatán; Monterrey, Nuevo León y León, Guanajuato. Los grupos extranjeros que han repetido su visita en la muestra han sido: *San Diego Dance Theatre*, *Provisional Danza* de Madrid, España; *10 & 10 Danza* también de Madrid, España, y *Quasar* de Brasil.

Delfos Danza Contemporánea, por ejemplo, en 2017 se presentó por tercera vez y no dejó indiferente a nadie; causó polémica entre los espectadores que estaban divididos en gustos y opinión. Asimismo, *La Cebra* ha estado en tres ocasiones. *Antares Danza Contemporánea* ha participado en el festival cinco veces. Habrá que reflexionar, además del presupuesto del Centro Cultural Tijuana; el perfil de cada compañía que viene, sus propuestas, y las tendencias que llaman la atención de la Muestra y hacer reflexionar al público.

Para este estudio, me interesa conocer los objetivos de cada compañía que se presentó en la Muestra Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, porque en función de ello, es cómo el público cobra sentido según la función a la que asisten.¹²

- Quasar: Busca la profesionalización de la danza y la formación de públicos.
- Physical Momentun Project & Proyecto Itaca: Intenta humanizar a cualquier comunidad y no educar a sus mismos colegas.
- Lux Boreal: Expresa su realidad a través del arte sin dar a entender algo en específico.
- Ebert Ortíz Danza Contemporánea: No lo dice en el programa de mano.
- Kaejar D'Dance: Trata de influir en el intercambio de experiencias significativas dentro y fuera del escenario en comunidades locales e internacionales.
- Colectivo enNingún lugar: Prefiere ser un vehículo para compartir y recolectar personas e ideas, generando un espacio para la creación interdisciplinaria.
- Kin Company: es una plataforma para la creación de trabajos enfocados en el ser humano, de contenido social y compromiso con la comunidad.
- Catapulta, Compañía Itinerante: Convoca y profesionaliza el talento de jóvenes mexicanos, a través de un encuentro que se lleva a cabo cada año en una región distinta del país.
- Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca: Dan importancia a la calidad estética de sus obras y el uso de objetos para crear metáforas visuales que quedan grabados en el espectador.

¹² Información recuperada de los programas de mano de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, editado por el Centro Cultural Tijuana. (Centro Cultural Tijuana, 2016 & 2017)

- Compañía Rubberbandance: Busca reconciliar y fusionar la cultura del hip hop con la danza contemporánea; y derribar la barrera entre ejecutantes y audiencia tanto como sea posible.
- Delfos, Danza Contemporánea: Su objetivo es generar un espacio para la creación, el intercambio, la formación y la comunicación a través de la danza contemporánea.

Entiendo que el artista se plantea un objetivo principal que, a veces, no es el espectador. Aunque se puede dar por hecho que el artista baila para un espectador, los artistas pueden tener otros objetivos que los caracteriza como grupo. Por eso me parece interesante conocer las prioridades de los grupos invitados.

El festival se ha hecho a paso seguro a través de los años, por medio de las instituciones federales que han respaldado la Muestra. Tiene la fortuna de pertenecer a una red nacional que le consolida aún más. Al tener auge este festival, principalmente los grupos locales de danza contemporánea empiezan a posicionarse dentro de este campo en la ciudad. Por otro lado, los directivos de la institución que organizan la Muestra han sido fundamentales para que se conforme la programación de compañías. Se da una relación permanente y cercana durante la organización de este evento entre quién organiza, la red nacional de festivales y quién asesora artísticamente. Pueden ser personalidades que no forman parte del Centro Cultural Tijuana, quién financia, quién propone y quién decide. Todo tiene relación. Al final de cuentas, la gráfica expuesta anteriormente cobra sentido porque se ve reflejado la ruta de compañías que han visitado la Muestra.

2.4.2 Los programas de mano de la Muestra Cuerpos en Tránsito

Roxana-Guadalupe Ramos-Villalobos comenta en su texto *Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana*, los usos

que se le ha dado a través de los años, a los programas de mano. Ella dice que, han cambiado las funciones de estos documentos tan valiosos. A finales del siglo XVI en España, los programas de mano servían para llamar la atención de la gente, atraerla y asegurar la convocatoria en un espectáculo. (Ramos Villalobos, 2012:60)

Ya a la entrada del siglo XX dice que se empieza a comercializar el uso del programa de mano, donde anunciaban repertorios, elencos, repartos, etc. pero agregando anuncios publicitarios para costear el programa de mano. Actualmente, un programa de mano, pretende ser un vínculo entre el artista y el espectador; informa qué se va a presentar, quiénes son los intérpretes, la biografía del coreógrafo y/o compañía y, se presenta a modo de folleto, tríptico o cuadernillo.

En el caso del programa de mano de la Muestra Cuerpos en Tránsito fue un cuadernillo de 22 páginas más portada y contraportada (Ver anexo 6 y 7), donde la portada es a colores y el contenido a blanco y negro. En el programa se publicaron todas las actividades del festival, incluyendo las palabras de bienvenida de Pedro Ochoa Palacio, Director General del Centro Cultural Tijuana. Posteriormente en cada función se anexó una fotografía de cada compañía participante, la sinopsis y duración de la obra, público a quien iba dirigida, el programa y los creativos, además de agradecimientos de algunos colaboradores y los logos de las instituciones que colaboraron con cada grupo. No se vendió publicidad a empresas y fue realizado por el CECUT. En la contraportada solo se incluyeron enlaces de contacto de la institución a través de redes sociales; y lo único que cambió entre la edición 2016 y la 2017, fue la portada, porque la imagen cambia cada año. La portada incluye los logos de las instituciones culturales que apoyan a la Muestra, fechas en las que se presentó el festival, los teléfonos, la página web y facebook del CECUT. Nunca apareció el costo de las entradas.

Lo que da a entender Roxana Ramos (2012) en su texto, es que el uso actual que le dan los espectadores a los programas de mano es meramente informativo, y en realidad puede ser un apoyo para que el espectador complemente una opinión sobre una obra coreográfica. Los programas de mano son una fuente de documentación e información, que pueden ser utilizados como elemento importante para la investigación. No es el caso investigar a profundidad el uso de los programas de mano en esta tesis, pero es verdad que, en la Muestra Cuerpos en Tránsito los programas de mano fueron un vínculo entre artista-espectador, puesto que, por una cuestión de organización, los dos primeros días de cada festival no se entregó el programa de mano, con lo cual el espectador salió durante esos dos días sin la referencia temática que proponía el artista.

Partiendo de este detalle, destaco que como investigadora, el programa de mano fue una fuente que sirvió para documentar en el cuarto capítulo los datos exactos de los grupos, nombres de las coreografías, nombres de bailarines, datos técnicos en general y sinopsis de las obras. La información del programa de mano fue editada según los requerimientos del CECUT, que organiza la Muestra, por lo cual los datos proporcionados fueron concretos y supeditados al espacio y tamaño del programa de mano (hoja tamaño carta doblada). La ventaja del programa de mano para el espectador durante la Muestra fue que le ayudó a conocer a grandes rasgos la temática de las obras, y lo utilizaban para llenar los cuestionarios. La desventaja fue que no todos los espectadores recibieron esta información, porque no alcanzaron a tener programas de mano. Aun los espectadores que recibían esta información, no todos consultaban los datos; me daba cuenta cuando los entrevistaba y no sabían cómo se llamaba la obra.

La ventaja para la investigación es que en el programa de mano están todos los datos registrados en el orden que se presentaron las obras. En ese sentido, para poder entender al

espectador al momento de analizar las coreografías, fue importante comprender lo que quisieron decir los artistas por medio de la sinopsis de las obras que aparecen en los programas de mano, donde se concentra el extracto de información que el artista desea que el espectador conozca para entender la coreografía. La desventaja fue que no todas las compañías proporcionaron una sinopsis de sus obras, esto porque muchas obras de danza contemporánea, sobre todo las más abstractas, carecen de anécdota o no quieren los creadores, simplificarla anunciándola o enfatizar un sentido entre muchos que el público pueda construir.

Los grupos que no desearon incluir sinopsis en el programa de mano fueron Physical Momentum & Proyecto Itaca de la Ciudad de México, con la coreografía *Conatus*. En apariencia, esta coreografía no tiene argumento, por lo menos, así lo declaraba el programa de mano. Desde luego, sí había un sentido que los artistas referenciaron en la obra y luego contaron en entrevista. La obra es muy personal y filosófica, y los artistas dejaron que el espectador, según su vivencia, fuera interpretando la pieza a su manera, sin guiarse de un argumento escrito en el programa de mano.

CAPÍTULO III

MIRADA DEL PÚBLICO DE LA MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA TIJUANA CUERPOS EN TRÁNSITO 2016 Y 2017

La Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito, como muchos otros que hay en el país, existe por la necesidad de reflejar la cultura de una sociedad, además de que se dé esa internacionalidad y se mezclen diversas culturas. En este caso, cuando vemos producciones de grupos de danza contemporánea local, nacional e internacional, existe una intención de apertura y de crear vínculos interculturales.

La percepción del espectador evoluciona, según se van entrelazando esas nuevas relaciones o cambiando de roles, entre artista-espectador y/o espectador-espectador. El

espectador puede convertirse en artista y subirse al escenario a formar parte de la obra de danza contemporánea; pues tiene la oportunidad de bailar, gritar, correr, beber vino, etc.

Nunca he visto que un artista expulse a un espectador. ¿Qué pasa entre el espectador-espectador? ¿Cómo reacciona un espectador según lo que le provoque otro espectador? Todas estas relaciones se pretenden revisar en el cuarto capítulo, no sin antes conocer en la primera parte de este tercer capítulo, el tipo de público de la Muestra, en función de la obra y compañía que la presentó, según la mirada sociológica de Pierre Bourdieu.

Bourdieu considera que un hecho social se debe abordar desde todo su entorno, formas de consumir, usos y apropiaciones, y cómo se afectan mutuamente los patrones socioculturales.

Se impone con evidencia en todos los casos en los que unos individuos originarios de la misma fracción o de la misma familia, y sometidos en consecuencia a unas inculcaciones morales, religiosas o políticas que pueden suponerse idénticas, se encuentran propensos a unas posturas divergentes en materia de religión o de política a causa de las diferentes relaciones con el mundo social. (Bourdieu, P., 2002:110)

Es relevante identificar la diversidad de opinión que hay entre el público de danza contemporánea, por la personalidad de cada espectador; por su forma de ver la vida; su perfil detectado a partir de la edad, sexo, nivel de estudios, ocupación o profesión; y en su background cultural que les hace diferenciar, y preferir ver una obra de danza contemporánea y no otra, dentro del festival.

En la primera parte de este tercer capítulo considero la propuesta de H. Gans donde dice que toda la gente tiene derecho a la cultura sea de clase social alta o baja. Distingo esta propuesta en el estudio de público; para identificar el perfil que convierte su mirada en especializada o no.

En la segunda parte, presento una reconstrucción general de la mirada del espectador de la Muestra. ¿Cómo se entremezcla la percepción del espectador en estas dos ediciones, en función del tipo de público y de las compañías? ¿Cómo sería esa dramaturgia del espectador en la Muestra? ¿En qué se enfoca el espectador de la Muestra?

En este apartado fue fundamental introducir la teoría de Patricia Cardona, que considera que el espectador reacciona, según el impacto de su mirada. Asimismo, los referentes adecuados que ha utilizado el coreógrafo en las obras coreográficas, ya que en esa medida el espectador capta y registra en su memoria. También fue importante considerar para este segundo apartado, la teoría de Pauline Hodgens que dice que toda obra de danza tiene valores y cualidades y, según el contexto del espectador será la magnitud del significado otorgado y la percepción de dichos componentes de la pieza coreográfica.

3.1 Perfil y tipo de público de la Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017

El perfil del espectador que asistió la Muestra Cuerpos en Tránsito se obtuvo a partir de una muestra de 177 personas que elegí al azar durante las dos ediciones. Pregunté a las personas encargadas de recibir los boletos la cantidad de público por cada función, con la finalidad de definir un 10% aproximado del público muestra para cada función, mientras salían del evento. Para definir el perfil, consideré importante seleccionar el sexo, la ocupación, la profesión, la edad y el nivel de estudios.

Esto generó que del 100% de espectadores que elegí como muestra, el 67% fueron mujeres, el 31% hombres y el 2% no contestaron este rubro. Con respecto a la ocupación de la muestra seleccionada: 23 personas trabajaban en la docencia en danza, 24 fueron bailarines; entre las 56 personas restante había un psicólogo, un estilista, un pastelero, un asesor telefónico, un

comerciante, un chofer, un sanador, un terapeuta, una trabajadora doméstica, un actor; 8 personas no contestaron su ocupación y el resto contestó ser estudiantes.

En relación con la profesión, de 177 personas, 52 fueron estudiantes, ya sea de secundaria, preparatoria o universidad; 36 bailarines; 13 profesoras de danza y 76 tienen otras profesiones como Arquitectura, Licenciatura en Comunicación, Química, Cinematografía, Ingeniería en Ciencias Computacionales, Mercadotecnia, Administración, Medicina, etc.

La edad preponderante de la muestra osciló entre espectadores de 20 a 29 años, estudiantes de universidad. La edad mínima entre quienes contestaron cuestionarios fue una niña de 9 años y el de mayor edad fue una mujer de 65 años; siete personas no respondieron su edad. La niña de 9 años asistió a la función de Lux Boreal edición Cuerpos en Tránsito 2017, donde presentaron la coreografía *Luminiscencias*; es estudiante de primaria y hermana de uno de los bailarines intérpretes. Ella no encontró muchas referencias en la obra para entenderla, solo vio cajas y personas. Realmente confundió las emociones con el hecho de ver cómo bailaban y no tenía mucha idea de lo que había visto, solo se remitió a considerar el gusto de ver bailar a su hermano. La señora de 65 años asistió a ver la obra *No somos únicos, pero sí auténticos* de Catapulta, Compañía Itinerante de la Ciudad de México, Cuerpos en Tránsito edición 2017. Ella es profesora de danza que tiene escolaridad técnica. Vio en los chicos de Catapulta buena técnica, y dijo que pasó riéndose durante la obra. Pensaba que la temática de tomarse la vida en broma tenía relación con su vida. Le gustó ver cómo parodiaban la danza contemporánea y hacían ameno el espectáculo.

FIGURA 2.1

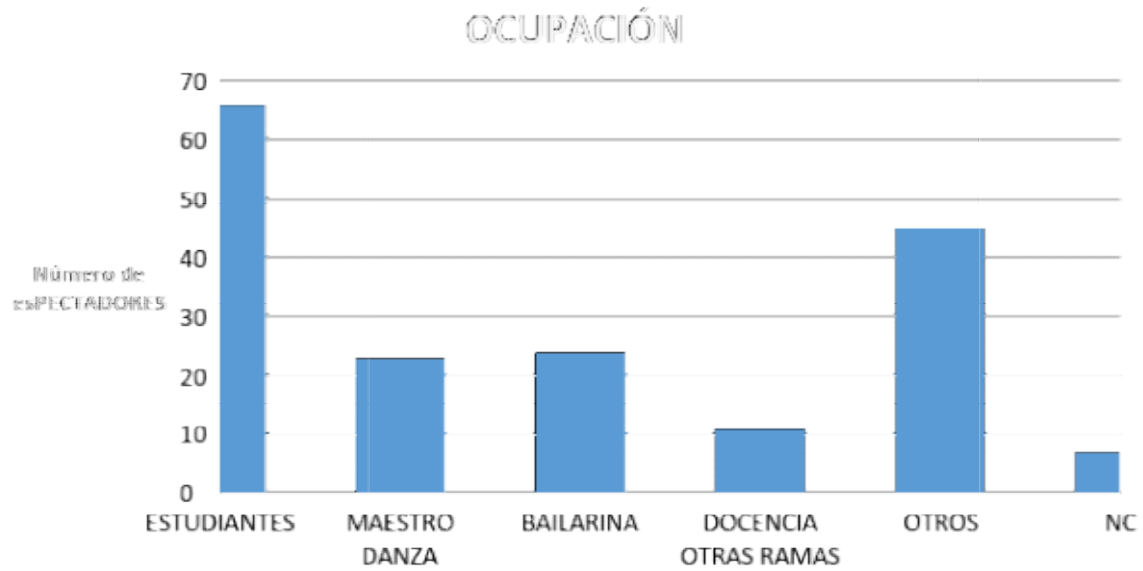


FIGURA 2.2

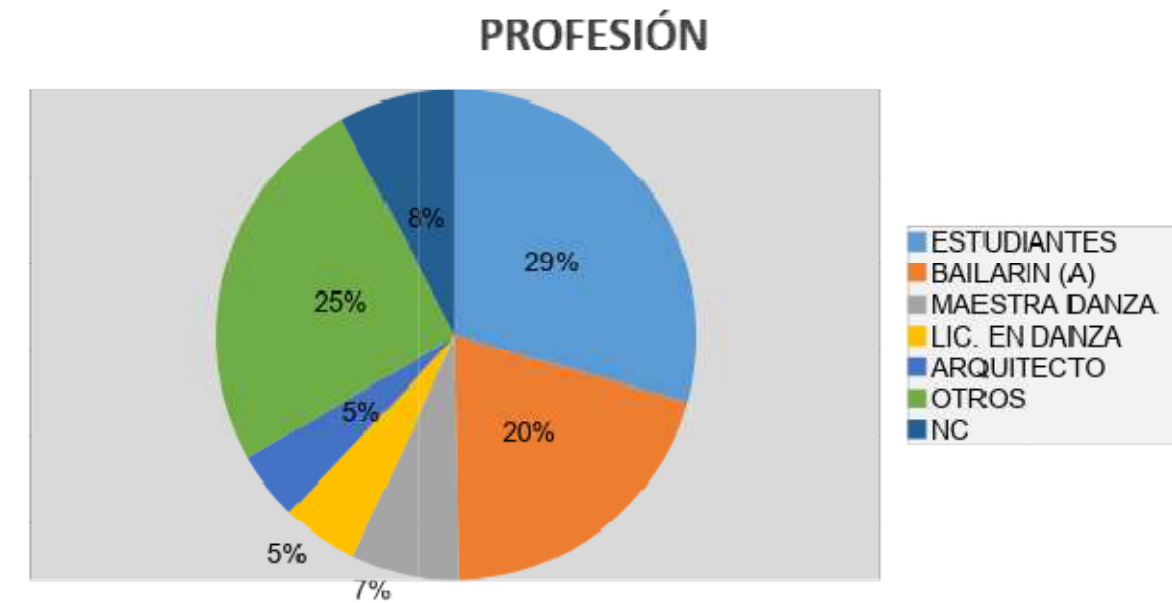


FIGURA 2.3

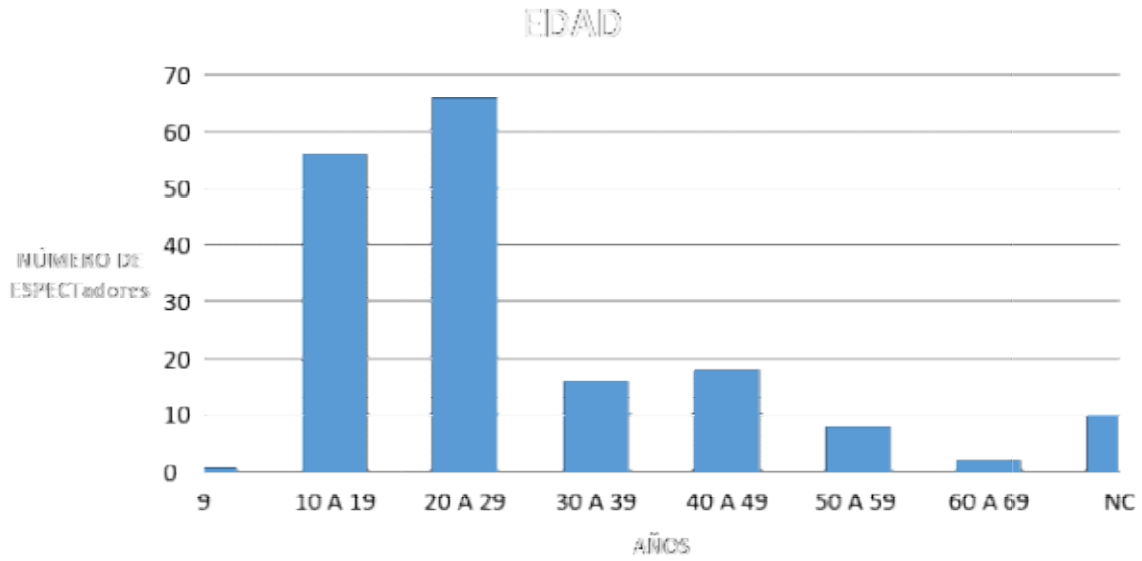


FIGURA 2.4

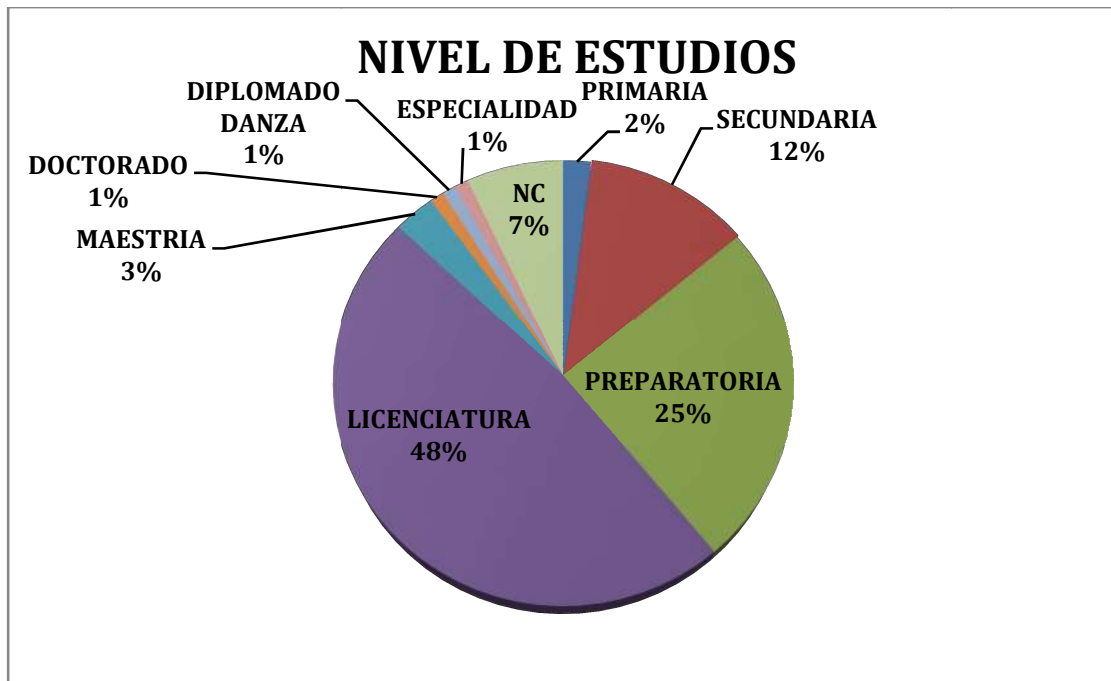
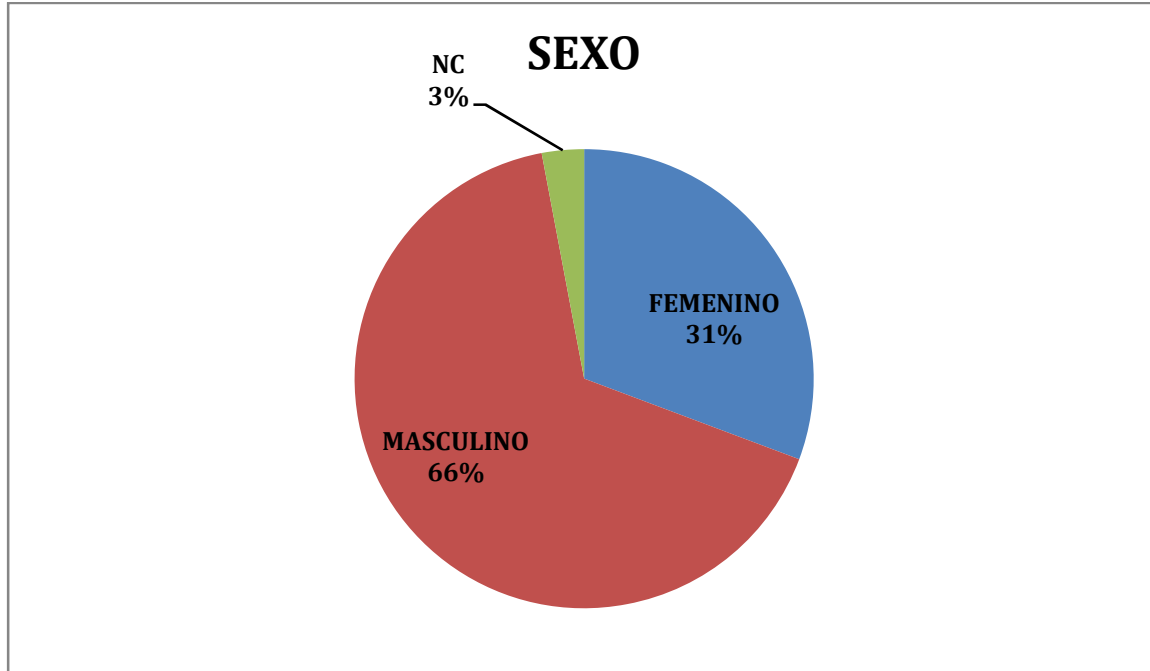


FIGURA 2.5



Según lo revisado en el estudio de público, de 177 personas que contestaron cuestionarios: 85 personas estudian o tienen nivel de estudios de licenciatura, 44 con estudios de bachillerato y 48 otro tipo de estudios. A nivel general, es gente que, en su mayoría, les gusta, aprecian la danza contemporánea, aunque también existen personas que van a las funciones porque acompañan a familiares de bailarines que participan en el festival.

Esto me da un margen de distinción basándome en las categorías de Gans, que probablemente el nivel de cultura que tenga el público de la Muestra de Cuerpos en Tránsito sea de cultura media alta; siguiéndole la cultura media-baja, porque existen personas que tienen estudios de preparatoria y secundaria; y en un menor grado de personas que tienen estudios de maestría, especialidad o doctorado.

El tipo de público que describo en este trabajo surgió, a partir de lo publicado en el programa de mano de las dos ediciones del festival, al público a quien en realidad los creadores dirigían su obra en cuanto a grupos de edad (el público general, el público adolescente y adulto,

y el público mayor de 18 años). Esto con la finalidad de darme cuenta si en realidad era lo previsto por lo que decía el programa de mano o no.

De las doce compañías que se presentaron en Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017, la única que sugirió público mayor de 18 años fue Physical Momentum Project & Proyecto Itaca con la pieza *Conatus*, porque la obra contenía desnudo. Sin embargo, estuvo presente un menor de edad de 16 años, que entró a ver dicha obra.

Las compañías Catapulta, Compañía Itinerante y Delfos, Danza Contemporánea sugirieron tener a un público adolescente y adulto. Es decir, no niños. En este dato, aprecio que la realidad de las indicaciones del programa de mano fue distinta, porque, en las dos funciones precisamente hubo niños. Niños que rieron durante la función de Catapulta y niños que no entendieron por qué no vieron danza con Delfos.

¿Por qué sucedió esto? En principio, Catapulta presentó dentro de su función a payasos caracterizados que hicieron un número cómico, con lo cual fue probable que su difusión haya llegado más hacia los niños, lo cual es una contradicción. En el caso de Delfos, es una compañía que, por su trayectoria profesional, tiene seguidores, son conocidos en el país y la gente daba por garantizada la función que precisamente cerraba la Muestra. A esa función, fueron algunos alumnos de academias que no se querían perder este cierre.

Lo que hicieron algunos profesores de danza de academias en Tijuana, fue recomendar a ciegas la función de Delfos a estos alumnos; sin haberse percatado, primero, en saber a qué tipo de público iba dirigida la función y en segunda, conocer qué tipo de obra era.

El resto de compañías de danza decidieron mantener su espectáculo para el público en general, sin ninguna indicación particular. Es decir, se consideró a niños, adolescentes y adultos.

