

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



INBA



INBA Digital

Repositorio de Investigación y Educación
Artísticas del Instituto Nacional de
Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Contreras, Javier. *Tárgum en una botella (Cartas desde la danza)*. México, D.F.: CONACULTA, INBA, Cenidi Danza, 2013.

ISBN: 9786076051757

Descriptorios temáticos (palabras clave): danza contemporánea en México (1985-2011), creación coreográfica, teoría de la danza, filosofía de la danza.

Javier Contreras Villaseñor

Tárgum en una botella
(Cartas desde la danza)





Javier Contreras Villaseñor es Profesor, coreógrafo, autor de poemarios, ensayos y videos. Estudió formalmente cine y literatura en la UNAM.

Es director de la compañía dancística Proyecto Bará. Actualmente dirige el Centro de Investigación Coreográfica, se desempeña como profesor en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y colabora en la maestría en investigación dancística del Cenidi-Danza José Limón. Asimismo, es miembro de la Red Sudamericana de Danza.

Tárgum en una botella

(Cartas desde la danza)

Javier Contreras Villaseñor

Tárgum en una botella
(Cartas desde la danza)

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Supervisión de diseño y producción

Juan Ariel Rodríguez Peñafiel

Formación y diseño de portada

Pablo Ramírez Reyes

Corrección de estilo

Raúl García Lugo / Javier Delgado Solís

Tárgum en una botella (Cartas desde la danza)

© Javier Contreras Villaseñor

Primera edición: 2013

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n. Col. Chapultepec Polanco.
Del. Miguel Hidalgo. C. P. 11560. México, D. F.

ISBN: 978-607-605-175-7

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

A María de Lourdes Fernández Serratos

Índice

“Lourdes baila...”	13
Presentación	
Carlos Guevara Meza	15
Introducción	19
APUNTES PARA NUESTRA HISTORIA	21
Razones para el optimismo (la riqueza problemática de la danza contemporánea mexicana)	23
En torno a las políticas danzarias	31
Para ya no bailar más las danzas de la muerte	37
Danzas de hombres y mujeres a la intemperie (los caminos de la danza independiente mexicana)	49
Diario de la guerra chichimeca (o de <i>La Coronela</i> al <i>Sueño de la Dulce Polly en Bellas Artes</i>)	59
Entre Darwin y una utopía que danza	67
Danza y palabra (debates privados, silencio público)	73

De enunciaciones y política (apuntes sobre la danza escénica contemporánea mexicana)	75
APUNTES SOBRE LAS VOCES DEL CUERPO	89
La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana	91
Danza y erotismo	99
Danza e identidad sexual (apuntes sobre la problemática masculina)	109
El Gólem, la Schejiná, el verbo y el cuerpo	113
APUNTES SOBRE LA EDUCACIÓN EN LA DANZA	123
Danza e instrucción pública	125
Los saberes de la danza o Una historia de siameses	129
El viaje de Clavileño (notas sobre una experiencia docente en la danza escénica contemporánea)	135
APUNTES SOBRE EL LENGUAJE COREOGRÁFICO	149
Notas en torno a la noción de lectura de la obra coreográfica	151
Apuntes sobre la producción del sentido en la danza	155
A la caza del Snark	169
Método (o El privilegio de escuchar a las sirenas)	175

Notas sobre la videodanza (o Sobre el encarnado video-ojo)	179
APUNTES SOBRE LA DANZA EN LA AMÉRICA NUESTRA	187
En torno a la poiesis dancística escénica contemporánea de América Latina	189
Conversarpensar	195
Proyecto Bará I	199
Proyecto Bará II	213

“Lourdes baila...”

Lourdes baila. Es de nuevo afirmación cabal. Su cuerpo es el sabio surtidor de una luminosa energía que la recorre y ella hace transitar por todos los ramajes de la carne. Cuando danza se convierte en un impúdico torbellino cultivado, una aristócrata insumisa hendiendo a dentelladas el espacio. El sudor le hace una caricia de sal pero ella no es estatua sino relámpago indócil. Danza y el tiempo no es campana ni reloj sino incendio invisible. Es alfabeto su cuerpo, canción sus músculos, secreto dicho a voces su presencia. Lourdes baila: epifanía de lo visible en lo visible, misterio de la luz a mediodía.

Presentación

Javier Contreras no es uno sino muchos Javier Contreras: coreógrafo, cineasta, poeta, profesor, ensayista, filósofo. Y seguramente por ello este libro es muchos libros. Es, en primer lugar, una contribución a la historia de la danza mexicana reciente. Esto es importante en primer lugar porque la historia reciente, la de los últimos veinticinco o treinta años —y no sólo en la danza sino en cualquier disciplina de cualquier campo—, es difícil de hacer. Tiene que ver con que los protagonistas siguen en activo y no consideran sus quehaceres como un pasado histórico sino como un presente vivo y un futuro en construcción que aún puede ser (se espera que lo sea) bastante largo. Más en la danza, donde las personas comienzan sus carreras profesionales y alcanzan protagonismos a una edad más temprana que en la mayoría de los oficios artísticos (o humanísticos o científicos).

Y probablemente las diferencias de interpretación acerca del sentido de los acontecimientos no sean un problema académico, sino más bien político en el sentido de los conflictos, los debates y las posiciones en juego dentro del campo. Si bien es cierto que todo historiar implica un juego político en el presente (la historia no se hace, como dice la frase hecha, para “no cometer los mismos errores”, sino para construir la narratividad de las identidades y las posiciones actuales), esto es mucho más claro y potencialmente más conflictivo cuando se hace el recuento de lo recién acontecido. Pero en el lapso de veinticinco o treinta años —y más en la danza por las razones antes dichas— hay ya varias generaciones que no vivieron ese pasado inmediato y les hace falta conocerlo más allá del anecdotario que, a fragmentos, se va escuchando de maestros y colegas.

Esta historia reciente la cuenta, en el caso de este libro, un participante directo que actuó muchos papeles: espectador fascinado y comprometido, crítico solidario, aprendiz tenaz del oficio de la danza, coreógrafo persistente

y militante empecinado de las organizaciones que surgieron en ese periodo. Pero va más allá del testimonio, que de por sí hace falta que quede en el papel para beneficio de historiadores futuros, pues es ya una propuesta de análisis histórica, sociológica y estética de la danza de las últimas dos décadas, con la ventaja adicional de tender puentes con el ámbito latinoamericano. Un periodo marcado por profundos cambios sociales, no todos beneficiosos para la población y para los artistas.

Es también un libro de teoría de la danza entendida como un proceso social de construcción de sentido acerca de las personas y su mundo. No de técnicas o métodos para el entrenamiento y la composición —aunque no falte la referencia a ello—, sino de desentrañar un arte que dice sin decir, que no profiere palabras ni es reducible a ellas y sin embargo comunica. El misterio de esa comunicabilidad no tiene que ser inefable, aunque suponga todo un reto no volver a caer en los dualismos y las dicotomías que por tanto tiempo han excluido a la danza del ámbito de la reflexión. Para ello Javier Contreras moviliza y conjuga sus conocimientos de literato, de cineasta y de coreógrafo, a fin de entender a la danza, por un lado, como imagen en movimiento, susceptible de que se le apliquen los modelos de análisis cinematográfico y sus términos (montaje, encuadre, secuencia), con lo que ello implica de recuperación o valoración de la narratividad de la que se vale el coreógrafo para la composición de sus obras (además, claro, de la visualidad inherente) y, por otro, como construcción poética, permitiendo la utilización de modelos semióticos para la comprensión de sus procesos retóricos (creación de metáforas, alegorías, símbolos) y de producción de sentido por la imagen (entendida como imagen poética) no reducible a ninguna literalidad.

No se trata de reducir un arte a otro, sino de dar cuenta de una complejidad inherente a una manifestación cultural que tiene como centro al cuerpo “en carne viva”, por decirlo así. No su representación a través de palabras, conceptos, imágenes visuales o mentales, o personajes (“persona” es máscara; lo que se pone por encima del rostro, del cuerpo que no es “mío” sino el cuerpo que *soy*). Los bailarines en una coreografía concreta pueden estar representando personajes, pueden usar máscaras y maquillajes (de hecho los usan), pero el cuerpo no está ahí para ser habitado por el personaje como simple receptáculo o vehículo, sino al revés: es el personaje el que existe para

ser habitado por el cuerpo en movimiento, y en cada movimiento. Como digo, irreductible.

Sin negar los éxitos y las posibilidades que tiene una teoría “musical” de la danza o una teoría “dramática” de la danza, esta apuesta cinematográfica-poética merece ser considerada sin duda.

En tercer lugar, es un libro filosófico. Una reflexión y una crítica a esos dualismos y dicotomías que atenazan la cultura occidental: mente-cuerpo, reflexión-acción, masculino-femenino. La crítica no se hace desde la lógica (aunque la tenga), sino desde la ética, porque estas oposiciones no implican sólo una diferencia sino una jerarquía que supone la subordinación de ámbitos completos de la vida, de aspectos de nosotros mismos y sobre todo de grupos sociales y personas concretas. Y no debe ser así. No debe ser que la mujer sea considerada (por todos, por ella misma) inferior al hombre. “Y por lo mismo”, es necesario desarticular la oposición (no la diferencia) masculino-femenino tanto en lo teórico, en la reflexión, como en la práctica de la producción artística, en la de los comportamientos cotidianos. “Y por lo mismo”, es necesario cuestionar la jerarquía de la mente sobre el cuerpo; denunciar y desprenderse de sus implicaciones (la mente que no siente, el cuerpo que no piensa y no sabe, la razón calculadora y fría contra la pasión ciega y burda); poner en duda la idea del cuerpo que “habito” y es “mío” como una nave con su piloto —vieja imagen griega— (o no es mío porque se vuelve objeto para otros y aun para mí, pues es mi enemigo y mi contrincante como cuando me enfermo o se debilita o es más flaco o más gordo o más alto o más bajo de lo que “debería” ser en función de los requerimientos que se me imponen), en lugar del cuerpo que soy y del cuerpo que el otro es.

No es “mi” cuerpo el que siente el placer y el dolor, la alegría o el hambre, como no es mi mente o mi alma la que resiente la soledad, la humillación, el dominio o se goza en la libertad, en el compañerismo y en el amor. Soy yo siempre quien siente y padece y actúa. Soy yo siempre el que goza y sufre el devenir del tiempo. Y eres tú siempre, no tu cuerpo solo o tu alma sola, a quien afectan mis acciones. Eres tú en la infinita aventura de tu propia particularidad siempre irreductible a la mía e igual que la mía. La filosofía del cuerpo implica que nadie es desechable, que nadie es inferior, que nadie es prescindible. “Y por lo mismo”, porque no hay que jerarquizar entre la mente o el alma y el cuerpo, es necesario subvertir la dicotomía entre reflexión y acción, de manera que entre las ideas, los ideales y las prácticas concretas,

cotidianas, no exista una frontera que sirva de pretexto al cinismo y la apatía, aunque sí exista una diferencia entre el ideal y la vida: la que hay entre lo que se imagina, se sueña, se anhela, y lo que “aún no es” porque, para que sea, no me basto yo: tienes que estar tú, y a ti no puedo obligarte a ser como yo quiero ser y menos como yo quiero que seas.

Finalmente, es también un libro poético. Y, además, poético-amoroso. Va quedando claro el método: un hombre ama a una mujer, y puesto que la ama no soporta las jerarquías que se les imponen y los distancian, y como no las soporta las subvierte.

Este libro es un canto de amor a la mujer, a la vida, a la reflexión, a la ética, a la liberación y a la danza que, para Javier Contreras, conjuga todo ello en el entrelazarse de esos cuerpos-seres que vibran y se mueven y se tocan y comparten y se ponen de acuerdo para crear realidades nuevas.

La danza es el claro ejemplo de que la utopía no es imposible, ni es un no-lugar ni un futuro remoto e inalcanzable: está aquí mismo, realizándose en cada obra, en cada función, en cada movimiento. La danza no sería posible si los dualismos, las dicotomías, las jerarquizaciones fueran reales.

Carlos Guevara Meza

Introducción

Este libro es una suerte de diario de viaje; apuntes de un recorrido vital, reflexivo, emocional, creativo. Se trata de una colección de tanteos, incertidumbres, deslumbramientos nacidos de la riqueza compleja de la danza contemporánea mexicana. Enfatizo que la riqueza se encuentra en la realidad sobre la que se reflexiona y no tanto en los textos aquí antologados. De hecho, me sorprende la permanencia de expresiones, encuadres, entusiasmos, obsesiones. Me gustaría que esto fuera el resultado de un empeño en la congruencia. Reúno estos escritos —algunos inéditos, la mayoría publicados de manera dispersa— para compartir el irse construyendo de una mirada, de unos intentos de comprensión, de unas maneras de comprometerse activamente en, con y desde una práctica admirada y amada: nuestra danza contemporánea. Esfuerzo personal, que es también expresión de empeños generacionales y que pongo a disposición de los lectores como muestra escudriñable de lo que han querido ser aportes a la comprensión de nuestros quehaceres dancísticos.

Los textos aquí publicados fueron escritos entre 1985 y 2011. No están presentados de acuerdo con un orden cronológico estricto, sino más bien con base en una lógica “temática-musical”: por afinidades, correspondencias, acordes. Espero que esta organización —nacida del oído— facilite la lectura.

La inclusión de la palabra *tárgum* en el título quiere reivindicar el uso de materiales de diversos saberes por parte de un neófito. Así como los tárgumes fueron resultado de la decisión de no detener el estudio y el comentario de los textos canónicos a pesar de las circunstancias difíciles nacidas del destierro a Babilonia, así estos textos son producto de la interpretación abierta de saberes, del traslado de nociones y categorías y de su aplicación aproximada a los territorios de la danza. Espero que esta apertura no se haya convertido en arbitrariedad.

Apunto, y agradezco, que una primera versión de este libro fue posibilitada por una beca del programa Educación por el Arte del Conaculta, el INBA y el Cenart que me permitió trabajar en ello durante varios meses de los años 2003 y 2004. Agradezco también al Cenidi-Danza José Limón —una de mis queridas casas— la gentileza de la publicación de estos textos. Y, sobre todo, agradezco a tantos buenos, queridos y respetados compañeros bailarines, coreógrafos, maestros, investigadores, alumnos, técnicos, promotores, funcionarios, cuyo trabajo, pasión y compromiso no dejan nunca de conmoverme. Gracias también a los amigos y a los amores. Gracias a los y las baraitas. Gracias a Lulú. Gracias a todos y a todas. Deveras.

Apuntes para nuestra historia

Razones para el optimismo (la riqueza problemática de la danza contemporánea mexicana)

En el escenario, cuatro mujeres escriben con gestos amplios, reiterativos, precisos y desgastantes la historia milenaria y cotidiana de la opresión de la mujer. Es una coreografía que duele, que toca al espectador y a la espectadora, porque movimientos y gestos no se detienen en la cuarta pared. La mirada de las bailarinas se vuelve desafiante y recorre las gradas. La voz irrumpe (¡yaaa!) con el filo del grito, haciéndonos patente, matérico, el dolor, la desesperación; impidiéndonos la permanencia queda y quieta, pretendidamente neutra, de contempladores. *Algunos instantes, algunas mujeres*, de Cecilia Appleton, nos introducen, con una violencia necesaria, en la historia de la opresión.

O bien, tres o cuatro parejas se hacen el amor como si se golpearan, o se violentan como si se hicieran el amor, en una coreografía de Silvia Unzueta (*Oasis*). En el escenario, los límites de la pareja monogámica, su dialéctica transindividual que enfrenta a hombres y mujeres particulares que nos amamos y mordemos casi siempre más acá de una mínima lucidez que nos permita tender puentes. De nuevo en esta danza se nos hace presente nuestra historia cotidiana.

O bien, en una coreografía de Raúl Parrao (*¿Sansangarabateando Chivatito...? Ucu chivateando*) nos enfrentamos a las marcas (¿o las caricias?) con las que también nos significa el gozo. Es el juego, esa finalidad sin fin, el yogar de los Siglos de Oro, que era otro de los nombres de Eros. Una danza que ríe, nos amenaza y desnuda —no es casual que sus personajes básicos sean un payaso, una muchacha en fondo y un travesti—. Danza que casi se vuelve carnaval, pero que se detiene en el intento porque, en su elusión de la seriedad, más que subvertir se exige no desbordarse del territorio de la fiesta.

O esa danza en espiral, *El llamado*, de Guillermina Bravo, que inevitablemente hace recordar los golpes de tambor, cuyas implicaciones ignoraban

los blancos eurocéntricos y con los que los haitianos y haitianas acordaron el inicio de su primera insurrección.

El que escribe es obviamente un espectador, y, con la intención de ser sincero, preciso: un agradecido espectador al que una amiga bailarina censura su gusto demasiado amplio, casi acrítico, diría ella. Pero más allá de lo anecdótico, lo importante es señalar que la actual danza contemporánea mexicana me es útil, nos es útil, para reflexionar —con esa forma totalizadora que no separa lo conceptual de lo afectivo propia de las prácticas artísticas— sobre nuestra historia cotidiana.

La somera descripción de algunas coreografías hecha líneas arriba quiere dar una pequeña imagen de la vitalidad y la eficacia del trabajo de las bailarinas, bailarines, coreógrafas y coreógrafos mexicanos, que desde hace ya mucho tiempo han convertido la danza en un lenguaje punzante que rasga las identificaciones conciliadoras de la ideología y que propicia la aparición de situaciones límite, de borde; aquellas que nos dotan —como señala Denise Vasse, 1985— de cuerpo. Vale decir: de tiempo y espacio históricos.

Si empiezo por este elogio es porque lo considero necesario con relación al tema general que nos reúne: “Danza y crisis”. Si la crisis trae a colación el problema de la cultura nacional (o mejor, el de la disputa entre los diversos proyectos de nación implicados en los diversos proyectos culturales); el de la necesidad urgente de la democratización de las formas de poder en nuestro país; el de los límites de la actual forma de dominación burguesa que se evidencia incapaz de poner coto a la rapiña imperialista; el de un gobierno que poco a poco se pliega a los lineamientos generales de la política exterior estadounidense y que aplica una política interior de saqueo voraz de los recursos nacionales; que eleva la explotación laboral, sacrifica el salario y propicia el desempleo; que ahonda la doble explotación de la mujer y “educa” con razias y moralina a los y las jóvenes, etcétera, etcétera, entonces la danza contemporánea mexicana se sitúa en el cruce de varias de las líneas de tensión arriba bosquejadas.