Esto significa que de 12 funciones de la muestra incluyendo las dos ediciones, 9 fueron dirigidos a público general, 2 compañías presentaron sus obras a un público de adolescentes y adultos y, solo una compañía quiso dirigirla a un público mayor de 18 años. De todas ellas, una compañía local tuvo presencia en la edición de 2016 y repitió en 2017. (Véase tabla 2 en anexos)

3.2 Reconstrucción general de la mirada del espectador de Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017

Este apartado se presenta como resultado de haber observado y aplicado cuestionarios y entrevistas a los espectadores muestra. La observación la hice directa tomando notas durante y después de cada función. Los cuestionarios fueron escritos y los apliqué eligiendo al azar al espectador cuando iban saliendo de la función. Las entrevistas fueron grabadas y abiertas, así el espectador tuvo la oportunidad de narrar mejor su sentir. Estas personas se eligieron al azar al salir de la sala de espectáculos y con el consentimiento de ser grabados. Me encontré con pocas personas que se rehusaron a responder tanto en entrevistas como al momento de contestar los cuestionarios y fue porque realmente no estaban interesados en colaborar.

Para la reconstrucción general de la mirada del espectador consideré la forma en cómo se enteró de Cuerpos en Tránsito, lo que vio, qué emociones le provocaron las obras, qué pensó de lo que vio, las temáticas de las obras y el rol de los programas de mano, para así reconstruir a nivel general la mirada del espectador.

En las entrevistas tomé en cuenta el bagaje cultural al vivir en la frontera que ha influenciado la forma de pensar, actuar y ser en el mundo. Las personas contestaron los cuestionarios abiertos que les repartía en hojas, en grupo y a veces respondieron con las mismas ideas porque estaban de acuerdo. Estas personas tomaban las hojas, los lápices y buscaban estar cómodos, se sentaban en escaleras, se recargaban en mesas, en la pared, en la espalda de su amigo, se sentaban en el suelo o en sillones.

Hubo personas que no contestaron todas las preguntas. Me da la sensación de que algunas emociones que describieron en los cuestionarios no eran claras. Otras personas contestaron en inglés porque era público proveniente del otro lado de la frontera, sin embargo no respondieron del todo, porque no comprendían bien el idioma español o no sabían escribirlo. En lo que respecta a los cuestionarios abiertos, los espectadores expresaron con poca profundidad lo que pensaban de las obras. Entonces, haber retomado lo que pensó el público en entrevistas más profundas complementa esa parte reflexiva, que fue importante rescatar del espectador.

Hubo personas que agradecieron la oportunidad de expresar como espectador ese momento vivido en la sala, y lo aprovecharon como una plataforma para hablar. Al público le interesa opinar sobre las obras, porque se siente parte de ellas. Este tipo de estudios de público estimula los sentidos del espectador cuando se le cuestiona sobre lo que vio y accede a responder.

3.2.1 ¿Cómo se enteraron de Cuerpos en Tránsito?

El público tijuanaense se enteró de la Muestra Cuerpos en Tránsito, por las redes sociales, el internet, los maestros de danza que invitan a sus alumnos o la familia.

En el caso de los maestros, sobre todo los de danza; su rol fue muy importante porque ellos fueron el puente para que el estudiante que se encontrara en la academia de danza o en el bachillerato, fuera con entusiasmo a ver danza contemporánea. En variadas ocasiones fue perceptible, incluso obvio, porque muchos espectadores estudiantes fueron al teatro con el uniforme de la escuela o con pantuflas de danza puestas, que evidenciaba que venían de la clase de danza de algunas academias. Dichos estudiantes llegaban en grupos, por lo cual su presencia también fue notable. Otros estudiantes provenían de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas y otras alumnas jovencitas del Centro Estatal de Artes de Tijuana. De doce grupos de danza

contemporánea que se presentaron en la Muestra, solo hubo cuatro compañías locales donde los familiares de los intérpretes y los alumnos de los bailarines tuvieron mayor presencia como espectadores. Estos grupos fueron: Lux Boreal que estuvo en la edición 2016 y en 2017, Ebert Ortiz Danza Contemporánea, Colectivo en Ningún lugar, Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca¹³

Cuando el público está sentado viendo la obra y vive la experiencia de la danza, empieza a generar formas de ver una obra dentro de la sala del CECUT, según la tendencia de la Muestra. Hay espectadores que están muy concentrados en la obra, otros que se cambian de butacas a cada instante, llegan tarde, suben los pies a la butaca de enfrente, no apagan celulares, toman fotografías con luz, se atraviesan con una lámpara que encandila a otros espectadores, se brincan las butacas, etc. Esta tendencia de comportamiento reflejada en el espectador -porque así lo manifestó en el cuestionario y en la entrevista- influye en su mirada en general de la Muestra, y es la que describo a continuación.

3.2.2 Lo que vio el espectador

El público de Cuerpos en Tránsito según lo que respondió en los cuestionarios, vio coreografías coordinadas y difíciles, vio danza, disciplina, bailarines increíbles, bailarines entrenados, cuerpos, energía, armonía, diversión, la vida cotidiana, movimientos contemporáneos, expresión corporal, ligereza, frescura, virtuosismo, agilidad, dedicación, asombro, integración, precisión, técnica, profesionalismo, entrega, dinamismo, improvisación, exploración, creatividad y musicalidad. Eso significa que el espectador estuvo atento a la técnica, forma o intensidad del movimiento del bailarín, pero también observó el trabajo que le llevó al bailarín presentarse a una función. Algunos espectadores se dieron cuenta si hubo una fusión de estilos o de una técnica de hip hop con contemporáneo.

¹³ A Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca se les consideró como compañías locales, aunque hicieran coproducción con Mazatlán, Sinaloa.

Hubo personas que simplemente vieron una presentación de danza, escenografía o un espacio. Otras personas vieron espontaneidad, profesionalismo por lo que hacen, amplia visión y buen ejercicio escénico corporal. También una búsqueda de exploración distinta. El espectador tiene un radar en su mirada que detecta, además de cuerpos en movimiento, referentes escenográficos en movimiento.

Otros espectadores vieron la identidad de una compañía. Eso quizá tuvo que ver con que el público haya visto en anteriores ocasiones el trabajo coreográfico, como pudo haber sido el caso de: Lux Boreal, Delfos danza contemporánea, Ebert Ortiz Danza Contemporánea (local) o Quasar que, si no conocían la obra que llevarían a la Muestra, sí que conocían su técnica o la forma de presentar sus obras.

Los espectadores ven más allá de lo que les ofrece el artista. Distinguen sentimientos, emociones, como el amor, la tristeza, el sentido del humor, los miedos, las barreras, los obstáculos o la desesperación. Otros espectadores aprecian la capacidad de movimiento, el tipo de propuesta que les ofrece la obra, la relación que tiene la obra con sus elementos escenográficos, cómo están estructuradas las obras entre sí. Es decir, la cantidad de coreografías y el peso artístico que tuvo cada uno.

También ven relaciones entre las personas. Eso quiere decir que, el espectador aparte de ver artistas, ve seres humanos; momentos complicados de la vida; elementos de cada personalidad; ve sus miedos y demonios. Ve problemáticas de la vida. Además ve a su maestro de danza bailar, a su familiar.

El espectador de la Muestra Cuerpos en Tránsito ve y se da cuenta si existe o no conexión con el público, porque cuando sale de la sala es de los primeros temas que habla. Es consciente. Asimismo, el espectador ve errores técnicos como en el caso de *A strange place* de Flores

TeatroDanza y Pájaro Mosca, donde falló el audio, la entrada de ciertas luces y el telón al final de la obra. Otro espectador vio dos grupos de danza novatos o bien un desastre.

También vio otros personajes, como sucedió con Delfos Danza Contemporánea en 2017, donde salía un conductor de televisión, hablando y entrevistando, personajes artísticos de la vida real como cantantes o concursantes de belleza, etc. El espectador fue capaz de distinguir la diferencia entre un cuerpo en movimiento como propuesta estética de la coreografía, así fue el caso de la obra de *Esmedianoche... (Variedades nocturnas)* de Delfos. Todas estas percepciones cobrarán sentido en el cuarto capítulo de esta investigación.

3.2.3 Las emociones del espectador

El público de las dos ediciones, si tenía que responder ante una emoción lo hacía. La gente lloró en algunas obras y aunque no lo declararon abiertamente en los cuestionarios, sí que lo hicieron en conversaciones por la sala, incluso en entrevistas más profundas, que se seleccionaron al azar al finalizar la función, sin distinguir si eran personas dedicadas a la danza o no. A estas personas se les entrevistó en el lobby de la sala del Centro Cultural Tijuana.

El público fue generoso en poder expresar esas emociones surgidas. Hubo espectadores que no contestaron a la emoción que les provocó ver la obra, por no querer indagar en su propio interior o simplemente no querer contestar sobre ese tema. Otras personas me agradecieron la posibilidad de poder expresar sus pensamientos; porque este tipo de estudios hacen que se provoquen respuestas del público.

Hubo quien no supo describir las emociones. Otras personas sintieron simplemente emoción. También hubo sensaciones como el caso de la mamá de uno de los bailarines de la compañía local Ebert Ortíz Danza Contemporánea, que sintió orgullo por ver a su hijo bailar. Este tipo de sensaciones hacen pensar que la señora quizá no vio la obra, sino que se enfocó en

su hijo. Entonces la experiencia de la coreografía se fue a un segundo plano, y la emoción por ver a su hijo fue más importante.

Para otro espectador, empleado de 28 años, le fue desagradable ver la obra *Esmedianoche...(Variedades Nocturnas)*, justo por el día y la hora¹⁴ porque, expresó el espectador, que ya se encontraba cansado. Quiso ver danza y lo que vio fue una performance. Esto denota que existe el espectador que no llega receptivo a ver una obra porque físicamente no se encuentra bien.

Algunos espectadores, tuvieron emociones encontradas en una misma obra, como un espectador que estuvo en la primera función de la edición 2016 (Quasar) que sintió intensidad, pero a la vez estrés y paz. Una chica de 30 años, profesora de danza, que fue a la edición del 2017 durante la función de Lux Boreal sintió interés por ir a ver a la compañía, pero a la vez aburrimiento por lo que vio. En contadas ocasiones, las respuestas del público en general de las dos ediciones de la Muestra Cuerpos en Tránsito, fueron sin saber mucho el contexto de la obra y contestaron brevemente, sin pensar lo suficientemente lo que en realidad consideraron la temática de la obra. ¿Qué es lo que le interesa presentar al creador? ¿Qué temas le interesa interpretar? ¿Qué fue lo que propuso el creador?

3.2.4 Lo que piensa el espectador

Hay otro espectador que no desea ahondar en los cuestionarios porque no le interesa; o porque es norteamericano y no entiende o no escribe bien el español. Está otro tipo de espectador norteamericano que sí habla y escribe correctamente el español y contesta el cuestionario de modo natural. También está el mexicano que siendo ciudadano americano, ve la obra y responde según su idiosincrasia mexicana. Más tarde dice que, debe retirarse rápidamente porque tiene que

¹⁴ La función de Delfos Danza Contemporánea fue el martes 2 de mayo de 8:00 a 10:00 pm.

ir *al otro lado* ya que allá vive y se le hace tarde. Está el espectador que lleva prisa, o no sabe qué pensar y responde lo primero que se le cruza por la mente; como pensar que le gusta una obra por la precisión de dirección; porque es un buen espectáculo; o porque los bailarines invierten muchas horas de trabajo. Entonces a pesar de las prisas o de cualquier otro inconveniente, el espectador siempre tendrá tiempo para pensar lo que vio, aunque solo exprese una frase. Su percepción no traiciona a pesar de las prisas. Le gustó o no le gustó una obra. No hay tintes a medias.

Valoran lo que puede ser bueno, pero también lo que puede ser mejor o innovador. Habrá espectadores que piensen que la danza contemporánea ya no dice nada; como una maestra de 48 años con grado de doctorado que fue a ver a Quasar y no le gustó lo que vio. Está el espectador que piensa que ha vivido una experiencia sensorial cautivadora, que ha sido emocionante, que le gustó mucho una determinada obra, o le ha parecido divertida y se la pasó bien. El espectador responde a las primeras impresiones que les dejó la obra.

Piensa en la calidad de la obra, en lo interesante que puede ser una propuesta coreográfica. Piensa en cómo se conjugan la creatividad, el lenguaje corporal, la iluminación, la atmósfera en sí; y encontrar una plástica escénica, porque todo lo encuentra en su lugar.

Hay espectadores que las obras les dejan una enseñanza y así lo expresan. Si técnicamente ven algo que no funciona, lo dicen y lo piensan; porque consideran que una obra puede ser visualmente impresionante como la pieza de *Conatus* que creó en el espectador, imágenes que ayudaron a expandir la manera de interpretar lo que sucedía en su mente.

Está el espectador que piensa y habla durante la obra, y expresa emociones, grita, dice comentarios entre una obra y otra. Suspira o exhala cuando no está contenta con una obra y siente ansiedad, como sucedió con la obra de Delfos. Hay otro tipo de espectadores que encontré

como, una mujer de 50 años, profesora de danza que decía en la coreografía *No somos únicos, pero sí auténticos* de la compañía Catapulta, que estaba bonita la obra, pero que se tenía que retirar. No llevaba ni 30 minutos de estar en el teatro, pero su pretexto fue que tenía que cruzar la frontera hacia los Estados Unidos y hacer una larga fila; ya que al día siguiente tenía que ir a trabajar temprano. Esta espectadora, no vivió la experiencia escénica completa. No porque no quisiera o porque no le gustara; sino por una causa ajena a la función que le impidió quedarse. Así como ella, hubo muchos espectadores que se salieron de la sala, por ese motivo o porque no les gustó la obra y se sentían incómodos. Como sucedió con la gran mayoría en la función de Ebert Ortiz Danza Contemporánea edición 2016 y también en Delfos, Danza Contemporánea edición 2017.

Si tuviera que crear una especie de dramaturgia del espectador de lo que habla y dice en voz alta, durante las funciones de Cuerpos en Tránsito, lo resumiría de la siguiente manera:

- *¡Ay, perdón, por la fila de atrás!*, murmura un espectador que buscaba donde sentarse para ver *Teorías de la Identidad* de Lux Boreal.

- *¡Hola!* dice un artista de Kaeja D'Dance.

- *¡Hola!*, responde una espectadora y saluda con la mano al artista.

- *¿Qué dijo?*, dice otra espectadora.

- *Eso que hicieron es muy difícil, ¡bravo!*, según espectadores de Lux Boreal edición 2016, que vieron la coreografía *Teorías de la Identidad*.

- *Ya sabía que eran dos piezas*, dice una espectadora que vio a Kaeja D'Dance.

- *Ya se me olvidó*, dice otra.

- *¿Dónde están los lentes?*, dice un espectador que vio la función de Colectivo en Ningún lugar edición 2016.

- *Sí, ya sé*, dice otro.
- *Órale*, comenta otro.
- *¿Qué creen lo que acabo de hacer?*, dice uno de los cuatro artistas de Colectivo en Ningún lugar al público.
- *No tocar el piso*, contesta una.
- *¡Mamá!*, exclama un niño durante la función de Lux Boreal edición 2016.
- *¿A qué horas se van a mover?*, dijo una niña de 11 años a su madre, que nunca vio que bailara la compañía de Delfos.
- *El karaoke está bueno*, ironiza otra espectadora en la misma función porque los artistas solo cantaron canciones de antaño y nunca bailaron.
- *La familia peluche*, dijo un espectador cuando vio vestidos a los cuatro artistas con pura ropa de peluche, en la obra *A strange place* de Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca, edición 2017.
- *¡Celulares!* -, exclamó otro en voz alta, cuando vio que muchos espectadores no apagaban sus celulares dentro de la sala, previo inicio a esta misma función.
- *¡Uy, me va a dejar ciega!*, dijo una espectadora durante la función de Delfos, edición 2017; cuando vio pasar a otro espectador con la lámpara de su celular encendida, ya que éste caminaba por una fila de butacas para localizar su lugar, encandilando a los espectadores. -Este comentario no va en relación con lo que le produce un artista, pero sí otro espectador. Al final son frases o palabras que el espectador dice cuando está sentado en la butaca, esperando que inicie la función o durante la función-.
- *¡Wow, bravo!*, dijeron muchos espectadores durante la función de Rubberbandance de Canadá.
- *¿Neta, se gastaron el dinero en eso?*, fue otro comentario que se escuchó de otro espectador en la función de Delfos.

Los pensamientos se movilizan mucho antes, durante y al finalizar la función. Toda esta dramaturgia que se genera entre los espectadores tiene que ver con la compañía, pero además con la obra específica que están presentando. Por ejemplo, en el caso de Lux Boreal, se presentaron en la edición 2016 y 2017; hubo una diferencia clara en producción y percepción entre una función y otra, pues ambas no causaron el mismo efecto en el espectador. El espectador en el 2016 cuando presencié *Teorías de la Identidad*, pensó que lo que vio fue una obra de calidad, que las coreografías estaban muy limpias, interesantes, y que hubo conexión con el público. Sin embargo, en el 2017 con la coreografía *Luminiscencias*, el público se aburrió -según la opinión registrada en los cuestionarios-. Las pausas entre una coreografía y otra fueron muy largas, detalle que no gustó al espectador porque se distrajo mucho, pero también afirmaron que hubo momentos buenos en la coreografía que agradaron a la vista del espectador. Esto significa que la obra según cómo esté estructurada es fundamental para que el espectador entre en conexión, como lo expresan los espectadores mismos. Todo esto lo voy a ampliar en el cuarto capítulo.

3.2.5 Las temáticas de las obras coreográficas

Las temáticas que abordaron los coreógrafos en la Muestra Cuerpos en Tránsito 2016-2017 se refirieron al ser humano como ser individual y colectivo; a sus interrelaciones y a las emociones o sensaciones en específico como Delfos, que presentó la fragilidad del ser humano.

Al coreógrafo también le interesa el ser sublime, el creador, el universo, la filosofía, el círculo de la vida: la vida y la muerte. Reflejar de alguna manera la vida cotidiana, las relaciones de pareja o el sexo. Plantear temas que son actuales e influyen en el ser humano como la información y las redes sociales. También proponen al cuerpo como principal protagonista para el encuentro consigo mismo. El teatro físico experimental se vuelve prioridad; el movimiento pasa a un segundo término y la luz se convierte en la propuesta filosófica para hablar del hombre

como en Physical Momentum Project & Proyecto Itaca. El creador también propone técnicas y formas como la compañía Rubberbandance al presentar una fusión de danza clásica y hip hop.

Dentro de la coreografía *Las últimas cosas*, destacó un intérprete de Colectivo enNingúnlugar que abordó directamente al público subiéndose sobre las piernas de dos o tres espectadores. Este tipo de interacciones aparte de que puede o no agradar al espectador, por su manera de abordarlo, sorprende a la gente. En este tipo de obras, el espectador es quien responde y genera ese *feedback/retroalimentación* como un verdadero acto de comunicación, creando atmósferas.

Está el espectador que se emociona y genera murmullos, risas o chiflidos cuando ven un desnudo, como sucedió con Quasar o Physical Momentum. Solo en dos funciones de la Muestra, el público tuvo la oportunidad de subirse al escenario para interactuar más cerca de los artistas. Justamente la primera función de la edición 2016 con Quasar y la última de la edición de 2016 con Colectivo enNingúnlugar. Hubo personas que respondieron a los artistas y entraron en la dinámica de conversar ahí mismo en el acto sobre el escenario. Otros decidieron no entrar en la conversación y se bajaron inmediatamente del escenario para sentarse en las butacas de la sala, para no sentirse comprometidos directamente con el artista. Hay espectadores que prefieren solamente ver y no interactuar.

Los artistas están de acuerdo en que el público es fundamental para que la obra coreográfica tenga sentido. Existen ciertas obras en las que el público toma decisiones y se involucra directa y colectivamente en la obra. Hay otras ocasiones en que las obras que se aprecian suelen ser más contemplativas. Otras en las que el público hace una labor más individual que se conecta según sus propias vivencias. Hay público al que le cuesta más trabajo subir al escenario a interactuar con el artista. A otros les gusta mucho conocer el lado del

escenario. Las redes sociales son una gran influencia para el artista y para el espectador. El público puede ser multifacético porque puede ser testigo y actor a la vez y, desempeñar una determinada función según la propuesta que se ofrezca.

El espectador en general encontró relación entre la temática de la obra con su vida, sobre todo con sus hábitos de la vida cotidiana, con emociones similares o universales, aunque le llegue diferente al espectador. Nada fue ajeno. Hubo personas que les incomodó y no lograron involucrarse emocionalmente con el espectador. Cuando no sucede este tipo de conexión tan directa, el espectador valora otras cosas como la iluminación, el lenguaje corporal, la forma coreográfica, la originalidad, la temática, la música, la producción en general, etc. Agradecen cuando las obras no duran tanto.

3.2.6 El rol de los programas de mano en la Muestra

Los programas de mano que se entregaron en Cuerpos en Tránsito fueron herramientas que complementaron la reconstrucción general de la mirada del espectador. No fue sino hasta la tercera función de la muestra de danza, tanto en la edición 2016 como la del 2017 que se entregaron. Esto ocasionó varios inconvenientes para el público durante las dos primeras presentaciones ya que el espectador no se enteraba de los datos técnicos de la obra. Cuando cuestionaba por qué no había programas de mano, los organizadores del festival se limitaron a contestar que no estaban listos.

Este es un dilema importante para los espectadores, que en realidad quieren vivir una experiencia completa, con la obra de danza contemporánea de una compañía. Al espectador dentro de su ritual previo a ver una función, le interesa leer lo que va a presentarse, ya que es una información que considera su primera forma de contacto con la experiencia artística. El espectador quiere saber en el momento que se sienta a la butaca: ¿Quién se presenta? ¿Qué obra

presenta? ¿De qué trata la obra? ¿Quiénes son los intérpretes? Algunos espectadores tienen la costumbre de ver continuamente el programa de mano durante la obra, porque van siguiendo la función y conforme va pasando, van leyendo. Lo hacen prendiendo el celular para leer de modo discreto. En el caso de los espectadores de la primera y segunda función en ambas ediciones, sufrieron un desconocimiento literal del contenido de la obra; si no hubiera sido por los referentes escénicos que presentaron las compañías.

Los espectadores de las primeras dos funciones de ambas ediciones, que no recibieron programa de mano -como fue el caso de Quasar y Physical Momentum en la edición 2016; Kin Company de Robert Moses y Catapulta, Compañía Itinerante en la edición 2017- pensaron a tientas. Fueron obras que les encantó, simplemente porque vieron buenos bailarines, buenos intérpretes, buena iluminación y en ese contexto basaron su pensamiento. El programa de mano puede ser un arma de doble filo en este tipo de situaciones, porque el espectador no se entera de lo que trata la obra. Es muy genuino al momento de sentir o pensar, ya que no tiene información adicional, percibe lo que ve, y no lo que lee del programa de mano. Existe una tendencia a asociar lo que lee con lo que ve, para sentir y pensar.

Reitero, la única compañía que no presentó sinopsis de la obra en el programa de mano fue, Physical Momentum Project & Proyecto Itaca de la Ciudad de México. En el cuarto capítulo trataré con más detalle los referentes escenográficos que ayudaron a que el espectador pudiera haber hecho conexión con la obra sin haber leído -porque no hubo- sinopsis de la obra en el programa de mano. Al espectador si le encanta una obra, lo demuestra y refleja con sus actitudes. Si piensa que los bailarines son buenos, será porque vio bailarines virtuosos, fuertes, disciplinados, y entrenados que tienen buena calidad de movimiento. También se da cuenta si

hubo conexión entre artista-espectador, sin haber leído el programa de mano. En ese momento, el programa de mano pasa a un segundo plano.

Ante lo anterior, quiero presentar la relación de compañías, obras, temáticas de las obras y las emociones que sintieron los espectadores durante cada función (Ver Tabla 3 en anexos).

En el apartado de temáticas, presento la sinopsis de las obras que ofrecieron los creadores de las diferentes compañías. Algunos espectadores, al leer dicha sinopsis del programa de mano, lo consideraron como primera referencia previa para entrar en contacto con sus emociones.

Aunque parezca un tanto subjetivo describir las emociones del espectador, pues al final no se trataba de etiquetar la emoción, sino de plasmar lo que le sucedía en ese momento al espectador.

Aquí fue importante distinguir la temática de cada presentación porque cada una provocó reacciones distintas, incluso reacciones que ni el mismo artista sabía que podía despertar. El lector puede descubrir si en realidad esas emociones coincidían con lo que trataba de proyectar la coreografía. Por lo menos que pueda considerarse como una primera forma de contacto con las emociones que buscaban estimular los creadores escénicos, porque los hechos escénicos no necesariamente tienen una trama que pueda narrarse.

Algunas personas no contestaron a la pregunta sobre las emociones que le produjeron las obras. En la tabla los describo como “NC”.

En el apartado de emociones, aparecen palabras que denotan emociones semejantes como la risa, alegría y felicidad; o entre la tranquilidad, la paz, relajación y serenidad. También hay palabras que se refieren a emociones que varían en su grado de intensidad. Por ejemplo: entre el aburrimiento, la decepción y el desagrado, hasta llegar al enojo.

Las emociones varían de un espectador a otro, dentro de una misma función de danza, pero también de una función a otra. Ahí redonda la diferencia de lo que puede llegar a detonar la

realidad de la percepción del espectador. Algunos espectadores no supieron describir las emociones, o en su opinión no se remontaron a una emoción específica. En general, la tabla 3 que presento en los anexos, ayudará en el cuarto capítulo a articular el sentido de las obras, del coreógrafo y del espectador.

El perfil del espectador de danza contemporánea identificado en este estudio fue 67% mujeres, estudiantes tanto de danza, bachillerato o universidad, de entre 20 a 29 años. Según la información proporcionada por los programas de mano: de los 12 grupos de danza contemporánea presentados en la Muestra, 9 fueron dirigidos a un público general.

Para reconstruir la mirada del espectador me basé en su percepción y en el bagaje cultural como ciudadanos fronterizos, pero también en lo que observé como espectadora del espectador. Tomé en cuenta la tradición de 20 años que lleva este festival; lo que ven y leen los espectadores en el programa de mano y lo que perciben cuando no tienen acceso a la información de dicho documento o a sus primeras impresiones. A los referentes escenográficos que ven en cada obra, y a la posibilidad de que todo lo que expresó el espectador en este estudio, genere su propia historia o forma de ver danza contemporánea, según las obras y compañías. Todo esto cobrará sentido y significación, en el cuarto y último capítulo de mi investigación.

CAPÍTULO IV

SENTIDOS Y SIGNIFICADOS DE GESTOS, COMPORTAMIENTOS Y ACTITUDES EN EL PÚBLICO DE LA MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA TIJUANA CUERPOS EN TRÁNSITO 2016 Y 2017 SEGÚN COMPAÑÍAS Y OBRAS

En este último capítulo, recreo la experiencia vivida del espectador y parto de una vectorización como sugiere Patrice Pavis (2000). Recojo las primeras impresiones del espectador

y detecto en ellos los elementos, momentos o indicios más relevantes de las obras. Después vacío, analizo y reconstruyo todo lo que vieron los espectadores en cada una de las funciones de Cuerpos en Tránsito 2016 y 2017. Todo esto, con base en el cruce de lo que el creador propone, lo que trata la obra y lo que percibe el espectador.

Pavis plantea a un espectador sensible capaz “de experimentar y de hacer explícitos los movimientos y sensaciones de su cuerpo, de percibir el pensamiento en acción” (Pavis, 2000:39). Estas sensaciones registradas al analizarse multiplican las experiencias del espectador. Con lo cual, observo como investigadora lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién lo cuenta y desde qué perspectiva.

El cuarto capítulo contiene dentro del análisis, aportaciones de Ericka Fischer-Lichte con su estética de lo performativo. Según ella, en lo performativo no hay comportamientos convencionales en el espectador. Se plantea lo multidisciplinario o interdisciplinario que puedan ser las obras, y además sugiere dinámicas en las relaciones del artista-espectador. Lo performativo servirá en esta investigación, para confirmar o descubrir la cantidad de obras coreográficas que utilizaron esta característica, y cómo afectó lo performativo en este festival.

No todo en la Muestra se pudo analizar desde lo performativo, porque solo algunas obras tuvieron dichos elementos escenográficos de construcción y de propuesta escénica. Pero sí se distinguieron las compañías que tuvieron la línea de Fischer-Lichte, por su nueva y fresca relación performática artista-espectador. Al final de cuenta fue el resultado de la tendencia que promovió la Muestra, de las propuestas coreográficas innovadoras o de la curaduría de quien llevó el festival.

¿Cuál es la tendencia de la curaduría que promueve la Muestra? ¿Qué sentido tiene presentar una obra de determinada temática, con un tipo y perfil de público, que manifiesta unas

emociones que concuerdan o no concuerdan con los referentes artísticos de la obra? ¿Qué significado tienen las posturas corporales, reacciones físicas o gestos del espectador que percibe cada obra? ¿Cuáles son esos referentes artísticos que perciben los espectadores para que se manifiesten de tal manera? ¿Cómo se dan estas relaciones entre artista-espectador o espectador-espectador?

A continuación, presento el resultado de la observación y registro del comportamiento del público, según cada compañía y obras que se presentaron en la Muestra Cuerpos en Tránsito. Las posturas corporales, reacciones físicas y gestos servirán de apoyo para encontrar el significado de la mirada del espectador, en relación con las coreografías y en función de cada compañía (Ver tabla 4 en anexos).

Cada función de Cuerpos en Tránsito tuvo sus peculiaridades por su diferente formato de presentación. Es decir, si el público permanecía en butacas, si subía al escenario, si participó activamente con el artista, o si sólo admiró la obra, provocaron diversas posturas, gestos o reacciones físicas en el espectador.

Al espectador le llamó la atención la temática, los bailarines, la escenografía, las luces, la música, el no movimiento y la compañía. Pero lo que más cautivó en ellos -los espectadores- fue, la sensación con la que se quedaron al salir de una función de danza.

El espectador es un elemento fundamental para complementar una pieza de danza. La mirada del espectador reconfigura las obras, ofrece un sentido, da un vuelco y amplía el significado que ésta pueda llegar a tener. Con lo cual, todas las piezas coreográficas, cada que se presentan, tienen connotaciones infinitas. No pueden tener un solo sentido, porque cada espectador tiene una variante en su interpretación.

4.1 Cuerpos en Tránsito 2016

El Centro Cultural Tijuana utilizó para este año el lema “Siempre nos quedará la danza” y en esta ocasión, quiso homenajear en la Muestra a una de las grandes exponentes de la danza mexicana: Cora Flores. De este modo, dio comienzo el festival que reunió a la comunidad dancística, y a todos aquellos espectadores que con su recepción, enriquecieron la obra artística de la danza contemporánea. Son los espectadores que con sus actitudes, gestos y reacciones físicas conformaron una mirada especial que dio un nuevo sentido y significado a los artistas, a las piezas coreográficas y al mismo espacio de la sala de espectáculos del CECUT. De esto trata este capítulo.

A continuación, describo la mirada del espectador en cada una de las obras presentadas durante la Muestra Cuerpos en Tránsito edición 2016 y 2017, y hago un cruce con alguna opinión de los creadores, del espectador y de la investigadora. Me pregunto, qué fue lo que planteó el artista en un principio, cuáles fueron los referentes reales que presentaron en cada coreografía para poder comprender por qué el espectador reaccionó físicamente y percibió según lo que vio. Para a la vez entender el sentido de cada obra, de cada función, de cada Muestra en su respectiva edición, el sentido del festival en sí y el sentido que da, la importancia de estudiar al espectador al detalle.

4.1.1 Cía. De Danca. *No singular*. Goiania, Brasil

En el primer día de función de la Muestra Cuerpos en Tránsito 2016 el público se congregó fuera del teatro por grupos, saludándose unas personas con otras. Son personas que la mayoría se conocen entre sí como los colectivos de danza y teatro en general. Mientras tanto, el *staff* del evento estuvo vigilando que el público estuviera bien atendido. La gente se abrazó,

platicó e hizo fila para comprar sus boletos.¹⁵ Hubo otras personas que prefirieron tomar café y esperar sentados en la cafetería del teatro mientras iniciaba la función.

Minutos antes que comenzara la función, llegó un autobús con 30 estudiantes de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas, porque la profesora de danza de estos estudiantes les facilitó un boleto de cortesía para asistir gratis a la inauguración. De hecho, la mayoría del público de esa noche entró al teatro con boletos de cortesía.

8:21 de la noche, la función empezó tarde. Quasar de Brasil, presentó la obra *No Singular*. Una obra que refiere a la excesiva velocidad e información que corre por el internet. Una pieza que se creó en 2012 para siete bailarines, pero que en esta ocasión la interpretaron nueve.

Henrique Rodolvalho es el director artístico y creador de la obra, tiene experiencia en artes marciales y educación física, es actor, bailarín y coreógrafo. Su línea de investigación está basada en la complejidad existencial del cuerpo y el alma; donde alterna momentos de fuerza, patetismo, humor y sencillez que dan identidad a Quasar. La pieza *No Singular* fue creada como narrativa lineal; y para su realización, se tomó en cuenta la multiplicidad y simultaneidad de la información en internet, páginas y sitios diversos.

Esta coreografía es una obra interdisciplinaria con efectos de sonidos hechos por los mismos intérpretes. Es una obra diferente, porque dentro de su trabajo coreográfico hizo partícipe al espectador desde días antes de la presentación. Fue una novedad dentro de la estética performativa; porque mandaron por redes sociales una coreografía, con el afán de que el espectador llegara al teatro ya con frases de movimientos aprendidos. El coreógrafo utilizó el

¹⁵El precio de los boletos de la Muestra Cuerpos en Tránsito tuvo un valor de 100 pesos cada uno o abonos de seis funciones por un total de 300 pesos. Se manejaron los mismos precios tanto en la edición 2016 como la del 2017.

humor como gancho para mantener al público atento, jugando con el idioma portugués-español y el uso de palabras coloquiales.

Esta obra fue dirigida al público en general y duró 50 minutos. No se centra en una cultura regional. Al contrario, es un espectáculo universal que puede conectarse con todos los públicos, pues actualmente el internet es un tema que nos afecta a todos.

Fueron 22 movimientos coreográficos que reflejan las interacciones humanas. Interacciones, que desde el punto de vista de mi estudio también se dieron desde muchas formas como la de: artista-artista, artista-espectador, espectador- espectador, espectador-artista-espectador, donde cada uno mantuvo su singularidad.

De artista a artista porque entre ellos se abrazaban, se hablaban, se veían, se cargaban, etc. De artista a espectador porque al final iba dirigido a los espectadores y dialogaba directamente con ellos. Ante esa situación, el artista provocaba una interacción entre espectador-espectador; ya que hablaban en voz baja, conversaban o se reían.

Cuando los espectadores subieron al escenario a bailar, la interacción fue de espectador-artista-espectador, porque todos interactuaron. Bailaron, hablaron, sonrieron y se convirtió en un convivio total para que el espectador que se quedó en butacas -y con la luz de sala prendida- tuviera la oportunidad de movilizarse tomando fotos y video.

Esta obra fusiona la capoeira con la danza para criticar los excesos en los que puede caer el internet. Rodovalho trató de buscar una estructura en la obra, y no promueve una técnica o estilo específico de movimientos. Más bien se refiere a esa modificación de conocimiento que va adquiriendo la gente que usa el internet.

El público de Tijuana es muy rico dice Martha Cano integrante de la compañía brasileña porque lo que “le damos al público, también nos da, vamos creando juntos el espectáculo; la

duración de la obra es de una hora, pero es entre los dos, entre el público y nosotros, ver que se ríen con las escenas, es muy bonito” (M. Cano, entrevista, 22 de abril, 2016).

Un estudiante de preparatoria de 17 años contestó en los cuestionarios que, la obra de los brasileños había sido una experiencia bonita, activa y que todo le había gustado. Sus movimientos tuvieron un toque urbano, diferente y no le aburrió.

Fue un espectáculo que encantó porque fue espontáneo, causó sorpresa, risas y emoción. “Sí”, dice un profesor de danza de 42 años, “me gustó la precisión de dirección”. Este espectador encontró la humanidad como tema principal, vio cuerpos entrenados y relaciones humanas. En definitiva, le causó risa y alegría.

Una estudiante de secundaria de 13 años vio cosas del amor y de la vida cotidiana. Percibió adrenalina por parte de los artistas y para ella la obra fue divertida. Piensa que los bailarines tuvieron que ensayar mucho para presentar una obra bonita. No consideró que tuviera algún aspecto personal con su vida, pero apreció momentos importantes de la coreografía, como un beso que se dio una pareja de bailarines; o el simple hecho de apreciar un cuerpo desnudo de un bailarín porque le pareció hermoso.

Gustaron los duetos que interpretaron los bailarines, porque fue el momento donde ellos mostraron sus habilidades técnicas. Así lo afirma una estudiante de preparatoria de 21 años “aunque no vi tanta danza como quisiera, con excepción de los duetos fueron lo que más me gustaron, porque fue cuando verdaderamente se vio danza, se vio lo que los bailarines son capaces de hacer”. El público vio a unos excelentes bailarines con técnica y capacidad de expresión. Sorprendió al espectador el hecho de que la mujer cargara a un hombre.

El público captó lazos de amistad como dijo un espectador, donde vio reflejado su vida o sus problemas cotidianos. Los jóvenes de más de 20 años destacan más la vida, la felicidad, las relaciones humanas, además notó el contacto de los artistas con el público.

Una estudiante de preparatoria de 22 años le gustó *No singular*, precisamente por el contacto con el público, porque vio movimientos coreográficos difíciles, pero con dinámica y armonía grupal. Sintió alegría, pero a la vez tristeza y nostalgia. Vio la modernidad, el día a día, pero tampoco destacó las relaciones humanas o el tema de las redes sociales en particular. Entendió la obra por las palabras coloquiales que utilizaban y por la forma de vestir casual de los artistas.

Dentro de los referentes que encontró el público para comprender la obra fueron: los afectos entre los artistas y las interacciones humanas que el coreógrafo daba a entender. El amar, dice otro espectador; los abrazos, los besos, las risas, las luces, la música, las expresiones, los gestos, los sonidos y el uso de ropa interior en algunos bailarines, denotó intimidad.

Como no hubo un cierre de espectáculo en particular, ni se cerró el telón de la manera convencional -porque nunca se cerró-. El espectador no supo cuándo aplaudir, pero cuando supo lo hizo intensamente y muy contento, a pesar de no haber recibido programa de mano. Para el espectador, lo más importante fue que logró conectar con el público, puesto que gozó, disfrutó y bailó. Lo notó el artista y lo notó el espectador.

Una espectadora del gremio dancístico piensa que la obra *No Singular* de Quasar, fue "una obra que logra introducir al público, y no sólo por el hecho de meter al público a escena, sino porque realmente logra captar. O sea, a mí me captó, me cautivó, hizo que me involucrara en la pieza y eso me gusta". Para el espectador fue importante el contacto del artista con el público, porque hizo la obra amena.

El público de esa noche fue joven, tuvo la oportunidad y la libertad de sacar su celular, tomar fotografías, video y hacer la función suya, para precisamente captar el momento y subirlo a las redes sociales.

Logrando un ambiente agradable en la sala, de fiesta, disfrutando del buen carácter y del sentido del humor de los artistas. (Véase Figura 3). Los artistas llamaron a los espectadores a subir al escenario para bailar al final de la obra; con lo cual terminó el evento con los espectadores bailando.

El público en butacas se puso de pie, con mucha emoción se escucharon gritos, silbidos y aplaudió fuertemente. Los gestos, las actitudes y las reacciones físicas de los espectadores confirmaron que el grupo Quasar fue honrado y no defraudó en su segunda visita a Tijuana; dejando un buen sabor de boca, pues logró la interacción con el público. Quasar Cía. De Danca tiene 28 años en los escenarios nacionales e internacionales. Maneja lenguajes plurales con diferentes lecturas sensoriales.

FIGURA 3. QUASAR CÍA. DE DANCA¹⁶



Quasar Cía. De Danca interactuando con el público de *Cuerpos en Tránsito* 2016.
Fotografía: Santiago Ruiz Camacho. Centro Cultural Tijuana.

4.1.2 Physical Momentum Project & Proyecto Itaca. Conatus. CDMX

El público del 23 de abril fue menor que el del día 22. Dieron las 8:14 pm y la función todavía no daba comienzo. 134 asistentes esa noche se congregaron en la sala. Se oían murmullos, voces, risas, personas que estaban usando su celular y gente que iba llegando tarde. Cuando inició la función -un minuto después- el público guardó silencio. Es *Physical Momentum Project & Proyecto Itaca* desde la Ciudad de México que presentó la coreografía *Conatus*. Una co-creación escénica de Francisco Córdova Azuela y Beto Pérez. Fue una obra que duró 50 minutos durante los cuales el público no se enteró de lo que trataba, pues ese día tampoco

¹⁶ Creativos y realizadores: Dirección General: Vera Bicalho. Creación coreográfica y dirección artística: Henrique Rodovalho. Ensayador: Daniel Calvet. Intérpretes: Daniel Calvet, Harrison Gaviar, Jackeline Leal, João Paulo Gross, José Villaca, Martha Cano y Paula Machado. Figurino: Cássio Brasil. Escenario: Shell Jr. E Henrique Rodovalho. Diseño de luz: Henrique Rodovalho. Música: Yello, Eliza Dollite, Camille, Tricky, Gal Costa, Pogo, Sylvain Chauveau, Boozoo Bajou, Luciano Perrone, Kassin, Hendrik Lorenzen, Cassandra Wils, Coeur de Pirate, Matmos, Gal Costa y Céu e Bebel Roriz. Fotos: Lu Barcelos e Rubens Cerqueira. Montaje y operación de luz: Sergio Galvão. Coordinación de producción: Vera Bicalho.

entregaron programa de mano. Al pasar los días y luego de tener en mis manos el programa de mano, descubrí que *Conatus* no describió ninguna argumentación de la obra. Todo se fue dando al margen de las referencias propias de la presentación, de la entrevista que realicé con los creadores, de la comunicación que tuve con el público y de la investigación que realicé aparte. *Conatus*, es un proceso que llevó dos años de trabajo, y lleva más de seis años presentándose. Es una obra cuyos autores decidieron hacer para trabajar en conjunto.

Beto Pérez director de Proyecto Itaca de la Ciudad de México asegura:

Es un proceso que inició solamente como una idea de trabajo, sin temas, simplemente con la intención de trabajar y decidimos en un cuarto, en una casa, sacar todo, quitar luz, quitar todo y comenzar desde el principio desde generar la idea como la escena en adelante. Empezamos a probar posibles iluminaciones y materiales. Íbamos al centro de la Ciudad de México para buscar materiales, probábamos por algún tiempo los materiales hasta que íbamos decidiendo ciertas cosas, ciertas escenas y en lugar de tener la idea de antemano, teníamos la idea solamente de generarla. Y ya como el tema, la idea de la obra como tal, nos iba llegando poco a poco mientras íbamos trabajando con eso. Entonces nos surgió ese término de *Conatus*. (Pérez, B., entrevista, 23 de abril de 2016)

Conatus es una exploración del origen de la vida con un acento filosófico. Son imágenes metafóricas del hombre. Es una pieza que, para ellos, sienten que es muy personal, no solo por ellos, sino por los espectadores, porque cada espectador tiene una visión propia según su personalidad, según sus vivencias, y va referenciando la obra de un modo u otro.

Los referentes escenográficos que encontró el público de esa noche fueron: las luces que tenían colocados en el suelo del escenario; la producción de sombras; el juego entre ellos; dos

cuerpos desnudos que iban evocando formas e imágenes a través de los mismos focos y un espejo. La música también tuvo un rol muy importante porque evocaba el origen del hombre y a su vez transmitía tranquilidad. Se escuchaban instrumentos de viento, sintetizadores, a veces sonidos de piano, que llegaban al silencio. Aunque fue monótona en algunas ocasiones y repetitiva; aunada a la oscuridad del escenario a veces total, provocaba efectos de somnolencia y ansiedad al espectador. Se hacían cambios de música a la par que cambios de imágenes entre luces y sombras. Era la manera en cómo transcurría la obra. Así fue su danza. Con las luces, daban la impresión de que se veían planetas moviéndose, y de pronto era la sensación de escuchar música *chill out*, con mezclas suaves de instrumentos que, en efecto, proporcionaba relajación al público.

Francisco Córdova dice que la función que presentaron en *Cuerpos en Tránsito* fue diferente; principalmente por la distancia que hay entre el escenario y los espectadores. Es una distancia muy grande.

Francisco afirma:

Esta obra se creó para espacios, foros experimentales, circuitos cerrados de cinco metros de distancia a lo mucho entre espectador, con una óptica en diagonal para poder ver bien el reflejo del piso. En esta dimensión, el espectador vio muy poco el piso, el espejo que lleva la obra y aquí -en el Cecut- lo que ve es un poco más frontal, menos diagonal. Y ese efecto hace que la mirada del público cambie en cada lugar (Córdova, F., entrevista, 23 de abril de 2016)

Es importante tener esta referencia porque los creadores de *Conatus* están acostumbrados a presentarse en foros más pequeños. Traerla al CECUT que tiene unas dimensiones¹⁷ más

¹⁷ Las dimensiones del escenario de la Sala de espectáculos del Centro Cultural Tijuana son: ancho de la boca escena de 18 metros y altura de la boca escena de 7 metros.

grandes, altera la percepción del espectador. Cae en el riesgo de no conectar artísticamente lo suficiente por esa distancia tan lejana que tiene el artista en relación con la butaca donde está sentado el espectador.

Es difícil de explicar afirma un espectador, porque es una propuesta diferente y buena que tiene atento al público. Como ejercicio escénico, el espectador encontró audacia y compromiso; pero cansó mucho la vista porque el escenario se mantuvo oscuro todos los momentos de la obra, y para muchos espectadores ese detalle molestó la vista.

Para otros espectadores la referencia de la luz fue un sentimiento. La luz como inspiración creó formas de movimiento. Se formaron figuras entre la luz y las sombras, pero también entre los movimientos de los dos cuerpos desnudos. Fue una revelación que causó monotonía, cansancio o poco interés, según un psicólogo de 53 años. Al principio de la obra pensó este espectador que *Conatus* no había funcionado como arte. Pero solo al final pudo apreciar el movimiento del cuerpo ya que demostraron técnica, y entonces fue ahí que encontró arte en la obra.

Para algunos espectadores, las imágenes creadas por la iluminación y la perspectiva de los cuerpos a través de la luz causaron encanto. Un espectador de 23 años pensó que la temática de *Conatus*, tuvo relación con su vida, por el hecho de tener miedo a exponerse o esconder sus cuerpos -en el caso de los artistas- detrás de las sombras. Consideró además que los creadores hicieron una investigación de iluminación muy buena. Su parte favorita fue haber visto el cuerpo sin censura expuesto con la carga emocional.

Beto y Francisco no han hecho un estudio del espectador porque están muy ajenos a eso, según comentan en entrevista. Es la primera vez que vienen a Tijuana como Physical Momentum Project & Proyecto Itaca. Entonces, no pueden opinar de su pieza porque nunca la han visto

desde fuera. Por lo tanto, la reflexión que tienen del público es de estados emotivos, a veces sentimentales. Pero ellos, según comentan, no saben de todos los estados emotivos que puedan existir entre los espectadores, porque en realidad no saben qué es lo que sucede al público cuando ven la obra.

Los espectadores sintieron emociones como: serenidad, desesperación, melancolía, ansiedad o tristeza. Esto se debió al ambiente oscuro que crearon los intérpretes durante toda la coreografía y a la música.

Según Francisco, la interpretación fue neutra; y están acostumbrados a que la gente les diga que su interpretación es muy fría; pero en realidad *Conatus* no pretende ofrecer al público una interpretación. Es otro detalle que el público no sabía. Y no tenía porqué saberlo.

Córdova dice:

No hay un estado emotivo de nosotros porque lo que le apostamos fue a las imágenes. Entonces como hacemos cuadros en tiempo real, la gente percibe como si fuera una exposición, como un museo en tiempo real. Pero nosotros no estamos interpretando por algo. La luz interpreta por nosotros que esa es una gran diferencia, afirma el intérprete. (Córdova, F., entrevista, 23 de abril de 2016)

Los espectadores no hablaron tanto de la interpretación de los dos bailarines, porque en realidad no la hubo. Se enfocaron más en el buen trabajo corporal y eso fue evidente. Eso significa que esa parte que querían transmitir los artistas fue acertada. Los espectadores hablaron de una propuesta diferente, de una amplia visión escénica corporal en silueta a contraluz, de valores semánticos variados -según opina un espectador y de una desesperación de la que hablaba anteriormente, al no conectarse con sentimientos por parte de los intérpretes.

Cuando el cuerpo del intérprete pasa a un segundo lugar, -como sucedió en *Conatus*-, se descubre que “el cuerpo se vuelve parte de una escenografía, los cuerpos ya no son cuerpos interpretativos sino cuerpos escenográficos”, dice Francisco Córdova codirector de Physical Momentum Project. (Córdova, F., entrevista, 23 de abril de 2016). Por eso el público salió un poco desconcertado, porque al principio el espectador no entendía de cuerpos escenográficos, entendía más que nada de luces y sombras, porque era lo que presentaban a simple vista los artistas.

Sin embargo, hubo otras personas que observaron la técnica y la preparación física de los intérpretes, a pesar de la oscuridad en el escenario. Encontraron el sentido de la vida porque vieron imágenes evocadoras y sensibles. Para otros, la idea que presentaron los dos bailarines fue muy buena porque hubo un buen trabajo con las sombras, pero a la opinión de estos espectadores fue difícil de apreciar. Esta es la parte que, de cara al artista, no favoreció para que la función terminara con aplausos efusivos, sino todo lo contrario.

El público entendió que la obra era para ver el movimiento desde otra óptica. Es decir, desde la luz y la sombra. Pero resulta que el espectador de *Cuerpos en Tránsito* prefiere ver danza que parte del cuerpo del bailarín, por eso al espectador le dio la sensación de aburrimiento en ciertos momentos. *Conatus* es una obra que está muy bien definida en cuanto a sus referentes escenográficos y los creadores tienen muy claro el objetivo de la obra.

Es notable la experiencia del lenguaje teatral y dancístico de los bailarines. Los artistas consideran que el espectador es totalmente libre de incurrir en cualquier tipo de percepción de la obra, sin necesidad de que cuenten una argumentación dentro de un programa de mano, porque tampoco la hubo. Beto dice por ejemplo que baila con sus compañeros, no para los espectadores. Su intención no es bailar para un público en particular. ¿Por qué? Porque Francisco y Beto

piensan que, la gente de los gremios hace obras para los gremios y ellos no pretenden hacer obra para el gremio. Hacen obras para ellos mismos y si a ellos les gusta, están abiertos a cualquier comunidad porque no están buscando direccionar u objetivizar su obra a algo. Piensan que el arte no es para educar, sino para humanizar y ellos no quieren educar a sus mismos colegas de la danza. Es una propuesta muy personal por parte de Physical Momentum Project y Proyecto Itaca.

FIGURA 4. PHYSICAL MOMENTUM PROJECT & PROYECTO ITACA¹⁸



Conatus. Intérpretes: Francisco Córdova Azuela y Beto Pérez. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho. Centro Cultural Tijuana

¹⁸ Creativos y realizadores: Co-creación escénica de: Francisco Córdova Azuela de Physical Momentum Project y Beto Pérez de Proyecto Itaca. Asesor escénico: Armando Holzer. Intérpretes: Francisco Córdova Azuela y Beto Pérez. Diseño sonoro: Beto Pérez. Escenografía: Héctor Lara. Técnico oficial y transpunte: Raquel Malvaez.

4.1.3 Lux Boreal Danza Contemporánea. Teorías de la Identidad. Tijuana

A telón cerrado inicia la obra *Teorías de la Identidad* que presenta la compañía local Lux Boreal Danza Contemporánea. Estaba rodeada de espectadores especializados en danza como bailarines, coreógrafos, fotógrafos, actores de teatro, directores de teatro, gente norteamericana seguidores de la compañía, muchas jovencitas de la Academia de Ballet Coppelia junto a su maestra. Decidí sentarme en medio del público y contemplar a los espectadores que tenía a mi lado; y de paso agudizar el oído con respecto a ellos.

Teorías de la Identidad está compuesto por ocho coreografías: *The End is the beginning*, *CLIP 1*, *Exposure Proof*, *CLIP 2*, *Desde la Manzana*, *ID*, *CLIP 3*, *Cycling Trivialities*. Son obras desarrolladas a partir de la investigación de los creadores de la Compañía en los últimos años. La temática propone el sentido de pertenencia, la forma en que reaccionamos y nos relacionamos con las otras personas, ya sea con una persona o con un grupo.

Henry Torres codirector de la compañía local Lux Boreal considera que:

La danza y la coreografía se hace pensando que alguien la va a ver y puede entenderla, interpretarla, sentirla, hipnotizarse, dormirse, reírse, puede haber miles de reacciones, incluso aburrirse. Pero va a haber una persona, hay un testigo, es un arte escénico para ser visto. Entonces cada vez que hacemos algo, pues no es para nosotros el objetivo final, es un proceso interno, pero sabemos que va a ser, va a tener una lectura en un teatro, en un escenario bajo todas las condiciones, en la calle, en un estudio, en un callejón, en un espacio alternativo, pero va a ser leída. (Torres, Henry; entrevista, 25 de abril de 2016)

Por otro lado, Ángel Arámbula codirector de Lux Boreal dice sobre el proceso de la pieza *Desde la Manzana*:

“Es uno de los procesos que más he tardado en construir, pero eso me dio muchas herramientas para lo que ahora hago en la parte pedagógica (...) mis procesos siempre tardarán en amalgamarse ya que me gusta exigirme honestidad en ellos, ya que para mí la danza es más que solo movimiento aprendido” (Arámbula, Ángel, entrevista, 10 de diciembre de 2016).

Las piezas coreográficas que ha desarrollado Ángel Arámbula en sus años de creación han sido muy diversas, no tiene un estilo definido porque le gusta indagar y saber que el ser evoluciona y está inmerso en un mundo global donde hay siempre muchos estímulos. Ángel se deja llevar por la necesidad de crear más que por cumplir. Sus piezas son de procesos largos. Algunas de ellas duran hasta tres años para poder concretarlas y sigue indagando. Es muy complejo para él crear en un tiempo corto ya que le gusta adentrarse en procesos que verdaderamente crea en ellos y no solo en procesos que tengan que cumplir con un apoyo. Sus obras son el resultado de trabajar con otros coreógrafos y hace una mezcla de referentes de todo lo que le ha influenciado más.

Teorías de la Identidad está dirigido a todo tipo de público según afirma Arámbula, pero, sobre todo -dice-, a un público con una apertura a ver más allá de lo establecido en una puesta en escena. A un público que tenga la necesidad de leer a los cuerpos desde otras perspectivas y dejar atrás las secuencias de la danza bien aprendidas para adentrarse al bailarín cotidiano y más humano. Pero a nivel general, y en referencia a sus obras coreográficas, Ángel exige del espectador tener una apertura sin pretender que el público entienda algo en específico. Más bien que pueda descubrir nuevas sensaciones o emociones, con la posibilidad de dejarse llevar y reflejarse si fuera el caso en lo que se vive en escena.

Los espectadores de la noche del 25 de abril de 2016 estuvieron muy inquietos porque la coreografía en general tuvo muchas pausas entre obra y obra. Entonces la gente aprovechaba para moverse, abrir bolsas o platicar.

Sin embargo, los espectadores al ver la obra completa encontraron mucho talento en los bailarines, una nueva forma de expresión, emociones, aspectos muy densos referentes a una búsqueda de identidad, no nacional, según comenta una docente licenciada en Literatura de 23 años.

Los referentes más destacados que el público pudo detectar para entender la obra *Teorías de la Identidad* fueron: el uso de máscaras, la repetición de movimientos por todos los bailarines, el vestuario, las luces, las sombras dijo otro espectador, las muestras de cariño, lo cotidiano en su manera de actuar, lo inmanente o las emociones propias de los bailarines.