En el terreno de los valores culturales y las propuestas simbólicas, la danza contemporánea de nuestro país implica, por ejemplo, la lucha por el desarrollo feminista de nuestra sociedad y una disputa con la supuesta cultura “nacional” que el estado posrevolucionario priísta se empeña en imponer al conjunto de las y los trabajadores mexicanos mediante su aparato burocrático.

La disposición arquitectónica del Conjunto Cultural del Bosque es muy significativa con respecto a los asuntos mencionados: sólo una estrecha calle separa las instalaciones del INBA de las instalaciones militares. La división en funciones está muy precisamente marcada: de un lado, lo socialmente considerado como masculino, fuerte, depositario del poder y la autoridad; del otro, lo socialmente considerado como femenino, débil, irreflexivo y circunstancial, acompañamiento tan sólo. Ignoro las cifras precisas, pero todo hace suponer que mientras los gastos en un sector no se han reducido, en el caso de las prácticas artísticas los presupuestos estatales sí han sufrido recortes, pues son consideradas en el ámbito de lo insustancial, de lo prescindible.

Pero, además, la danza contemporánea mexicana ha tenido que luchar contra la usurpación que ha hecho el estado de las producciones artísticas de carácter épico posrevolucionarias y sus movimientos artísticos descendientes, nacidos como expresión de la sublevación de los trabajadores mexicanos de principios del siglo XX.

De nuevo el Conjunto Cultural del Bosque es significativo: impulso a la danza, sí, pero también intenciones de controlarla institucionalmente. A esto hay que agregar que quienes están bailando en la actual proliferación de grupos y quienes buscan y nutren los cada vez más numerosos cursos de danza son jóvenes, muchos de ellos pertenecientes a las clases subalternas. La danza contemporánea mexicana, pues, está nutrida —y al mismo tiempo los nutre y participa en ellos— de un buen número de los conflictos esenciales de carácter cultural de nuestro país. Y es percibida como una realidad sólida, significativa, inscrita en la experiencia social colectiva de, por lo menos, esta ciudad de México.

No es fortuito que en un periodo de un no metafórico derrumbe de una forma de organización social una gran cantidad de jóvenes busquen acercarse a la práctica dancística. Muchas razones se pueden aducir (por ejemplo, que pertenece al ámbito de la cultura no escrita y que eso facilita su inclusión en la cultura popular), pero lo fundamental me parece lo siguiente: de una forma nebulosa, pero no errada, el actual periodo de crisis nos sirve también para hacer una valoración cultural en la que la danza contemporánea mexicana es percibida, intuitivamente si se quiere, como una riqueza segura; un logro histórico que es preciso defender, desarrollar y ahondar. Y este juicio intuitivo que la experiencia impone no es poca cosa.

Tal valoración social de la danza contemporánea mexicana guarda estrecha relación con su desarrollo histórico. Puede afirmarse, sin exagerar, que

realmente la práctica dancística escénica, como un hecho de significación social, comenzó después de la revolución de 1910. Esto es sabido, pero, creo, no suficientemente aquilatado. Porque un inicio así deja importantes huellas, la danza moderna mexicana nació marcada de historia; nació como parte integrante de un proyecto de organización cultural-nacional que se ligaba, a mi juicio, mucho más allá de las buenas intenciones, con los intereses de las clases y grupos oprimidos de nuestro país. Proyecto que tramposamente se identificó, y todavía en ocasiones se continúa identificando, con los propósitos del estado burgués posrevolucionario. Identificación que se ha evidenciado imposible, pero que se apuntalaba en las características de nuestro proceso revolucionario y en el tipo de estado (bonapartista) a que dio lugar. Si en todos los casos la clase dominante se apodera de la cultura nacional (entendida como el conjunto de las prácticas y representaciones simbólicas que significan la experiencia histórica de un pueblo) y reinterpreta la historia de la nación para presentarse como la culminación inmodificable del destino, en el caso del estado burgués posrevolucionario tal usurpación se hizo aún más necesaria, porque la revolución de 1910 fue algo más, en sus implicaciones plebeyas, que democrático-burguesa. La clase dominante mexicana ha tenido que gobernar con los valores de sus enemigos en la boca, y muchas de sus formas ideológicas de interpelación —de ahí, entre otras cosas, su eficacia de años— le fueron impuestas por una profunda movilización social de las clases y grupos oprimidos de nuestro país. El estado mexicano se vio obligado a vestirse con un ropaje simbólico popular que le es ajeno, indumentaria que, obviamente, sufrió modificaciones, de manera fundamental su simplificación patrioter, su esquematización y homogeneización que ocultan las diferencias culturales regionales y locales, y que se apoyan en la ausencia de democracia cultural y política.

La danza moderna mexicana, en su tránsito a convertirse en contemporánea, sufrió también esta utilización. Me parece que es aquí donde hay que buscar el pretendido viraje desnacionalizador que tuvo la danza contemporánea mexicana. A mi juicio, más que como un impacto del desarrollismo —lo que habría supuesto una imitación acrítica de las manifestaciones dancísticas de las metrópolis, fundamentalmente de la estadounidense—, la apelación a la herencia artística foránea hay que entenderla en el marco de esa disputa que los productores artísticos tenían y tienen con el estado. Si el estado priísta había fijado las formas de lo nacional usurpando, entre otros

capitales artísticos y simbólicos, el trabajo de las coreógrafas y coreógrafos mexicanos, ¿por qué extrañarse de que éstos buscaran procedimientos de significación que les permitieran eludir el cerco estatal que oficializó la historia y sus representaciones? De alguna manera, fue la geometría contra la historia oficial (pienso, por ejemplo, en Federico Castro, de Ballet Nacional, coreógrafo empeñado en la rigurosa experimentación formal, quien, no por casualidad, antes de ser productor dancístico fue maestro normalista). El desarrollismo no se plasmó culturalmente en la danza escénica mexicana, sino, esencialmente, en los medios masivos de comunicación. Porque, si por un lado la burguesía estatal (o la representación estatal de la burguesía) fijó lo nacional en lo épico, la burguesía de la iniciativa privada estableció como lo genuinamente mexicano los valores patriarcales de la familia autoritaria, ligándolos además a un proceso de adecentamiento modernizador que debe leerse como aculturación al imperio (el proyecto Televisa del que habla Guillermo Bonfil Batalla, 1986).

La danza contemporánea mexicana eludió los dos paradigmas simbólicos arriba señalados mediante la decantación formal —que no formalista (Ballet Nacional)—, o a través de la inclusión de formas culturales populares contemporáneas en el tejido coreográfico (danzones y plegarias, por ejemplo, por parte de Ballet Independiente). Además, hay que agregar que durante muchos años el impulso social que dio origen a nuestra danza estuvo férreamente amordazado. La sociedad civil estaba inmovilizada por la prepotencia estatal, que por décadas contó con credibilidad. Digamos que la danza contemporánea mexicana había perdido a su interlocutor natural. Porque si nuestra danza puede, de un modo general y exagerado, ser considerada elitista, no lo es ni por su origen ni por su dinámica ni por sus propuestas, sino por la existencia de la opresión cultural que ha separado a productores artísticos de la sociedad civil. Durante el periodo desarrollista la danza jugó en nuestro país un papel de resistencia cultural. Resistencia no reproductiva, tautológica, sino generadora, indagadora. Si no entendemos este proceso no es posible explicar la vitalidad de los nuevos grupos dancísticos.

Estos grupos, me parece, expresan en términos amplios la historia urbana cotidiana. Son posteriores al inicio del resquebrajamiento de la actual forma de dominación burguesa (1968); herederos de las revueltas juveniles urbanas de los sesenta-setenta; participantes, de una forma u otra, en los fenómenos contraculturales (los propios de los sectores urbanos

marginados de los centros dominantes y “prestigiados” de producción cultural), y herederos de la tradición dancística contemporánea mexicana, pero también del proyecto cultural sustitutivo (de nuevo vuelvo a referirme a Guillermo Bonfil Batalla) que ha obnubilado la historia. Esto es importante porque, por lo menos, en estos grupos se perciben dos vertientes, cuyas diferencias provienen de su diversa definición ante los problemas de las historias social e individual contemporáneas.

Pero antes de seguir se hace necesario plantear qué es lo que se entiende por historia. Y no se trata sólo de lo épico, de lo extraordinario, sino de ese conjunto de determinaciones culturales (simbólicas, económicas, políticas, afectivas) cuya contradictoria existencia en el tiempo nos hace y, a la vez, producimos. Entendemos la historia como un combate de proyectos de humanidad en el que, consciente o inconscientemente, participamos, y que implica también un combate de distintas morales, de definiciones éticas. En este sentido, podría decirse que todas las propuestas coreográficas de los nuevos grupos dancísticos hacen reflexión histórica. Y me parece importante, porque estos grupos trabajan con la cotidianidad, con la historia no sólo “objetiva”, sino también con la historia de la afectividad. Pienso, por ejemplo, en el humor corrosivo de Lydia Romero, quien, con su *Golpe de gracia*, entreteje su humor negro con nuestra propia crueldad. Esta obra es impactante porque quiebra la reconfortante imagen que nos hacemos de nuestro ámbito subjetivo —en general, somos buenas personas— y nos devela ese inquietante y dialéctico continuo en el que es imposible separar tajantemente buenos de malos sentimientos. Es, pues, una obra de la historia subjetiva.

Sin embargo, aunque todas las obras pueden considerarse, en un sentido muy amplio, como reflexiones sobre la historia, creo que sí hay diferencias en cuanto a la densidad implicada en sus diversas aproximaciones a la realidad. Más allá de la oposición danza-danza versus danza-teatro (que me parece se desvanece cada día que pasa), la diferencia fundamental entre las diversas lógicas coreográficas ocurre entre una aproximación abstracta a la historia, o mejor, entre una que la generaliza y otra que les pone a los acontecimientos nombre y apellido (en los extremos, Quinto Sol y Contradanza, por ejemplo). Recuerdo, en el caso de la primera compañía, un trabajo coreográfico dedicado a la memoria de María Sabina: la chamana y los ritos presentados eran tan abstractos que la referencia a esa dueña del saber popular mexicano se antojaba arbitraria, o por lo menos imprecisa.

En el caso de Contradanza, recuerdo el trabajo *Por este lado del mundo se desvaneció la voz*, en el que la superposición e imbricación de una historia personal (la historia de una infancia) y una colectiva (la de una comunidad negra del estado de Chiapas) tomaban cuerpo (tiempo y espacio reconocibles), no obstante que el tratamiento no era estrictamente anecdótico. Porque cuando nos referimos a una aproximación histórica con nombres y apellidos no estamos hablando a favor de una forma (que puede ser poética o anecdótica o combinada), sino de que los conflictos que sustenten una coreografía (conflictos simbólico-ideológicos, pues es a ese ámbito al que pertenece la práctica artística) sean conflictos simbólico-ideológicos que ocurran en la realidad. Sin embargo, creo que si bien es cierto que como espectador tengo derecho a hablar, ya estoy corriendo el riesgo de caer, si es que no me encuentro de lleno empantanado ya en esa concepción de la crítica que la reduce a la calificación supuestamente válida por sabedora (que no es mi caso) y que desplaza a la crítica entendida como producción de conocimientos (de la que todavía no soy capaz).

Prefiero entonces ceñirme al juicio siguiente: en las propuestas coreográficas de los nuevos grupos dancísticos es posible advertir, de manera general, dos vertientes: una que pretende historiar su trabajo (y que de alguna o de muchas maneras se relaciona con el trabajo previo de la danza mexicana), y otra que asume una actitud más generalizadora frente a la realidad (y que también, de alguna manera, podemos pensar como consecuencia del proyecto cultural sustitutivo arriba mencionado).

Sin embargo, el hecho de que existan estas diferencias no las separa en cuanto a la búsqueda de una nueva inserción social de sus trabajos. No es casual que, a un año del terremoto de 1985, estos grupos se organicen para bailar en las calles, relacionando su trabajo con el de la Coordinadora Única de Damnificados (CUD). El encuentro no es azaroso. Al contrario, es muy significativo: supone que la danza contemporánea mexicana está cerrando la brecha entre sus propuestas y la sociedad civil (que, por otra parte, no existe en abstracto, sino en las organizaciones sociales). La CUD es una muestra de la capacidad autoorganizativa de los trabajadores mexicanos. Es una organización que señala muy bien la necesidad de la independencia de clase para una definición verdaderamente democrática de la nación; que muestra que la nación nueva será obra de las y los trabajadores, que tienen, y tendrán, que enfrentarse al estado priísta. Y tampoco es casual que sea la danza la que se

ligue a estos trabajadores. Repito: la danza escénica contemporánea mexicana es uno de los logros históricos de nuestra cultura nacional, y en este momento de crisis, en el que se acentúa la que empieza a ser una fractura del modelo habitual de dominación burguesa en México, el problema de quién debe administrar el capital cultural nacional se pone también a la orden del día.

Si el estado burgués posrevolucionario usurpó las producciones culturales nacionales, es necesario recuperarlas. Si el estado burgués priísta pretendió, de acuerdo con su autoritario ejercicio del poder, unificar la cultura nacional, es necesario dar la batalla política que nos asegure la democracia imprescindible para la constitución de una cultura nacional plural, diversa. Si el estado priísta ha construido una sociedad machista, despótica, es necesario construir un país diferente, feminista, solidario. Si durante los días inmediatamente posteriores al temblor se enfrentaron el agandalle estatal y la solidaridad de los trabajadores, jóvenes y costureras, es muy reconfortante saber que nuestra danza opta por estas y estos últimos.

(Este texto fue publicado en el número 2 de la revista *Zurda*, tercer trimestre de 1987, págs. 39-44.)

Bibliografía

- Bonfil Batalla, Guillermo. "La querella por la cultura". *Nexos*, 1986: "México mañana".
- Vasse, Denis. *El peso de lo real. El sufrimiento*. Barcelona, Gedisa, 1985.

En torno a las políticas danzarias

Reuniones nocturnas, una o dos veces por semana a lo largo de tres meses, es lo que el inicio del sexenio (el salinista) ha significado para los bailarines y las bailarinas de danza contemporánea. Después del cotidiano trabajo de clases, ensayos, labores de subsistencia y empeños afectivos y familiares, los representantes de los principales grupos independientes de danza contemporánea y miembros de la mesa directiva de Danza Mexicana, A.C., nos hemos reunido para discutir, elaborar, definir y redefinir acuerdos sobre las exigencias mínimas que plantear a las instancias estatales que guardan relación con la danza (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA y DDF), y para diseñar planes de trabajo, proyectos de giras, formas de financiamiento, etcétera, presentados también a esas instituciones. El trabajo ha sido mucho. Se ha concretado en varios documentos y en demandas específicas que se han discutido con funcionarios de la política cultural del estado, en un proceso al que no se le ve fin.

Pero, ¿cuáles son las causas de tanta labor que las líneas precedentes somera y reiterativamente bosquejan? ¿Qué es lo que ha permitido que grupos de posiciones estéticas diversas y con variados niveles de experiencia política y organizativa se estén reuniendo para trazar líneas de trabajo colectivo? Lo más obvio, pero también lo más superficial, es reducirlo todo a la conocida situación de inicio de sexenio, en la que, confrontados con la preeminencia del estado, nos vemos en el simple papel de escribir una carta a los Santos Reyes. Si nunca antes de este sexenio pudo describirse a la sociedad civil como postrada, en términos absolutos, frente al estado priísta, en las condiciones políticas actuales esta caracterización es aún menos precisa.

Estamos viviendo las consecuencias del 6 de julio, hecho que no por sabido es menos significativo. Es decir, estamos participando de los primeros resultados de la ruptura entre la sociedad civil y la forma actual de

dominación burguesa, ruptura que se expresó en el propio terreno en el que el estado priísta pretendía restringir las manifestaciones de los conflictos sociales —el ámbito electoral—, en el que nunca supuso ser derrotado. Es un revés muy profundo para el priísmo, pues no sólo ocurre en su terreno, sino que implica además un rechazo global a su proyecto de nación.

Repito: todo esto es conocido, pero es necesario tomarlo en cuenta para entender lo que está ocurriendo en el ámbito de la política cultural, al que el estado priísta le ha concedido un papel preponderante en la obtención de un nuevo consenso. Si la demanda central del 6 de julio fue la de democratizar la vida política de la nación y el PRI no puede asumirla, pues eso casi significaría su disolución, en el caso de la que se puede denominar cultura de élite artística la obtención de una vestidura democrática por parte del estado es fácil de conseguir en la medida en que no hay mucho que conceder, pues los artistas e intelectuales ya han ganado, en términos generales (porque no hay que olvidar, por ejemplo, a Pro Vida y a sus huestes exigiendo la cancelación de una exposición en el Museo de Arte Moderno), el derecho a la pluralidad y a la divergencia.

Lo que el estado pretende es utilizar esta situación, magnificarla, presentarla como resultado de sus iniciativas, cuando en realidad todo logro democrático se ha conseguido en nuestro país en oposición a la lógica del PRI. Por otra parte, la diferente significación social que portan el trabajo manual y el intelectual prestigia a los estados que aseguran un mínimo de condiciones para la labor artística, y si existe algún estado obsesionado por prestigiarse es precisamente el priísta.

Y, por último, hay que añadir a este rápido repaso de las causas que determinan la atención hacia la cultura por parte de la dirigencia salinista el penoso hecho de que famosos intelectuales (por ejemplo Paz, Aguilar Camín y otros de no tan brillante trayectoria), ganados por la lógica de lo posible y por los principios de una modernización que mucho tiene de despotismo pero poco de ilustrada, avalaron la usurpación priísta. En consecuencia, uno de los primeros actos del gobierno de Salinas de Gortari fue la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y los intentos por mejorar el trabajo del INBA y el DDF.

El objetivo fundamental del gobierno es, repito, legitimarse por la vía del aseguramiento de condiciones mínimas para el desarrollo del trabajo artístico e intelectual y la cooptación de sus hacedores. Si el actual gobierno se

ha propuesto lo mencionado como una de sus tareas inmediatas es porque, además de las razones aducidas, las condiciones de la mayoría de los y las artistas son tan deplorables (funciones pagadas a precio de hambre, sobreexplotación del trabajo docente, etcétera) que cualquier mejora de la situación será claramente perceptible. Se tratará de un éxito rápido, máxime cuando el principal difusor del trabajo artístico en nuestro país es el estado. Y más importante que lo dicho es la urgencia que tiene el estado de atajar la eficacia problematizadora del trabajo artístico e intelectual mexicano, que más participa del amplio y profundo empeño democratizador de los trabajadores que de los sueños modernizadores. El gobierno de Salinas trata, sobre todo, de no perder su función de mediador entre productores y consumidores artísticos; de minar las todavía incipientes relaciones directas entre las organizaciones sociales y los trabajadores artísticos, y de recuperar su imagen de causa primera de la vida artística de nuestra sociedad. Por eso, por ejemplo, no es casual que el DDF se ofrezca ahora para impulsar la danza callejera.

El método que ha seguido el gobierno salinista para conseguir sus propósitos es el de la concertación, vale decir, la integración de artistas e intelectuales con mayor o menor prestigio a su cuerpo de funcionarios (con lo que se busca, por una parte, su inobjetablez, y, por otra, una mayor eficacia, pues se trata de personas que conocen los problemas del trabajo cultural), y el pedimento de proyectos, planes, propuestas a los mismos productores, actitud que también reporta ventajas: la de presentarse como un estado respetuoso y democrático que escucha a los directamente involucrados; la optimización de sus proyectos culturales, que serán cada vez menos arbitrarios en la medida en que correspondan a necesidades reales, y el empleo de los productos —planes, proyectos— de un trabajo de la sociedad civil que no recibe remuneración (los y las artistas haciendo el trabajo de los funcionarios). Por último, y esto es muy importante, lo que busca el gobierno salinista es una suerte de “corresponsabilidad” en el diseño de las políticas culturales. Corresponsabilidad engañosa, pues si bien es cierto que los productores ponen los proyectos, el lugar de la toma de decisiones —los espacios burocráticos— no ha cambiado un ápice.

Se evidencian entonces las razones de la actual política cultural del estado: necesidad urgente de legitimación, necesidad de no perder su carácter de mediador entre los diversos sectores sociales y de conservar su papel de motor fundamental e insoslayable de la vida de nuestra formación social

(pues, esencialmente, fue esto lo que demostró como falaz el 6 de julio), y necesidad de sujetar a los productores artísticos e intelectuales a su lógica de limitaciones por la vía de una corresponsabilidad tramposa fundada en la exaltación de la consulta como el más alto grado de la práctica democrática.

Lo que debe quedar claro es que estas adecuaciones del quehacer político-cultural del gobierno salinista están motivadas por el proceso de organización de la sociedad civil, del que forman parte artistas e intelectuales. No se trata sólo de concesiones graciosas o de maniobras astutas: indican la magnitud de una fuerza social no desdeñable.

En el caso de la danza contemporánea, el trabajo mencionado líneas arriba ha permitido lograr cosas importantes. En primer término, la iniciativa en el diseño de propuestas para una mejor política cultural dancística ha sido de los propios danzantes. Fueron ellos y ellas los que decidieron reunirse con objeto de conseguir condiciones siquiera decentes para una práctica que ha demostrado su eficacia estética, y para buscar una incidencia directa en la toma de decisiones que afectan la práctica dancística. Se partía de la certeza de que los bailarines tienen mucho que decir con respecto a su propio trabajo y de que les asiste el derecho a decidir sobre lo relativo a su oficio. Se solicitó por eso la creación de un consejo integrado por un mismo número de representantes de las compañías que reciben apoyo del INBA (las llamadas compañías subsidiadas), de los grupos independientes y de los grupos de provincia. Se han elaborado también documentos muy amplios que buscan trascender los planteamientos generales para llegar a proposiciones concretas. Dichos documentos comprenden propuestas sobre las formas de pago (se pide, por ejemplo, el pago de dos millones de pesos por función, entregados un cincuenta por ciento antes de la temporada y el otro cincuenta por ciento al concluir); sobre la producción anticipada de nuevas obras coreográficas; sobre las condiciones técnicas mínimas para poder utilizar un teatro, etcétera, etcétera. Básicamente se plantea que el INBA se convierta en un gestor que consiga fondos de la iniciativa privada para la producción de obras coreográficas, que interceda ante los gobiernos de los estados para la realización de giras y que compre o consiga que se compren un número determinado de funciones —veinte— a dos millones de pesos. Esto en lo inmediato, pues las peticiones y propuestas, como ya señalé, abarcan un horizonte muy amplio.

Puede pensarse, y con razón, que el diseño de planes globales para el apoyo al trabajo dancístico corresponde a los funcionarios, y que los bailarines están laborando gratuitamente para las instituciones culturales oficiales. Y sí, en cierta manera es verdad; pero lo que esta situación evidencia es que son únicamente los bailarines y bailarinas quienes pueden diseñar una política cultural danzaria coherente. De aquí se desprende la pertinencia de la solicitud de un Consejo de la Danza Contemporánea, pues se requiere una instancia que permita a las y a los bailarines definir y aplicar sus proyectos frente a sus necesidades efectivas. Una propuesta como la del consejo pone de inmediato en cuestión el problema de quién debe tomar las decisiones; evidencia la existencia de dos lógicas —la institucional y la de los productores artísticos directos—, y saca a colación el espinoso asunto de las relaciones con el estado. ¿Se resuelve todo con la integración de bailarines al cuerpo de funcionarios? ¿Deben convertirse los bailarines y bailarinas elegidos para participar en el consejo en funcionarios institucionales? Creo que no. Y en las numerosas reuniones que hemos tenido se ha dejado claro que, independientemente del tipo de consejo que las autoridades acepten (con seguridad un “consejo consultivo” de la Coordinación Nacional de Danza), lo más importante es mantener el que podría denominarse Consejo Interno de la Danza Contemporánea. La instancia nuestra, la gremial, que tendrá sus representantes en el mencionado “consejo consultivo” pero que no se confundirá con él. Esta formulación me parece uno de los logros más importantes de todo este último periodo de discusiones colectivas entre los y las danzantes.

Otro logro de este trabajo colectivo ha sido su carácter unitario, integrador. Las llamadas compañías subsidiadas y los grupos independientes han coincidido en la necesidad de hacer demandas conjuntas, de trabajar coordinadamente. Esto tiene implicaciones no sólo político-gremiales, sino también culturales, pues se trata en el fondo del reconocimiento de objetivos esenciales más allá de las naturales y deseables divergencias que la historia y las diversas propuestas estéticas implican.

La primera acción conjunta fue, además de la demanda del consejo, manifestar nuestra oposición a la creación de una compañía única oficial de danza contemporánea, pues la riqueza de nuestra danza proviene, entre otras cosas, de su diversidad. Si quiere darse un efectivo impulso a la danza

contemporánea, tiene que partirse de lo que las bailarinas y los bailarines han logrado; de sus formas de organización y de trabajo.

Hasta el momento, la respuesta de las autoridades ha sido la de una aceptación general de las propuestas. Pero esta aceptación no ha significado mucho, pues no hay compromisos claros o contrapropuestas definidas que permitan negociar. Queda pues todo en suspenso, situación que no favorece a los bailarines, quienes no pueden dar un inicio resuelto a sus proyectos.

Por último, creo que además de discutir acerca de las relaciones entre los productores artísticos y el estado se hace necesario ampliar el horizonte de la discusión. Así como la decisión de mantener el Consejo Interno de la Danza Contemporánea implica un avance en la organización independiente de las y los bailarines, y supone también la comprensión de que la iniciativa cultural dancística es y debe ser de sus protagonistas, así también debe entenderse que la reflexión sobre la política cultural no se agota en las demandas que se le hacen al estado: hay que pensar también las relaciones con las organizaciones sociales; reflexionar sobre una política cultural dancística global de alternativa.

Consciente estoy de que todo lo descrito es un proceso y de que es muy posible que vayamos por el camino correcto, pero pienso que si la iniciativa vital en nuestro país pasa cada vez más a la sociedad civil, mal haríamos en reproducir las situaciones del pasado ciñéndonos sólo a los intereses particulares de cada grupo o pensando que la resolución de los problemas se halla en el apoyo al funcionario adecuado. Hemos hecho más; somos capaces de más. Podemos asumir un papel protagónico en el diseño de la política cultural danzaria de nuestro país.

(Este texto se publicó en la revista *Zurda*, primer y segundo semestres de 1989, págs. 189-192, con el título "Política artística para un México democrático".)

Para ya no bailar más las danzas de la muerte

Para Gabriela, Mario, Carmen y Ximena

Varias preguntas —en el fondo, la misma angustiosa pregunta— se me repiten de manera insistente: ¿qué puede hacer la danza ante la violencia, ante la estupidez vuelta poder en Chile o El Salvador? ¿Qué puede la danza para contrarrestar, aunque sea un poco, la demencia militar en Guatemala o en Colombia? ¿Qué puede contra la prepotencia policiaca en México? ¿Qué puede para contribuir a la edificación de la paz y la justicia? ¿Qué pueden un bailarín o una coreógrafa ante el cinismo de los gobernantes estadounidenses que discuten públicamente si continúan o no asesinando a miles de nicaragüenses?

Pienso en la distinción que hacen los chilenos de la resistencia entre cultura de la vida y cultura de la muerte. Pienso también en la desesperación de Wilhelm Reich, quien, en *Psicología de masas del fascismo* (1980), nos explicaba cómo la represión de nuestra energía vital, erótica, favorece la sumisión al autoritarismo, y la elusión temerosa de la responsabilidad moral, vale decir, apuntala el miedo a la libertad (Fromm).

Creo sinceramente que la práctica dancística forma parte de la cultura de la vida, y que su sustento básico, esencial, es esa terca energía vital, amorosa, que nutre a todos y todas aquellos que se niegan a aceptar como “naturales” e “inconmovibles” el racismo, la opresión de clases, el sexismo, la prepotencia y todas las variadas concreciones del autoritarismo, vístase como se vista. La práctica dancística implica, por lo menos en potencia, una serie de elementos esenciales que, de desarrollarse socialmente, favorecerían el surgimiento de esa segunda naturaleza libertaria a la que, como dice Marcuse (1986a y 1986b), le resultarán insoportables la injusticia, la mezquindad,

la mentira y la ausencia de belleza (entendida como articulación orgánica, viviente, de lo que actualmente se encuentra disperso: el pensamiento y la afectividad, la pasión y la ética, la revuelta y la forma, etcétera).

No se me ocurre que la supresión de la miseria material y espiritual y de la violencia sea sólo una tarea estética, ni que ésta pueda hacerse aislada de las prácticas sociales en general. Al contrario, de lo que pretendo hablar en este pequeño trabajo es de las mutuas influencias que se han dado entre la danza contemporánea mexicana (que pertenece a la así llamada cultura de élite) y las culturas y organizaciones populares de la ciudad de México. Considero que de este incipiente diálogo algo puede aprenderse para ahondar esa cultura de la vida de la que se hablaba en los renglones previos.

I

Si no un auge, por lo menos es posible constatar un crecimiento en el número de las y los practicantes y de la presencia social de la danza contemporánea mexicana. Es verdad que en una ciudad de doce o quince millones de habitantes existen sólo dos teatros destinados con exclusividad a la danza, pero, con todo, el aumento en el número de grupos, de solicitantes de estudios dancísticos con reconocimiento académico; la presencia cada vez mayor en la prensa cultural y cotidiana, y el aumento también de las escuelas y estudios particulares, a lo que debe sumarse la aparición de grupos en los estados, nos permiten afirmar que el peso social de nuestra danza contemporánea crece.

Varias son las razones que explican este crecimiento: en periodos de tensión social como el presente, las clases sociales de una nación confrontan sus diversos proyectos de organización social, en los que se encuentran implicadas, por supuesto, las reestructuraciones del capital cultural nacional. Creo que, en este momento de depauperación generalizada de las clases subalternas de nuestro país, y de inicio de una crisis en el modelo de dominación burguesa, la danza contemporánea mexicana (que tiene sus orígenes en las producciones estéticas propiciadas por la revolución de principios del siglo XX) se aprecia como un valor cultural seguro, reivindicable desde una perspectiva popular. No debe olvidarse, además, que las y los nuevos bailarines y coreógrafos han participado en los movimientos contraculturales y radicales —como el

feminismo— de los años sesenta-setenta (AlaVuelta), en las movilizaciones sociales populares (Contradanza, Barro Rojo, Asaltodiario), circunstancias que marcan sus trabajos de intenciones implícita o explícitamente críticas.

Sin embargo, la razón que quiero enfatizar es la siguiente: me parece que, debido a la historia del cuerpo y sus demandas en las sociedades patriarcales, la danza supone una restitución de los derechos corporales, vale decir, de la capacidad de elección sobre la realidad individual más inmediata: nuestro propio cuerpo, y que este deseo de recuperar la propia responsabilidad sobre un ámbito personal y básico se hace más imperativo cuando el conjunto de los derechos sociales (empezando por el de la subsistencia) se ve amenazado. La defensa del propio cuerpo pone un límite al poder externo autoritario, un hasta aquí desde el cual reivindicar una resistencia que viaje en sentido inverso (de lo personal a lo colectivo, de lo íntimo a lo más obviamente político). Además, esta defensa no se define en términos neutrales frente al placer; al contrario, la práctica dancística, en principio, se sustenta en el gozo del movimiento.

A mi juicio, todas estas consideraciones explican motivos esenciales de la presente expansión de la danza, y nos permiten percibir consecuencias de las luchas feministas de los años recientes y barruntar algo de la importancia social que puede asumir la práctica dancística. Pues, ¿no implica también ella el enraizamiento de la revuelta antiautoritaria en el seno mismo de las necesidades corporales? ¿Y no explicará esto el tránsito que muchos hacen de la actividad de espectador a la de practicante de la danza?

No olvidamos, claro está, que el cuerpo no es únicamente su materialidad anatómica, sino también simbólica, y que lo percibimos en la medida en que es escrito por las representaciones y valores culturales. ¿Quién de nosotros —para poner un ejemplo— ignora la división corporal en zonas nobles e innobles? El cuerpo está escrito, enseñado, vuelto sapiente —dirá Daniel Denis—, sujeto a una determinada organización del tiempo y el espacio, la libido y lo posible. Y si hemos de creer a los seguidores de Reich, esta escritura no sólo produce un cuerpo simbólico (la diferencia entre la carne y el cuerpo de los psicoanalistas lacanianos), sino que desarrolla unas e inhibe otras posibilidades de actividad muscular.

La danza ayuda a reescribir el cuerpo, reescritura que forma parte de las disputas entre los grupos dominantes y subalternos por las redefiniciones —o reiteraciones— de la organización social. Creo que, por lo menos como tendencia, la práctica dancística reescribe la experiencia de una

manera adversa a la acostumbrada por la ideología patriarcal en la medida en que se opone al “silencio de los órganos” y produce, en cambio, un cuerpo problemático, sexuado, hablante e histórico. Sin embargo, si bien lo dicho es en términos generales cierto —debido a las características de su materia original: el cuerpo en movimiento y el placer que la negación del estatismo produce—, hay que hacer muchas matizaciones porque —justo a causa del carácter histórico y en parte socialmente determinado de las prácticas artísticas— la danza, en determinados periodos históricos, se ha construido contra su propio núcleo erótico e histórico. Además, no debe olvidarse que otro elemento que quizá favorezca el actual aprecio por la danza sea el de la “desublimación represiva” de que hablaba Marcuse (1981) y que, en este caso, se concretaría en la búsqueda de la figura “perfecta” que facilite la disponibilidad para el intercambio erótico de sujetos que asumen su vida amorosa en los términos objetuales planteados por la ideología burguesa patriarcal. Con todo, creo que el núcleo erótico libertario de la danza es irreductible, y que en él debemos apoyarnos.

Por último, no hay que olvidar lo que señala Fédida acerca de la presente multiplicidad de comentarios sobre el cuerpo: se trata de acallar el inconsciente; de no escuchar por la vía de la reducción a lo exclusivamente somático, los requerimientos problemáticos del deseo. La danza contemporánea se enfrenta entonces a una contradicción: su núcleo es antiestático y problematizador —por la vía de la historia y el deseo— pero se le pretende mediatizar a través de la desublimación represiva.

II

Desde hace algunos años —pienso, por ejemplo, en Raúl Flores *Canelo* y Graciela Henríquez— la danza contemporánea de nuestro país se ha aproximado a los lenguajes dancísticos populares. Esta aproximación favorece el ahondamiento de la vertiente liberadora de la práctica dancística. Las principales modalidades de los bailes populares urbanos son de origen afroantillano y se sustentan precisamente en el juego erótico. Son danzas de cortejo. Aprenderlas nos confronta a nuestras propias armaduras corporales, nos pone en el camino de abrirnos hacia las otras y otros y desnuda nuestra burda concepción occidental de la experiencia erótica.

Para hablar de este punto me referiré a los comentarios de la bailarina costarricense Liliana Valle y a mi breve experiencia en sus clases de danzas populares urbanas. En estas clases que, según entiendo, son el resultado de las investigaciones que esta bailarina se encuentra realizando en nuestro país, los elementos lúdico-eróticos propios de este tipo de danzas son la base de la que se parte para el aprendizaje de los bailes de salón. En principio, no se aprenden pasos sino una lógica (la del juego y el cortejo) que conduce a una danza dialogada, pues no se baila solo: se baila para otra u otro. Esta danza favorece, en consecuencia, una actitud de apertura; propicia hablarle a otra u otro con el propio cuerpo. Los ejercicios de la clase de Liliana Valle incluyen, por ejemplo, la participación en comparsas en las que uno baila solo, primero, y, luego, con aquella que disponen el azar y la empatía, o la distribución de los integrantes de las parejas en los extremos del salón, con la tarea de llamarse a la distancia, poco a poco, con la danza, hasta lograr que el aproximarse sea una consecuencia orgánica de la conseguida empatía.