Los espectadores de *Cuerpos en Tránsito* saben que Lux Boreal tiene buena técnica y en esta obra quedó patente esta observación. Sobre todo, gustó mucho la coreografía *Desde la Manzana* de Ángel Arámbula y Humberto Vega. La música es de Gan Gan Dance, Pierre Schaeffer y Karlheinz Stockhausen; y la edición musical de Ángel Arámbula. En esta obra, los artistas proponen decir al espectador que el mundo se transforma a nuestro alrededor a partir de las acciones más sencillas. Habitamos el espacio en una negociación constante entre la decisión y la voluntad, influidos por la atracción hacia el orbe bajo nuestros pies y que frecuentemente damos por hecho. *Desde la manzana* es un dueto desarrollado a partir de un proceso de investigación en la relación entre dos cuerpos. Acciones y reacciones compartidas ponen a prueba la vulnerabilidad de las leyes de la física y la gravedad.

Ángel, vestido de pantalón vaquero color rojo y camiseta negra; y Humberto vestido de pantalón verde aceituna con camiseta color gris; salen por separado al escenario e interpretan la

obra reconociéndose uno al otro, mirándose fijamente a los ojos a distancia aproximada de dos metros de distancia, caminando en forma circular, se persiguen, se paran; hasta que empiezan a bailar a la par, se deslizan por el suelo, dan vueltas y logran tener ese contacto físico que el espectador de *Cuerpos en Tránsito* identificó como uno de los referentes para entender que esta coreografía marcaba una relación entre dos seres humanos. Fue una clara demostración de su técnica contemporánea. Es una obra que lleva de un movimiento a otro, que se deslizan uno al otro continuamente, que contiene movimientos ondulantes de torsos y de brazos, que lleva cargadas, bajan, suben, pero nunca pierden el contacto físico; se tiran al suelo y se levantan. La coreografía tuvo mucha fluidez, y esa fluidez de movimiento le gustó ver al público porque se distinguieron con buena técnica. Según un espectador bailarín de 31 años, hubo conexión entre los artistas, limpieza técnica e interpretativa fue una obra que le planteó dudas, que produjo imágenes en mente y le creó recuerdos.

La iluminación contenía formas de rectángulos verticales de fondo como si fuese una puerta, y esa luz reflejaba sombras de los mismos bailarines, parecía como si hubiese un tercer bailarín sobre el escenario. Fue esa iluminación sencilla que también destacó el espectador y que le llamó la atención, para considerarlo como un referente importante dentro de la obra. Asimismo, las mismas obras cortas que se presentaron con largas pausas entre una y otra, fue un referente claro sobre el tema de la identidad que querían dar a entender los artistas.

Por otro lado, hubo un niño de 4 años que distrajo la función e hizo que algunos espectadores se fijaran en él. Otro niño de aproximadamente 8 años se quedó dormido. Curiosamente una niña de 12 años que estudia la primaria asoció la obra de *Lux Boreal* con su timidez, incluso al responder el cuestionario dijo que, eso era lo que había encontrado; precisamente porque ella a veces es tímida en su vida diaria. A los espectadores les gusta ver a

Lux Boreal Danza Contemporánea, sobre todo, porque se sienten orgullosos de ellos al verlos bailar, ya que muchos de los espectadores que van, son alumnos de ellos. La familia de los artistas, como espectadores son muy importantes porque siempre van a estar presentes en primera fila.

Si destacamos las emociones del espectador que vio la temática que proponía *Teorías de la Identidad* (ver Tabla 3 en anexos) como: la satisfacción, el amor, la ilusión, angustia, intriga, paz, tristeza, felicidad, el misterio o la alegría. Coincide con la propuesta de la compañía porque, de eso se trata, de reconocerse el uno al otro. Pero también el que un ser humano pueda llegar a convertirse en un aliado o una amenaza de forma colectiva en el mundo real, en la vida cotidiana, en una sociedad y en la que el público pueda sentirse identificado con cualquiera de las coreografías que presentaron. Cada escena tocó una emoción distinta en el espectador. Esto puede provocar en algunos espectadores el impulso de salir del teatro y postear sus emociones en las redes sociales. ¿Cómo se sintieron durante la obra? ¿Cómo se la pasaron en la obra? Hubo un espectador que publicó en Facebook, la molestia que le ocasionó un guardia de seguridad que le mandó callar, justo en el momento en que el espectador estaba en trance con la coreografía que más le había gustado: *Desde la Manzana*; por lo cual, tuvo una ligera discusión.

Este tipo de acontecimientos, de cara a darle una lectura a la mirada de este espectador, indica que hubo un rompimiento de ese trance o conexión que estaba teniendo durante esta coreografía, pero también hubo la posibilidad de poder demostrar su emoción en redes sociales y en entrevista; ya que agradeció la plataforma para poder expresar lo que pensaba y lo que sentía. Este espectador decía que nada de lo que pudo haber comentado en la entrevista era casualidad, que nada era fortuito, porque lo que se estaba generando con este tipo de investigaciones era la creación de un nuevo discurso.

Esto fue lo que dijo entre lo que vio, sintió y pensó de la obra *Teorías de la Identidad*:

Vi cuerpos moviéndose. Vi un grupo. Vi gente madura en el escenario. Vi muy buena iluminación, muchos colores, mucho espacio y vi, porque no llegué a toda la función, vi cuatro diferentes piezas. En el dueto me inspiró, me dio la emoción de alegría; la añoranza, no sé dentro de qué emoción entraría. También me dio paz. Pienso que estuvo bien. Pienso que fue algo que estuvo de un lado del escenario, y pienso que en una muestra como la de hoy debería haber otros formatos de interacción. (David Mariano, entrevista, 25 de abril de 2016)

No solamente formatos para presentar la danza, sino formatos de la misma institución, como el comportamiento de un guardia de seguridad dentro de la sala que interrumpe a un espectador, o a quiénes tiene la institución agregados en Facebook en la Muestra de Cuerpos en Tránsito.

El espectador que sabe de danza relaciona la obra con su vida diaria, porque entiende la forma en que trabaja un grupo de danza contemporánea. Le puede recordar cosas, ya que todo lo que pasa significa. Todo lo que se hace en el escenario, significa. Cuando en una compañía de danza hay sincronía, hay trabajo en equipo y una gran fuerza, eso, es más poderoso que el mismo argumento que propone la compañía en Cuerpos en Tránsito.

El espectáculo tuvo buen recibimiento por parte del público. Aplausos contundentes que no dejaron de exclamar *¡bravo!* confirmaron que a pesar de las largas pausas que hubo durante la función, el público reconoció el trabajo de la compañía local. Para el espectador es importante que se realicen este tipo de festivales y comunidades de danza, porque da una diversidad, genera respuesta y se movilizan pensamientos.

FIGURA 5. LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA¹⁹



Lux Boreal en Teorías de la Identidad en Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho.

4.1.4 Ebert Ortiz Danza Contemporánea. Cruel. Tijuana

El público que vio la coreografía *Cruel* de Ebert Ortiz Danza Contemporánea se caracterizó por salir constantemente de la sala. Unas personas regresaban y otras ya no. La obra inició 20 minutos tarde. De hecho, la impuntualidad en el inicio de las funciones fue un aspecto singular de toda la Muestra.

El ambiente se sentía asfixiante porque cuando entró el público a la sala, ya había humo que provenía del escenario que estaba a telón cerrado. El público, bajo esas circunstancias hacía mucho ruido y se movían para todos lados. La gente solía saludarse entre ellos de la mano, de

¹⁹ Creativos y realizadores: Coreografía *The End is the Beginning*: Joe Alter. Clip 1.- Dirección de improvisación: Matthew Armstrong. Coreografía *Exposure Proof*: Matthew Armstrong. Clip 2.- Dirección de improvisación: Matthew Armstrong. Coreografía *Desde la Manzana*: Ángel Arámbula y Humberto Vega. Coreografía *ID*: Henry Torres. Clip 3.- Dirección de improvisación: Matthew Armstrong. Coreografía *Cycling Trivialities*: Briseida López.

beso o con un abrazo. Algunos espectadores -muy pocos en la sala- solían cambiarse de butaca, llegaban solos, en pareja o grupos de amigos.

Inició la función y la sala empezó a sentirse fría; por lo cual algunos espectadores empezaron a ponerse *sweaters*. Hubo espectadores que durante la función continuaron cambiándose de lugar y constantemente siguieron saliéndose de la sala.

*Cruel*²⁰ es una obra que no se estrenó en esta Muestra en la ciudad de Tijuana, porque meses antes ya se había presentado en la Casa de la Cultura. Entonces muchas personas ya la habían visto. Es una obra que maneja una temática filosófica como la creación del hombre y su relación con el creador; además de utilizar el simbolismo, análisis y reflexión.

La danza de Ebert Ortiz suele ser relativamente física, en particular el uso de manos y brazos que desarrollan la flexibilidad y el contorsionismo. Sus movimientos se basan en una metodología de entrenamiento escénico que incluye *electrodance* y un poco de movimientos de *break dance*. Esa es su propuesta.

Cruel es una obra larga que duró 120 minutos, dirigido al público en general. De cara al espectador es una obra que puede ser interesante, pero lenta y repetitiva. Una propuesta escenográfica fúnebre, oscura, que tuvo claro un inicio, conflicto o clímax y desenlace.

En el escenario aparecieron cuatro hombres vestidos de negro, con guantes blancos, quienes hicieron movimientos pantomímicos con las manos. Apareció un hombre acostado en una mesa vestido solo con ropa interior color blanco, cubierto con una sábana blanca en la pelvis. Dentro de la obra, se escuchaba la voz de Mariana Flores y Miguel Zazueta; un soporte musical

²⁰*Cruel* es una obra basada en la novela política de ficción distópica, *1984* de George Orwell (1903-1950); que sirvió para crear una obra de danza contemporánea. El punto de partida es el inicio del origen de la humanidad dentro de una metáfora que traduce la creación del hombre en el mundo contemporáneo.

de tres ejecutantes que tocaron una guitarra eléctrica, una flauta y un instrumento de percusión; un fondo negro y humo en el escenario.

Un espectador dijo que la coreografía “es una obra que reúne elementos como la temática, diseños corporales, lenguaje corporal y plástica escénica como la iluminación. Todo está en su lugar y es coherente en todos sus elementos”. En general fue una obra que generó reflexiones y cuestionó al espectador sobre cómo fue creado el ser humano. Quizá *Cruel* no se quedó en el aspecto de solo mover los brazos y las manos sino que la música solemne fortaleció el mensaje. El vestuario y la escenografía aludieron a la creación. La misma expresión de las manos fue utilizada como elemento del cuerpo humano, que simbolizaba la creación. De hecho, fue el juego de iluminación, música y la danza con sus manos que hicieron visualmente interesante al público, porque vieron que se creó una atmósfera en la sala. Otro espectador, un actor de 24 años que estudia la licenciatura dijo, que lo que más le había gustado de la obra había sido el final porque fue lo único que le creó expectativa. Él no entendía de danza, y la obra de *Cruel* no le gustó en un 100%.

Otras personas vieron la capacidad de movimiento, la vida, la muerte, el cuerpo humano o el interés por revivir a un ser humano. Vieron en escena a una persona que le quita la vida a otro que le salvó la vida, creatividad y resurrección. Sumergidos entre el sentimiento de libertad, de tristeza, gratitud, preocupación, esperanza, nostalgia, asombro y confusión. Un espectador me dijo al salir de esta función, que esperaba que fuera mejor la siguiente presentación de la Muestra.

Esta fue una de las compañías locales, en la cual los espectadores eran familiares de los intérpretes que llegaron para apoyar a los artistas. Sus comentarios no iban más allá de sentir admiración por el sobrino o el hijo que estaba bailando en el escenario. Jóvenes desde 18 años

hasta personas de 5 años estaban viendo la función. Fue una función en la que casi no se vieron alumnos de escuelas o academias de danza.

FIGURA 6. EBERT ORTIZ DANZA CONTEMPORÁNEA²¹



Ebert Ortíz Danza Contemporánea en *Cruel*. Sala de Espectáculos del Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho

4.1.5 Kaeja D'Dance .O Y Touch. Canadá

Es la segunda compañía extranjera que se presentó en esta edición 2016 de Cuerpos en Tránsito. El público se concentró en la sala y llamó la atención la cantidad de celulares que no se apagaban. Cuando inició la función a las 8:09 pm, el público se quedó en silencio. En el centro

²¹ Creativos y realizadores: Creación y Dirección: Ebert Ortiz. Intérpretes: Javier Ortega, Omar Silva, Alexandro Camacho, Alberto Solís, Efro Arce. Voz: Mariana Flores Bucio y Miguel Zazueta. Desarrollo técnico: Edher González Limón. Fotografía: Immagia Producción de Ana González. <https://www.youtube.com/watch?v=1wTnDpDqmEk>

de la sala de butacas estaba una señora que se abanicó con el programa de mano, pues el ambiente en la sala estaba sofocado. Otra muchacha se levantó y se salió de la sala.

Kaeja D'Dance de Canadá presentó la coreografía *.O Y Touch* de Karen Kaeja con una duración de 50 minutos y dirigido al público en general. El público desconcertadamente empezó a aplaudir. De pronto se oyeron voces, todos con sus celulares en mano. Se prendió la luz de la sala y el público empezó a revisar su programa de mano, intercambiaron murmuraciones, se escucharon bostezos. Son las 8:30 pm y la gente siguió llegando tarde.

Los intérpretes canadienses empezaron a moverse a ritmo de disco. El público se animó y aplaudió al mismo ritmo musical. Una de las bailarinas pide aplauso al público. La gente sonríe y se oyen risas espontáneas. El público se involucra desde sus butacas con el diálogo que proponen los artistas con respecto al espectador.

El espectador de esta función fue más del gremio dancístico que les llama la atención las compañías extranjeras con una sala que nunca estuvo llena. La función fue desconcertante por la forma en que el intérprete provocó al público. Éste trataba de identificar los referentes que los artistas hacían con sus movimientos.

En la coreografía *.O Y Touch* los intérpretes canadienses hablaban español y en otros momentos en inglés. Una obra impredecible, es el resultado de cualquier decisión que tiene múltiples consecuencias. Impulso motivado, ambiente volátil, seis bailarines propulsan, distraen, alientan e interfieren con las elecciones erradas de otros.

Luis Sergio Gutiérrez Alarcón, estudiante de Licenciatura en Canto y cantante clásico de ópera de 21 años amplió a detalle, en una entrevista realizada en el Centro Cultural Tijuana, lo que vio en la pieza *.O Y Touch*:

Me enteré de la función porque me fui incorporando a diferentes talleres de danza contemporánea e improvisación y en todo. Ahí conocí a unas personas que me fueron invitando a este evento de Cuerpos en Tránsito y precisamente conozco al maestro Héctor Domínguez, fue el que me dijo que viniera a estos eventos. Entonces vine al de Brasil y vine al de Canadá. La obra de Canadá estuvo muy interesante porque al principio fue un poco corto. No supe mucho qué pensar porque, desde mi perspectiva acerca de lo que vi parecía como una típica relación amorosa. Cómo los dos van juntos siempre de la mano y de repente llegan a un punto, colapsan, tienen choques, disonancias y de repente vuelven a caminar de un punto a otro, tomados de la mano siempre juntos y vuelven otra vez a disonancias, con pleitos y todo. Así constantemente hasta que llega un punto en el cual uno de los dos decide abandonar, decide mandar todo a volar y mientras que el otro todavía está sufriendo. Básicamente eso fue la primera parte. En la segunda parte estuvo divertida, sobre todo, la parte de los números, pero yo creo que de igual forma lo aprecié. No sé cómo explicarlo. Me gustó mucho porque los movimientos eran muy limpios, vi uno que otro bailarín un poco nervioso, pero con movimientos muy limpios. Personalmente no me llevaron a algún lugar y luego me dijeron ya llegamos. Era como que de repente nos proponían algo, se terminaba sin saber y empezaba otra cosa, pero al mismo tiempo eso era interesante. Yo personalmente al final no quedé muy convencido porque siento que no hubo un cierre, como que no terminó, cayó telón y dije: '*¿qué más? ¿Qué está pasando? Quiero que pase algo más*' Aplaudieron todo, pero yo quería que

terminara con algo diferente, como que no sentí que cerró. (L.S. Gutiérrez Alarcón, entrevista, 27 de abril de 2016)

Luis se sintió muy identificado con la primera parte del programa. También sintió un poco de coraje y tristeza hacia el lado femenino, pero por la otra parte del espectáculo, se intrigó y le asombraron muchas cosas que hacían los intérpretes, porque le confundía y no sabía lo que querían decir. Al final no quedó completamente satisfecho, pero sí le trajo emociones diferentes e interesantes que analizar. Se fue con preguntas que lo dejaron pensando posterior a la función. La obra en general abarcaba una relación de pareja, dice el joven cantante:

Eso fue lo que sentí, a lo mejor en el espectáculo no se identificaba quién era el hombre y la mujer, pero sabía que eran unas parejas porque siempre estaban en pares. Siempre trabajaban con la misma pareja y de repente se cambiaban, pero luego volvían con la misma pareja. Creo que era mucho esto de la intimidad de la pareja, de uno y de otro. Cualquiera que tenga una vida amorosa o no amorosa o relación con otra persona, termina en algunos de estos patrones porque eso fue también lo que vi, patrones de comportamientos por pareja. (L.S. Gutiérrez Alarcón, entrevista, 27 de abril de 2016)

Luis Sergio entendió los referentes artísticos que dividió en dos partes:

En la primera parte yo sentí el pleito muy claro que había entre los dos y de repente tranquilidad. En la segunda parte, hicieron esta referencia de números con acción, entonces era como que 'uno' y hacían un movimiento, y luego 'dos' y hacían otro, 'menos uno', 'menos dos', 'cero'. Me fui mucho por el movimiento y a lo mejor ignoré un poco la música, ahorita que lo estoy pensando. Pero volviendo un poquito a la música, efectivamente la música sí marcaba una pauta

de tranquilidad o de aceleración, de emoción, incluso en alguna ocasión si mal no recuerdo, esta contradicción de tranquilidad, con movimientos acelerados, incluso el silencio con movimiento muy acelerados. (L.S. Gutiérrez Alarcón, entrevista, 27 de abril de 2016).

Lo que más le gustó, fue el momento en el que las parejas estaban bailando, porque le dio la sensación de patrones de comportamiento entre cada uno de ellos. Entonces sintió que una pareja estaba en pleito, la otra pareja demostraba felicidad, y de repente, decían un poema en su movimiento en todo lo que estaban haciendo. De hecho, Luis Sergio comenta:

Hubo una pareja que estaba haciendo un movimiento muy bonito, muy bello, muy estético y de repente llega otra persona a irrumpir esto; pero al mismo tiempo para añadirle a lo que estaban haciendo. Yo al principio pensé, de seguro va a hacer muy desastroso todo y en todo lo que están haciendo en movimientos y música, y se va a ver muy desastroso todo. Pero no, no fue así, fue más una adición a la poesía que estaban haciendo ya ellos, no rompió, sino que también se metió. Yo creo que esa parte fue muy importante, me gustó mucho cómo rompieron con lo que yo estaba pensando. Dije, ahorita van a hacer un desastre, se van a agarrar de las greñas, pero no, llegaron e hicieron más poesía todavía, fluyeron con otras personas. Fue muy bonito. La obra me gustó, pero como lo dije anteriormente, no quedé muy satisfecho al final. (L.S. Gutiérrez Alarcón, entrevista, 27 de abril de 2016)

En general, el público vio en esta obra agilidad, precisión, pasión, comunicación, expresión corporal, buen trabajo técnico, narrativo, profesionalismo, entrega y dinamismo. Vio

danza contemporánea, relación entre las personas, momentos complicados de la vida y buenos bailarines.

Llenos de emoción, el público pudo experimentar la tristeza o asombro, como sucedió en el caso de una estudiante de preparatoria de 15 años que dijo que en la obra se había encontrado a sí misma. Hubo momentos de alegría. Según el espectador, en la primera parte del programa encontró claramente la dualidad entre el rol femenino-masculino, y la segunda parte no fue muy clara. Sin embargo, fue un espectador que se relajó por momentos y disfrutó de la obra. Otro espectador sintió melancolía y nostalgia. Incluso encontró sufrimiento por una persona en la primera parte de la obra. Pensó que *.O Y Touch* fue muy subjetiva y abierta a interpretación personal, donde valoró mucho la precisión en la forma de movimientos de los bailarines. Según otra espectadora estudiante de preparatoria de 17 años, la temática iba enfocada a la opresión de las personas. Le pareció muy original, interesante, pero a la vez triste porque la iluminación en el escenario no fue la más apropiada.

El espectador también pensó que la obra manifestaba la limitación en el ser humano. En definitiva, fue una obra agradable, con momentos rescatables y una segunda parte muy larga y tediosa. El público se fijó en el vestuario, la interpretación, la dinámica y fluidez. Los artistas mostraron las diferentes formas de bailar pues en la coreografía, bailaron a ritmos diferentes y esa parte le pareció divertida al público. Una chica de 21 años relacionó esta obra con las fiestas y el noviazgo, ya que vio muchas relaciones personales entre los bailarines. Para otra espectadora de 19 años, la temática de la obra tenía que ver con las etapas de la vida del individuo y encontró sentimientos que no suele compartir.

Al público le gusta que los artistas ambienten la sala y sean capaces de engancharlos. Aunque el espectador “no entienda nada”, -porque hubo espectadores que me dijeron que no

entendieron nada- o piensen que la obra es abstracta, si es entretenida y se la pasaron bien, es más que suficiente.

FIGURA 7. KAEJA D'DANCE²²



Kaeja D'Dance con la obra *.O Y Touch* de Toronto, Canada. Sala de Espectáculos del Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruíz Camacho

4.1.6 Colectivo en Ningún lugar. *Las últimas cosas*. Tijuana

8:05 de la noche da inicio la última función de la edición 2016 *Cuerpos en Tránsito*. El espectador tuvo la oportunidad de sentarse en los laterales sobre el escenario o en las butacas de la Sala de Espectáculos del CECUT. A telón abierto, los cuatro jóvenes artistas se acercaron al público que está en el escenario, e intentan dialogar con ellos; ofrecieron copas con vino tinto, saludaron, rieron y fueron creando confianza.

²²Creativos y realizadores: Coreografía: Karen Kaeja. En colaboración con: Stephanie Tremblay Abubo y Michael Caldwell. Intérpretes: Ana Claudette Groppler y Michael Caldwell. Compositor: Sarah Shugarman. Músicos: Sarah Shugarman (violín), Carina Reeves (cello), Rebekah Wolkstein (viola) y Drew Jureck (violín). Vestuario: Cheryl Lalonde Dramaturgo: Pil Hansen. Iluminación: Oz Weaver after Kimberly Purtell.

Mientras tanto, el público que estuvo sentado en las butacas estuvo inquieto; se distrajo. Los espectadores se acomodaron, cruzaron las piernas, se recostaron, revisaron el celular que nunca apagaron, se acariciaron el cabello, tomaron fotografías sin *flash*, abrieron paletas de caramelo para comer durante la función y esperaron a que iniciara la coreografía.

Es el Colectivo en Ningún lugar de la ciudad de Tijuana que presentó la obra *Las últimas cosas*. Una coreografía colectiva de Humberto Vega, Luis Rubio, Melissa Herrada y Sofia Quiroz, con duración de 50 minutos dirigido a un público en general.

Esta pieza considera la autodeconstrucción como detonante principal, porque las acciones que se desarrollaron dentro de la obra sugirieron situaciones concretas, que dieron pie a la improvisación constante y al establecimiento de conflictos. Siempre se resolvieron, colectiva o individualmente, a partir de los objetivos que cada intérprete se planteó. Fue un espacio de oportunidad para que el espectador destilara emociones.

Sorpresa, alegría, llanto, felicidad, calma, paz, recuerdos, tristeza, suspenso, confianza, diversión, aceptación, risa, preocupación, nostalgia y admiración; una serie de emociones que conectaron con los intérpretes de *Las últimas cosas*. Un espectador, arquitecto de 26 años, dijo que en esta coreografía había visto cuatro personalidades con sus miedos y demonios. Le gustó cómo manejaron el comportamiento humano ante la vida y cómo uno se deja llevar por las masas o por imitación y olvida lo que uno quiere ser. Por eso, salió de la sala con ganas de darle un giro a algunas cosas de su vida.

Esto significa que *Las últimas cosas* fue una coreografía que tuvo poder ante espectadores; que provocó aparte de la reflexión, el placer de disfrutar, la idea de poder transformar, ya no como espectador, sino como ser humano.

Esta obra es una pieza en la que cada personaje se toma el tiempo de explicar lo que va sucediendo en escena. Tiene muchos elementos performativos que la convierten en una obra que se vive *in situ* y la relación artista-espectador es vital para esta obra. El artista busca crear ambiente y comodidad en el espectador cuando al principio de la obra, ofrece vino tinto a los que están sentados en las butacas. Busca dialogar, preguntar, interactuar, convivir, provocar una reacción; reflexiona sobre problemas y aspectos íntimos de la vida cotidiana del ser humano. La compañía intentó no reprimir al espectador en las actitudes y comportamientos. Aun así, hubo espectadores que tuvieron emociones encontradas que no sabían cómo definirla, pero a la vez, gente que lloró durante la obra y no lo dijo. Al espectador que estuvo presente en esta función le gustó la relación artista-espectador, porque consideró que la espontaneidad de ambos genera confianza y por ende interacción. Esta obra provoca autoconocimiento en el espectador, por eso una espectadora comentó que es una obra existencialista.

Reflexiones como: “levanten la mano quién ha llorado por la vida” dice uno de los intérpretes del colectivo. “¿*Qué te preguntas cuando te encuentras contigo misma?*”, pregunta otro artista. Mientras cuestionan, dos espectadores sacan su tableta para grabar video de la escena. Una niña se duerme, otra mueve el pie nervioso y un chico abraza a otra chica. Otra desiste y se baja del escenario, prefiere ver el espectáculo desde las butacas. Mientras estas reacciones físicas suceden; la mente del espectador reflexiona. Al final el espectador termina reflejándose en uno de los cuatro intérpretes porque se trataba de hacer el ejercicio de identificarse. Entonces la luz de la sala se prende y el espectador que está en el escenario empieza a correr, dar vueltas, gritar de emoción, reír e interactuar. El espectáculo logra una comunión a pesar de ser una compañía local joven que se fundó en 2014. Tienen claro que están dedicados al estudio del cuerpo como ente natural, y que asumen conductas propias como el

pensamiento horizontal, la curiosidad, el gusto por lo diverso; así como la búsqueda de un habitar pro activo, apropiación consciente, amable y creativa del espacio.

Luis Rubio, como director del colectivo local en Ningún lugar, dice que le gusta que el espectador sea partícipe y que el artista no sea solamente un paisaje. Le gusta “invitar a la gente a un evento donde se puede preguntar un montón de cosas y construir el hecho escénico con todos” (L. Rubio, entrevista, 28 de abril de 2016). En este sentido, el público tiene el derecho de pensar si en realidad le gustó o no el evento, pues hubo personas que se manifestaron saliéndose de la sala a mitad de la obra. El público cuando está focalizado durante la función también genera otro tipo de comentarios.

Es el caso de una espectadora, licenciada en Danza, de 34 años, que subió improvisadamente al escenario cuando uno de los artistas pidió que alguien colaborara con ellos. Inmediatamente esta espectadora levantó la mano y no quiso perder esta experiencia:

Vi muchos sucesos reales, mucho cuerpo en acción genuina, vi mucha solidez en el planteamiento de ideas. En algún momento me provocó el llanto y me causó mucho gusto, risa y gracia. El deseo del llanto fue cuando me tocó estar dentro del escenario participando. *Las últimas cosas* es una obra que logra introducir al público y no sólo por el hecho de meter al público a escena sino porque realmente logra captar. O sea, a mí me captó, me cautivó, hizo que me involucrara en la pieza y eso me gusta. Encontré puntos en común, puntos con los que me identifico, encontré algo de crítica social, pero sobre todo eso, mucha introspección hacia lo interior. Me siento identificada. Pues con el que a veces uno se observa, se encuentra en otros, te observas y no te reconoces. A mí me ha pasado eso, que me busco y no logro definir bien mi personalidad. Los referentes

que encontré fueron las preguntas directas con las personas, como acciones o palabras cotidianas. Me gustó que me hicieran sentir parte de la obra. (A. López Insunza, entrevista, 28 de abril de 2016)

FIGURA 8. COLECTIVO enNINGÚN LUGAR²³



Colectivo enNingún lugar presentó *Las últimas cosas*. Sala de Espectáculos del Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho.