Considero que la investigación sobre este tipo de bailes populares y su inclusión en la educación cotidiana de bailarines y bailarinas permitiría contrarrestar el solipsismo implícito en el aprendizaje usual de la práctica dancística. Recordemos que en la mayoría de las clases de técnica contemporánea el trabajo del bailarín es casi exclusivamente en soledad, y que muchas veces se corre el peligro de reducir la danza a una disciplina estrictamente muscular, pues la intención que sostiene los movimientos se reduce al mínimo. Estoy consciente de que esta concentración solitaria en el propio cuerpo le es necesaria al estudiante para reconocer y construir poco a poco su instrumento. Pero no debemos olvidar que la danza es expresión a través del movimiento; es decir, que se trata de que el cuerpo aprenda a hablar y se cargue de sentidos. Las danzas populares urbanas pueden ayudar a este respecto. Obviamente no son técnicas en el sentido de que no construyen cuerpos dotados de la capacidad de producir con mayor eficacia la energía de lujo necesaria para el trabajo creativo de la danza escénica, pero sí ayudan a bailar y, también —cuestión de no menor importancia— a ampliar las zonas corporales origen del movimiento. Enriquecimiento que no sólo es cuantitativo sino cualitativo en la medida en que se ubican en zonas consideradas tabú (pelvis, nalgas, hombros), regiones corporales problemáticas conservadas en su estatismo por las técnicas que —es verdad que someramente— conozco.

III

Pero si la aproximación a las danzas populares urbanas nos conduce a un cuerpo gozoso, dialogante, abierto, la reflexión coreográfica que la danza contemporánea mexicana hace sobre nuestra realidad social (en la que incluyo los problemas personales o “existenciales”) nos acerca a otro cuerpo: al sufriente, al lacerado. En este caso, la noción fundamental es la de herida, y, derivado de ésta, el concepto de límite, de borde, emparentado —según esto de manera privilegiada— con el principio de realidad. Se trata de la manifestación de las marcas de la cultura de la muerte.

Esta cultura —la propia del poder autoritario, con su miseria e injusticia— escribe los cuerpos con heridas. Entonces las bailarinas y los bailarines se azotan —literalmente— en el piso, o aprenden a arrojar fuego por la boca como los desempleados en las esquinas, o marcan en su vestuario la erosión que nos produce la vida cotidiana, o se ponen físicamente en situaciones de peligro. La reducción de la distancia entre el ámbito simbólico y la realidad de todos los días busca hacer insoportable aquello que, por repetido, ya casi no vemos: la miseria generalizada, los pordioseros, los subempleados; todos aquellos cuerpos llagados que deambulan por nuestras ciudades (para no hablar de los torturados en invisibles cárceles clandestinas).

En la función de clausura del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea todas las coreografías presentadas por los grupos Contradanza, Asaltodiario, Ux-Onodanza y Utopía tenían como elemento común esta representación, peligrosamente perceptible, de los efectos de la violencia. La tensión y la tristeza acumuladas a lo largo de la función fue tanta que al final del último trabajo presentado los bailarines estaban llorando. En otra de estas coreografías (*Extraño en tierra extraña*, de Ux-Onodanza) fue posible apreciar la escrituración del cuerpo con base en heridas: las bailarinas y bailarines estaban pintados de blanco —de la cabeza a los pies— y, conforme se desarrollaba la obra, recibían el impacto de globos llenos de pintura de diversos colores, de tal forma que al concluir la coreografía era posible ver en sus cuerpos los efectos de la agresión.

Creo que otra de las intenciones de la reducción de la distancia entre el sufrimiento metafórico y el de la cotidianidad es el de tender un puente solidario entre bailarines y los oprimidos representados. Es como manifestar que el y la danzantes comparten con los miembros de las clases subalternas

los riesgos de vivir en una sociedad burguesa dependiente y patriarcal. Y si bien el efecto de esta aproximación entre dolor simbólico y dolor real es sumamente perturbador (pues el espectador y la espectadora se quedan sin la posible coartada evasiva de la situación estética), no considero adecuado que el bailarín o la bailarina se arriesguen tanto que pongan en peligro su integridad física. La reducción de la distancia entre trabajadores de la cultura y trabajadores manuales es un proceso largo que, además, requiere de otra forma de organización social.

Con lo apenas escrito no estoy diciendo que no se siga experimentando artísticamente esta vertiente, pero sí me parece importante que los bailarines cuenten con el entrenamiento adecuado que les permita no colocarse en situaciones de verdadero riesgo (por ejemplo, en la ya citada última función del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, un bailarín, al descender balanceándose a lo largo de una pared, rozó con su lazo un cable de electricidad, con lo que se puso en peligro al provocar la súbita descarga de una chispa), porque, aunque parezca cursi y exagerado mencionarlo, necesitamos a nuestros bailarines y bailarinas vivos. Me gustaría que creyesen que son una parte muy querida de nuestro patrimonio cultural.

IV

Los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea son una buena muestra de los intentos por cerrar la brecha entre trabajadores de la cultura y trabajadores manuales. Estos encuentros han sido organizados por agrupaciones de la sociedad civil (fundamentalmente uniones de vecinos surgidas como consecuencia del terremoto de 1985, pero también de la catástrofe de San Juan Ixhuatepec en 1984) y por Danza Mexicana A.C., Damac (una agrupación gremial y cultural de los danzantes mexicanos), independientemente del estado. Esta última característica es muy importante, pues si bien la danza callejera no es nueva en nuestro país (Ballet Nacional y Ballet Independiente la hicieron, por ejemplo) y la intención problematizadora de la realidad social e individual ha sido una de las constantes de nuestra danza (no abundan, por ejemplo, las coreografías centradas exclusivamente en problemas técnicos), la iniciativa organizacional ha estado, casi siempre, en manos del estado.

Con los Encuentros Callejeros la iniciativa empieza a trasladarse a la sociedad civil. No se recurre a la mediación estatal; es, en embrión, una nueva manera de organizar las relaciones entre trabajadores manuales e intelectuales, e implica, también, el incipiente enfrentamiento, por lo menos, de dos proyectos de organización cultural del país, que es otra manera de decir de dos proyectos de nación: uno autogestivo y democratizador, otro vertical y jerarquizante. Las organizaciones populares empiezan a convertirse en garantes de la actividad artística. Justo es decir que este proceso ha sido impulsado por trabajadores de la cultura (teatros y danzantes fundamentalmente) inmersos desde hace varios años en las movilizaciones sociales colectivas. Pero más allá de lo estrictamente organizativo, los Encuentros Callejeros también han planteado sorpresas en el terreno estético. No es que las discusiones planteadas en este ámbito sean del todo nuevas, pero las características de los encuentros sí nos obligan a pensar globalmente las tres fases de la práctica artística (producción, distribución y recepción; García Canclini, 1977). Bailar en la calle para un público no habituado a degustar la danza escénica lleva a la reflexión sobre cómo utilizar el espacio urbano como espacio de representación; cómo relacionarse con ese público, que muchas veces está viendo por primera vez un espectáculo dancístico, y sus culturas del cuerpo, del movimiento y de la danza; qué tipo de obras montar; cómo entrenarse para estos trabajos específicos, etcétera. Diversas han sido las maneras de enfrentar estas cuestiones, desde los que simplemente proyectan el foro teatral sobre la acera o la plaza, hasta quienes quiebran el espacio de la representación mediante la ruptura de la exigua cuarta pared del foro en la calle y propician un intercambio directo entre bailarines y espectadores, pasando por los que utilizan varios niveles espaciales e integran balcones, árboles, semáforos y ventanas, o estructuras arquitectónico-escultóricas hechas ex profeso en sus composiciones, o aquellos que diluyen al máximo las fronteras entre espacio simbólico y espacio cotidiano haciendo que el propio espectador, con sus desplazamientos y acciones, dirija el desarrollo de la coreografía, con lo que más que obra lo que se vive es una experiencia (muy en la lógica de la estética anarquista; Reszler, 1974), etcétera.

Creo que, esquemáticamente, los múltiples problemas planteados por los encuentros pueden agruparse en cuatro grandes rubros: 1) el de la legibilidad, 2) el de las fronteras entre la forma artística y la participación del público, 3) el de la relación entre comunidad de artistas y comunidad social, y

4) el de las revueltas civiles artísticas. Cada uno de estos rubros lleva al otro, pues, si bien los problemas de legibilidad tienen que ver principalmente con el desconocimiento que la mayor parte de la población tiene de los códigos dancísticos escénicos (cuestión que se discutió en las reuniones de análisis del primer y segundo encuentros, y en los que nadie, por fortuna, planteó la necesidad de “simplificar” las formas y sí más bien se enfatizó la necesidad de una mutua enseñanza —de los bailarines a los espectadores y de éstos a los trabajadores simbólicos—), también se relacionan con la participación de la gente en estructuras coreográficas abiertas, en las que —como ocurrió en el caso de la obra de Anadel Lynton— el entusiasmo participativo diluye la estructura signica de la coreografía, con lo que el sentido por expresar, y por experimentar, se debilita. A su vez, las coreografías abiertas obligan a considerar qué tipo de relación se desea establecer con la gente, pues, más allá de su transformación de entidad pasiva en activa, hace falta saber si se le tratará en situación de igualdad (para lo cual tendrá que conocer, así sea mínimamente, las reglas de su participación), o si se le sorprenderá por la vía de la provocación o la irrupción de elementos inesperados que la lleven a resignificar su entorno y su condición. Por último, el asunto de las relaciones entre el grupo de bailarines y los espectadores conduce al problema más general de las relaciones entre la comunidad artística y las organizaciones populares. Con respecto a esto, se hace importante señalar que, de cara a las dos obras participativas del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, la comunidad de espectadores funcionó como defensora de la comunidad de artistas, pues, habiendo realizado dichas obras en lugares no permitidos por las autoridades, se esperaba —como efectivamente ocurrió, aunque en pequeña escala y sin que la cosa pasara a mayores— la aparición de la policía, que se topó con una comunidad dispuesta a enfrentarla y a no permitir que se agrediera a quienes consideraba sus artistas. Digamos que —obviamente guardando todas las proporciones del caso— los trabajadores de la danza y los espectadores realizaron en el centro de la ciudad (a un costado del Palacio de Bellas Artes y enfrente del Hemiciclo a Juárez) una pequeña revuelta civil. Enhorabuena.

V

Confronto en la memoria dos coreografías. La primera habla de los estragos de la cultura de la muerte. En el trabajo *Todo aquel sorprendido, todo aquel consignado* (de Luis Enrique Mueckay e interpretado, y realmente hecho suyo, por Jaime Leyva y Miguel Ángel Díaz, del grupo Asaltodiario), el Perico desciende por la fachada de un edificio buscando a gritos a su amigo el Tepas. Lleva consigo una bolsa de plástico para chemear y el deterioro irrevocable que la adicción al cemento —esa droga de pobres— produce. El Tepas hurga incansable en la basura; parece no escuchar. Apenas se encuentran, corren, se agreden, se identifican en la rabia y profieren ese grito ya casi consigna de tanto oprimido de nuestro país (¡culeeros!), insulto que desnuda la más completa indefensión, la impotencia. Vuelven a correr, se solidarizan, se aman, se desesperan y, por amor y/o por rabia, el Tepas termina violentamente —un navajazo— con la lenta agonía de su hermano el Perico. Deshecho, huye... Los espectadores han sido tocados. Dan ganas de llorar. Un silencio respetuoso se impone. Por contraste, pienso en una coreografía de Raúl Flores *Canelo, Tres fantasías sexuales y una fábula*, en la que la utopía se permite aparecer: en escena, la historia milenaria de la opresión de la diversidad sexual, de la de género y de la colonial se invierten. En el foro un muchacho acepta su condición homosexual, que se le trasluce, fundamentalmente a sí mismo, a pesar de todos sus intentos de negarlo. Baila entonces un hermoso dueto homosexual de amor. O una predicadora occidental, vestida toda ella con ropajes y con la Biblia, se empeña en educar a un más bien irreverente nativo, quien termina por seducirla y educarla en los esenciales y destapados saberes del gozo corporal. O, en un sueño, un albañil se autoriza a asumirse tierno, amoroso, deseoso de la respuesta afectiva de una sirvienta a la que, en la cotidianidad diurna y en la compañía de dos amigos machines, también albañiles, sólo se le ocurre agredirla con gestos de la violencia simbólica patriarcal. En la obra del maestro Flores *Canelo* el mundo está al revés, como debió de haber sido o debe de ser de cara a la lucidez, la belleza y la justicia. Deseo y reto que se concretan en el prólogo de su coreografía, en el que un grupo de infantas e infantiles juegan, antes de la historia —es decir, en el territorio de la posibilidad—, alegre y gozosamente, en condición de iguales, con la jovialidad de sus cuerpos. Es como si el maestro Raúl nos convocara a reescribir la historia, a producirla

justa y placentera en el sitio mismo en el que la danza sabe que hondamente cantan los individuos y las individuos: la hermosa densidad de los cuerpos.

(Este texto se presentó en el Encuentro Internacional sobre la Investigación de la Danza, realizado del 4 al 6 de diciembre de 1987 en Taxco, Guerrero.)

Bibliografía

- Fromm, Erich. *El miedo a la libertad*. Medellín, Ed. Logos, s.f.
- García Canclini, Néstor. *Arte popular y sociedad en América Latina*. México, Grijalbo, 1977.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. México, Joaquín Mortiz, 1981.
- . *Contrarrevolución y revuelta*. México, Joaquín Mortiz, 1986 (a).
- . *Un ensayo sobre la liberación*. México, Joaquín Mortiz, 1986 (b).
- Reich, Wilhelm. *Psicología de masas del fascismo*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- Reszler, Andre. *La estética anarquista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

Danzas de hombres y mujeres a la intemperie (los caminos de la danza independiente mexicana)

Cuando pienso en la mayoría de los bailarines y bailarinas, y coreógrafos y coreógrafas de la danza contemporánea mexicana, sobre todo en aquellos a los que mi buena suerte me ha permitido conocer de cerca, muchas palabras se me vienen a la mente: irreverencia, intensidad, beligerancia, pasión, inteligencia, laboriosidad, obstinación. Son muchos sustantivos susceptibles de derivación adjetiva que dan como resultado una imagen muy cargada de la danza contemporánea mexicana. Pero, aunque la imagen es enfática no es exagerada. Rica y cargada es la danza de nuestro país.

Recuerdo unas palabras de Francisco Illescas que, de alguna manera, remiten a lo anterior: Francisco contaba que Mourray Louis, a lo largo de los días de trabajo de un curso que bailarines mexicanos becarios tomaron en Nueva York, les repetía que se centraran sólo en el movimiento; que lo limpiaran de emoción y de significado. De hecho, parece que, para mostrar más claramente su solicitud, en algún momento llegó a decir “bailarín mexicano” y ejecutó una parodia de la gestualidad extremada propia, según esto, de nuestros bailarines. Más allá de lo anecdótico, y de lo importante que es trabajarse en el contraste, en la abstracción, hay algo que revela este episodio: el carácter apasionado, intenso, de la danza contemporánea mexicana. Pareciera que en México sólo es verosímil una danza fincada en la intensidad, en la pasión; no necesariamente en el “azote”, porque hondamente se bailan aquí los divertimentos y las tragedias, pues no se trata de una cuestión de modalidad artística, sino de actitud, de encarar el “ataque” de la danza. Esta actitud es perceptible en bailarines de diversos grupos y compañías cultivadores de diferenciadas estéticas. Puede verse en los bailarines de Ballet Nacional de México y en los de Barro Rojo, en Teatro del Cuerpo y en Ux-Onodanza, en Contradanza y en Antares, en Asaltodiarario y en Ballet Independiente, en los bailarines de Monterrey y en los de Oaxaca,

y pueden multiplicarse los ejemplos. A mi juicio, existe una estimable manera de bailar entre nuestros danzantes que evidencia su compromiso, su involucramiento, su capacidad ética de incendio. No niego que hay excepciones y que, en ocasiones —muy pocas afortunadamente— la trivialidad se hace presente vestida de inobjetable belleza académica o de ultra-súper vanguardia; pero el mismo hecho de que en estos trabajos se hagan tantos esfuerzos por aparentar que se dice algo, evidencia, por vía negativa, que la banalidad no tiene mucho asidero entre nuestros bailarines.

Pero si bien hay un fundamento de honestidad incendiaria en la danza contemporánea mexicana, un sustrato ético común, no hay —otra vez afortunadamente— un solo camino estético. Las vertientes son muchas, e implican mucho trabajo de experimentación, de combinación de géneros y lenguajes, de tránsitos de una temática a otra. Debido a esta compleja circunstancia es difícil hacerse un panorama completo, una imagen del paisaje global, máxime cuando, creo, nos encontramos en un momento de decantación de las propuestas hechas por los grupos independientes —grupos en los que centraré mis comentarios—, en un momento de ruptura de los habituales encuadramientos de “corte”, de cierre de la primera fase del movimiento iniciado a mediados de los setenta, que tuvo en la década siguiente un enorme desarrollo y que hoy está plenamente integrado, con todos sus derechos ganados con calidad y audacia, en el amplio torrente general de nuestra danza.

No comparto la idea de quienes se imaginan a la danza independiente como surgida de la nada, en el aislamiento. Sus nexos con la danza contemporánea —que tiene sus raíces en la llamada danza moderna— son rastreables, identificables. Sin embargo, me parece claro que tiene un perfil propio, producto de su propia circunstancia histórica. Quizá para entender los nexos entre todas las diversas vertientes de nuestra danza contemporánea, y las diversas tareas que han debido asumir, sea importante recurrir —de manera muy libre— a las nociones de “historia larga” e “historia corta”. La primera nos permitirá ubicar el trasfondo común y la segunda los aportes particulares.

A manera de ejemplo, puede decirse que, si en los años pasados Ballet Nacional tuvo que disputar con la osificación de la estética de la época de oro y con el raptó estatal de la cultura popular y con la factura priísta demagógica de “lo mexicano”, y para ello se lanzó a la experimentación de nuevas

formas, se empeñó en el rigor técnico y en la exigencia de alta calidad en la composición coreográfica, amplió el horizonte temático, y adoptó y entronizó una técnica clara y eficaz de formación de bailarines, y si Ballet Independiente vivificó y ahondó la apertura de la danza escénica hacia la cultura popular, a la que tomó no sólo como referente sino de la que adoptó también algunas de sus lógicas de simbolización (el humor, por ejemplo), y se empeñó en la reflexión coreográfica sobre la realidad social, y abrió posibilidades en su interior de coexistencia de variados lenguajes, a los grupos del movimiento independiente les tocó heredar este capital cultural —por otra parte no estático, porque las compañías citadas poco tienen de museo—, y hacer con él lo que cada nueva generación de trabajadores de la cultura debe realizar, vale decir, conocerlo, dialogar con él, modificarlo, negarlo, ampliarlo. En términos generales se puede decir que los grupos de danza independiente han ampliado el horizonte de las técnicas de formación; han integrado elementos considerados extradancísticos (tanto verbales como no verbales) al tejido coreográfico; han recuperado y ahondado las posibilidades de utilización de espacios escénicos no tradicionales; han diversificado el vocabulario de movimiento; han intentado organizarse de manera autónoma, etcétera.

En cuanto a “historia larga”, los así llamados grupos independientes y las así llamadas compañías subsidiadas comparten muchas determinaciones. Por ejemplo, todos deben plantearse cuáles son las mejores formas de relacionarse con el estado; todos se enfrentan al problema de la ampliación del público; todos están atravesados por la tensión —magnificada en las sociedades nacidas de la expansión imperialista— entre “modernidad” y “atraso”, “cosmopolitismo” e “identidad”; todos viven también la tensión estética —a mi juicio característica del lenguaje dancístico— entre la lógica de composición dramática y la lógica de composición poética; todos participan de la contradicción entre los derechos y expectativas individuales y los derechos y determinaciones de la colectividad, tanto en el ámbito escolar como en el de los grupos y compañías.

Esto es importante señalarlo porque la ubicación de este territorio común puede ayudar a tender puentes entre todos los integrantes de nuestra danza; a compartir experiencias y a adoptar las mejores soluciones encontradas a algunos de los problemas arriba bosquejados. También puede ayudar a comprender que tanto las proposiciones estéticas de las compañías

como las de los grupos independientes no han sido arbitrarias: se han producido en un contexto determinado identificable; han sido formas diversas de responder —claro está, dicho en términos generales— a una problemática común. Esta visión globalizante nos permitiría también trascender el nivel de la clasificación de las propuestas coreográficas, ceñido sólo a criterios generacionales o de pertenencia a grupos y compañías. Sería factible, entonces, ubicar afinidades y diferencias estéticas con mayor precisión. Podríamos explicarlas, no sólo confrontarlas. Pienso, por ejemplo, que una perspectiva como la propuesta podría ayudarnos a reflexionar sobre la persistencia de determinados núcleos temáticos, como el de la cultura mesoamericana, en grupos tan disímolos como Ballet Nacional, Barro Rojo, la compañía Romero-Domínguez, Contempodanza y Púrpura, para mencionar algunos. La ubicación del(os) capital(es) cultural(es) y del horizonte social histórico común posibilitaría determinar las razones de las diversas lecturas de este capital; rastrear las diferentes concepciones de humanidad y de sociedad que tales elecciones implican. Nos permitiría también desechar falsas contradicciones, y, sobre todo, nos posibilitaría establecer nexos menos competitivos y más leales y solidarios entre todos los integrantes del gremio.

Pero, volviendo al terreno de la estética, y colocándonos en el horizonte de la “historia corta”, me interesa discernir algunos de los rasgos definitorios del movimiento de la danza independiente, indicar algunas de las lecturas que han hecho sus grupos participantes del capital cultural común y señalar algunas de sus aportaciones. Creo que en la mayoría de las coreografías de estos grupos son advertibles tres núcleos básicos de problematización: la Historia, el Individuo, la Sociedad. Formulado así no tiene nada de novedoso, pero lo que debe indicarse es que, en la relación entre comunidad e individuo que los temas mencionados implican, el énfasis se ha desplazado de lo épico a lo íntimo, y que se han hecho presentes miradas y lógicas no advertibles con anterioridad y que matizan la problemática arriba señalada. Se trata de la mirada y la lógica de lo que llamo las mujeres a la intemperie y los hombres problemáticos.

Considero que la reflexión coreográfica sobre la historia, la sociedad y el individuo progresivamente se ha trasladado de la representación de sujetos y situaciones históricas y sociales reconocibles a proposiciones más metafóricas, más atentas a las tribulaciones que el poder impone a la subjetividad, más abiertas a indagar sobre el ámbito mítico-simbólico que nos

constituye. Se trata de coreografías en las que la Historia y la Sociedad son interrogadas desde el territorio de la turbulencia subjetiva. Para ejemplificarlo esquemáticamente podríamos decir que lo arriba apuntado es para Contradanza el tránsito de *Algunos instantes, algunas mujeres* a *Camas con historias*, y para Barro Rojo el viaje de *En el camino* a *El Universo visto por el ojo de una cerradura*.

Es claro que los grupos y coreógrafos preocupados por reflexionar sobre las relaciones entre el individuo, la sociedad y la historia van a realizar trabajos diferentes de acuerdo con las diversas concepciones que tengan de estos elementos y sus nexos. Creo que, por ejemplo, para grupos como Barro Rojo, Contradanza y Asaltodiario, su intensa labor de experimentación coreográfica —en el que cada vez los procesos de indagación subjetiva en la construcción de las obras van teniendo mayor peso— no los lleva a difuminar la situación social e individual sobre la que están trabajando. En *Tierno abril nocturno*, de Barro Rojo, las instituciones de encierro masculino (cárcel, convento, escuela, etcétera) son evocables. O en *Veinte años produciendo calidad*, una coreografía de Asaltodiario, el mismo hecho de que la obra ocurra en un cruce callejero sitúa a sus personajes en la realidad misma que se quiere comentar. O en *Camas con historia*, de Contradanza, la habitación escénica nos remite a nuestros propios lechos, a las historias que escribimos en las sábanas. Lo que de alguna manera une a estos grupos no es tanto la claridad referencial como la intención de hablar desde y para la sociedad que se está problematizando. Se trata de grupos preocupados por las heridas que la realidad social injusta hace a los individuos. A veces sus coreografías son terribles y sombrías, pero nunca renuncian a un postulado ético fundamental que les impide volverse resignadas, pues parecen decir: “Nos gustaría que esta realidad cotidiana que nos oprime no fuera así; que pudiéramos escribir una historia diferente”. Señalar un desacuerdo y una aspiración es una forma de no renunciar a actuar sobre y en la realidad social. Si ésta es la época de la muerte de los metarrelatos, y los individuos nos hemos quedado desnudos de certezas, y la historia parece trivializarse, estos grupos parten de esta condición de vulnerabilidad para afirmar su empeño de dotar de un sentido ético a la vida humana. En este último propósito se inscribe la utilización, más jubilosa, de la lógica festiva o religiosa popular, en trabajos al aire libre de Barro Rojo y Asaltodiario. Se trata de dos vertientes coincidentes, pues si las coreografías sombrías son la expresión de una queja, en las obras que

recuperan la lógica popular lo que se hace es desarrollar la irreverencia y beligerancia de la ética de los que viven en el terreno de la trascendencia interna del sistema opresivo (Dussel, 1991).

Contra la trivialización de la historia también se manifiestan Ux-Onodanza y Raúl Parrao. Creo que, en el fondo, Parrao no ha dejado de reflexionar sobre las relaciones enajenadas entre el individuo y una sociedad y una historia banalizadas. Su obra remite a los resultados de la sustitución de los metarrelatos por los que podríamos denominar “infrarrelatos”, vale decir, los mitos y sujetos ideológicos interpelantes de los *mass media*. Parrao nos habla de cómo pasamos de la Historia a la historieta (cómic); de la reflexión a la televisión; de lo ético a lo promocional. El mundo así producido genera sujetos homogeneizados permanentemente agredidos y atrapados por la lógica del amo y el esclavo (*Extraño en tierra extraña*), o en búsqueda obsesiva y desgastante, a través de una ritualidad del sacrificio, de un sentido de la propia vida (*Electrayentando, VerSOS al Universo*). Pero Parrao y los Ux tampoco se resignan, y sitúan la heroicidad en la capacidad de resistencia de los individuos autónomos (*Héroes*), y reivindican la capacidad desarmante y reveladora del juego asumido con todas las de la ley (por ejemplo, quebrando la cuarta pared al arrojarse agua o pintura sobre los espectadores).

La importancia que para los coreógrafos y coreógrafas de nuestro país tiene la concepción que se sostenga de las relaciones entre individuo e historia, de si se posee o no esperanza de transformación de lo real, de si se propone o no un proyecto ético que se oponga a la banalización de la historia, es perceptible también en la obra de Gerardo Delgado. Pareciera que para él, efectivamente, estamos instalados en el reino del sinsentido, de la arbitrariedad, que vuelve helado y difícil el contacto interpersonal (*Tiempo de vidrios*), y al que sólo es posible retar con la magnificación de su propia lógica en el terreno individual. En la obra de Gerardo ya no hay oposición entre individuo y sociedad e historia enajenadas y arbitrarias porque se ha aceptado este horizonte como insalvable: todo es arbitrario, todo es caprichoso. Por eso ya no tiene caso hacer obra y se pueden subir a foro coreografías hechas con extremada premura. Sus obras recientes son manifestaciones sintomáticas de la fractura de la posibilidad de existencia ética; son consecuencia de haber aceptado la pretendida muerte de la historia.

Con respecto a las nuevas miradas y las nuevas lógicas que han aparecido en nuestra danza, me refiero —como ya había apuntado antes— a las coreo-

grafías de las mujeres a la intemperie y de los hombres problemáticos. Simplificando mucho, puede decirse que se trata de obras en las que se expresan dancísticamente problemas formulados por el movimiento feminista. Como era de suponerse, en esta vertiente las coreógrafas han ahondado mucho y han hecho propuestas escénicas que a estas alturas nos parecen cotidianas pero que fueron, y son, verdaderas aportaciones que, por ejemplo, les han permitido a los coreógrafos internarse en territorios antes no tocados. Entre estas aportaciones pueden anotarse la reivindicación del cuerpo desnudo erótico, lúdico o sufriente; la ruptura de los lugares comunes con respecto a la línea corporal estéticamente adecuada para bailar; la reivindicación de la corporeidad como primer territorio de los conflictos que hacen la historia personal-social; la priorización de la lógica poética en la composición coreográfica, en la que se le otorga, además, mayor importancia a la cadena de asociaciones afectivas que a la estructuración formal; la lectura feminista de los mitos fundamentales de nuestro capital cultural. A esto debe agregarse que, esquemáticamente, las propuestas de las coreógrafas pueden dividirse en dos vertientes básicas: una humorística, vital, jubilosa, y otra más bien adolorida, abismada; pero eso sí, las dos retadoras, intensas (en el mejor sentido de la palabra), intransigentes, y que, obviamente, en las coreografías concretas no se presentan separadas de manera radical.

Como ejemplo de los trabajos dancísticos que reivindican la condición sexual y crítica de la mujer debe mencionarse al grupo *AlaVuelta* y a su coreógrafa principal, Graciela Cervantes. Más allá de si sus obras están bien o mal estructuradas, me parece que muchas veces este tipo de juicios vehicular embozadamente una actitud defensiva frente a sus propuestas. Creo que, por ejemplo, coreografías como *Ahora despierta el desierto* se merecen una reevaluación. En este trabajo la intención de mostrar —en la práctica escénica— los vínculos afectivos y las perspectivas particulares que permiten hablar de una sensibilidad femenina riquísima y no enajenada, y las ganas de hablar desde una corporeidad que no se niega sino se asume con vellos y señales, son desarrolladas con soluciones escénicas muy afortunadas, como la de la combinación de máscaras blancas y cuerpos desnudos que, con su gestualidad así enfatizada, logran convertirse en verdaderos rostros dicientes. Realmente considero que es necesario repensar los trabajos de este grupo, consecuente, como pocos, con la indagación de la mujer a la intemperie.

En el ámbito de las coreografías que desarrollan un lenguaje de lógica asociativa sentimental, más que anecdótica o formal, puede mencionarse a Adriana Castaños, Silvia Unzueta, Leticia Alvarado y Cecilia Appleton. Sus coreografías —o, para precisar, aquellas de sus obras que pueden inscribirse en esta vertiente— tienen como principio constructivo la evocación, que da lugar, sobre todo, a lenguajes visuales muy ricos, controlados en su capacidad de producir ecos ya sea por la reiteración de frases de movimiento o por la homogeneización de los personajes. Pienso sobre todo en coreografías como *Hubiera o hubiese amado* (pretérito pluscuamperfecto del verbo amar), de Adriana Castaños, y en *La carta*, de Silvia Unzueta, en las que la lógica metafórica (asociativa, basada en la contigüidad, en el desplazamiento de sentidos, en la reiteración) de los afectos es la que da sustento a la urdimbre coreográfica.

Con respecto a las coreógrafas que privilegian el territorio del cuerpo como propiamente el escenario de la historia de los afectos, debe hablarse —y ya el nombre del grupo lo indica— de las integrantes de Teatro del Cuerpo. Su concepción de la experiencia dancística hace que sus proposiciones estén centradas básicamente en la ejecución más que en la estructuración global de las obras. Se trata de una consecuencia de su estética, pues si la corporeidad es el territorio esencial, entonces, por ejemplo, el espacio anímico interior de la bailarina, que se manifiesta en historia subjetiva vuelta paisaje de su propio cuerpo, se hace más importante que el espacio exterior. Pienso que esto es apreciable en obras como *Natura Danza*.

Como apunté antes, el trabajo de las coreógrafas ha posibilitado que también los coreógrafos reflexionen sobre su propia condición de género. Quizá para ser más precisos, pues no puede establecerse una relación causal tan inmediata como lo supone la formulación hecha renglones atrás: más bien habría que decir que tanto coreógrafas como coreógrafos han sido sensibles a los problemas sacados a la luz por el movimiento feminista. En el caso de autores varones, en obras como *En espera de Ulises*, de Marco Antonio Silva; *No homenaje a la virilidad*, de Rolando Beattie; *Marque una cruz donde le duela el alma*, de Luis Enrique Mueckay, y, sobre todo, en la mencionada *Tierno abril nocturno*, de Laura Rocha y Francisco Illescas, se plantea ya un campo de reflexión sobre la masculinidad. En estas obras se ha indagado sobre, por ejemplo, las dificultades de asumir el proyecto heroico exigido por la ideología patriarcal; la reprimida vulnerabilidad sentimental

de los hombres; la imposición del ejercicio autoritario del poder como rasgo definitorio de la psicología masculina, etcétera. Toda esta problemática es cabalmente asumida en *Tierno abril nocturno*, una obra que realmente me parece significativa en la historia de nuestra danza; que se ocupa de las relaciones de poder autoritario entre los hombres, del enorme peso que en el superyó masculino tiene la figura del *Big Brother*, del dueño del poder impune, y de su contrapartida —la víctima, el sacrificado—, de sus relaciones necesarias en un mundo masculino patriarcal que es todo un sistema carcelario, y de la posibilidad de ruptura de esta situación a partir de la asunción de la ternura masculina, tan reprimida, tan poco cultivada.

A estas vertientes coreográficas deben añadirse dos más, de muy distinto carácter, pero en las que las ideas de juego y estructura abierta son importantes. La primera, que puede denominarse la del “humor culterano”, es cultivada básicamente por Rolando Beattie y por los coreógrafos y coreógrafas vinculados a Cuerpo Mutable. Son trabajos de naturaleza propositivamente “leve”, irreverente, pero no carnavalesca. El capital cultural que movilizan no es tanto el popular como el del público informado; el de los “cómplices” (Baud, 1992). Han experimentado mucho con la ironía, con un vocabulario de movimiento que rompe con los cartabones de la técnica, con la utilización inesperada de la escenografía, con la lógica del absurdo (aunque suene a paradoja), con el empleo de diversas y suavizadas calidades de movimiento. De alguna manera puede decirse que si los grupos anteriores están preocupados por la reflexión sobre la historia, el individuo y la sociedad, estos coreógrafos y coreógrafas más bien intentan erosionar la gravedad de los grandes sujetos ideológicos con propuestas irreverentes y humorísticas. Lo que buscan, creo, no es hacer una crítica de las problemáticas mencionadas, sino más bien aminorar su dimensión por la vía corrosiva del humor; eludirla con “puntadas”. Claro está que habría que hacer matices, pues, por lo menos en el caso de Beattie, el humor le sirve en ocasiones para plantear muy provocadoramente temas atemperados por el pudor cotidiano como el de la relación entre sexualidad, destino y culpa en obras como *La luna creciente*.

La otra vertiente de nuestra danza que fundamenta sus propuestas en el juego y las estructuras coreográficas abiertas es la que podemos denominar “estética anarquista” (Reszler). Su intención es radicalmente distinta de la corriente arriba mencionada, pues su objetivo no es la elusión de la problemática social, sino, al contrario, su inclusión a través de la interpelación directa a

los espectadores, quienes son invitados a convertirse en partícipes hacedores del tejido coreográfico, participación que se convierte en una metáfora de la necesidad de realizar elecciones en el ámbito colectivo. Se trata de propuestas hechas para espacios públicos significativos, ya sea por motivos políticos o culturales, en las que el desarrollo de las obras se hace depender —como ya dijimos— de la participación de los espectadores. Quienes han cultivado este tipo de trabajos han sido básicamente el grupo Asaltodiario y las coreógrafas Anadel Lynton e Irene Martínez. La primera se ha centrado en temas de carácter social (la rememoración de los veinte años de la matanza de Tlatelolco o la Guerra del Golfo Pérsico); la segunda, en la recuperación del imaginario urbano popular (la lotería).

En fin. No pretendo que esta rápida y somera revisión de las que me parece son las principales corrientes de la danza contemporánea independiente mexicana sea —obvio es decirlo— definitiva. La propongo para contribuir a la elucidación de una historia simbólica y de unas razones de ser de una actividad artística que me apasiona, entre otras cosas, por el compromiso ético de sus hacedores del que hablaba párrafos arriba. Si quieren, puede decirse que mis comentarios son sólo palabras de espectador, pero de un espectador al que la riqueza de nuestra danza invita a asumir un compromiso: el del esfuerzo por la comprensión lúcida. Las palabras e ideas bosquejadas en este breve escrito son un intento en esa dirección.