4.2 Cuerpos en Tránsito 2017

En el vestíbulo de la Sala de Espectáculos del Centro Cultural Tijuana se concentraron personalidades de la danza, entre ellas la bailarina, maestra, coreógrafa y directora Valentina Castro, a quien *Cuerpos en Tránsito* le realizó un merecido homenaje. Así dio comienzo la ceremonia de inauguración de esta nueva edición, aprovechando las celebraciones del 35 aniversario del CECUT. Flashes, palabras de bienvenida y agradecimiento de Pedro Ochoa

²³ Creativos y realizadores: Dirección general, Luis Rubio; Creación e interpretación, Humberto Vega, Luis Rubio, Melissa Herrada y Sofía Quiroz; Asistentes de producción, Annel Ramírez y Sara Piasa.

Palacio, director de la institución; Jorge Domínguez asesor del festival; Valentina Castro invitada de honor y Robert Moses, coreógrafo californiano a quien le tocó abrir la Muestra. El público estaba colocado de pie y en semicírculo, escuchando atentamente las palabras de las personalidades presentes. Nunca imaginaron toda la serie de enriquecedoras experiencias que se irían tejiendo y acumulando durante seis días de fiesta dancística.

El público de la edición de Cuerpos en Tránsito 2017, aunque fue menor que la edición pasada; se llevó el gran regalo de la percepción y la reflexión de las obras presentadas por los grupos de danza contemporánea invitados en esa ocasión. A continuación, describo interesantes recuentos de los espectadores que dieron forma, vida, valor y significación; con base en las compañías que vinieron, a las obras que trajeron, a las temáticas presentadas y a los referentes de producción que dieron pie a que el espectador entrase o no en conexión con los artistas.

4.2.1 Robert Moses's Kin Company. 21 pensamientos incompletos totalmente realizados. San Francisco, California, Estados Unidos

La primera compañía de danza que inaugura Cuerpos en Tránsito 2017 fue Robert Moses's Kin Company, proveniente de San Francisco, California. Trajo el espectáculo *21 pensamientos incompletos totalmente realizados*. Los espectadores entraron a la sala sin programa de mano. Los chicos que recogían las entradas solo se limitaron a decir: “no hay y no se va a entregar”. No dando margen a preguntar más por los programas de mano.

Moses crea esta obra para seis bailarines utilizando música y texto de Funkadelic, Last Forever, Bach, Bobby McFerrin y composiciones que el propio coreógrafo ha creado a lo largo de los años. Esta obra es una exploración o colección de ideas y pensamientos, que al fusionarlos en este programa fungen como una serie de episodios dramáticos.

La compañía fundada en 1995, integra su estilo dancístico con movimiento atlético, alto nivel técnico, complejidad rítmica y combinación de varios estilos de danza. Normalmente sus coreografías tienen contenido social y humano, y *21 pensamientos incompletos* no fue la excepción.

A escenario abierto, el público iba tomando sus localidades, mientras se veían a 30 personas de público, muchos de ellos jóvenes voluntarios que apoyaron durante el festival arriba del escenario. Hombres, mujeres y dos niñas de aproximadamente 10 años, estaban sentados de manera continua, en forma horizontal y hasta atrás cerca del ciclorama, para desde ahí -en el escenario- apreciar la función. Una de las niñas era alumna de una profesora de danza de Tijuana. La otra niña se quedó dormida en el transcurso de la obra.

En esta ocasión lo que al público le llamó la atención fue que algunos de los espectadores estaban sentados sobre el escenario y de alguna manera formaron parte del ambiente de la pieza de Robert Moses. Esta colocación por parte del público fue importante para su focalización con respecto a las actitudes y comportamientos generados durante la coreografía. El público se sentía más controlado en su conducta, en sus gestos, con respecto a quienes estaban sentados en las butacas de la sala que los observaba directamente y eran parte quieta de los artistas.

Los bailarines reflejaban tranquilidad con su vestuario blanco, gris y negro en su totalidad. Los acordes musicales fueron suaves, lentos y aletargados al oído del espectador, que solía recargarse en las butacas o bien bostezar. Los movimientos del cuerpo, según un espectador de 24 años, estudiante de la universidad, iban al ritmo de la música. Este espectador, aunque no encontró nada en relación con algún aspecto de su vida, encontró expresiones de los bailarines que le provocaron dolor e incluso erotismo.

Un espectador de 37 años, contador con Maestría en Administración, destacó que la música estuvo acorde a los movimientos de los bailarines; señaló que vio algo diferente en la obra que puede mejorar, porque a la vez pudo ser monótona porque hay que dirigirse al público y despertar más emoción. Otra espectadora de 40 años, vio que las mismas piezas fragmentadas eran un referente para indicar que cada secuencia era un pensamiento. El cuadrado que tenían marcado en el escenario con una línea roja que dividía el escenario, fue el margen de distancia que tenían en relación con los espectadores sentados en el escenario. Ya que indicaba la no relación con ellos.

El público compartió en el escenario. Hubo 30 personas adultas sentadas en el escenario; pero no existió conexión con los artistas, puesto que nunca hubo un acercamiento, o gestos corporales que así lo reflejaran. Para el espectador en esta obra no hubo intensidad. Sin embargo, otras personas vieron la vida cotidiana en estos *21 pensamientos incompletos totalmente realizados*. Un espectador, estudiante de la universidad de 21 años, comentó que esta obra fue una manera diferente de crear un convivio con el espectador. El no convivio, por ejemplo, visto como una forma de relación entre el artista-espectador. El espectador pudiera pensar que va a tener una relación más directa con el artista, por el simple hecho de subir al escenario. En realidad, lo que encuentra son referentes muy personales por parte de los artistas, que invitan a los espectadores a descubrir formas de ver la vida sin necesidad de interactuar con ellos.

Los artistas a veces no saben la serie de circunstancias que vive algún espectador cuando está viendo su propia obra. Mientras ellos bailan a los espectadores les va sucediendo otras cosas. Es el caso de un espectador, joven actor de teatro, que estuvo sentado en el escenario. Continuamente le estuvo sonando su teléfono celular y a como pudo, contestó por mensaje de

texto su llamada. Son detalles que distraen la experiencia del espectador, pero el público puede estar expuesto a esto.

El público que estaba sentado en el escenario siempre estuvo atento, y en dos posiciones en particular: 1) cruzados de piernas 2) piernas en paralelo con brazos cruzados o brazos cruzados sobre las piernas, o con el brazo sobre otra persona. La mayoría de los espectadores con la mano en la barbilla. Otro espectador sentado en el escenario estuvo tomando fotografías; de esa cámara salía una luz color naranja intenso que no producía ruido pero sí iluminaba de forma permanente y distraía al espectador sentado en la butaca y al propio artista.

La obra permitió al público relajarse. La coreografía estuvo bien ejecutada técnicamente con buenos bailarines. “Lo que más me gustó fue su forma de bailar, su poesía, su estética propia, más que su contenido” dijo una espectadora profesora de danza de 40 años, que contestó el cuestionario de preguntas que se le facilitó al terminar la función.

Hubo mucho bostezo y aproximadamente 10 personas se salieron de la sala. Una espectadora de 50 años dijo “está bonito, pero ya me voy”. Era una persona que tenía que cruzar la frontera para ir a Estados Unidos porque allí reside y tenía que ir a trabajar al día siguiente. Fue una obra que le parecía que no pasaba nada y como no pasaba nada, decidió retirarse.

21 pensamientos incompletos, fue una obra con los elementos y referentes escenográficos correctos. Donde los bailarines no dejaron de bailar, detalle que al espectador de *Cuerpos en Tránsito* le gusta. Pero a percepción del público, fue una obra que aburrió, porque fue una coreografía muy plana de entre una escena y otra. Bonito, plástico, estético según espectadores. Otra espectadora dijo a la salida de la función “¡Hicieron lo que les dijo el coreógrafo! Una obra políticamente bien realizada.” Un espectador bailarín de 40 años que se dedica a la producción escénica dijo al respecto, cuando respondió al cuestionario al finalizar la función: “Me aburrió la

obra. Me gustaron los bailarines, la producción, pero no me conectó con algo claro y me pareció tediosa. Fueron demasiadas ideas, sin decir nada.”

La obra de Moses pudo haber sido una poesía en movimiento con bailarines entrenados. Las emociones más recurrentes en el espectador fueron la tranquilidad, sonrisa, estrés, paz, cuestionamiento, intriga o tedio. Una espectadora, no quiso hablar sobre la obra precisamente porque no entendió nada y no le encontraba sentido a contestar preguntas que la llevarían a decir “No entiendo”. Acto seguido, devolvió el cuestionario. “Pienso que la obra fue muy lineal. Se mantuvieron en un nivel de energía lineal. Los bailarines eran muy buenos, que bailaron efectivamente y se notaba su personalidad, pero tampoco entendí nada”, aseveró otra espectadora, Licenciada en Comunicación.

FIGURA 9. KIN COMPANY²⁴



Robert Moses Kin Company en 21 pensamientos incompletos totalmente realizados. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruíz Camacho

²⁴ Creativos y realizadores: Dirección: Robert Moses. Asistente de Dirección: Norma Fong Michihira. Intérpretes: Byron Raul Roman, Khaterine Akemi Disenhof, Vincent Michael Chávez, Norma Fong Michihira, Crystal Dawn Bell, Keryn Sara. Rebecca Breiterman-Loader. Asistente técnico: Dylan John Feldman. Fotografía: Víctor Talledos

4.2.2 Catapulta, Compañía itinerante. *No somos únicos, pero sí auténticos.* CDMX

Se abre telón, dos payasos sentados sobre una caja en el centro del escenario, espalda contra espalda; con un cenital que les iluminaba, empiezan a gesticular, a crear pantomima, chistes y gracias que causan la risa del espectador. Inicia la función y el espectador no recibe esa noche un programa de mano.

Con bastante público joven y sorpresivamente la presencia de público infantil que llevó una profesora de danza, acompañados de padres de familia. El programa del grupo de danza Catapulta, Compañía Itinerante provenientes de la Ciudad de México, estuvo conformado por cinco piezas. 1) *La isla* 2) *Diagrama del sistema de la trayectoria de Lorenz* 3) *Ráfaga* 4) *Contigo o sin ti* 5) *Improvisación*. Piezas que en su conjunto fue presentado como *No somos únicos, pero sí auténticos*. Una obra que sorprendió a través del juego, la complicidad y el talento de nueve intérpretes que se reunieron en un solo escenario para compartir las posibilidades artísticas del cuerpo. Aunado a que mezclaron diversas disciplinas como el clown, se juntaron también intérpretes de diferentes regiones del país como Monterrey, Nuevo León; Mazatlán, Sinaloa y Ciudad de México, que presentaron sus propuestas escénicas. Esto es *Catapulta*.

Esta función tuvo un detonante por parte de los artistas que fueron los payasos, y uno por parte de los espectadores que garantizaron una comunión entre ambos: los niños. El público rió a carcajadas, contaron, respondieron a las indicaciones de los payasos y repitieron frases como “¡pim, pam, pum!”

Los niños espectadores que se ponían de pie imitaban a los payasos y desprendían alegría. El resto del público no podía evitar voltear a verlos y reír junto con ellos; tanto por lo que decían los niños, como por verlos que eran los únicos que disfrutaban de verdad la función.

La obra al ser multidisciplinaria contó con los ingredientes acertados para que fuera un éxito ante el público de Cuerpos en Tránsito. Presentaron varios cuadros con payasos, tocaron la guitarra, bailaron flamenco mezclado con danza contemporánea. Hubo un dueto fluido de danza contemporánea donde mostraban fuerza, cargadas y cualidad de movimiento. Asimismo, presentaron un interesante dúo de luces para mezclar todo lo anterior en la obra final de *Improvisación*, y hacer una especie de coda con todos los elementos escenográficos. La iluminación fue determinante, porque dio la sensación de haber estado coreografiada o como si hubiese bailado durante la parte final. Es una obra que cobra sentido al espectador cuando se aprecia en su conjunto y no fragmentada.

Los espectadores estuvieron atentos cuando debieron estarlo. Prendieron la luz de la sala a mitad de la función, con lo cual el público tuvo la oportunidad de verse y reconocerse. El público fue generoso al momento de involucrarse con el artista, a pesar de que hubo espectadores que se rascaban, se reían mucho, niños que distraían porque ellos formaban su propio espectáculo en butacas. Era como ver dos *shows* al mismo tiempo: El del escenario y el de butacas.

La obra estuvo dirigida a un público adolescente y adultos con una duración de 50 minutos. Los niños fueron la esencia de este espectáculo; pero destacó la presencia de muchos jóvenes alumnos con el uniforme de la Preparatoria Federal Lázaro Cárdenas.

La función gustó, según los espectadores, por mostrar diferentes coreografías y por la forma de fusionarlas. Un espectador de 17 años, estudiante de preparatoria, sintió felicidad por la interacción que hubo entre artista-espectador. Además de relacionar la obra con su vida cotidiana, el público de Cuerpos en Tránsito encontró placer, gozo, alegría, porque se la pasó bien y fue entretenido. Para un médico de 28 años fue una excelente función porque le provocó

alegría, amor, angustia y paz; vio reflejada su vida en aspectos como la pareja, el amor, los amigos, la vida y la niñez. Encontró conexión con los artistas.

Misma sensación que causó para una profesora de danza de 35 años, que dijo que la obra le había atrapado su atención, precisamente por la buena técnica de los bailarines y la fusión de comedia, música (guitarra) y la proyección escénica en general. Para otro espectador de 65 años, *No somos únicos, pero sí auténticos* le pareció una parodia amena de la danza contemporánea. Entendió que la vida se puede tomar en broma.

Para el espectador la fusión de risas con danza fue una mezcla importante para que el público saliera contento. Eso significa que el público habla de los elementos escenográficos que pueden favorecer una puesta en escena.

Otra espectadora mencionó que la escena de los payasos fue muy larga, y que quizá cabría esta pieza en una función dirigida más para público infantil. Fue una obra divertida, donde los artistas tuvieron la oportunidad de jugar entre los bailarines y los elementos escénicos, para lograr transmitir esa sensación de diversión constante. Coincide incluso con otro espectador que dijo que la vida debe tomarse con sentido del humor. Parece ser una de las moralejas de este espectáculo.

Los niños provocaron también mucha reflexión entre el público adulto. Para algunos espectadores los niños fueron un referente, porque ellos representan la espontaneidad, la frescura o la inocencia. Hay una doble interpretación que se hace, por parte de quien realiza la obra y lo multidisciplinario que se aprecia en el escenario; pero está la parte interpretativa que hace el mismo espectador sobre otro espectador. En este caso, de un público infantil que detonó la función, cuando ve la interpretación no dancística como la de los payasos, dice un espectador de 18 años.

Hubo un dúo coreográfico muy importante que fue *Diagrama del sistema de la trayectoria de Lorenz*, interpretada por Elisa Medina y Noemí Sánchez. Al público le causó emoción porque mostraban “mucho poder”, según el entendimiento de un espectador. El programa de mano dice que esta obra coincide con la idea de presentar cualquier acción que pueda detonar un caos y la evolución del mismo. (Centro Cultural Tijuana, 2017) Los niños mientras tanto, repetían en momentos inesperados de la función “¡pim, pam, pum!, ¡pim, pam, pum!”; reían, alterando la atención del público adulto. Al final, los niños salieron de la sala cantando alegremente “¡pim, pam, pum!”

FIGURA 10. CATAPULTA, COMPAÑÍA ITINERANTE²⁵



Catapulta, Compañía Itinerante con la puesta en escena *No somos únicos, pero sí auténticos*. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruíz Camacho

²⁵ Creativos y realizadores: Curaduría y dirección general: Isabel Aguerrebere. Diseño de Iluminación: Fernando Feres.

4.2.3 Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca. *A strange place*. Tijuana-Mazatlán, Sinaloa

Sigue el turno de las Compañías Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca (Tijuana, Baja California-Mazatlán, Sinaloa) con la presentación de la obra *A Strange Place*. Es una serie de tres coreografías, titulados: 1) *NAN*, es un trabajo que presentó Flores TeatroDanza inspirado en la fotografía americana Nan Goldin. Reflexiona acerca de las relaciones de pareja, y la posibilidad de volverse sexualmente dependiente de alguien, sin que esto tenga que ver con el amor. Esta pieza se presentó en formato de cabaré musical. 2) *COCUYO*: es la obra que presentó Pájaro Mosca en homenaje a las batallas perdidas y a los sublimes esfuerzos. A desafíos impensables como el de combatir la propia muerte y salir victorioso. Es la dualidad de la vida y la muerte. Un dueto de dos mujeres vestidas de blanco. 3) *A strange place*: surge del encuentro de los dos Proyectos Escénicos: Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca. Se fusionaron cuatro intérpretes, cuatro visiones artísticas, cuatro cabezas, cuatro extraños con sus particulares; con el reflejo de la coexistencia de cuatro mundos. Iban vestidos con ropa de peluche en abrigos, chalecos, blusas, etc.

Con una duración de 45 minutos y dirigido para un público general, estas dos compañías, provocaron la distracción de los espectadores. Ellos se tapaban mucho los oídos al escuchar demasiado alto el volumen. Esa noche la parte técnica falló porque adelantaban música o ponían play donde no debían; sobre todo en la segunda coreografía *COCUYO*, que causó la molestia de muchos espectadores; Hubo pausas muy largas entre una obra y otra, que provocaron el murmullo de la gente y la distracción total con el celular. A tal grado que un espectador exclamó en voz alta: “¡Celulares!”, ya que era exagerada la cantidad de espectadores que tenían prendido la luz de sus celulares. Los artistas se equivocaron en el saludo final y el telón lo bajaron

equivocadamente. Fue notable la energía del público que percibió errores técnicos importantes durante la función:

Una espectadora de 40 años, maestra de primaria dijo:

Vi un desastre, tres coreografías, la familia peluche, un cabaré musical y un sonido alto. Sentí mucha molestia por ver tantos errores técnicos y que los bailarines no estaban a la altura de las circunstancias. Deben tener cuidado en la selección de espectáculos, porque se ha desperdiciado un espacio que verdaderamente pudo haber ocupado otros grupos. En la primera coreografía vi una relación de pareja en la que a veces somos codependientes del amor en pareja. En la segunda, vi que la vida hay que luchar. Todo esto por los movimientos que denotaban lucha en la pareja, cargadas entre una y otra. En la tercera, vi relaciones entre cuatro personas; me distrajo mucho su vestuario de peluche. Y esa distracción me produjo gracia. Encontré muchas fallas. Un audio alto. La obra tuvo notables elementos multidisciplinarios. Pero, cuando las cosas no salen bien, provocan reflexión en el artista y en el espectador (Comunicación personal. viernes 28 de abril de 2017).

Entre las pausas de una obra y otra, el público se distraía, se reía, balbuceaba o encendía sus celulares. La gente seguía llegando tarde. Algunos espectadores estaban sentados de forma dispersa por toda la sala; ya sea por parejas, solos o con grupos de amigos de 3 ó 4 personas.

Los espectadores se distrajeron con la última coreografía que lleva el título de esta función, *A strange place*. Según lo que respondieron en los cuestionarios, los espectadores vieron reflejado a los personajes del programa televisivo mexicano *La Familia Peluche*, vestidos precisamente

con ropa de peluche. Los cuatro artistas finalizaron su pieza con una pose intencionada ad hoc para un cuadro.

Algunos espectadores se recostaban en la butaca, se tocaban la mejilla o la barba. Otros hablaban mucho en las pausas. Sin embargo, el poco público de esa noche, no conectó con el artista y salió desanimado.

En este tipo de funciones se observa que, cuando un espectáculo no va como se esperaba, el público evidentemente se da cuenta y no juzga lo que sucedió dentro del escenario, sino lo que sucede fuera, en la institución o en el festival. A la salida de la función varios espectadores se cuestionaban qué era lo que le sucedía al festival que se notaba que no iba bien, por la poca afluencia del público en la Muestra, pero también por los errores técnicos encontrados en la obra. Un joven espectador bailarín de 35 años estuvo tan molesto con la función, que me dijo: “¡Ay, no quiero ni contestar el cuestionario porque soy insoportable!” (Comunicación personal. viernes 28 de abril de 2017); dando a entender que lo que iba a comentar no favorecería para nada el espectáculo. Al final, no se resistió y lo contestó:

Vi muchos errores técnicos, muy poca danza. Tengo entendido que es un festival de danza. Pienso que este tipo de funciones no encajan aquí. La temática fue cómo improvisar en escena. Encontré chicos que sé que tienen una carrera profesional hecha y que pueden explotar más sus facultades artísticas. No encontré ninguna referencia para entender la obra y la verdad no me gustó. Considero que para que tenga más asistencia este tipo de festivales, deben tener más cuidado en la selección de las compañías y de las obras que presentan. Me pareció muy triste ver el teatro casi vacío. Creo que hay más compañías, a lo

mejor no tan jóvenes, pero con programas más tentadores (Espectador maestro de danza. Cuestionario abierto. Viernes 28 de abril de 2017).

A pesar de lo anterior, otros espectadores destacaron que les había gustado la segunda coreografía por ser una propuesta interesante. Una voluntaria estudiante de 20 años que vio la función aseveró, que la tercera obra *A strange place* estaba bien trabajada, porque los artistas mostraron energía y conectaron con el público.

Otra espectadora de 29 años pensó que hay miles de formas de decir las cosas con tan solo indagar más en las propuestas. Encontró en las obras una manera de sentirse fuera de lugar, puesto que le pareció que las coreografías pretendían mostrar la necesidad natural que existe en la sociedad de no ser aceptadas.

Una estudiante bailarina de 21 años mencionó en el cuestionario que le gustó el uso del espacio, la interpretación, la relación de los intérpretes, la música y el vestuario. Opinión que coincidió con otra estudiante de 22 años -quien también contestó cuestionario- que le había gustado la obra por las mismas razones. Aunque nunca destacaron la conexión entre artista-espectador.

La tercera pieza *A strange place* causó agrado y alegría, sobre todo por la temática actual de reflejar cuatro ideas en los bailarines que los hace iguales, sin perder lo que los hace diferentes. El espectador detectó diversas temáticas en las tres obras que presentaron.

Unos espectadores vieron dos grupos de danza novatos. Otros, lo llamaron jóvenes intérpretes de danza contemporánea que manejaron temáticas como la relación de pareja, la muerte o la diversidad. Una espectadora afirma:

Necesitan seguir trabajando en sus obras. Son tres obras distintas, con diferentes temáticas. Encontré referentes como la letra de la música y ciertos elementos,

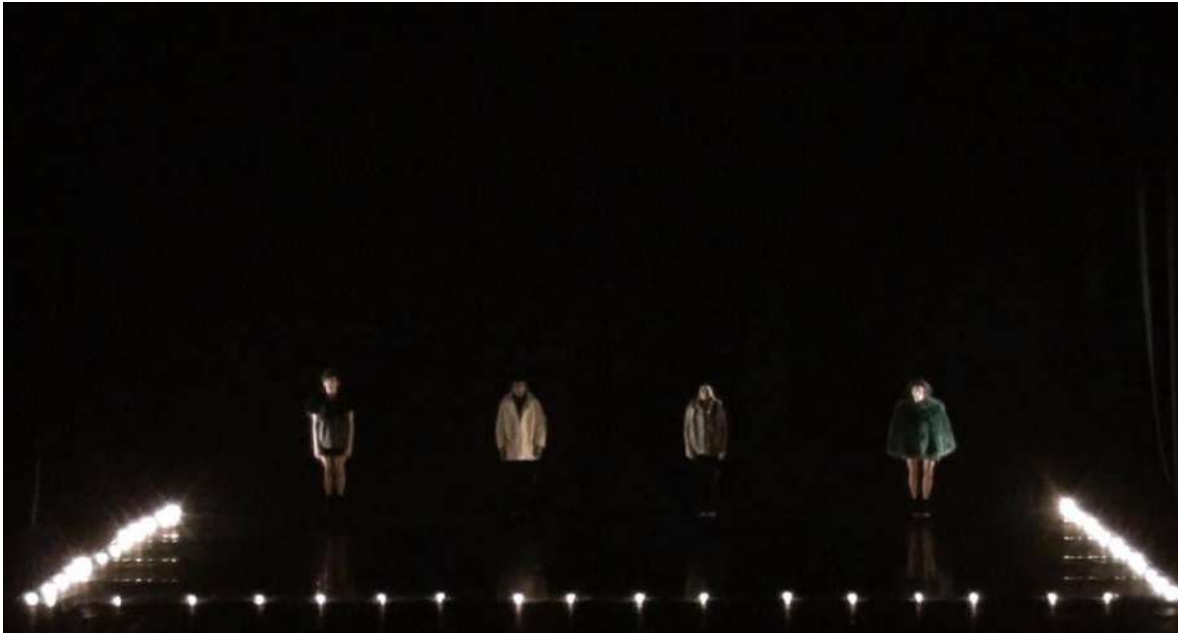
como el vestuario, para entender las coreografías. Me gustó, pero no me llenó.
(Cuestionario abierto. Viernes 28 de abril de 2017)

La relación que apareció en esta función por la percepción del espectador fue más de artista-artista. Los referentes escenográficos de las dos compañías fueron claras, incluyendo los errores técnicos que coincidieron con las emociones provocadas por el espectador (Ver Tabla 3 en anexos).

Pensaron en general que las temáticas estaban bien ejemplificadas y el formato correcto. Según la filosofía de Flores TeatroDanza le dan importancia a la calidad estética de sus obras a través del trabajo detallado y a la utilización de objetos; para crear metáforas visuales que quedan supuestamente grabadas en la memoria del espectador (Centro Cultural Tijuana, 2017).

Pájaro Mosca tiene un fuerte sentido de búsqueda e investigación desde el cuerpo, hasta encontrar el diálogo en la fisicalidad y la simplicidad (Centro Cultural Tijuana, 2017). Por este motivo, la segunda coreografía *COCUYO* fue la que mantuvo en mayor proporción movimientos de danza contemporánea.

FIGURA 11. FLORES TEATRO DANZA Y PÁJARO MOSCA²⁶



Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca en la coreografía *A Strange Place*. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruíz Camacho

4.2.4 Compañía Rubberbandance. *Vic's Mix*. Québec, Canadá

En el día del niño, el Centro Cultural Tijuana tuvo el gusto de presentar a la Compañía Rubberbandance, directo desde Québec, Montreal con su espectáculo *Vic's Mix*. La obra es fruto de un encuentro único entre la danza clásica y el hip-hop de los 90's en la costa oeste estadounidense. Rubberbandance ha redibujado los límites de la danza contemporánea con su lenguaje singular. A veces humorístico, a veces emocional (Centro Cultural Tijuana, 2017).

²⁶ Creativos y realizadores: 1.*NAN*/Creación: Alejandro Chávez y Fernando Lejía. Música: The Tiger Lilies 2.*COCUYO* Dirección/Creación: Elisa Medina y Noemí Sánchez. Música: Simón Díaz, Fleet Foxes y Liu Fang 3.*A Strange Place*. Dirección/Creación: Alejandro Chávez, Elisa Medina, Fernando Leija y Noemí Sánchez. Música: Barnaby Tree, Pascal Comelade y Mark Mullholland.

Vic's Mix es un recopilatorio de obras de Víctor Quijada donde abarca su inmenso territorio creativo. La función estuvo dividida en dos partes. La primera parte estuvo conformada por cinco coreografías: *Secret Service*, *Meditations on the gift*, *Ship Shop Shape Shifting*, *Mi verano* y *The Traviattle*. La segunda parte abrió con *Dr Ib Erif*, *Soft Watching the first*, *Second Coming-Magic trio* y *Punto Ciego-Asqueare Section*. Nueve obras que cautivaron a los espectadores presentes, y como dijo una espectadora: “Sobre todo que había danza” (Centro Cultural Tijuana, 2017).

Los espectadores simplemente vieron disfrute, goce, una técnica diferente y única de contemporáneo, poco común pero muy buena, virtuosismo, sentido del humor, fusión de estilos diferentes, frescura, musicalidad, danza, cuerpos entrenados, fuerza y dinamismo. Las obras fueron muy interesantes en contenido y forma.

Bajo estos calificativos un espectador de 24 años estudiante de la universidad dijo, que *Vic's Mix* fue pensado para todo público; sobre todo porque demostraba las posibilidades de un cuerpo libre. El espectador tomó en cuenta el texto, las formas de danza y la música cercana o cotidiana como referentes para comprender la obra. Para este espectador la función fue hecha con precisión y goce.

Al público le pareció: interesante, impresionante, emocionante, entretenido, original, divertido, espontáneo, genuino, cotidiano, humano e inspirador, al mezclar música clásica con música de hip hop entre una coreografía y otra. Una chica licenciada en danza de 32 años, dijo que *Vic's Mix* había roto con el contexto de la estética. Le saturó un poco ver todas las coreografías con la misma dinámica de fusión entre estilos, pero fuera de ese detalle la obra le impresionó y le pareció virtuoso.

Un espectador de 18 años estudiante de preparatoria dijo:

No logré entender la temática de la obra, pero me gustó lo que vi porque fue muy diferente a otras de las compañías de contemporáneo que he visto anteriormente, con nuevas técnicas y formas de mezclar las diferentes disciplinas (Cuestionario abierto. Domingo 30 de abril de 2017).

Otro joven de 19 años estudiante de preparatoria coincidió:

Dentro de mi asombro, pienso que la función no estaba en mis expectativas. No logré entender la temática. Encontré varias formas de movimiento diferente y me gustó la manera en que a cada rato me estuvieran sorprendiendo con sus movimientos y creatividad dentro de la obra. (Cuestionario abierto. Domingo 30 de abril de 2017)

Algunos referentes destacados que el público encontró para entender que, *Vic's Mix* intentaba reflejar con humor la fusión de dos estilos (la danza clásica y el hip hop en una determinada zona de Estados Unidos), fueron: el rompimiento de la cuarta pared, el título de la obra, la temática, los movimientos; los efectos de sonido y la música porque lograron impactar al público desde un principio. El espectáculo inició con la imponente pieza musical de la *Danza de los Caballeros* de Serguéi Prokófiev para la coreografía *Secret Service* (2002), con una mezcla de danza clásica, hip hop y movimientos de danza contemporánea.

Ya lo dijo un espectador de 55 años con nivel de licenciatura y comerciante. (Cuestionario abierto. Domingo 30 de abril de 2017):

Me gustó la obra por la sincronía entre movimiento, luces y música; porque dentro de los referentes para entender la obra encontré los estilos que se muestran explícitamente. Fue interesante y divertido. Encontré dificultades que no imaginaba en la danza y vi una fusión de estilos de danza diferente. Para el

espectador fue novedoso, un espectáculo bien desarrollado que gustó mucho. El público estaba emocionado, atento, concentrado, aplaudidor y con pocos celulares prendidos. Muchos espectadores gritaban a cada momento '¡wow! o ¡bravo!'

El público agradeció la conexión que hizo la misma compañía con el espectador. Observé una relación afectiva entre artista-espectador; y una combinación entre el gusto por hacer del artista, con el gusto de percibir por parte del espectador. La música fue una de las vías primordiales para llegar más rápido al corazón del espectador; también haber visto al ser humano en sus dimensiones y potencialidades. Al público le dio gusto ver que Rubberbandance demostró ser una compañía multidisciplinaria, por su estilo muy particular de fusionar.

Una espectadora comerciante de 40 años dijo:

Me encantó. Da gusto ver obras que enganchan al público, ver buenos bailarines, buenas obras. Solo que, en la segunda parte, me parece que excedieron el recurso de la mezcla musical, y eso me cansó un poco. Aunque fue largo, disfruté muchísimo el espectáculo. Se agradece. (Cuestionario abierto. Domingo 30 de abril de 2017).

El público fue congruente entre lo que vio y sintió durante la función, pues se puso de pie al finalizar, exclamando a la salida del evento que hasta en ese momento había sido lo mejor de la Muestra. El público no se resistió a los encantos creativos y artísticos de Rubberbandance. En realidad, fue muy agradecido a través del aplauso. No se pudo ocultar la energía que presentó el espectador cuando salió de la sala, porque como investigadora, vi caras alegres, contentas y gustosas.

FIGURA 12. COMPAÑÍA RUBBERBANDANCE²⁷



Compañía Rubberbandance de Québec, Montreal en *Vic's Mix*. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruíz Camacho

4.2.5 Lux Boreal Danza Contemporánea. *Luminiscencias*. Tijuana, B.C.

El público de esta noche parecía que no iba a llegar a la Sala de Espectáculos del CECUT. Hasta que faltando cinco minutos para las 19:00 horas se empezó a notar. Esta función, junto con la última de Delfos, fue la más concurrida. En el lobby estaba una señora preparada para ver la función con sus binoculares. Van entrando a la sala, las únicas cámaras de televisión (Televisa) que se vieron en el festival.

A telón abierto, inicia la compañía local Lux Boreal Danza Contemporánea con la obra *Luminiscencias*. Dirigida a un público en general y con una duración de 70 minutos. La obra

²⁷ Creativos y realizadores: Coreografía: Víctor Quijada. Música: Jasper Gahunia & al. Diseño de Iluminación: Yan Lee Chan. Vestuario: Camille Thibault-Bédard. Director de sonido e iluminación: Yan Lee Chan. Bailarines: Amara Barner, Jean Bui, Anne Plamondon, Sydney McManus, Sovann Prom Tep, Zack Tang y Paco Ziel.

tuvo un concepto y dirección artística de Henry Torres Blanco y coreografías de Ángel Arámbula, Briseida López y Mathew Armstrong. El tema principal fue la danza que habita espacios arquitectónicos y escultóricos contruidos a partir de la luz y la oscuridad. El cuerpo habita los lugares, y pequeñas historias se van contando y entrelazando por medio de un personaje: la buscadora. Cuando la buscadora encuentra, se encuentra a sí misma y encuentra a todos los que con fortuna, habríamos sido testigos y cómplices (Centro Cultural Tijuana, 2017).

Luminiscencias es el manifiesto de los destellos de luz que los integrantes de esta compañía han descubierto a lo largo de años de búsqueda, experimentación, fe en encontrar; prueba y error. Es una evidencia del cambio que ha generado una investigación de mucho tiempo atrás y un despertar hacia nuevas maneras de abordar la danza. “Sobre todo sin miedo a indagar en lo que es necesario para cada uno, la danza de Lux Boreal se ha transformado y con ella crecemos y nos identificamos”, afirma Ángel Arámbula, codirector de Lux Boreal (Redacción Frontera, 26 de junio de 2017). Es “un espectáculo muy genuino donde hay mucho de cada uno de nosotros, cada escena tiene una cohesión con la anterior, al tiempo que se puede percibir un hilo de identidad propia de cada coreógrafo y bailarín”, comenta Briseida López (Redacción Frontera, 26 de junio de 2017).

Sin embargo, la percepción del espectador fue más enfocada a la obra en general. Es decir, el espectador no distingue qué coreógrafo hizo qué, sino lo que realmente vio en las obras y qué reacciones físicas y emocionales le produjo. (Ver Tabla 3 en anexos)

En el caso de una auxiliar educativa, Licenciada en Asesoría Psicológica de 25 años, vio en *Luminiscencias*: obstáculos, miedos, barreras y desesperación que se presentan en la vida diaria. Las cajas que aparecieron en la obra fueron los referentes principales para comprender que estos objetos podrían representar una barrera de ‘algo’. Otra espectadora de 34 años,

profesora de danza, dijo que el nombre de la obra, la sinopsis, el juego de luces, la presencia de una bailarina y la escenografía, habían sido elementos primordiales para entender que la obra le había provocado tres momentos emocionales durante la función. El primer momento fue agradable, el segundo momento fue de impacto y el tercer momento de aburrimiento. La temática para esta espectadora fue la luz con un buen uso del espacio. El dueto de la segunda parte del programa fue lo que más gustó del programa.

Destacó la presencia de familiares y alumnos de la compañía local como un grupo importante entre los espectadores de esta función. A una niña de 12 años, estudiante de secundaria, le gustó ver a su tío bailar. No encontró nada en la obra, no le provocó ninguna emoción, la temática no tuvo que ver con su vida y no encontró referentes para entender la obra. Lo único que vio en *Luminiscencias* fueron cajas, personas y luces.

La emoción que coincidió en todo el público fue el miedo y la desesperación. A una licenciada en Psicopedagogía, le gustó ver cómo cada uno de los integrantes lograron conectarla a espacios donde una quisiera bailar a través de sus movimientos y la música. Un estudiante de 17 años de preparatoria vio en la coreografía, cajas, cuerpos y energía. Sintió enojo y tristeza durante la obra, y pensó que la obra es un mensaje acerca de ser único y diferente:

Me gustó, por la transición tan orgánica de los movimientos y más el dueto del profe Matthew y cómo se organizaban para estructurar el escenario con cajas, así como los movimientos de la maestra Vicky. Cada persona tiene diferentes percepciones (Cuestionario abierto. 1 de mayo de 2017).

Otro joven espectador de 18 años, estudiante de preparatoria, vio cajas, interpretación, pasión, desesperación, frustración e impaciencia. Pensó que esta obra era una explosión de sensaciones e incógnitas. Encontró nuevos movimientos y emociones. Pensó que esta obra se parecía a su

relación amorosa tóxica. Considera que hubo referentes en la obra -no dijo cuáles-, sólo supo que la pieza tuvo un mensaje, pero que entre tantas señales, no lo pudo interpretar puntualmente. Dijo: “Me encantó, como comenté, parece una parte de mi vida, ese lado egoísta que todos tienen. Me encantó el dueto del profe Matthew”.

Una licenciada en danza de 30 años de edad, vio danza, movimiento, espacio y utilidad; sintió interés y aburrimiento. Pensó que la obra fue muy larga porque no paraban a tiempo, pero hubo momentos buenos. Encontró el juego de iluminación, la contraluz y la escenografía. Dice: “En un estricto sentido no me gustó la obra, pero me gustaron algunos bailarines y cualidades de movimiento, mucho piso, me gustó el slow motion de ciertas partes”. Para esta espectadora la obra fue una investigación espacial.

Una mercadóloga de 26 años, vio en la obra el uso predominante del contacto físico, apoyo con accesorios e iluminación. Le pareció que la temática de la obra era la adaptación del ser humano en sociedad basada en cómo funcionan las personas en diversos contextos. El único referente que encontró para entender la coreografía fue el uso de la voz en música. Lo que más le gustó fue la cualidad de movimiento de Lux Boreal, ya que, dijo, fue fluida y orgánica.

Durante toda la función, focalicé las reacciones físicas de una sola espectadora de 34 años, desde que inició hasta que terminó la obra:

- Cruzó las piernas.
- Miró en su celular la hora.
- Revisó su programa de mano.
- Hojeó el programa de mano.
- Se tocó el cabello, cruzó los brazos.
- Se acomodó en butacas.

- Volvió a ver el programa de mano y con la luz de su celular lo hojeó.
- Se tronó los dedos de la mano.
- Se tocó las yemas de los dedos.
- Se volvió acomodar en la butaca.
- Volvió a cruzar las piernas
- Miró nuevamente el celular y la hora
- Cruza la otra pierna
- Miró el celular y la hora

Esta persona estaba distraída en esta función, viendo qué coreografía seguía y desesperada por irse. Así como ella, encontré espectadores que estornudaban, veían el celular, bostezaban, estornudaban, abrían una mochila, estiraban el cuerpo y tomaban fotografías sin flash. Otros espectadores se movían de un lado a otro, porque había personas sentadas al frente que impedían ver la obra. Localicé personas concentradas en la función al ver que ponían sus dos manos en la barbilla.

Luminiscencias fue una obra donde la relación artista-espectador fue muy discreta y muy dividida en la percepción. El espectador dio la sensación por el tipo de comentarios que, por ser una obra lenta en su ejecución tuvo un respaldo importante de escenografía e iluminación; obviamente en relación con el título. A ciertos espectadores gustó y a otros, aburrió.

FIGURA 13. LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA²⁸



Lux Boreal con la coreografía *Luminiscencias*. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho

4.2.6 Delfos Danza Contemporánea. *Esmedianoche...(Variedades Nocturnas)*.

Mazatlán, Sinaloa

Finaliza la Muestra Cuerpos en Tránsito edición 2017 con un público inquieto, y el más numeroso de todo el festival. La coreografía *Esmedianoche...(Variedades Nocturnas)* es un espectáculo multidisciplinario que no se puede encasillar dentro de una estética convencional; y no se debe enjuiciar de modo parcial sino en su totalidad. La compañía sinaloense Delfos Danza Contemporánea fundada en 1992 y con alto reconocimiento a nivel nacional e internacional, fue la encargada de cerrar esta Muestra.

²⁸ Creativos y realizadores: Codirección: Henry Torres y Ángel Arámbula. Concepto y dirección artística de *Luminiscencias*: Henry Torres Blanco. Coreografías: Ángel Arámbula, Briseida López y Matthew Armstrong. Intérpretes: Victoria Reyes, Azalea López, Raúl Navarro, Pamela Macías, Ilse Meza, Briseida López, Matthew Armstrong, Ángel Arámbula y Humberto Vega. RP y Relaciones Públicas: Maribel Durazo. Coordinación Técnica: Patricia Pacheco. Vinculación Cultural: Daniel Ríos. Fotografía: Harold García.

Dirigido para adolescentes y adultos, fue la coreografía más larga del festival. Con una duración de 110 minutos. La pieza es el desnudo de las almas y los cuerpos que viven a través de una voz que no es la suya y, en ello, la paradoja de la existencia. El canto y las voces pueden transformarse en un elemento perturbador del entorno, de sus observadores y exponer de manera cruda, la tremenda fragilidad del ser humano y la reverberación de sus deseos (Centro Cultural Tijuana, 2017). Es una obra muy provocativa en reacciones que no dejó indiferente al espectador, porque encantó o produjo rechazo total.

Delfos comunica en su página web que:

Esmedianoche...(Variedades nocturnas) es una propuesta que pensamos ha respondido a esta necesidad intrínseca en el mundo del arte. Los nuevos paradigmas de las artes escénicas: el teatro, el performance y la danza, han generado el cuestionamiento del quehacer de estas disciplinas. Es por ello, que la búsqueda de las colaboraciones interdisciplinarias dio como resultado el encuentro de propuestas distintas y originales. (www.delfosdanza.org. Recuperado el 29 de junio de 2017).

El espectador ante lo que veía, reaccionó así físicamente: Uno, se brincó la butaca para salirse de la sala por la fila de atrás. Otro se la pasó hablando con uno de sus compañeros, mientras veía la función. Otro espectador prendió su lámpara, cual cenital, para buscar su butaca encandilando a los espectadores que estaban a su alrededor. Solo se escuchó que alguien entre el público dijo: “¡Uy me va a dejar ciega!”

Espectadores no daban crédito de que lo que estaban viendo no era danza, sino un espectáculo de canto. Una alumna de la licenciatura en danza en Tijuana dijo: “¡Maestra, ¿está

segura de que es Delfos?” El comentario surgió porque no entendía lo que estaba viendo, y no estaba viendo lo que quería ver.

“¿Neta, se gastaron el dinero en eso?” Fue el comentario de otro joven espectador. El problema dice un espectador, no fue la obra en sí, sino dónde fue ubicada. El espectador no estuvo de acuerdo que la pieza de Delfos estuviera dentro del festival, porque en general fue un buen espectáculo, bien presentado. Una producción donde la iluminación, el vestuario, las canciones y la dramaturgia tuvieron un peso importante para sostener la obra.

“¿A qué hora se van a mover?” Le preguntaba una niña de 11 años a su mamá. Otra espectadora de 34 años con nivel de estudios de licenciatura, comentó que este espectáculo estaba dirigido para público intelectual que no encajaba en este festival. “El karaoke está bueno”, dijo una maestra de 50 años.

La obra *Esmedianoche...(Variedades Nocturnas)* es una pieza que tiene elementos multidisciplinarios como: el uso de juego de luces, dramaturgia, canto, voces, movimientos corporales, un extravagante vestuario y una música donde las canciones ochenteras conquistaron al público. El formato que presentó Delfos fue atractivo para el espectador. El inconveniente fue que solo caminaron y no bailaron absolutamente nada. “*Esmedianoche...variedades nocturnas* es un espectáculo único en su género, concebido para reír de lo terrible, del reflejo del mundo contemporáneo: el esperpento.” (Hernández, J. Periódico El Universal, abril 2016).

Según la página web de Delfos dice que, esta obra fue una investigación sonora y musical, y que el hecho de cantar en playback resignifica la presencia del otro, y con esto presenta una paradoja de la existencia humana (www.delfosdanza.org Recuperado el 29 de junio de 2017).

Todas las canciones que se eligieron en el espectáculo fueron un homenaje a cantantes y personajes memorables. Realmente se reunieron las visiones de la productora *Foco al Aire*, quienes hicieron una colaboración fundamental con Delfos para que la obra cobrara sentido y para recorrer otros caminos del arte escénico.

Los artistas de Mazatlán interactuaban, hablaban, dirigían y se mezclaban con el público. Al principio, el espectador se sentía incómodo y se mantuvo expectante. Pero conforme iba transcurriendo la función, sucedían dos cosas: algunas personas del público se salían de la sala o bien agarraban confianza y se sentían más cómodos con lo que veían. Al final, casi toda la gente que se quedó y vio todo el espectáculo; interactuó con los artistas, bailando, aplaudiendo, silbando, etc. Aunque un espectador inconforme salió de la función en shock y dijo: “¡Neta, se pasaron!”

Silvia Peláez, dramaturga, dijo sobre el trabajo escénico de *Foco al Aire*: “No es danza sola, no es teatro, tampoco es danza-teatro, pero sí hay danza y sí hay teatro, hay escena, hay espectáculo.” (Peláez, S., en <http://delfosdanza.org/es-media-noche/>. Recuperado el 29 de junio de 2017).

El intermedio de este espectáculo fue interesante y el más interactivo del festival; los intérpretes aprovecharon el tiempo y el espacio para abordar al público. En ese instante, prendieron las luces de la sala, y el público utilizó el momento para tomar fotografías y video. Otros se mantuvieron despistados, hablando y riendo; hasta que se percataron que algunos actores de Delfos caminaban por entre las filas de las butacas realizando movimientos. El público abarcó toda la sala para sentarse en las butacas. Solo las últimas seis filas estaban vacías. Ahí se veían espectadores que llegaban solos y eran los que se sentaron hasta atrás.

Al final del espectáculo, Delfos ambientó al público de modo que la Sala de Espectáculos parecía una discoteca con un disc jockey (DJ), que animó la noche mezclando la música tecno con luces de todos los colores. El tipo de baile que hacían los intérpretes; eran pasos pequeños que hacían de un lado a otro; subiendo los brazos y dando pequeños saltos con las dos piernas sobre el mismo lugar.

Al ser el espectáculo muy largo, ocasionó la salida de la sala de muchos espectadores. Los motivos fueron variados: porque ya era tarde; porque al día siguiente debían ir a trabajar a los Estados Unidos; porque estaban cansados; pero, sobre todo, porque no les gustó. Las personas que se quedaron hasta el final se pusieron de pie, disfrutaron, cantaron, bailaron, gritaron, se emocionaron, se la pasaron bien y aplaudieron mucho.

Un profesor de licenciatura de 28 años, dijo que vio en la obra, un performance que se vendió dentro de una muestra de danza. Afectó a su percepción la hora y el día en que se presentó, pues el espectador estaba muy cansado y fue desagradable esperar ver danza y toparse con un performance. Entendió que la obra representaba la cotidianidad y la doble cara que nos enmascara día a día. Consideró que la música popular fue un referente claro para entender la obra. Pensó que estaba fuera de lugar y no debía estar siquiera dentro de un festival de danza contemporánea. Encontró bailarines que no bailaron en la obra. En sí, la coreografía no le gustó del todo, pero destacó que estuvo bien la calidad del trabajo por ser una performance con todos sus elementos bien definidos.

Un estudiante de preparatoria de 20 años, vio creatividad en la obra. Le causó una sorpresa porque vio mentes abiertas y un espectáculo de tiempo actual y distinto. No encontró referentes para entender la obra, solo se dio cuenta de la visión del director que en ese sentido mantuvo al público alerta.

Una estudiante de licenciatura en danza de 20 años dijo, que la obra no le gustó y le provocó la emoción de desacuerdo. Piensa que lo que vio fue una falta artística, una obra de análisis personal, social y de falsos artistas. Las redes sociales y la televisión son medios de comunicación donde hay falsedad o dobles caras; en ese sentido lo relaciona con su vida. Sus referentes fueron los mismos bailarines sin aparente ética profesional y la iluminación que, le pareció espectacular.

Un alfabiotista de 45 años, vio en la obra varios personajes claramente identificados. Sintió risa y le pareció interesante ver cómo se parodiaban a los diferentes personajes, porque le entretuvo. No supo identificar los referentes escenográficos para entender la obra. Sólo dijo que le gustó la última parte de la coreografía de Delfos, porque según su opinión la música prendió al público.

Una chica estudiante de universidad de 23 años vio la utilidad del cuerpo en movimiento; a partir de todas las extremidades para transmitir un mensaje al público, sin la necesidad de una coreografía. El evento le causó alegría y confusión. Le pareció una función completamente diferente que le hizo ver la danza más allá de sus ojos porque encontró variedad de ritmos. Pudo relacionar al ser humano de la obra con sus actividades cotidianas. Entendió la obra por cómo utilizó a personajes que ya existen en la vida real. Le gustó la iluminación, el uso del cuerpo en todos sus sentidos, desde las piernas hasta el dedo meñique de la mano; porque es difícil llegar a transmitir al público sin una coreografía.

Una licenciada en danza y profesora de danza de 27 años, vio cuerpos caminantes, cantantes, buen uso de la producción, iluminación y vestuario. La obra le produjo ansiedad porque pensó que fue una performance que habló sobre la doble personalidad a través del uso de la voz falsa; no un espectáculo de danza. Por lo tanto, según ella, no encajó en el festival.

Entendió que hubo una carencia de movimientos y una cohesión en los elementos de producción, que no tienen nada que ver con su vida. Sus referentes para entender la obra fueron: el programa de mano porque de ahí leyó la sinopsis, la música comercial y los playbacks de todas las canciones. Le pareció un buen espectáculo de performance bien unido. Sin embargo, no le gustó el contexto en el que se presentó, ya que careció de danza.

Una espectadora estudiante de universidad de 20 años, sintió decepción con la coreografía de Delfos porque esperaba ver danza y, solo actuaron y cantaron. Entendió que fue un performance por sus actuaciones. Valoró la buena interpretación y expresividad de todos los artistas. No encontró nada de la obra en relación con su vida. No le gustó en general, porque llegó al teatro esperando ver danza contemporánea. Si hubiera sabido antes que en realidad era un performance; lo hubiera apreciado mejor y visto con diferentes ojos.

Una profesora de danza de 30 años vio igualmente, un show nocturno donde solo caminaron y cantaron. La espectadora se desesperó, se aburrió y cuestionó cómo era posible que el gobierno pague por estas obras. Según ella, no vio en la obra un referente para entenderla en su totalidad. Sólo aseguró que no le gustó porque realmente le pareció insípido lo que vio. No encontró la relación de un festival Cuerpos en Tránsito con lo que vio en escena. Esta espectadora si hubiera tenido a la mano el conocimiento de la existencia de elementos performáticos como los que propone Ericka Fisher-Lichte (2014) que pueden soportar una coreografía; quizá su percepción hubiera cambiado.

FIGURA 14. DELFOS DANZA CONTEMPORÁNEA²⁹



Delfos Danza Contemporánea en *Esmedianoche... (Variedades Nocturnas)*. Centro Cultural Tijuana. Fotografía: Santiago Ruiz Camacho

Las doce funciones que se estudiaron y analizaron en este trabajo de investigación, fueron importantes para dar cuenta, de que el espectador tuvo una mirada específica según la obra que se le presentó y una mirada general por el contexto geográfico fronterizo en el que se ubica la Muestra Cuerpos en Tránsito. Los espectadores tuvieron conductas y actitudes muy diferentes según lo que el artista les provocó, pero también muy generales que los distinguieron. Hay un

²⁹ Creativos y realizadores: Concepto y Dirección: Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy. Intérpretes y co-creadores escénicos: Surasí Lavalle, Xitlali Piña, Roselí Arias, Claudia Lavista, Daniel Marín, Omar Carrum, Johny Millán, Víctor Manuel Ruiz y Renato González. Música: varios autores con selección y edición musical de Foco al Aire. Vestuario: Delfos danza contemporánea. Producción de vestuario: Johnny Millán. Concepto y diseño de iluminación: Foco al Aire y Víctor Manuel Ruiz. Jefe de foro y producción: Rigoberto del Valle. Técnico y traspunte de Audio: Adolfo Medrano. Colaboración artística de Foco al Aire producciones y Delfos danza contemporánea. <https://www.youtube.com/watch?v=B9jBkcq5FFo>

determinado público que le gusta llegar tarde, salir a menudo de la sala, brincar una butaca, sentarse en todas partes menos en el lugar que le corresponde o encender el celular por diversos motivos. Estas conductas fueron una constante. El espectador de *Cuerpos en Tránsito* percibe lo que ve y siente, no lo que dice el programa de mano. Sin embargo, cuando responde a preguntas sobre lo que piensa, puede tomar como referencia el programa de mano. Entonces la mirada se enriquece.

La dramaturgia del espectador es a veces invisible, efímera y nutritiva cuando se capta dentro de una investigación. El espectador no sube a la consciencia su propia dramaturgia cuando vive la experiencia estética. Puede ser sumamente racional y emotivo cuando sale de ver un espectáculo de danza. El espectador vive en esa dualidad constante antes, durante y después de percibir una obra.

El artista es cómplice de la percepción del espectador, y las obras coreográficas son una especie de leitmotiv de esa mirada. *Cuerpos en Tránsito* presentó diversas propuestas coreográficas que lograron alterar la percepción. El espectador es emancipador y pregunta, por qué tal grupo de danza está dentro de la Muestra. Reflexiona con respecto a la curaduría del festival. El análisis de estas doce funciones tuvo como resultado la creación de una dramaturgia del espectador que ve danza contemporánea en un festival de danza internacional en Tijuana.

OBSERVACIONES FINALES

En definitiva, hay que repensar constantemente a los públicos de la Muestra Cuerpos en Tránsito y proseguir con el reto teórico y metodológico de los estudios de público. Ana Rosas Mantecón afirma, que “las instituciones gubernamentales encargadas de la promoción y la difusión cultural han limitado la formación de públicos a multiplicar la oferta y la publicidad, pero todo esto no se ha transformado en experiencias reales de formación de la capacidad de disfrute del arte” (2002:262). Es necesario analizar al público desde el concepto de bienes y necesidades del que habla Néstor García Canclini, pues la percepción del público da valor al sentido social de una coreografía de danza contemporánea.

La Muestra Cuerpos en Tránsito necesita hacer estudios de público cada año, porque la danza contemporánea en la ciudad de Tijuana, aparte de ser un hecho cultural, es un hecho social. El público percibe, se relaciona, genera discursos o formas de pensar que pueden ir cambiando con el tiempo. Mantecón dice que:

“Los públicos no nacen, sino se hacen, esto es, que son constantemente formados por la familia, la escuela, los medios, las ofertas culturales comerciales y no comerciales, entre otros agentes que influyen -con diferentes capacidades y recursos- en las maneras cómo se acercan o se alejan de las experiencias de consumo cultural, las políticas de formación de públicos pueden ser repensadas a la luz de las investigaciones realizadas”. (Ibid.:262)

Herbert J. Gans (1999) propone focalizar las políticas culturales. Eso incluye tener en cuenta las formas simbólicas, estándares estéticos de las obras, tendencias del artista, del festival, y estándares sociales del espectador que definen una determinada cultura del gusto, en la sociedad tijuanaense.

La formación de públicos es un gran tema pendiente porque el artista busca cómo actualizarse y busca renovar ideas para sus espectáculos. El público igualmente necesita refrescar su percepción o su mirada. Según las aportaciones de los espectadores, -porque el público también habla-, los formatos de interacción no deberían ser únicamente entre artista-espectador; sino para las instituciones que influyen indirectamente al espectador de la danza.