(Este texto fue presentado como ponencia en el VIII Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza, realizado del 26 al 28 de junio de 1992 en San Luis Potosí, S.L.P.)

Bibliografía

- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. (La danza en México como experiencia de comunicación y poder)*. México, UAM, 1992.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México, AFYL, 1991.

Diario de la guerra chichimeca (o De *La Coronela al Sueño de la Dulce Polly en Bellas Artes*)

Cuando pienso en la actual situación de la danza contemporánea mexicana, o más precisamente, de la ciudad de México, lo primero que se me aparece como reto apasionante es la necesidad de contribuir a la descripción de la redefinición política del campo dancístico, proceso que está ocurriendo ante nuestros ojos y que mucho puede decirnos acerca de los presentes debates sobre la definición del proyecto nacional.

Por supuesto que sólo puedo aventurar respuestas personales, ciertas lecturas, con no sé qué posibilidades de generalización. Entre otras cosas, porque me encuentro involucrado en el campo dancístico como coreógrafo y director de la compañía Proyecto Bará y como profesor de materias teóricas de las licenciaturas de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, y, sobre todo, porque realmente ignoro cómo es que se está rediseñando el perfil de nuestro campo artístico, en la medida en que no tengo acceso, como la mayoría de los integrantes del gremio —bailarines, coreógrafos, maestros, estudiantes, investigadores, públicos y críticos—, al ámbito de poderes efectivos en el que se deciden las políticas culturales de la danza contemporánea.

Es claro que de cualquier forma me hago conjeturas a partir de lo que observo, suposiciones que deseo compartir con los demás integrantes de nuestro gremio para ayudar a trascender el divorcio que nos es tan habitual entre los discursos privados y las enunciaciones públicas. Cabe señalar que estos barruntos no están formulados con pretensiones de verdades probadas, sino como hipótesis para escudriñar nuestra actual situación en la perspectiva de su posible modificación.

Lo que primero percibo es un ahondamiento de las lógicas de jerarquización entre los integrantes del campo. Como ocurre en el contexto social general, en la ciudadanía dancística todos somos iguales pero hay unos más

iguales que el resto. Esto no tiene nada de sorprendente ni de extraordinario; es lo propio de un orden social desigual como el nuestro. Pero desde mi punto de vista sí erosiona la situación general del campo y sus posibilidades de defensa ante lo que parece un acusado deterioro de la amplitud de la vida dancística contemporánea producto de la aplicación de criterios empresariales al ámbito artístico, en la medida en que magnifica las tensiones entre sus integrantes, que no se miran como colegas sino como competidores.

En nuestra danza está ocurriendo algo similar a la política del *apartheid*, o mejor, a la propia de lo que la periodista Naomi Klein denomina los estados fortaleza: un grupo privilegiado vive y se reproduce en el interior de un espacio fortificado y espera resistir los embates de los bárbaros. Por supuesto que tal exclusión es justificada apelando a criterios de “excelencia artística” y continuidad de trayectorias, vividos narcisistamente de manera análoga a las formulaciones del darwinismo social y su empleo abusivo de las supuestas “evidencias”. El grupo privilegiado de la danza contemporánea mexicana está ultrageneralizando por razones de autoafirmación defensiva identitaria, así como por la ideología del sistema de las bellas artes y su énfasis en las exclusiones “inevitables”, “evidentes”, no susceptibles de “democratización” y elucidación derivadas de lo que supuestamente otorga en sus “misterios” natura y en donde no interviene para nada —también hipotéticamente— el orden social: el talento, la excelencia y las jerarquías.

Para decirlo de manera más precisa, creo que nos encontramos en las antípodas de lo que fue la situación social en la que se enriqueció el movimiento independiente de los años ochenta: si en aquellos momentos la vida de la ciudad de México después del temblor de 1985 posibilitó un efímero pero apasionante encuentro entre los bailarines y la sociedad civil (Baud, 1992) que permitió abrir algunas puertas más allá del sistema de las bellas artes, ahora, en la época del dominio del paradigma neoliberal, nos topamos tanto con el apuntalamiento del modelo de las bellas artes como con su refuncionalización por la lógica empresarial. Esta refuncionalización ha coincidido además con el momento en el que se han redefinido las posiciones fuertes del campo dancístico (Bourdieu, 1990), mediante la alianza entre algunas de las principales figuras del movimiento independiente y algunos de los personajes fundamentales de las compañías subsidiadas. De tal manera que si la lógica empresarial supone la conversión de los derechos en servicios, el empleo de criterios de rentabilidad en todos los ámbitos de la práctica social

y una “optimización” de los recursos entendida como agostamiento de sus usufructuarios, los actuales miembros de la posición fuerte del campo de la danza contemporánea mexicana están usando tal paradigma de exclusión para rediseñar en su favor el dibujo de las posiciones del total de los integrantes del gremio.

Claro está que lo descrito ha sido un proceso largo que rebasa la expresa voluntad de sus protagonistas, quienes, más allá de sus buenas intenciones y de la adamantina pureza de sus convicciones, se han montado espontánea, resignada o conscientemente sobre el paradigma empresarial para luchar por su sobrevivencia. Pues si es un hecho que efectivamente, como gremio, todos —fuertes y débiles— estamos amenazados, los “líderes”, o mejor, las figuras emblemáticas del gremio, están dando respuestas parciales, excluyentes.

De manera esquemática, el panorama de los problemas que enfrentamos y de las respuestas que como campo hemos formulado puede bosquejarse así:

1. El modelo de dominio estatal bajo el cual nació la danza moderna mexicana (el modelo del gobierno posrevolucionario que, como producto de su origen histórico, tenía compromisos legitimantes con las demandas de las clases subalternas) ha sido reemplazado por otro paradigma de dominación: el paradigma gerencial, que no reconoce derechos sociales, colectivos, sino, acaso, los estrictamente ciudadanos, individualizados (Gilly, 1980).
2. La entronización del modelo gerencial es un peligro para las prácticas artísticas en general y la dancística en particular, en virtud de que la función y utilidad social de dichas prácticas es, en principio, más simbólica-crítica que económica. En consecuencia, nuestras artes enfrentan serios problemas de justificación ante los criterios estrictos de rentabilidad. Situación que dificulta sus condiciones de existencia cotidiana en la medida en que: a) el estado sigue siendo el principal promotor de las artes en nuestro país (entre otras cosas porque es su obligación social, heredada de lo que ha sido nuestra historia), posición que convierte al aparato cultural estatal en instancia ineludible de legitimación e interlocución; b) nuestra clase dominante no se distingue precisamente por su labor de mecenazgo artístico y por su educación y cultura; c) las organizaciones independientes de la sociedad civil no han generado instancias estables de producción y de distribución de bienes culturales, y d) las condiciones económicas

depauperadas de la mayoría de la población dificultan la asunción del autoempleo artístico.

3. Como resultado de lo bosquejado líneas arriba es posible advertir que los presupuestos destinados a la danza escénica sí se están reduciendo, que la programación sí se ha agostado, que la producción coreográfica sí ha disminuido, que la vida cotidiana de los grupos sí se ha visto dificultada, y que, en consecuencia, los bailarines y coreógrafos mexicanos han debido formular algunas tácticas para su sobrevivencia. Ahora bien, estas tácticas están determinadas por la composición desigual del campo (diversas posiciones, diversos prestigios, diversas distancias con respecto al mundo institucional, diversos capitales simbólicos y económicos, etcétera), por el hábitus político del gremio (extraña mezcla de cultura política priísta y astucia cortesana: Fernández, 2004), por las distintas concepciones ético-estéticas y por lo que podría denominarse “la batalla de los saberes”.
4. En términos generales, las acciones en las que se han concretado las tácticas mencionadas son las siguientes: a) desde el sitio fuerte de la institucionalidad cultural estatal, los funcionarios dancísticos se han plegado a la tarea de “racionalizar”, empequeñeciéndolo, el campo de la danza contemporánea. La lógica que sostiene tal supeditación a los criterios del modelo empresarial es la de que, habiéndose ya logrado una relativa estabilidad del campo por medio de la alianza entre algunas de las figuras fundamentales surgidas en los ochenta y algunos de los personajes fuertes de las décadas precedentes, es necesario asegurar la continuidad de este espacio social-artístico obstaculizando la ampliación de sus límites. Cuando mucho —y siempre de acuerdo con los criterios de quienes habitan la plaza fortificada—, pueden ser integrados algunos de los coreógrafos y bailarines jóvenes, siempre y cuando respeten las reglas del juego, es decir, no cuestionen las “razones” del poder dancístico. En el fondo, quienes se adhieren a esta lógica suponen que el campo ya está constituido, y que se hace pertinente una doble y diferenciada ciudadanía dancística: la de los protagonistas (los miembros de la posición danzaria fuerte) y la de los espectadores (el resto de los integrantes del campo); b) también desde el punto fuerte del campo pero en el territorio de una relativa exterioridad institucional, algunas personalidades han constituido el Colegio de Coreógrafos. Existe un haz de razones para su constitución: el de establecer, ante las autoridades y ante los detentadores de los saberes

socialmente reconocidos como académicos, la validez de los saberes del hacer dancístico en tanto que saberes y la autoridad del propio gremio para designar tanto lo que es dancísticamente “valioso” como lo que es propiamente “dancístico”. La creación del colegio me parece un buen intento de lograr el reconocimiento de la danza como una profesión cabal, pero formulado, desafortunada e ineficazmente, a partir del criterio de la doble ciudadanía dancística. Es decir, es el mismo grupo fuerte arriba mencionado el que define de manera excluyente los criterios de validación y pertenencia al campo, motivo por el cual debilita su propia posición y su tarea política-académica-profesional de reivindicación del gremio, pues se quita a sí mismo la posibilidad de una representación global de los hacedores de la danza; c) desde las posiciones débiles del campo, y como uno de los resultados de la lucha de los intérpretes despedidos hace algunos pocos meses del Ballet Independiente, ha surgido la iniciativa de crear una Coalición de Bailarines que se ocupe, de una manera comunitaria, horizontal y autónoma, de enfrentar los principales problemas (laborales y de seguridad social, por ejemplo) de los hacedores de la danza. La palabra bailarín es planteada aquí en forma amplia (todo aquel involucrado en la danza) y como la metáfora y marca del lugar social desde el que es posible construir una organización incluyente: el del bailarín que es, al propio tiempo, la posición esencial, insustituible, pero también la más vulnerable del gremio. Las acciones de la coalición son pues un nuevo intento de afincar lógicas solidarias y democráticas entre los hacedores de la danza, pero tiene en su contra el gran peso de los hábitos de jerarquización, devaluación mutua y competencia de la mayoría de los integrantes del campo; d) desde diversas posiciones del campo, pero enfrentados todos a las consecuencias de la aplicación en la danza del modelo gerencial, han surgido intentos de lograr autonomía por medio de la creación de pequeñas empresas dancísticas (estudios de compañías que ofrecen numerosos tipos de cursos) o a través de la paciente construcción de instancias alternativas e independientes de distribución de obra (en los mismos estudios mencionados o en circuitos nómadas en los que se que habilitan casas particulares como espacios de representación, por ejemplo). Quizás esto dé pie a que los grupos dancísticos nos veamos precisados a pensar las maneras de lograr inserción social por fuera de los patrones materiales y simbólicos del sistema de

las bellas artes, y a reflexionar sobre con qué grupos sociales deseamos dialogar y con base en qué horizontes imaginarios.

Es por todo lo anteriormente bosquejado que la situación actual del campo dancístico contemporáneo mexicano se me aparece bajo la imagen de la fortaleza y los nómadas. Una imagen no estática sino a punto de transformarse, porque en el momento mismo en que la fortaleza se empeña en su sueño de dominio solipsista (porque es eso: control sobre un territorio acotado, empobrecido) los nómadas comienzan el recorrido de la vastedad de los paisajes múltiples. Y creo que serán esos nómadas, esas máquinas de guerra no asimiladas a las lógicas del aparato de captura (Deleuze y Guattari, 1997), los que recuperarán el origen hondamente vital y problematizante de nuestra danza. Desprendidos del modelo de dominación priísta pero, al mismo tiempo, no tributarios de las estrechas razones del mercado, están en posibilidad de reencontrar los caminos hacia los variados espectadores, esos quienes necesitan la danza para signicar y reflexionar la vida, y cuyas respuestas enriquecen y dan sentido a la labor escénica.

Claro está que lo dicho en estas últimas líneas es una posibilidad, no una certeza, que para su realización requiere, entre otras cosas, de la transformación de los hábitos de trato entre los hacedores de la danza. Modificación que supone —sólo aparentemente de manera paradójica para una actividad esencialmente no verbal— la asunción del valor de las palabras: necesitamos suprimir la distancia entre los discursos privados y los públicos (rebeldía en el cotilleo, sumisión del silencio ante la autoridad), eliminar los goces sádicos de la violencia simbólica (la devaluación permanente del otro) y reconocer en las palabras del colega sus razones y su historia. Requerimos de las palabras de una ciudadanía compartida por todos los integrantes del gremio de la danza, ciudadanía compuesta por múltiples rostros, diferencias y afinidades en la que la diversidad de calidades, lenguajes y trayectorias no se convierta en desigualdad de derechos. Y creo que serán los proyectos nómada y de sus afines los que ayudarán a hacer de la práctica dancística una labor digna y de dignificación, de encuentro, gozo y transparencia.

(Este texto se publicó en la revista *Casa del Tiempo* en 2006.)

Bibliografía

- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. (La danza en México como experiencia de comunicación y poder)*. México, UAM, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México, Conaculta/Grijalbo, 1990.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. Introducción. *Rizoma y 7,000 a.J.C. Aparato de captura en Mil mesetas/Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1997.
- Gilly, Adolfo. *Sacerdotes y burócratas*. México, Era, 1980.
- Fernández, Lourdes. "Bourdieu y la danza". Inédito. México, 2004.

Entre Darwin y una utopía que danza

No es ésta la primera vez que, después de recibir gustoso una invitación para escribir sobre el estado actual del campo dancístico de la capital —porque, en sentido estricto, ésa es la situación que conozco y en la que participo, aunque alguna vaga noticia poseo de las actividades dancísticas en otras regiones del país—, cuando llego al momento de enfrentarme a la hoja en blanco para cumplir con la solicitud consciente y, repito, alegremente aceptada, una fuerte desazón se me atraviesa provocándome una casi total parálisis discursiva.

En términos generales, no se me ocultan las razones de tal dificultad: la complejidad de los problemas del campo dancístico es muy grande, las tensiones y posiciones diversas entre sus hacedores y hacedoras son muchas, y el deterioro de las condiciones económicas de los y las danzantes deja sentir ya sus efectos en las lógicas de producción, las estrategias de supervivencia y las formas de trato, aspectos todos que nos retan a adoptar definiciones éticas y a lidiar con atribulados estados de ánimo que dificultan una tranquila reflexión.

A lo dicho debe agregarse que la crisis de la configuración actual del campo de la danza contemporánea es tan profunda que se hace necesaria su urgente reformulación, so pena de que se extremen dificultades y peligros. Nos encontramos, para decirlo con palabras trilladas, en una situación verdaderamente límite.

Esta situación puede describirse, de manera sintética, de la siguiente forma:

1. La lógica de jerarquización con la que el mundo institucional de la cultura hace competir a los grupos dancísticos no da cuenta de la amplia diversidad de voces coreográficas y propicia una fragmentación de la deseable solidaridad entre los integrantes del campo.

2. El deterioro de las condiciones económicas ha reforzado la dependencia de los grupos con respecto a los sectores detentadores de las posiciones fuertes del campo, así como la separación entre coreógrafos y bailarines.
3. La academización progresiva de los saberes dancísticos —interpretativos, docentes y coreográficos— empieza lentamente a incidir en la configuración del campo.
4. Y, por último, pero quizá de manera esencial, el predominio de la llamada razón cínica (aquella que se rige no por la defensa de un valor elegido sino por el asalto y resguardo de una oportunidad o una posición) ha afectado la noción de grupo independiente y la representación que el gremio se hace sobre la función social del quehacer dancístico.

Me parece que, básicamente, el propio crecimiento del número de grupos, bailarines y corrientes de la danza escénica contemporánea es lo que empuja a plantearse la reformulación de la estructura actual del campo. Estructura que, durante varios años y de manera estable, se ha organizado en torno a algunos acuerdos aceptados tácita o explícitamente:

1. La noción de que son las instituciones públicas —INBA, UNAM, Conaculta— las que, de acuerdo con su responsabilidad social, deben ocuparse de la formación profesional de las diversas vertientes de artistas dancísticos, de la distribución de las obras y, a últimas fechas, de la producción coreográfica.
2. La idea de que la citada distribución ocurre de manera diferenciada en distintos foros que marcan el lugar que cada grupo detenta en el espacio general del campo.
3. La concepción de que es necesario poseer una técnica corporal extracotidiana como condición para presentarse en foro.
4. La asunción de que existen ciertas actividades centrales y rituales del gremio que proporcionan identificación, legitimidad, pertenencia y prestigio (el “premio”, el Día Internacional de la Danza, los festivales).
5. La asunción también de que existen diversos niveles de calidad y trayectorias distintas cuya estipulación y valoración es delegada (porque se le concede como su legítimo derecho o porque resignadamente se considera que no queda de otra) al ámbito de poderes institucionales (formales

- o no), que escribe dicha evaluación a través de becas, programación, premios, críticas, producciones, invitaciones, desinvitaciones, etcétera.
6. La aceptación de que es preferible establecer relaciones directas, individualizadas, entre bailarines, coreógrafos y funcionarios, antes que construir formas colectivas de representación.
 7. La resignación ante la aparente inmodificabilidad de la situación de desconfianza, malos tratos, competencia, ejercicio de la violencia simbólica (rumores, chismes, humor) entre los propios hacedores de la danza.