Graciela Schmilchuk (1987) propone pensar en públicos potenciales. Para aplicar esto en la Muestra Cuerpos en Tránsito, revisé lo que sucedió en las dos ediciones del festival. Me ofreció un contraste sobre todo entre las funciones que tuvieron éxito, y en las que no hubo tanto éxito. ¿Por qué hubo grupos que tuvieron éxito con el público a pesar de la poca afluencia? Hay que pensar en cantidades de público, pero también en un público cualificado, quien considera su percepción ante los referentes escenográficos de un espectáculo de danza. Para potenciar un público cualificado en Cuerpos en Tránsito, habrá que revisar cómo el artista aprovecha todos los espacios de la sala desde: el lobby antes de iniciar formalmente el espectáculo, el escenario, las butacas, el vestíbulo, los intermedios, etc., para interactuar con el público. La espontaneidad entre artista-espectador genera confianza e interacción, según comentarios de espectadores.

El espectador y el artista saben y están conscientes -porque así lo manifestaron en este estudio- que, al mismo espectador le gusta ser partícipe de la obra, ya que se siente incluido. Quizá merece la pena considerar este último detalle y proponer a futuro un estudio sobre la curaduría de las compañías que se presentan en la Muestra Cuerpos en Tránsito y también en la curaduría de quien organiza el festival para pensar qué es lo que en realidad demanda el espectador.

¿Quién viene a un festival y con qué programa? Habrá que tomar en cuenta si la obra está en realidad dirigida a un espacio con las dimensiones que tiene el CECUT; si el público que

entra a la sala es en realidad el sugerido por cada grupo de danza contemporánea; si los objetivos que tiene cada compañía incluyen al espectador, porque no todos lo incluyen estrictamente. No todos los artistas piensan que no se tiene por qué bailar para los espectadores, como opinaron en entrevista los creadores de Physical Momentum Project & Proyecto Itaca; ellos bailan para y con sus compañeros.

El público de la Muestra es un público fronterizo que vive en Tijuana y/o vive y trabaja en California. Entonces se mezclan culturas. La influencia de vivir en la frontera es notable, por el tipo de hábitos y costumbres que llevan consigo durante ese ir y venir constante de Tijuana-San Diego, que se refleja en el momento de percibir una obra.

No quiero pasar por alto que el público de danza contemporánea en la ciudad es joven, puesto que la danza contemporánea no llegó a Tijuana hasta en los años 80's, y la Muestra se creó en 1999.

El espectador del festival es curioso, goza, se cuestiona y agradece cuando le toman en cuenta para dar una opinión. Está dispuesto a generar un discurso como espectador. Es consciente y capaz de distinguir estilos, formas de presentar obras, contenidos, técnicas y obras de entre compañías locales, nacionales e internacionales.

De alguna manera muchos espectadores están vinculados a alguien que se dedica a la danza: familiar, amigo, alumno o fan de la danza contemporánea. A otros, les interesa en primer lugar y en mayor proporción ir a ver las compañías de danza internacionales aunque valora lo nacional y apoya la danza local.

Al público de Cuerpos en Tránsito le gusta lo cercano, lo urbano, lo que cause risa y pueda fusionarse con la danza, lo que permite pasársela bien y le entretenga. También le gusta ver danza y técnica. Le gusta estar cómodo y sentir que el artista lo incluye en la obra. Le gusta

la diversidad coreográfica. Le agrada el performance, pero le gusta más ver bailar. Disfruta la fusión de elementos performativos, donde el movimiento presenta un flujo continuo o combinación de técnicas.

El espectador que es familiar de un bailarín que participa en la muestra tiene otra manera de mirar la obra, pues ve bailar más que a un artista, a su hijo, su sobrino, su prima. En ese sentido modifica su mirada.

En la Muestra Cuerpos en Tránsito se vio a un espectador emancipado. La idea que propone Rancière (2010) es combatir lo que es la paradoja del espectador. Es decir, combatir la idea de que “ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar” (Rancière, 2010:10). Según lo observado como espectadora del espectador, el público valora salir de una función con preguntas porque entonces se va a casa pensando en la obra. Es capaz de poner un comentario en redes sociales y compartir o seguir buscando por Internet para conocer más sobre las temáticas, formas y contenidos de una coreografía.

Las obras de las compañías funcionaban mejor cuando se creaban más redes en las relaciones artista-espectador. Fue importante distinguir en las obras, el formato en el que presentaron las compañías, las cualidades de movimiento, y la acertada fusión de los referentes escenográficos y artísticos de los creadores. Esa mezcla logró el éxito en el escenario y contacto con el público.

Un modelo de relación que se destacó en Cuerpos en Tránsito fue la no relación entre artista-espectador. Como sucedió con Physical Momentum, que fue una relación entre cuerpo escenográfico-espectador, o en el caso de Kin Company, de San Francisco, donde el público estuvo en el escenario sentado, pero como si no estuviera presente. Se puede ver la vida o identificar el arte sin interactuar con el artista. Los artistas no saben a ciencia cierta lo que va

pasando por la mente de un espectador cuando éstos están viendo una obra. Mientras los artistas bailan, los espectadores crean mini historias en la sala.

Hay detalles sobre los referentes escenográficos, como el hecho de que algunos artistas no busquen interpretar una obra, que el espectador no sabe y no tiene por qué saberlo. Los referentes escenográficos como luces, sonido, vestuario, escenografía, espacios de presentación, colocación de públicos, interacción con el público, proyecciones, videos, etc., a veces no los distingue el espectador, no los ve o no los entiende, pero eso no impide que sienta goce ante una pieza.

Los elementos escenográficos pueden funcionar como sentimiento. Así lo dijo una espectadora; percibió la luz como sentimiento y el cuerpo en un segundo plano. Al público de *Cuerpos en Tránsito* no le gusta comprender que la luz pueda interpretar (ser interpretada) por los cuerpos de los bailarines. Le cuesta entender de cuerpos escenográficos; que es una referencia a la obra *Conatus* que presentaron Beto Pérez y Francisco Córdova, con el uso de la luz y sombras como lo más importante, y el cuerpo de los bailarines en un segundo plano.

Los artistas a veces ponen detonantes, como los payasos de la compañía de Catapulta, que garantizan el contacto con el público. En el espectador, puede haber una sorpresa detonante, como los niños que distraen al propio espectador, pero suma al artista. En este tipo de situaciones hay dos espectáculos en uno. Los niños distraen al espectador y al artista, o amplían la experiencia estética de la obra. Las relaciones entre espectador-artista, se multiplican y las miradas se entrecruzan.

Los niños espectadores que van a *Cuerpos en Tránsito* se convierten en un referente para el propio espectador adulto que reflexiona. A veces, las propuestas de las compañías de danza son demasiado filosóficas y difíciles de comprender para un niño. Hay una doble interpretación

que se hace, por parte de quien hace la obra que mezcla lo multidisciplinario; pero también la que hace un espectador sobre otro espectador, porque se convierte en un estímulo más que influye en el sentir y/o pensar del otro al finalizar la función.

El público se manifiesta cuando prenden la luz de sala durante la función independientemente del intermedio. Las mismas fallas técnicas de una obra también producen reflexión en el artista y en el espectador. El público cuando ve estos errores técnicos no juzga tanto lo que sucedió dentro de la obra. Juzga lo que sucede en el festival. El espectador no distingue qué coreógrafo hizo qué, sino qué fue lo que realmente vio en las obras y las reacciones físicas y emocionales que le produjeron.

¿Qué pudo llevar al espectador a vivir esa experiencia estética? Muchos son los factores que ayudaron -o no- porque aquí, para gustos, los espectadores. Reitero, en la Muestra de Cuerpos en Tránsito, no se necesita un programa de mano para gozar una obra, reír, disfrutar e interactuar con los artistas. Al espectador si le gusta una obra, será con o sin programa de mano. Lo convencional es poner la sinopsis en un programa de mano. La pieza *Conatus*, fue un claro ejercicio del potencial del espectador para crear su propio argumento sin programa de mano, y no creer la historia que proponían los artistas. El espectador se quedó con lo que vio y no con lo que leyó. Estuvo obligado a captar las referencias que los artistas proponían.

El no haber necesitado un programa de mano, porque las circunstancias lo obligaron en algunas funciones; no significa que para el resto del festival haya dejado de ser un vínculo importante entre el artista y el espectador. Roxana-Guadalupe Ramos Villalobos (2012), dice que, el programa de mano puede ser -y sigue siendo- un vínculo importante entre el artista y el espectador; pero dada la experiencia en el festival y conversando con los espectadores, no siempre sucedió así. Es evidente que, para entender una obra, quizá se complementa la

información con el programa de mano, pero para gozarla no. Este documento es indispensable para los fines de investigación.

Observé algunas alteraciones que distrajeron al espectador como: las salidas constantes de la sala, las fallas técnicas de algunas obras, las interrupciones de otros espectadores y el estado de ánimo. Éstas impidieron que el espectador viviera su experiencia estética al máximo, y no lograra identificar los referentes para entender una coreografía. A pesar de eso, el espectador fue consciente de que algo -alguna emoción, mensaje- le había dejado el espectáculo al que había ido a ver.

Cuando el espectador encuentra puntos en común con los que se identifica, se dice que la obra captó al público. Se produce esta combinación entre el gusto por hacer del artista, con el gusto de percibir por parte del espectador. Si el espectador no conecta con algo, se aburre o se retira de la sala.

En este tipo de investigaciones de público, al crearse esos nuevos discursos, se generan nuevas respuestas. En vez de cuerpos en tránsito, son miradas en tránsito que reconstruyen las experiencias del espectador a partir de la vectorización que propone Patrice Pavis (2000). ¿Qué fue lo primero que vio el espectador? ¿Cuáles fueron esos referentes de percepción para que entendieran las obras? Según los resultados de los cuestionarios y entrevistas que se les aplicó a los espectadores, se afirma que cuando los referentes son claros en las obras, el espectador conecta más rápido con el artista y vive mejor su experiencia estética. El espectador se identifica más rápidamente con el artista cuando éste busca relajarlo o ponerlo cómodo, le habla directamente, le invita a beber vino, platican y le provoca un autoconocimiento.

No todas las obras fueron analizadas desde los elementos performativos. No todas las compañías de danza contemporánea mezclaron el carácter de acontecimiento, ni rompieron las

barreras en las relaciones artista-espectador. Es difícil difuminar las formas de percepción como propone Fisher-Lichte (2014) en su estética de lo performativo. Quasar Cía, Delfos Danza Contemporánea, Colectivo en Ningún lugar, Catapulta, Compañía Itinerante o Compañía Rubberbandance, lograron la frescura de lo performativo que propone la autora.

Los artistas a veces corren el riesgo de querer encajar una obra con un formato distinto, o presentarlo en un espacio que no corresponde. Incluso hasta querer encajarlo en un festival que no corresponde. Este detalle a veces no lo considera el espectador al momento de dar una opinión sobre la obra. Las obras no se deberían enjuiciar por partes. Según Gadamer (1964) no existen las interpretaciones definitivas. La obra se tiene que vivir al completo y desde la intención de cada pieza.

El espectador puede interpretar un mundo ya construido y comprenderlo desde sus parámetros y su bagaje cultural. Cada espectador entra en la idea de juego a su criterio. Gadamer (1964) propone dos intenciones para interpretar este estudio: 1. Parte desde lo que dice el artista 2. Parte desde lo que dice el espectador. Evidentemente los espectadores de Cuerpos en Tránsito distinguen los valores individuales de cada obra. Yo como investigadora distingo un tipo de público, entre una función y otra. Con Pauline Hodgins se confirma que el espectador responde a los rasgos, cualidades y sentidos que encontró en una coreografía. Pero también responde a lo que no encontró.

El público no tiene por qué entender de procesos coreográficos porque esa parte no la vive; entiende lo que ve durante la función y quizá, por lo que pueda leer antes de la función. Los referentes que presentan los artistas son importantes, porque todo lo que se hace en el escenario significa, y significa para el espectador, ya que le hace pensar y sentir.

El espectador tiene la oportunidad de vivir sus emociones como en una montaña rusa durante una función. Van modificando sus emociones o sus sentimientos. Los espectadores pueden ser capaces de clasificar sus emociones por momentos. De entrada, no les gustará una obra, pero pueden salir fascinados, o lo contrario. Sus emociones pueden ser encontradas, y en algunas ocasiones no saben cómo definir las. Al espectador le sorprende cuando un artista es capaz de romper con lo que el espectador pueda estar pensando. Una obra tiene poder ante espectadores, si provoca reflexión, autoconocimiento, goce, placer o disfrute. El espectador interpreta una obra: cuando suceden reacciones físicas en el espectador en muestra de concentración o distracción, la mente de otros espectadores reflexiona y viceversa. Entonces se convierte en una lluvia de pensamientos entre espectadores.

La perspectiva de Hans-Robert Jauss (2002) ayudó en este estudio a detectar la propuesta de la estética de recepción. Los espectadores plantearon una reconstrucción sobre esa experiencia estética vivida; a través de sus percepciones, de su forma de gozar, de relacionarse, de convivir, y de su forma de adquirir conocimiento. Este es el verdadero discurso del espectador de Cuerpos en Tránsito que se selló en el trabajo de investigación. Habrá que darle salida a esta propuesta, para que cobre sentido a la sociedad y comunidad dancística tijuanaense.

La idea es que esta investigación pueda ser una herramienta de información para aquellas personas que deseen continuar haciendo estudios de público. Habría que considerar al público un aliado que transforma las relaciones entre artista-espectador. Esta investigación invita a realizar posibles análisis de interacción del espectador en cualquier espacio donde se manifieste la danza contemporánea.

Será importante también comunicar las observaciones de este estudio tanto a instituciones como artistas y público en general, a través de artículos, conferencias, mesas redondas y/o redes

sociales, para que se divulgue y se generen diálogos constantes de conocimiento compartido, porque será la única manera en que se pueda crear conciencia del rol vital que tiene el espectador cuando va a ver una obra de danza.

Este estudio invita también a que se analice más detalladamente los diferentes tipos de públicos de danza contemporánea; conocer la curaduría del festival o de la misma Muestra Cuerpos en Tránsito, de las obras y grupos que se presentan en un festival. Conocer qué dicen las visiones filosóficas, sociológicas, artísticas, antropológicas del espectador de danza contemporánea en Tijuana.

De esta manera pretendo contribuir con esta investigación con lo cual me interesa promover estudios de público con un margen ilimitado.

ANEXOS

**TABLA 1. MUESTRA INTERNACIONAL DE DANZA TIJUANA
CUERPOS EN TRÁNSITO³⁰**

AÑO	GRUPOS LOCALES	GRUPOS NACIONALES	GRUPOS INTERNACIONALES
1999	Compañía Jorge Domínguez Ricardo Peralta Danza Performa Ballet Cámara de la Frontera Producciones del Tercer Mundo Grupo de Danza Minerva Tapia Paralelo 32 Proyecto Subterráneo de Arte	Compañía Alicia Sánchez (México,DF) Arte Móvil-Danza Clan (Monterrey, NL) Utopía Danza Teatro (México, DF) Ballet Nacional de México (Qro, Qro)	McCaleb Dance (San Diego, Ca) Compagnie Philippe Tréhet (Le Havre, Francia)
2000	Proyecto Subterráneo de Arte Producciones del Tercer Mundo Paralelo 32 Mujeres en Ritual Ricardo Peralta Danza Performa Grupo de Danza Minerva Tapia Compañía Jorge Domínguez	El Cuerpo Mutable (México, DF) Compañía Diego Piñón (México, DF) La Cebra (México, DF) Producciones La Lágrima (Hermosillo, Son) Delfos, Danza Contemporánea (Maz., Sin) Tandem (México, DF)	San Diego Dance Theatre (San Diego, Ca) Agente Libre Danza Contemporánea (Caracas, Venezuela)
2001	Grupo de Danza Minerva Tapia Compañía Jorge Domínguez Paralelo 32 Producciones del Tercer Milenio Mujeres en Ritual Proyecto Subterráneo de Arte Ricardo Peralta Danza Performa	Antonio Salinas (México, DF) Contempodanza (México, DF) Ballet Moderno de México/ Andante -danza (México-Cuba)	Lines Contemporary Ballet (San Fco, Ca) San Diego Dance Theatre (SD, Ca) Wendy Rogers Dancing (Riverside, Ca) SDSU Dance Company (SD, Ca) Lower Left (SD, Ca) Quasar (Goiana, Brasil)

³⁰ Esta Tabla se extrajo de las memorias que produjo el Centro Cultural Tijuana de las ediciones que se hicieron a partir de 1999 hasta 2008 y que la institución me obsequió por formar parte de los primeros seis años en esta muestra. El resto de información se obtuvo -casi en su totalidad- de la página web www.cecut.gob.mx

2002	Ricardo Peralta Danza Performa Grupo de Danza Minerva Tapia Paralelo 32 Norma Herrera y Mujeres en Ritual Proyecto Subterráneo de Arte Ballet Cámara de la Frontera de la UABC	Aldo Siles & Codanza (México/Cuba) Aksenti (México, DF) Producciones La Lágrima (Hermosillo, Son)	Montréal Danse (Montreal, Canadá) Tongue (Los Ángeles, Ca) Tanzprojekt Elfi Schaefer-Schafroth (Zurich, Suiza) Ko & Edge Co (Japón) 10 & 10 Danza (Madrid, España) San Diego Dance Theatre (SD, Ca)
2003	Compañía Jorge Domínguez Proyecto Subterráneo de Arte Ballet Cámara de la Frontera Mujeres en Ritual Norma Herrera Ricardo Peralta Danza Performa Grupo de Danza Minerva Tapia	Antonio Salinas (México, DF) Alicia Sánchez y Compañía (México, DF) Último tren (México, DF) Tiempo de Bailar (México-Croacia)	Tongue (Los Ángeles, Ca) Patricia Rincón Dance Collective (SD, Ca) Teatri del Vento (Saint-Etienne, Francia) San Diego Dance Theatre (San Diego, Ca)
2004	Mujeres en Ritual Producciones del Tercer Milenio Lux Boreal Subterráneo Danza Contemporánea Bailando en compañía Grupo de Danza Minerva Tapia Ricardo Peralta Danza Performa	Antares (Hermosillo, Sonora) La Cebra (México, DF) Anzar Danza Contemporánea (Guadalajara, Jalisco)	Dance by Alan Danielson (NY, NY) Diquis Tiquis (San José, Costa Rica) Provisional Danza (Madrid, España)
2005	Compañía Jorge Domínguez Subterráneo Danza Contemporánea Lux Boreal	Camerino 4 (México, DF) Onírico (México, DF) En dos partes (México, DF)	Arthur Kuggeleyn + Co (Lousana, Suiza) Secreto y Malibú (BA, Argentina) Agnieszka Laska Dancers (Portland, Oregon)
2006	Subterráneo Danza Contemporánea Compañía Jorge Domínguez	Forámen M. Ballet (México, DF) Cuerpo Etéreo (Monterrey, N.L)	Provisional Danza (Madrid, España) Compagnie Drift (Zurich, S)

	Lux Boreal	Antares (Hermosillo, Sonora)	10 & 10 Danza (Madrid, España)
2007	Grupo de Danza Minerva Tapia Compañía Jorge Domínguez Subterráneo Danza Contemporánea	Delfos (Mazatlán, Sinaloa) Aldo Siles/Codanza (México/Cuba) Barro Rojo, Arte Escénico (México, DF) Contempodanza (México, DF) Quiatora Monorriel (México, DF)	Teatro Di Piazza (Prato, Italia)
2008	Bailando en Compañía Compañía Jorge Domínguez Subterráneo Danza Contemporánea Péndulo Cero Grupo de Danza Minerva Tapia Lux Boreal	La Cebra (México, DF) Asando Danza (Sonora) Triciclo Rojo (México, DF)	
2009	Catalejo Péndulo Cero	Gamultimedia (México, DF) La Manga (México, DF) Onírico (México, DF)	Forgotten Angle Theatre Collaborative (Sudáfrica) Provisional Danza (Madrid, España)
2010	Grupo de Danza Minerva Tapia Catalejo Susana López y Mara Maciel Lux Boreal Subterráneo Danza Contemporánea Péndulo Cero	Compañía Realizando Ideas (México, DF)	Boan Dance Action (EUA y Cuba) Live Performance (EUA) Créssida Danza Contemporánea (Mérida, España) Little Known Dance Theatre (EUA) Lanónima Imperial (España)
2011	Péndulo Cero Lux Boreal BetaLab Grupo de Danza Minerva Tapia Catalejo La Silla Contemporánea Subterráneo Danza Contemporánea	Máquina de Turing (Yucatán) Tumakat (Yucatán) Producciones La Lágrima (Hermosillo, Sonora) Cuerpo etéreo (Monterrey, NL)	Sol Picó (España) La Intrusa (España)

2012	Lux Boreal Compañía de Danza Arcoiris UABC Danza Mexicali Péndulo Cero	Taller Coreográfico de la UNAM (México, DF) Omar Carrum/Vladimir Rguez (México/Colombia) Foco al aire (México, DF)	Lost & Found (Canadá) Rubberbandance Company (Canadá) Danse Cité & One Yellow Fish (Canadá)
2013	Ebert Ortiz Danza Contemporánea Lux Boreal Subterráneo Danza Contemporánea Péndulo Cero	Antares Danza Contemporánea (Hermosillo, Sonora) El Circo Contemporáneo (León, Gto)	(Montreal, Canadá) Larumbe Danza (Chile) Andrea Catania (Costa Rica) Anne Linsen Y Rainer Hoffman (Alemania)
2014	Lux Boreal	Moving borders Arte escénico sin fronteras Cuatro por cuatro Arte escénico contemporáneo (México, DF) Producciones La Lágrima (Hermosillo, Son)	La Intrusa (España) Kekäläinen Company (Helsinki, Finlandia) Mauricio de Oliveira y Siameses (Sao Paulo, Brasil)
2015	Contracuerpo, Laboratorio Escénico Lux Boreal La Silla Danza Contemporánea	Túmaka 'T Danza (Yucatán) Antonio Salinas (México, DF) Antares Danza Contemporánea (Hermosillo, Sonora)	Cia. Gilles Jobin (Suiza)
2016	Lux Boreal Ebert Ortiz Danza Contemporánea Colectivo en ningún lugar	Physical Momentum Project & Proyecto Itaca (CDMX) Antares Danza contemporánea (Hermosillo, Sonora)	Quasar (Goiana, Brasil) Kaeja d' Dance (Toronto, Canadá)
2017	Lux Boreal Flores Teatrodanza y Pájaro Mosca (Tijuana- Mazatlán, Sinaloa)	Catapulta, La Compañía (CDMX) Delfos Danza Contemporánea (Mazatlán, Sinaloa)	Robert Moses' Kin Dance Company (San Fco, CA) RUBBERBAND Dance Co

ANEXO 2

TABLA 2. TIPOS DE PÚBLICO SEGÚN OBRA Y COMPAÑÍA

COMPAÑÍA	OBRA	PÚBLICO GENERAL	PÚBLICO ADOLESCENTES Y ADULTOS	PÚBLICO MAYORES DE 18 AÑOS
Quasar Cía. De Danca.	No singular	X		
Physical Momentum Project & Proyecto Itaca	Conatus			X
Lux Boreal Danza Contemporánea	Teorías de la Identidad	X		
Ebert Ortiz Danza Contemporánea	Cruel	X		
Kaeja D´Dance	.O Y Touch	X		
Colectivo enNingún lugar	Las últimas cosas	X		
Robert Moses´s Kin Company	21 pensamientos incompletos totalmente realizados	X		
Catapulta Compañía Itinerante	No somos únicos, pero sí auténticos		X	
Flores TeatroDanza y Pájaro Mosca	A strange place	X		
Rubberbandance Company	Vic´Mix	X		

Lux Boreal Danza Contemporánea	Luminiscencias	X		
Delfos Danza Contemporánea	Esmedianoche... (Variedades Nocturnas)		X	

ANEXO 3

TABLA 3. TEMÁTICA DE OBRAS Y EMOCIONES EN EL ESPECTADOR

QUASAR CIA GOIANIA, BRASIL		OBRA: NO SINGULAR 22 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Propone un diálogo sobre el exceso y la velocidad de la información del mundo contemporáneo. Interacciones humanas en una vida cada vez más rápida.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Sorpresa, risa, alegría, humor, diversión, tristeza, adrenalina, ansiedad, sorpresa, felicidad, nostalgia, emoción, NC	
PHYSICAL MOMENTUM PROJECT & PROYECTO ITACA CDMX		OBRA: CONATUS 23 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Metáforas del hombre. La creación del universo humano. Alude a la voluntad de vivir. De concepto más filosófico.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Felicidad, impresión, melancolía, ansiedad, desesperación, tristeza, cansancio, impresión, cautivación, sensación de búsqueda, nostalgia, asombro, tranquilidad, paz, relajación, serenidad, NC	
LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA TIJUANA BAJA CALIFORNIA		OBRA: TEORÍAS DE LA IDENTIDAD 25 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Busca exponer el sentido de pertenencia, la forma en que reaccionamos y nos relacionamos con 'el otro', ya sea el caso de una persona o un colectivo	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	satisfacción, amor, ilusión, angustia, gusto, intriga, tristeza, felicidad, despojo, misterio, alegría, NC	
EBERT ORTIZ DANZA CONTEMPORÁNEA TIJUANA BAJA CALIFORNIA		OBRA: CRUEL 26 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Trata sobre la creación del hombre y su relación con el creador.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Agradecimiento, preocupación, esperanza, tristeza, libertad, orgullo, nostalgia, asombro, confusión, nervios, alegría melancolía, aprecio, valoración, emoción. Ninguna en especial. NC	
KAEJA D'DANCE TORONTO, CANADÁ		OBRA: .0 Y TOUCH 27 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Es una pasaje emocional de la intimidad del ser humano. El resultado de cualquier decisión tiene múltiples consecuencias. Alientan o interfieren con las elecciones erradas del hombre.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Tristeza, asombro, nervios, melancolía, nostalgia, aprecio, valoración, alegría, confusión, no entendió, ninguna en especial, emoción, NC	
COLECTIVO ENNINGÚN LUGAR TIJUANA BAJA CALIFORNIA		OBRA: LAS ÚLTIMAS COSAS 28 DE ABRIL DE 2016
TEMÁTICAS	Ahonda en las necesidades imperantes, incoherentes y caprichosas que el ser humano presenta al enfrentarse a la idea del fin de su conciencia	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Constancia, desestrés, felicidad, alegría, calma, tristeza, sorpresa llanto, suspenso, confianza, confusión, risa, preocupación nostalgia, admiración, asombro, orgullo, placer, catarsis, asombro reflexión, controversia, provocación, grandeza, impacto NC	

ROBERT MOSES KIN COMPANY		OBRA: 21 PENSAMIENTOS INCOMPLETOS
SAN FRANCISCO, CALIFORNIA		TOTALMENTE REALIZADOS 26 DE ABRIL DE 2017
TEMÁTICAS	Explora la evolución de ideas y pensamientos del hombre. Con episodios dramáticos.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Dolor, erotismo, sonrisa, intensidad, estrés, paz, intriga, tedio cuestionamiento, tranquilidad, emoción, NC	
CATAPULTA, COMPAÑÍA ITINERANTE		OBRA: NO SOMOS ÚNICOS PERO SÍ AUTÉNTICOS 27 DE ABRIL DE 2017
CIUDAD DE MÉXICO		
TEMÁTICAS	A través del juego, se comparten las posibilidades artísticas del cuerpo.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Risa, asombro, felicidad, interacción, alegría, amor, angustia, paz, nostalgia, placer, NC	
FLORES TEATRODANZA Y PÁJARO MOSCA		OBRA: A STRANGE PLACE
TIJUANA-MAZATLÁN		28 DE ABRIL DE 2017
TEMÁTICAS	Tres piezas: 1) Nan: es una reflexión sobre las relaciones de pareja y la posibilidad de dependencia sexual sin amor. 2) Cocuyo: Homenaje a desafíos como el combatir con la propia muerte. Donde está la vida, está la muerte. Es el círculo de la vida 3) A strange place: cuatro extraños que buscan lo que los hace iguales, sin perder lo que los hace diferentes.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Nostalgia, amenidad, risa, curiosidad, interés, inspiración, agrado alegría, reflexión, molestia, no sintió, NC	
RUBBERBANDANCE		OBRA: VIC'S MIX
MONTREAL, QUEBEC CANADÁ		30 DE ABRIL DE 2017
TEMÁTICAS	Fruto de un encuentro único entre el ballet y el hip hop de los 90's en la costa oeste estadounidense.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Alegria, asombro, impresión, felicidad, inquietud, gusto, placer, risa, emoción, NC	
LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA		OBRA: LUMINISCENCIAS
TIJUANA BAJA CALIFORNIA		1 DE MAYO DE 2017
TEMÁTICAS	El cuerpo habita los lugares y pequeñas historias se van contando y entrelazando por medio de un personaje: la buscadora. Cuando ella encuentra, se encuentra a sí misma y encuentra a todos.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Proyección, Despertar de sentidos, desesperación, agrado, impacto aburrimiento, enojo, tristeza, frustración, impaciencia, misterio, ira, interés, no tuvo sensaciones, no supo decir, NC	
DELLOS DANZA CONTEMPORÁNEA		OBRA: ESMEDIANOCHÉ...(VARIETADES NOCTURNAS) 2 DE MAYO DE 2017
MAZATLÁN SINALOA		
TEMÁTICAS	El desnudo de las almas y los cuerpos que viven a través de una voz que no es la suya. La paradoja de la existencia. La voz es un elemento perturbador del entorno para demostrar la fragilidad del ser humano.	
EMOCIONES EN EL ESPECTADOR	Sorpresa, miedo, alegría, desacierto, risa, confusión, decepción, cansancio, desagradado, ansiedad, desesperación, aburrimiento	

ANEXO 4

TABLA 4. OBSERVACIÓN Y REGISTRO DEL COMPORTAMIENTO DEL PÚBLICO EN CUERPOS EN TRÁNSITO 2016-2017

QUASAR CIA GOIANIA, BRASIL		OBRA: NO SINGULAR
POSTURAS CORPORALES	Sentados cómodos. Se acomodan en sus butacas. Al final se ponen de pie y bailan con los artistas.	
REACCIONES FÍSICAS	Silencio total cuando inicia la función. Ríe, ríe más, aplaude fuerte, estornudos, tos. Al final hubo gritos, chiflidos, gente se puso de pie para aplaudir.	
GESTOS	Abrazos, pláticas, tomando fotos, gente que se saluda, platican y miran a todos lados, ven el celular. Rostros contentos. Sonrisas. Se acomodan lentes. Gente grabando y tomando fotos.	
PHYSICAL MOMENTUM PROJECT & PROYECTO ITACA CDMX		OBRA: CONATUS
POSTURAS CORPORALES	Se acomodan mucho en sus butacas por incomodidad.	
REACCIONES FÍSICAS	Silencio total. Gente que se sale de la sala. Les cuesta ver la función porque estaba muy oscuro el escenario. Al finalizar sale el público desganado. Aplauso flojo.	
GESTOS	Una chica sacó su cámara de video que prendía y apagaba. Tomaban fotos sin flash.	
LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA TIJUANA BAJA CALIFORNIA		OBRA: TEORÍAS DE LA IDENTIDAD
POSTURAS CORPORALES	Gente que se recuesta en la butaca, se acomodan en las butacas. Gente focalizada bien sentada.	
REACCIONES FÍSICAS	Inquietos, se oyen voces y se mueven por pausas largas entre obra y obra. Gente tosiendo. Chica sube pie a la butaca. Murmullos. Niña de 8 años dormida. Aplausos contundentes. ¡Bravo!	
GESTOS	Gente que se rasca la nariz, abraza a su compañera de a lado. Mano en la barbilla, revisan su celular. Toman fotos con y sin flash. Abren bolsas en c/pausa. Gente volteo por un niño de 4 años que distrae. Puños en la mejilla. Se cubren con mantilla. Otro se quita la chamarra.	