Desde mi punto de vista, la consecuencia de la aceptación acrítica de las nociones arriba señaladas es la erosión del propio campo dancístico, en la medida en que posibilita la sobrevaloración de los “posicionadores” (funcionarios, críticos, programadores, jurados, coreógrafos colegiados, etcétera), favorece la creación de un permanente clima de competencia entre los productores, tiende a vaciar de significado la propia creación dancística, mina la recepción de la actividad crítica y reflexiva sobre el hecho dancístico, y, sobre todo, daña severamente la posibilidad de un trato ético entre todos y todas los hacedores de la danza.

Si hablo de que tiende a vaciarse de sentido la producción coreográfica, no lo hago porque no esté consciente de la riqueza actual de experimentación formal de lenguajes, sino porque creo que esta indagación, de manera creciente, se pone menos al servicio de las necesidades expresivas y problematizadoras que de un efectivo y contundente posicionamiento.

Y si anoto que la labor crítica, en particular, y teórica, en general, pierde ecos, es porque, bajo la lógica del posicionamiento, no importa tanto que los profesionales de los saberes académicos produzcan conocimiento como que articulen su reflexión a la lógica de la validación-jerarquización.

Ahora bien, y en virtud de las nuevas situaciones que fueron apuntadas al inicio de este texto (aumento de la cantidad de grupos, agudización del deterioro económico, repercusiones de la academización y predominio de la razón cínica), es necesario realizar varias matizaciones:

1. En primer lugar, el aumento de los grupos, en contraste con los pocos espacios de presentación y legitimación, ha acrecentado, por una parte, la competencia entre los y las danzantes, pero también ha abierto las puertas a posibles nuevos intentos de organización a partir de la toma

de conciencia general de la necesidad de definir estrategias de acción colectiva, así sean mínimas.

2. En segundo término, la agudización del depauperamiento nacional, que obviamente no excluye a los y las danzantes, ha provocado el inicio de una escisión entre bailarines y coreógrafos, pues los primeros no se integran a un grupo en virtud de una afinidad estética y ética sino en la perspectiva de una retribución y/o un prestigiamiento efectivo y rápido. Tenemos así, pues, bailarines nómadas que danzan en proyectos específicos que les aseguren paga y legitimación. Y si bien esto hace añicos la propuesta utópica de la Canoa de papel o la de la Isla flotante de Eugenio Barba, sí pone en primer lugar el tema de los derechos profesionales de los intérpretes. El problema es que, creo, si bien la demanda del bailarín es correcta y justa, su exigencia de pago no es hecha al mundo institucional sino al coreógrafo, pretendiendo quizás establecer una relación laboral ahí donde en el pasado existía una mutua identificación en torno a un proyecto artístico y moral. Desde mi perspectiva, esto nos enfrenta a una problemática compleja: la de cómo resolver, en términos de eficacia estética y de justicia profesional, la situación surgida de la posible muerte del grupo independiente (entendido como una utopía en acción que se asume como un colectivo en resistencia a las lógicas del mercado y del poder) y el surgimiento de un nuevo paradigma que podríamos denominar como el de la “profesionalización” (en el que los hacedores de la danza se ven a sí mismos como fuerza de trabajo altamente capacitada, de cuya venta esperan conseguir una manutención constante y digna).
3. En tercer lugar, la progresiva academización de la transmisión de los saberes dancísticos está modificando, o mejor dicho, puede modificar, las vías de acceso al campo y a sus procedimientos de legitimación. Creo que este proceso de academización trae muchas ventajas en cuanto a la sistematización de los saberes dancísticos —muchas veces formulados sólo en el nivel del sentido común y del empirismo—, en cuanto a la reflexión crítica de las prácticas y también en el terreno del encuentro permanente de varias tradiciones y corrientes dancísticas que pueden dialogar con otras disciplinas artísticas y teóricas. En resumen, pienso que la labor académica puede facilitar en los alumnos y alumnas la elaboración de análisis críticos de la experiencia de la práctica dancística y la definición de posturas éticas que les permitan impedir la reproducción

mecánica, inconsciente o resignada de los hábitos y reglas del campo. No se me oculta que lo dicho es, por ahora, más una posibilidad y una tendencia que una actitud generalizada, pues hasta este momento, con sus honrosas excepciones, la mayoría de los egresados de las nuevas escuelas tienden a integrarse muy orgánicamente a los juegos del campo y sus apuestas. Por otro lado, el proceso de academización puede suscitar, en un primer momento, cierta disputa en cuanto a las vías de acceso al campo, así como en lo relativo a la pertenencia al mismo y la legitimación en él. Supongo que algunos reivindicarán sus estudios como medio de aligerar el sinuoso tránsito por la jerarquizada ruta de los foros, y otros levantarán la hondura y riqueza de sus trayectorias contra la impaciencia de los recién llegados.* Con todo, creo que esta tensión tenderá a aminsonar con el tiempo.

4. En cuarto lugar, el predominio de la razón cínica ha minado mucho la posibilidad de un trato claro y digno entre los hacedores de la danza y entre éstos y el mundo institucional. La lógica pragmática, que pone énfasis en posicionarse más que en la propia definición de cómo se desea bailar y coreografiar y para qué, abre el camino a la doble moral, a la banalidad de un discurso crítico pronunciado en privado pero no asumido en público. Pienso que la razón cínica define a la práctica artística en términos de vía de ascenso social más que como debate crítico con el mundo. Sin embargo, me parece también que los hacedores y hacedoras de la danza de nuestro país, en términos generales, somos admirablemente responsables con nuestro oficio (trabajamos arduamente y con pasión), pero este compromiso se deslía de manera lamentable cuando, al aceptar resignadamente las lógicas del poder del campo, eludimos la responsabilidad y el privilegio de definir cómo habitar esa porción de realidad que más amamos: la danza.

* Esto es lo que ha llevado, entre otras cosas, a la creación del Colegio de Coreógrafos. Institución mediante la cual los coreógrafos “no académicos”, pero con una reconocida trayectoria, definen una posición fuerte en el interior del campo que les permitirá ganar, en principio, gran poder de decisión con respecto a diversos aspectos de la danza contemporánea. Debe decirse que ésta no es una instancia abierta ni incluyente, sino más bien pensada como junta de notables.

Para concluir, creo que es necesario considerar que la situación descrita corresponde sobre todo al Distrito Federal. No obstante, es muy factible que algunas de las lógicas de funcionamiento del campo dancístico de la ciudad de México se encuentren también presentes en otros ámbitos geográficos. Espero que estas reflexiones nos sirvan a todos para asumir la rica complejidad implícita en la actual condición de nuestro oficio. Que los retos y ganancias gremiales que suponen la academización y la profesionalización, por ejemplo, puedan ser articulados en una red de relaciones transparentes y justas entre todos los integrantes del campo (bailarines, coreógrafos, críticos, investigadores, funcionarios, maestros, etcétera). Nuestra danza se merece un tejido social que dé cuenta de su riqueza y complejidad y que no eluda sus problemas. Ojalá que estas líneas contribuyan al mejoramiento de nuestra pasión y nuestro dolor de cabeza.

(Este texto fue escrito en 2000 y se publicó en una revista del Conaculta para la zona del Bajío.)

Danza y palabra (debates privados, silencio público)

A pesar de que la danza es un oficio corporal que, en ocasiones, parece implicar casi el mutismo, en realidad se trata de una actividad en la que se emiten una gran cantidad de mensajes verbales. Claro está que lo dicho no pone en duda el carácter marcadamente experiencial y corpóreo de la danza; sin embargo, es bueno recordar que también existen discursos verbales propios de la actividad dancística que no han sido suficientemente analizados y que nos remiten a zonas problemáticas en debate.

Creo que, en general, si las palabras parecen ocupar un lugar secundario en nuestro oficio ello se debe a la elusión de ciertos problemas ligados a las disputas propias de nuestro campo. Si —como apunta Pierre Bourdieu— en todo campo, es decir, en todas aquellas zonas acotadas y reconocibles de actividad social, se establecen disputas por el control de los saberes pertinentes a la actividad (los llamados capitales culturales) y por los criterios de validación y de pertenencia, la danza no es una excepción. Lo que ocurre es que tales debates no son asumidos públicamente, sino sostenidos de manera soterrada, casi en el ámbito privado. Es como si a los hacedores de la danza (estudiantes, maestros, bailarines, coreógrafos, funcionarios, críticos y espectadores) les diera pena reconocer que pueden existir diversas maneras de concebir y practicar su arte, diferentes maneras de desear cómo vivir en el oficio. Tal parece que se quiere mantener una imagen homogénea, tersa, sin fisuras de la actividad dancística. Actitud que, a mi juicio, daña la vida cotidiana del gremio, que no puede, en consecuencia, pasar del comentario al análisis, del secreteo a la reflexión.

En nuestro campo, el comentario crítico, la opinión matizada y matizante son aceptados si se emiten en el terreno de lo privado. En buena medida esto es lo que explica su virulencia. ¿Quién de nosotros desconoce la ironía y el

humor incisivo con los que son proferidos juicios con respecto a grupos, coreógrafos, personalidades, festivales, instituciones, premios y demás?

El problema es que lo que se gana en gozo privado se pierde en eficacia transformadora de las condiciones reales del campo dancístico. En cierto sentido, y abusando quizá de los términos, el gremio de la danza desconoce las implicaciones de la categoría de ciudadanía. Si un ciudadano es aquel individuo dotado de derechos y responsabilidades que le permiten definir los rumbos generales de lo que afecta su vida, el bailarín, el coreógrafo, el estudiante no son ciudadanos cabales. En buena medida, el miembro del campo dancístico no decide muchas cosas sobre las actividades cotidianas de su oficio, ausencia de poder (ausencia de democracia interna del gremio) que se suple con el humor crítico privado. No está mal, pero no es suficiente. Máxime cuando esta actividad festiva y crítica de la palabra no se acompaña de una reflexión pública, abierta sobre todas las situaciones de desigualdad en el interior de nuestro campo, en sus diversas vertientes. En el terreno público, y en virtud —obvio es decirlo— precisamente de la desigual distribución del poder, la mayoría de los bailarines tiende a callar prudentemente.

Otra de las razones que explican esta actitud de silencio público es el hecho de que el campo efectivamente funciona: se producen buenos bailarines, entonces no se discuten los métodos pedagógicos que sustentan la enseñanza; las compañías escenifican buenas coreografías, entonces no se discute su vida interna. ¿Para qué? El asunto es que el campo funcione y que los trapos sucios se laven en casa...

Sin embargo, no estaría nada mal que los miembros del gremio dancístico reflexionáramos también sobre cómo es la vida del campo y cómo nos gustaría que fuera. En la práctica eso es lo que hacemos implícitamente con los múltiples comentarios e ironías. Hacerlos públicos nos posibilitaría la reflexión colectiva, la confrontación de proyectos, y, sobre todo, nos permitiría escucharnos más que descalificarnos.

Un gremio crítico, maduro, democrático y solidario es algo que puede comenzar a construirse con la asunción pública de nuestros juicios y polémicas. Este breve escrito es una invitación a que lo hagamos.

(Este texto fue publicado en el *Bailetín Informativo de la ENDCC*, núm. 1, junio-agosto de 1996.)

De enunciaciones y política (apuntes sobre la danza escénica contemporánea mexicana)

A Rocío González

Lo que sigue son tres breves “calas” en problemáticas políticas de la danza contemporánea mexicana nacidas de la invitación del buen Eduardo Mosches a compartir reflexiones sobre las últimas décadas de nuestra danza escénica. Por supuesto que estas consideraciones no son ni “objetivas”, ni exhaustivas. Son sólo palabras propuestas para la discusión. Y lo de político debe entenderse en un sentido amplio, como una dimensión social de la ética, como los proyectos en los que nos esforzamos en virtud del mundo que deseamos habitar y heredar. De acuerdo con esto, en las siguientes líneas se habla de problemáticas de la enunciación coreográfica y su relación con el debate sobre la contemporaneidad, de los avatares de la organización gremial y de la micropolítica que jugamos y nos juega en el ejercicio cotidiano de nuestro oficio.

I

¿Cómo escribir en pleno siglo XXI sobre la danza contemporánea mexicana, una danza nacida como parte de los esfuerzos colectivos posrevolucionarios por definir una enunciación simbólica propia, no colonizada y arraigada en la cultura popular? ¿Cuál es nuestra relación con respecto a nuestro origen —un inicio plenamente “moderno”, tributario de los sueños y empeños libertarios que atravesaron apasionadamente buena parte del siglo XX—? ¿Esta impronta es una ventaja o un lastre? ¿Será que este comienzo nos obstaculiza el abandono de los paradigmas de la danza moderna y nuestra

entrada plena y desprejuiciada a la tierra prometida de la contemporaneidad cabal?

Si planteo lo anterior es sobre todo porque en diálogos y encuentros —artísticos, teóricos y de esfuerzos organizativos como los de mi amada red sudamericana de danza— con compañeros y compañeras de América del Sur y del Caribe la cuestión del “atraso” de la danza escénica mexicana se presenta como una constante.

Contempladas las características fundamentales de nuestra danza desde la perspectiva de los actuales métodos de composición dominantes en los festivales internacionales, efectivamente eso que en México denominamos danza contemporánea parece no tener mucho de contemporáneo. Si el “corte” entre modernidad y contemporaneidad en la danza escénica está dado por un conjunto de desplazamientos, entre los que se cuentan el abandono del pacto entre los códigos corporales de entrenamiento y el lenguaje utilizado en las obras coreográficas, la ruptura de las lógicas “dramatúrgicas” de composición de la escena en beneficio de discursos “performáticos”, la autonomía de la danza con respecto a la música, la ampliación de los géneros coreográficos (la danza-experimento, la danza-ensayo, la danza-instalación, etcétera), y el énfasis en la procuración más de experiencias de sentido que se “presentan” que de lecturas originadas en experiencias de ficción que se “representan”, nuestra danza, por lo menos en sus lógicas predominantes, realmente no es contemporánea, sino moderna.

En general, nuestra danza, en un amplio abanico que comprende diversas generaciones, zonas geográficas, distintas escuelas y variadas propuestas discursivas, es ferozmente estetizante, de alta exigencia técnica y de prolija concreción escénica. En verdad sí estamos muy determinados por los paradigmas dancísticos modernos de los fundadores y fundadoras. En cierto sentido, nuestra danza no se ha enterado todavía de que debería estar exhausta...

Creo que el camino particular de la danza moderna-contemporánea mexicana ha logrado conformar un valioso capital cultural no suficientemente aquilatado por nuestra propia sociedad (incluidos nuestros compañeros artistas de otras disciplinas). Este capital cultural ha sido posibilitado y, al mismo tiempo ha sido acotado, por circunstancias y consideraciones como las siguientes:

- El haber nacido —se apuntó ya líneas atrás— como parte del esfuerzo social de inicios del siglo XX mexicano, empeño sustentado en demandas y deseos colectivos que el estado posrevolucionario vehiculó —por supuesto que de manera deformada debido a su naturaleza bonapartista— en sus políticas culturales.
- La acumulación de un conjunto amplio de conocimientos técnicos y escénicos eficaces, a lo largo de esfuerzos ininterrumpidos que se extienden desde la década de los años treinta del siglo pasado —momento en el que se fundan las primeras escuelas y compañías— hasta los días presentes.
- El establecimiento de una suerte de tradición educativa y artística esteticista (característica que se expresa tanto en el nivel de la ejecución de los bailarines como en la cuidadosa producción del todo de las puestas en escena). Estabilidad del haz de paradigmas en los que se arraigan las prácticas de nuestra danza, que es producto, entre otras cosas, tanto de la dialéctica entre la supeditación a y la apropiación de las técnicas de formación y de los lenguajes dancísticos metropolitanos como de la formulación de aportaciones propias. Este juego en el terreno de la micropolítica de la enunciación le ha dado a nuestra danza un perfil propio, más allá de influencias y tributaciones obvias (la danza moderna, contemporánea y posmoderna estadounidense o la danza teatro alemana, por ejemplo). Perfil particular: danza sofisticada, cultora —para bien y para mal— del “buen bailar”; preocupada por dialogar con su circunstancia social; rebelde en su imaginario, pero al mismo tiempo muy ceñida a los códigos del sistema de las bellas artes.
- El mayor peso de la continuidad que de la ruptura. Asunto que ha permitido un alto nivel de excelencia artística que es, al propio tiempo, tanto posibilidad de desarrollo de nuevas posibilidades discursivas, como —y esto es necesario subrayarlo y repetirlo— obstáculo denso a la ampliación de caminos dancísticos. Porque si bien el desarrollo específico de nuestra danza se encuentra cargado de riquezas y logros está comenzando a rigidizarse en virtud del predominio de actitudes endógenas. Como en muchos terrenos de la vida social mexicana, sus contradictorios logros son también la fuente actual de sus limitaciones.

Todo lo dicho anteriormente nos invita a pensar de manera más atenta las relaciones entre tradición y ruptura, tradición y tradicionalismo, singularidad

y universalidad, “atraso” y “contemporaneidad” de nuestra danza. Porque ¿quién define qué es la contemporaneidad? ¿Cómo se la ubica? ¿De acuerdo con qué criterios? ¿En dónde está anclada? ¿Es una sola? ¿O existen varias pero sólo unas pocas son válidas? ¿Es un problema evolutivo, de crecimiento lineal? ¿O es un asunto de poder, de colonización? ¿Son estas preocupaciones pertinentes o el tiempo homogeneizado de la posmodernidad globalizada las ha hecho periclitarse?

Ante estas preguntas encuentro dos respuestas extremas. La primera es la que se resume en la opinión de una bailarina de la zona del Río de la Plata, quien durante los trabajos del encuentro Diálogos México de 2008 planteó la conveniencia de que viniera un curador alemán para que nos dijese “qué es lo que se debe hacer en la danza contemporánea”. La segunda es la que escuché de un coreógrafo y bailarín de la isla de Santa Lucía durante la celebración del Taller del Mundo (encuentro que reunió en Martinica a coreógrafos y bailarines del Caribe en 2009), acerca de que “aproximarse a la problemática de la coreografía desde una perspectiva conceptual es pagar tributo a la neocolonización europea”.