EBERT ORTIZ DANZA CONTEMPORÁNEA		OBRA: CRUEL
TIJUANA BAJA CALIFORNIA		
POSTURAS CORPORALES	Incómoda. Se cambiaban de butaca. Se movían mucho. Gente que se sentaba a la orilla de la butaca. Recargarse en otra persona.	
REACCIONES FÍSICAS	Se salían mucho de la sala. Platocaban mucho. Aplauso poco intenso.	
GESTOS	Antes de la función: saludaban de mano. Beso, abrazo. Mucho ruido. Abrían bolsas. En la función mano en la barbilla. Se ponían sweater. Sacaban su celular.	

KAEJA D' DANCE		OBRA: .0 Y TOUCH
TORONTO, CANADÁ		
POSTURAS CORPORALES	Inicia y sale una chica de la sala. Se movían mucho en sus butacas. Se siguen saliendo de la sala, otra gente se pone cómoda en butaca.	
REACCIONES FÍSICAS	Inicio de función total silencio. Mucho murmurio cuando prenden luz de sala, bostezos, gente tosiendo, suben pies a la butaca. Aplauso sin mucha emoción.	
GESTOS	Una señora se abanica con el programa de mano. De la nada público aplaude. Enseguida aplauden porque el artista lo pide. Gente sonríe y ríe. Responde con palabras lo que artistas cuestionan. Fotógrafos toman fotos sin flash.	

COLECTIVO ENNINGÚN LUGAR		OBRA: LAS ÚLTIMAS COSAS
TIJUANA BAJA CALIFORNIA		
POSTURAS CORPORALES	Gente sentada en el escenario y otra en butacas. Chica se cambia de lugar. Otra se acomoda, cruza pierna y se recuesta. Gente llega tarde, público interacciona y hace mov. Con artistas. Chica focalizada se recuesta en butaca, luego se levanta y se va. Otra gente también se baja del escenario y se va de la sala.	
REACCIONES FÍSICAS	Público ríe, se intimida cuando se acercan artistas. Habla, preguntan cosas. Grita al son de los artistas. Tose, llora. Mueve el pie nervioso, levanta la mano, bosteza, Bailan, corren por el escenario, dan vueltas. Grita de emoción, interacciona, se siente integrado. Aplausos efusivos. Muchos bravos. Gente contenta.	
GESTOS	Alguna gente toma vino que dan artistas. Checan celular. Acañicia su cabello. Toman fotos s/flash. Abren paletas dulce. Público platica entre ellos. Abren bolsas, sacan celular. Mano en barbilla. Abrazan, platican con artistas. Come con los artistas.	

ROBERT MOSES KIN COMPANY SAN FRANCISCO, CALIFORNIA		OBRA: 21 PENSAMIENTOS INCOPLETOS TOTALMENTE REALIZADOS
POSTURAS CORPORALES	Público focalizado sentado en el escenario:1)Cruzado de piernas 2)Piernas en paralelo. Brazos cruzados sobre la pierna o abrazando al otro.	
REACCIONES FÍSICAS	Hablar en voz baja, toser, bostezar muchas veces. Una niña se quedó dormida. Aplauso final flojo. Focalicé a otra niña: Sentada espalda recta , luego recargada al hombro de su madre. Después más abajo hasta quedar acostada sobre piernas de la mamá. Público quieto y tranquilo.	
GESTOS	Gente sentándose en cualquier butaca. Manos barbilla. Envío mensajes por celular. Fotos sin flash. A la salida comían y bebían vino. Otra salió de prisa. Otra escuchó a su maestro que les dejó tarea sobre la obra.	

CATAPULTA, COMPAÑÍA ITINERANTE CIUDAD DE MÉXICO		OBRA: NO SOMOS ÚNICOS PERO SÍ AUTÉNTICOS
POSTURAS CORPORALES	Niños que se levantaban de las butacas. Público volteaba a verlos. Cuando prendieron luz de la sala: se miraban unos a otros. Niños inquietos mucho de sus butacas.	
REACCIONES FÍSICAS	Risa a carcajada, repetían frases de los payasos, hablaban, se rascaban.	
GESTOS	Imitaban gestos de artistas, aplausos generosos, público contento, feliz. Gestos de alegría. Público atento mirando fijamente a los artistas.	

FLORES TEATRODANZA Y PÁJARO MOSCA TIJUANA-MAZATLÁN		OBRA: A STRANGE PLACE
POSTURAS CORPORALES	Público que llega tarde se sienta donde gusta. Poco público sentado forma dispersa por la sala. Solos, en pareja o en grupos de 3-4 personas. Recostado en su butaca.	
REACCIONES FÍSICAS	Molestia por el audio alto: se tapaban los oídos. Reían, balbuceaban. Gente desesperada que se movía mucho de su butaca. Le incomodaba la función. Hablaban en las pausas que había. Público desanimado. Poco aplauso. Público que sonrió por ver fallas en saludo final.	
GESTOS	Prendían mucho sus celulares. Hasta que alguien gritó: ¡Celulares!. Se tocaba la mejilla, la barba. Gestos de molestia. Caras serias, desconcertadas, desilusionadas.	

RUBBERBANDANCE		OBRA: VIC'S MIX
MONTREAL, QUEBEC CANADÁ		
POSTURAS CORPORALES:	Más público que funciones anteriores. Llegan solos, en pareja o grupos. En el intermedio gente se ponía de pie, salía de la sala. Se juntaban en grupo a platicar. Al finalizar la función el público se puso de pie.	
REACCIONES FÍSICAS	Gritos de wow y bravos. Público muy aplaudidor. Emocionado por lo que veía. Aplausos efusivos.	
GESTOS	Público atento y poco distraído. Pocos celulares prendidos. Caras alegres y de agradecimiento.	

LUX BOREAL DANZA CONTEMPORÁNEA		OBRA: LUMINISCENCIAS
TIJUANA BAJA CALIFORNIA		
POSTURAS CORPORALES:	Focalizando a una persona: Se cruza piernas, se acomoda en la butaca. Se vuelve a acomodar, vuelve a cruzar las piernas. Y lo repite constantemente. Chico abraza a chica. Espectador que se mueve a un lado porque el de enfrente no le deja ver. Se estiran el cuerpo en las butacas. Personas que se salen de la sala.	
REACCIONES FÍSICAS	Se mueven mucho de las butacas. Bostezos, aburrimiento. Estornudos, público que se secreteaba. Aplauso final flojo.	
GESTOS	Sra. previo a la función sacó binoculares, los prueba y los vuelve a meter a su bolsa. Otro toma fotos c/flash. Otro s/flash. Mucho ruido con las cámaras de fotos. Un hombre de la TV toma video. Persona focalizada: mira su celular constantemente, con la luz de su celular mira el programa de mano. Se toca el cabello, vuelve a ver el programa de mano. Se truenan los dedos. Se toca las yamias de los dedos. Vuelve a ver el celular. Por otro lado, se ve a uno que abre su mochila. Se truenan los dedos. Se ponen dos manos en la barbilla. Mano en la cara.	

DELFIOS DANZA CONTEMPORÁNEA		OBRA: ESMEDIANOCHÉ...(VARIETADES NOCTURNAS)
MAZATLÁN SINALOA		
POSTURAS CORPORALES:	Público que se acomodaba en su lugar y se movía mucho en su butaca. Incomodidad y luego gusto por ver la obra. Volteaban a ver a los lados porque los artistas salían por los lados en las butacas. Público que salió de la sala indignada. Gente que al final se puso de pie y bailó al ritmo y música de los artistas. Personas que se recostaban en la butaca por comodidad. Cruzaban piernas. Sentados cómodos. Abarcó toda la sala para sentirse. Parejas que se abrazaban.	
REACCIONES FÍSICAS	Gritos, aplaudir. Gente que quería reír, otra que en realidad reía. Emociones encontradas de incomodidad, indignación. Por otro lado gusto, placer, bostezo, gente tosiendo.	

ANEXO 5

ESTUDIO CUALITATIVO DE PÚBLICO

Investigador _____ *Evento* _____

Fecha: _____ *Lugar:* _____ *Hora:* _____

Sexo (f) (m) Profesión: _____ Edad: _____

Escolaridad: _____ Ocupación: _____ Teléfono: _____

Correo electrónico: _____

- 1.- ¿Cómo se enteró de la función?
- 2.- ¿Qué vio en la obra?
- 3.- ¿Hubo alguna emoción que le haya provocado la obra? ¿Cuál?
- 4.- ¿Qué piensa de lo que vio?
- 5.- ¿Cuál considera que es la temática de la obra?
- 6.- ¿Qué encontró en la obra?
- 7.- ¿La temática de la obra tiene relación con algún aspecto de su vida? ¿Cuál?
- 8.- ¿Vio referentes en la obra como para que usted o las demás personas comprendieran bien? ¿Cuáles?
- 9.- ¿Le gustó lo que vio? ¿Qué fue lo que más le gustó? ¿Por qué?

ANEXO 6

PROGRAMA DE MANO CUERPOS EN TRÁNSITO 2016
PORTADA Y CONTRAPORTADA

Conéctate a un mundo de contenido creado para ti
Plataforma digital CECUT

Sé nuestro amigo
facebook.com/cecut.mx

Síguenos
@cecut_mx

YouTube

Todos nuestros videos
www.youtube.com/centroculturaltijuancecutmx

Entérate
www.cecutmx.blogspot.com

Síguenos
www.pinterest.com/cecut_mx

Síguenos
www.instagram.com/cecut_mx

Consulta calendario
www.issuu.com/cecut_mx

BRASIL
CANADÁ
MÉXICO

18ª MUESTRA INTERNACIONAL
CUERPOS EN TRÁNSITO
DANZA CONTEMPORÁNEA

SIEMPRE NOS QUEDARÁ LA DANZA
CENTRO CULTURAL TIJUANA

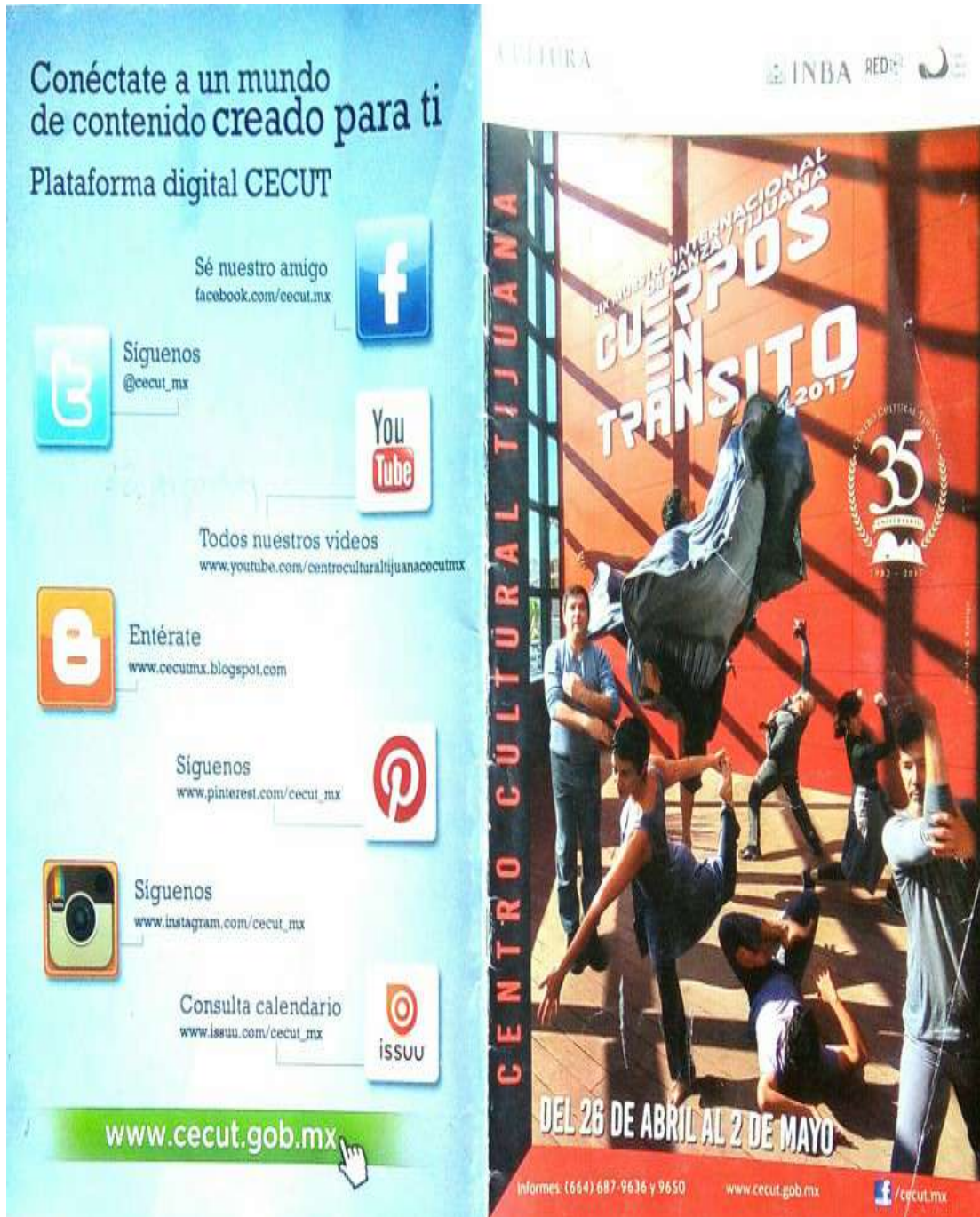
22 29
AL
ABRIL
TIJUANA 2016

www.cecut.gob.mx

Informes: (664) 687 9636 y 9650
www.cecut.gob.mx
/cecut.mx

ANEXO 7

PROGRAMA DE MANO CUERPOS EN TRÁNSITO 2017
PORTADA Y CONTRAPORTADA



REFERENCIAS

LIBROS

- Adshead, J., Briginshaw, V., Hodgens, P. & Huxley, M. (1999) *Teoría y Práctica del Análisis Coreográfico*. Valencia, España: Federación Española de Profesionales de la Danza y del Ministerio de Educación y Cultura.
- Borjórquez Tapia, C. & Trujillo Muñoz, G. (2002) *En tiempos de danza: Encuentro Binacional de Danza Contemporánea: 1993-2002*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California. Conaculta. INBA.
- Bourdieu, P. (1984) *Sociología de la cultura*. México: Conaculta.
- Bourdieu, P. (1990) *Sociología y Cultura*. Martha Pou (Traducción) México, D.F.: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1993) *El sentido práctico. Estructuras, habitus y prácticas*. México: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002) *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus.
- Buitrago, A., Sánchez, J., Greiner, C., Garcés, M., Günsür, Z., Conde-Salazar, J., Galhós, C. & Ranciére, J. (2009) *Arquitecturas de la Mirada*. España: Centro Coreográfico Galego, Mercat de las Flors, Institut del Teatre, Universidad de Alcalá.
- Cardona, P. (1993) *La percepción del espectador*. México: Cenidid, INBA.
- Cardona, P. (2000) *Dramaturgia del Bailarín, Cazador de Mariposas*. México: INBA.
- Citro, S. (2012) Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Citro, S. & Aschieri, P. (Coords.) *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*, (p. 17-63). Buenos Aires: Biblos-Culturalia.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores.

- Foucault, M. Poder-Cuerpo.(2001). En Hilda Islas. (Comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza.* (pp. 127-133). México: CONACULTA. Cenart.
- Gadamer, H. (1964) *Ästhetik und Hermeneutik*, conferencia pronunciada en el 5° Congreso Internacional de Estética. En Gadamer, H. (1993) *Gesammelte Werke*, vol. 8, *Ästhetik und Poetik*, Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), (pp. 1-8) José Francisco Zúñiga García,(Traductor). Primera impresión en *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte en Psychologie*, 56 (pp. 240-246).
- Gadamer, H. (1998) Palabra e imagen (Tan verdadero, tan siendo). En *Estética y Hermenéutica*. Madrid: Tecnos.
- Gadamer, H. (1998) *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H. (2002) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Gans, H. (1999) *Popular culture & high culture. An analysis and evaluation of taste*, New York: Basic Books.
- García Canclini, N. (1984) Introducción. En Bourdieu P. *Sociología de la cultura*. (p. 9-53) México: Conaculta.
- García Canclini, N. (1993) *Estudio sobre el Festival de México en el Centro Histórico*.
- García Canclini, N. & González, J. (1993) *El consumo cultural en México*. Consejo Nacional para la cultura y las artes, Dirección General de Publicaciones.
- Jauss, H. (1987) El lector como instancia de una nueva historia de la literatura. En Mayoral, J. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros.

- Jauss, H. (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Jaime Siles y Ela Fernández-Palacios (Trad.) Taurus, Madrid.
- Jauss, H. (2002) *Pequeña apología de la experiencia estética*. Daniel Innerarity (Trad.) Barcelona: Paidós.
- Jiménez, L. (2000) *Teatro y Públicos. El lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenología
- Jiménez, L. (2001) *El público*. México, D.F. Heva.
- Lesschaeve, J. (2009) *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*. Barcelona: Global Rhythm.
- Lizarazo, D. (2004) *Íconos, figuraciones, sueños. La hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI.
- Mantecón, A. (2002) Los estudios sobre consumo cultural en México. En: Daniel Mato (Coord.) *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela.
- Martínez, B., & Almeida A. (2008) *Elegir el problema de investigación. En cómo organizar un trabajo de investigación* México: UIA Puebla.
- Martínez, M. (2006) *Ciencia y Arte en la Metodología Cualitativa*. México: Trillas.
- Mora, A. (2011) Movimiento cuerpo y cultura. En D'hers, V. & Eduardo G. (comps.) *Estudios sociales sobre el cuerpo: prácticas, saberes, discursos en perspectiva* (pp. 164-181). Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- Muñoz Zielinski, M. (2007) *Danza y Crítica*. Murcia, España: Azarbe.
- Nivón E. (2000) *Reseña de "Teatro y públicos. El lado oscuro de la sala* de Lucina Jiménez. *Alteridades*, julio-diciembre, (p.165-166).

- Pavis, P. (1998) *Diccionario del Teatro Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Piccini, M., Rosas, A. & Schmilchuk, G. *Recepción artística y consumo cultural*.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Ariel Dilon (Trad.). 1ª edición. Buenos Aires, Argentina: Manantial SRL.
- Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (1991) *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill.
- Sánchez Vásquez, A. (2005) *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, D.F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Schmilchuk, G., Cimet E., Dujovne, M., García Canclini, N., Gullco, J., Mendoza, C., Reyes Palma, F. & Soltero, G. (1987) *El público como propuesta. Cuatro estudios sociológicos en museos de arte*. México: INBA, Cenidiap.
- Sotolongo Codina, P. L. & Delgado Díaz, C. (2006) *La revolución contemporánea del saber y la complejidad social*. Red de bibliotecas virtuales de Ciencias Sociales de América Latina y el Caribe de la red CLACSO.
- Stavenhagen, R. (2014) *Tijuana 58, Las condiciones socioeconómicas de la población trabajadora de Tijuana*. Colegio de la Frontera Norte.
- Taylor, S. J. y Bogdan, R. (1988) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Trujillo Muñoz, G. (2002) *Entrecruzamientos: la cultura bajacaliforniana, sus autores y sus obras*. Mexicali, Baja California: Plaza y Valdés, Universidad Autónoma de Baja California.

Valenzuela Arce, J.M. (2012) *Nosotros, Arte, cultura e identidad en la frontera México-Estados Unidos*. México: Culturas Populares de México, Conaculta.

ARTÍCULOS, TEXTOS Y LIBROS EN INTERNET

Ávila, M. (2013) *Danza sin dramaturgia, sin dramaturgia nada se sostiene*. Revista Escena 36(72-73) (75-82) file:///C:/Users/ivone/Downloads/14459-25644-1-SM.pdf

Carter, C. L. (1985). The Performer-Audience Connection (Book Review). Hanna, Judith Lynne. Journal of Aesthetics & Art Criticism, 44(1), 87. Disponible en: International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text – Publications. A través de la base de datos EBSCO-HOST. Biblioteca virtual de la Universidad Iberoamericana Noroeste. Disponible en: www.loyola.iberotijuana.edu.mx

Centro Cultural Tijuana (s.f.) *Festival Internacional Cuerpos en Tránsito*. Disponible en: <http://www.cecut.gob.mx/sis/festivales/cuerpostransito.php>

Durán, Lin. (2001) *Dramaturgia coreográfica*. Ponencia presentada en el Coloquio sobre Dramaturgia de la danza que organizó la Coordinación Nacional de Danza. Disponible en: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4634/2/200270P51.pdf>

Gómez, M.A.(2002) *Escribir la investigación: El informe en el enfoque cualitativo*. Revista No.21 Ciencias Humanas. Disponible en: <http://www.bvsde.paho.org/texcom/cd047891/MGomez.pdf>

Gómez Tarin, F. J. (2000) *El espectador frente a la pantalla: percepción, identificación y mirada*. Disponible en: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-espectador-pantalla.pdf>

Mayz Díaz, C. *¿Cómo desarrollar, de una manera comprensiva, el análisis cualitativo de los datos?* Disponible en: www.redalyc.org/articulo.oa?id=3561457100

Morales, I. (2015) *Crónicas de Danza en Tijuana (1999-2014)*. Libro digital. Kindle. Disponible en www.amazon.com

Morin, E. (1977) El espíritu del Valle. En *El método I*. (21-39). Disponible en: www.edgarmorin.org

Radford, L. (2000). Sujeto, objeto, cultura y la formación del conocimiento. En *Educación Mathematica*, 12 (1), (51-69). Ontario, Canadá: Université Laurentienne. Disponible en: www.luisradford.ca/pub/97_Objeto_sujeto_cultura.pdf

Ramos-Villalobos, R. (2012), Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana. En *Revista Iberoamericana de Educación Superior (ries)*, México, unam-issue/Universia, Vol. III, núm. 7, (8-68) <http://ries.universia.net/index.php/ries/article/view/195> [consulta: 29 de junio de 2017]

Redacción Frontera. (26 de junio de 2017): Lux Boreal presentó en Tecate su nuevo espectáculo *Luminiscencias*. En *Periódico Frontera*. Recuperado de: <http://www.frontera.info/EdicionEnLinea/Notas/Noticias/09022016/1052702-Lux-Boreal-presento-en-Tecate-su-nuevo-espectaculo-Luminiscencias.html>

BASE DE DATOS EBSCO-HOST

A través de la Biblioteca virtual de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México-Tijuana: www.loyola.iberotijuana.edu.mx

Carter, C. L. (1985). The Performer-Audience Connection (Book Review). Hanna, Judith Lynne. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, 44(1), 87. Disponible en: International Bibliography of Theatre & Dance with Full Text – Publications.

TESIS

Bravo Torres, G. (2014). *Reflexión en torno al espectador de danza contemporánea* (memoria teórica de licenciatura) Universidad Academia Humanismo Cristiano Carrera. Santiago, Chile.

Cerón Hernández, C. (2004) *El consumo cultural de la danza contemporánea en los jóvenes de la Ciudad de México: Las necesidades de comunicación de un campo.* (tesis de licenciatura) Universidad Intercontinental. México, D.F.

Morales Navarrete, I. (1999) *El bailarín profesional: su desarrollo y proyección en el público de Tijuana, Baja California.* (tesis de licenciatura) Universidad Iberoamericana Noroeste. Tijuana, Baja California, México.

Ramírez Reyes, C. (2015) *La mirada del espectador en la transformación escénica colectiva.* (tesis de maestría) Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. México, D.F.

PROGRAMAS DE MANO

Centro Cultural Tijuana (2016) *Programa de mano Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito.* Tijuana B.C.

Centro Cultural Tijuana (2017) *Programa de mano Muestra Internacional de Danza Tijuana Cuerpos en Tránsito.* Tijuana B.C.

PONENCIAS

Mantecón, A. (2003). Formación de públicos y espacios culturales. En Diplomado de Gestión Cultural y Artes, Tijuana llevado a cabo en Xalapa, Veracruz.

Domínguez, J., Tapia, M., Coral, G. Torres, H. & González, C. (24 de abril de 2017) en Cháidez Bonilla, J. (Moderador) Conversatorio-charla de danza en Tijuana llevado a cabo en la Casa de la Cultura de Tijuana. Tijuana, B.C.

VIDEOS

Cardona, P. (s.f.) La percepción del espectador [Archivo en video] DanzaNet TV (productor)
Recuperado de: <https://vimeo.com/56785544>

Escuela Binacional de Espectadores. [Archivo en video] (s.f.) Recuperado de:
<http://stmedia.net/programas/hola-californias/escuela-binacional-de-espectadores-tht-2016#.VqRRDfnhDIW>

García Canclín, N. & Mantecón, A. (s.f.) Del consumo al acceso (2/3) [Archivo en video]
Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WtjkiswjmNw>

Schmilchuk, G. et al (s.f.) Mesa de debate 3 - Museos, dialogar y transformar. [Archivo en video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=yNj1FAH2pFE>