En los dos casos hay mundos excluidos, simplificaciones. La primera respuesta es obvia en sus implicaciones: repite la conocida —y todavía dominante— noción de “progreso”, de “avance”, adherida “naturalmente” a las estéticas de los países metropolitanos, a las que los artistas de las sociedades del Sur debemos seguir “para no llegar tarde”. La segunda hace el elogio de un solipsismo reivindicado como lealtad a una “identidad” cerrada, inamovible. Doble sacralización: 1) la del mitificado tiempo metropolitano (quién dijo que su reloj era “el” reloj); 2) la de una supuesta condición original, que-rubínica (viviéndose a sí misma en el tiempo sin tiempo de la circularidad).

No se trata de situaciones nuevas. Es sabido. Sin embargo, continúan operando en nuestro amplio país de la danza escénica latinoamericana. Por un lado, me he encontrado a pontificadores jerarquizantes de la mayor o menor contemporaneidad de propuestas coreográficas concretas, a las que se les aplican criterios generales de validación que hacen abstracción de sus condiciones específicas de enunciación. Por otro, por ejemplo, he escuchado juicios acerca de la no “dancisticidad” de las obras de los coreógrafos latinoamericanos que estudiaron en Ámsterdam.

Para trascender estos encuadres simplificadores, me parece necesario lograr para nuestra danza lo que otras prácticas artísticas latinoamericanas

(como la literatura y la plástica) han producido en sus ámbitos de elaboración simbólica: la autonomía de enunciación. A lo que habría que añadir una redefinición de la categoría de contemporaneidad, entendida no como “alcance” de una estética prestigiada dominante, sino como la pertinencia problematizadora y complejizante de una específica producción simbólica que dialoga con el imaginario de su sociedad.

Precisamos articular las propuestas de Néstor García Canclini (culturas híbridas) con las de Boaventura de Sousa Santos (las epistemologías —y estéticas— del Sur). Es decir, requerimos producir recorridos de enunciación dancística híbridos, mestizados, dinámicos, abiertos, dialogantes que, a partir de la definición de un arraigo (nuestra moviente, que no estática, condición sureña), nos permitan tomar del pasado, del presente, o de lo inexistente, de lo propio y lo ajeno, de lo lejano y lo cercano, aquello que necesitamos para nombrarnos (y ya se sabe que nombrarse es constituirse).

Vale decir, lo contemporáneo radicaría no en el origen temporal de los materiales discursivos involucrados en una enunciación dancística concreta (que podrán provenir del pasado moderno o de la más reciente elaboración posmoderna y fluidica), sino en la asunción de un lugar propio donde enraizar un nombrarse, es decir, un producirse. Y si bien la definición de este lugar nos abre al presente y al futuro, no podrá hacerse hurtándonos la historia propia. Se trata también de hacer bailar juntos a Ernst Bloch (principio esperanza, razón utópica) y a Walter Benjamin (el ángel de la historia y sus tareas mesiánicas).

De cara a lo dicho, sí creo que a la danza escénica mexicana contemporánea le está pesando su recorrido. Quizás el largo aliento que comenzó en las primeras décadas del siglo pasado ha llegado a su fin. Quizás este pulir un perfil propio nos ha hecho endógenos. Precisamos dialogar con los diversos mundos, reformularnos, renombrarnos, sin renunciar a nuestros valiosos capitales culturales. A mi juicio, necesitamos ampliar el abanico de lo que entendemos por “dancístico” y “coreográfico” (que lleguen los nuevos géneros, los nuevos procedimientos). Requerimos también ahondar la transformación de la pedagogía (trascender definitivamente las prácticas devaluatorias de la autoestima de los estudiantes). Nos urge transformar libertariamente los diversos niveles de nuestra micropolítica dancística (en el salón, en el grupo, entre compañías). Precisamos asimismo escuchar más atentamente las historias políticas de nuestras corporeidades, aventurarnos

más allá de la burbuja del sistema de las bellas artes y asumir lo que significa bailar en una sociedad gobernada por una derecha profundamente antidemocrática, enemiga de los goces del cuerpo y que aplica criterios de gestión empresarial a la cultura.

Precisamos, en fin, un cambio radical de paradigmas, en cuya consecución nos son útiles nuestro pasado-presente (nuestra impronta “atrasada” “re”-moderna) y las nuevas formulaciones de lo más contemporáneo de lo supercontemporáneo. Siguiendo a Morin, nos es necesario permitirnos que el mundo (los mundos, internos y externos, propios y ajenos) nos haga ruido para que nos reformulemos de manera más compleja. Nos hace falta una revuelta en la que las demandas, retos, alegrías y responsabilidades implicadas intensamente en los sujetos dancísticos que se saben encarnados se potencien y se formulen como derechos y posibilidades de la existencia de todos y todas.

En el país de los cuerpos mutilados, de los feminicidios, de los niños asesinados por “balas cruzadas” en los retenes militares, la alegría y complejidad de la danza nos es necesaria y podemos —debemos— aportarla.

II

En 1985, bailarines y coreógrafos de la ciudad de México, conmovidos por las consecuencias del terremoto, se integraron desde el territorio de la especificidad de su trabajo a la amplia respuesta ciudadana frente a la inusitada situación. Llevaron su danza a los damnificados: a las calles, campamentos y plazas, y de esta manera se enlazaron con las presentaciones escénicas en espacios públicos que nuestra danza ha realizado casi desde su origen. Fue un momento en el que la sociedad civil ejerció la autonomía, separándose de un gobierno torpe y vertical al que se opuso con una generosa, solidaria y eficaz horizontalidad.

Esfuerzo colectivo que llevó a diversos intentos de autoorganización ciudadana —vecinal, por ejemplo— y que repercutió también en el campo de la danza escénica. De alguna manera, lo acontecido durante las semanas y meses que siguieron al temblor ayudó a que los bailarines y coreógrafos del llamado movimiento independiente buscaran una forma autónoma de

organización gremial. Eso quiso ser Damac (Danza Mexicana Asociación Civil), agrupación fundada en ese mismo año de 1985.

Damac quiso quebrar los hábitos políticos de nuestro gremio. Si, debido a su origen en el marco de las políticas culturales del estado posrevolucionario —que otorgó el entramado institucional (escuelas, financiamientos, circuitos de distribución de obra, etcétera) que le dio soporte a su desarrollo—, nuestro gremio no tenía mucho ejercicio de la autonomía, Damac se planteó como un intento de lograr independencia vía la constitución de un sujeto colectivo. Colectividad que no se pensó sólo como instrumento de negociación ante el estado, sino, sobre todo, como instancia de generación de proyectos propios, compartibles con otros sujetos colectivos pares. De esta manera, por ejemplo, junto con la UVyD (Unión de Vecinos y Damnificados) se organizaron los encuentros de danza callejera y los amplísimos festivales del Día Internacional de la Danza. Actividades a las que se sumó la generación de una amplia labor de elaboración comunitaria —entre bailarines, coreógrafos, promotores, profesores y críticos— para definir reivindicaciones, planes de trabajo, tabuladores, y para nombrar democráticamente representantes ante las instancias consultivas de que la Dirección Nacional de Danza del INBA de aquellos años se había dotado.

Se trataba de vivir la dignidad del hacedor de danza como productor directo, de no reproducir las lógicas cortesano-clientelistas-pedigüeñas a las que la gestión priísta de la política nos había acostumbrado-maniatado. Fue una hermosa experiencia de horizontalidad que los cambios en la situación política (básicamente el salinato y su profundización del llamado modelo neoliberal), las pesadas inercias del campo (que privilegian el trato directo con la autoridad) y los errores propios (el mucho voluntarismo del colectivo dirigente de Damac, por ejemplo), llevaron a su conclusión al inicio de la década de los noventa.

El salinato significó un reto contradictorio para el gremio. Por una parte, la creación del Fonca y el Conaculta y su red de becas, encuentros, etcétera, de alguna manera parecía responder a demandas legítimas de los artistas. Por otra, el sustento de la acción de las nuevas instituciones en una lógica eficientista que se justificaba —y se justifica aún— en un apoyo a la “excelencia” favoreció la fractura de la solidaridad y la magnificación de la competencia entre los productores directos de la danza. La lógica del sujeto colectivo fue derrotada en beneficio de las disputas, las mutuas descalificaciones y el

dibujo de un mapa de las relaciones entre los integrantes del campo, en el que unos ocuparon zonas relativamente estables, sedentarias y privilegiadas, y otros se afanaron en las vastas zonas vulnerables de las tribus nómadas. Pero eso sí, todos —sedentarios y nómadas— tributarios del aparato de captura o de las máquinas de guerra (siguiendo a Deleuze y Guattari), asentados en el paradigma del sistema de las bellas artes. No podía ser de otra manera, entre otras muchas cosas por razones históricas de la constitución de los campos artísticos en Occidente y porque la redefinición salinista de los campos significó, en el mejor de los estilos priístas, la configuración limitada de condiciones de producción y reproducción de las prácticas artísticas acaparadas por y articuladas a la iniciativa y necesidades del estado autoritario. (Con el Ogro Filantrópico topamos...).

Pero si bien lo escrito inmediatamente líneas arriba es cierto, también es verdad que ya había comenzado el desplazamiento del modelo de gestión cultural basado en la necesidad de generar un consenso identitario estado-nación en el territorio del imaginario colectivo al modelo eficientista-gereencial, en el que el énfasis se pone en la racionalización de los gastos y en el apoyo a productos de “excelencia” (modelo enfatizado por los gobiernos panistas). Desplazamiento que implicó —y sigue implicando— la progresiva reducción del gasto estatal destinado a la cultura y la consecuente erosión de la situación del conjunto de los artistas.

Ante este difícil paisaje, los hacedores de la danza realizamos, en el segundo lustro de los noventa, un nuevo intento de constitución de un sujeto colectivo que se denominó de manera significativa e irónica *Especie en Extinción*. Fue un esfuerzo diplomático y cuidadoso de coincidencia entre los integrantes del gremio (esencialmente de los coreógrafos), a partir de la constatación del hecho sabido, pero no nombrado, del mucho daño que nos habían hecho la competencia y la jerarquización. “No nombrar lo polémico para no desunirnos” pareció ser la consigna soterrada, cortés pero ineficaz, que sustentó los trabajos de la nueva agrupación. Porque este silencio amable, que eludía la elucidación de las causas —particularmente en el terreno de las diversas opciones éticas que habíamos tomado en relación con el mundo institucional—, nos condenó a la inacción.

Confrontar *Damac* y *Especie en Extinción* es útil para entender los cambios que se estaban produciendo en la micropolítica del campo. *Damac* puede dibujarse como una asamblea discutidora y horizontal en la que se

buscaba que participaran los diversos oficios de la danza (coreógrafos, bailarines, profesores, críticos, maestros, espectadores comprometidos, artistas coincidentes) y las diversas vertientes dancísticas (contemporánea, clásica, folclórica, de “show”). Esta asamblea dio lugar a un equipo directivo cuya dinámica voluntarista lo separó del colectivo original que empezó —luego del momento excepcional inaugurado por “el ’85”— a recuperar sus hábitos políticos “eficaces”, no confrontativos de una autoridad con la que deseaba pactar. Digamos que la asamblea se dispersó y que el colectivo de dirección se quedó solo, coloquialmente “chiflando en la loma” y sin una clara lectura de las lógicas que estaban operando, lo que lo llevó a no trascender una actitud exhortativa.

Especie en Extinción fue también una asamblea horizontal pero constituida según el modelo del sistema solar: había un núcleo directivo no explicitado, en torno al cual se iban distribuyendo, en diferenciadas órbitas, los diversos coreógrafos de danza contemporánea. Esta reducción en el abanico de los integrantes era una ratificación acrítica, ingenua, de la definición del diferenciado peso de los integrantes del gremio en función de las lógicas institucionales: los coreógrafos son habitualmente también los directores de grupo, y fueron los primeros beneficiados y reconocidos por el sistema de becas. Hay que agregar que la actitud no confrontativa fue la dominante en Especie en Extinción. En cierto sentido, puede decirse que este colectivo, en su justa pretensión de huir de la politiquería y al plegarse al temor de quedar institucionalmente desprotegido, se sustrajo de la eficacia al renunciar a lo mejor de la política —el empeño por un proyecto inclusivo, complejo, contradictorio, pero compartido entre los pares.

Con la llegada de Fox a la presidencia de la república y el consecuente ahondamiento de la aplicación del modelo gerencial de gestión cultural, la tendencia organizativa conservadora de las personalidades dominantes del gremio se magnificó. Explicablemente temerosos, y sin duda con las mejores intenciones, formaron el Colegio de Coreógrafos, haciéndose eco, a mi juicio, de los mismos criterios jerarquizantes institucionales que estaban minando al gremio. Ante el agostamiento de las condiciones de trabajo dancístico se constituyeron en una instancia de validación de calidades, accesos y pertenencias aplicada en el interior del campo pero jugada ante las instituciones. Ejercicio de valoración por parte de un reducido grupo prestigiado de artistas de la danza, sustentado en sus innegables trayectorias y saberes,

con el que buscaban legitimarse y ganar peso ante las autoridades y para el que buscaban la adhesión entusiasta del conjunto del campo. “Todos somos el colegio”, decía una de sus fundadoras, pero no todos podían pertenecer a la agrupación (en un dilatado principio se accedía exclusivamente por invitación). Digamos que se trató de una suerte de organización despótica ilustrada, que ejercía su poder al lado pero en consonancia de los verdaderos centros de decisión cultural.

Por eso no es casual que jóvenes intérpretes y coreógrafos que dieron lugar a la compañía Tierra Independiente —en su lucha por lograr una salida justa de Ballet Independiente, salida en la que se reconocieran sus derechos y mínimas prestaciones (2002)— llamaran a la formación de una Coalición de Bailarines, es decir, una agrupación afincada en la categoría más general e incluyente del gremio: la de “bailarín”. En el fondo, lo que estaba implícitamente enunciado en esta formulación era la necesidad de transitar en sentido inverso al de la jerarquización y la exclusión. Cabe señalar que esta organización fue de corta existencia y que no contó con una amplia respuesta por parte del conjunto de los integrantes del campo, debido, quizás, a que sus labores estuvieron muy ceñidas a la problemática particular de sus impulsores (quienes, afortunadamente, lograron sus objetivos). Con todo, me parece que señala un camino por ampliar, una lógica por asumir.

En este momento, los problemas más grandes que advierto para lograr una nueva organización gremial, incluyente, democrática, es el de quiénes, con qué proyecto, y, sobre todo, con qué autoridad moral podría llamar a conformarla. Me parece que hay que restablecer la confianza entre nosotros —tanto inter como intrageneracionalmente— a partir del reconocimiento a la pertenencia común y primera a la valiosa condición de productor directo, con base en la elucidación crítica de nuestros aportes a la poiesis social mexicana (qué hemos problematizado estéticamente, cómo le hemos hecho), con la asunción del “nosotros” como categoría amplia y no reducida sólo a los inmediatamente próximos, y, sobre todo, con un habitar la micropolítica cotidiana de la danza de manera éticamente comprometida y congruente.

A lo dicho hay que sumar el hecho de que, si bien todos podemos reconocernos en la condición compartida de productores directos de la danza, la pertenencia al campo sí es diferenciada, desigual. El sistema de becas y apoyos, en virtud de su adjudicación más o menos estable a un constante grupo de coreógrafos, bailarines y compañías (de cuyo compromiso

profesional y artístico no tengo ninguna duda), sí ha producido, por lo menos, dos zonas “geopolíticas” (las que metafóricamente y aproximativamente denomino “los sedentarios” y “los nómadas”, de cuyo compromiso profesional y artístico tampoco tengo ninguna duda), que suelen desconocerse mutuamente. Considero que sí nos es posible —y necesario— que luchemos todos juntos por condiciones de producción y circulación de obras y de seguridad social justas, dignificantes, transparentes, más allá de nuestros diferentes criterios y apuestas estéticas y más allá de nuestras diferentes fortunas o desventuras. Máxime cuando la decantación de la lógica estatal eficientista tiende a fortalecer un polo estabilizado de coreógrafos e intérpretes —por ejemplo, la creación de una suerte de Compañía Nacional de Danza Contemporánea— y, sobre todo, porque estamos ya en un momento de verdadero recambio generacional: es tiempo de preguntarnos qué país de la danza queremos heredar a nuestros jóvenes intérpretes y coreógrafos; a quienes desde ya nos continúan.

III

Estoy convencido de que la vida cotidiana es el territorio verdaderamente definitorio de la validez de la ética, la historia y la política. ¿En qué otro sitio se vive si no en el día a día, en la densidad del mundo que se comparte con los otros? Densa, y al mismo tiempo, evanescente inmediatez del estar juntos que la práctica de la danza nos recuerda de manera ineludible. Porque danzamos con los prójimos y las prójimas —es decir, sudamos, olemos, somos oídos, cargamos, somos cargados, tocamos, somos tocados, adivinamos, barruntamos a los otros y éstos nos barruntan.

La danza es una experiencia que nos confronta con los riesgos, goces, retos, responsabilidades, abismos, venturas y desventuras de la ineludible proximidad. La danza es también una actividad de desnudez, no sólo física, sino fundamentalmente afectiva, óptica: quien danza se abre. La danza es además un recordatorio de que es posible vivir con alegría: quien se mueve descubre las sonrisas de su cuerpo. Por todo esto, la danza es una radical invitación a hacerse cargo, responsablemente, de la fragilidad y la dignidad de los otros. En este sentido, la danza es toda ética, toda política.

Y lo dicho se vive casi siempre en el interior de colectividades: el grupo de danza, la escuela, el salón de clases, la tribu de amigos, el campo artístico. Se trata de pequeñas comunidades en las que la corta distancia de las relaciones magnifica las repercusiones del buen o el desprolijo trato. Agréguese la circunstancia de que en este trato no sólo intervienen las diversas vertientes de la dimensión fáctica, sino también los laberintos y fantasmas de nuestra condición deseante. La danza es también, por lo tanto, un llamado a la cuidadosa escucha de la complejidad de la persona.

Y todo esto ocurre en situaciones en las que la distribución de poder es desigual: coreógrafo-intérprete, profesor-estudiante, crítico-grupo dancístico, hombre-mujer. Y de esta desigualdad, de esta complejidad y frágil riqueza hay que hacerse cargo para potenciar todo lo que de civilizatorio tiene la danza.

Si señalo lo anterior es porque me parece que todavía es tarea pendiente para un número considerable de hacedores de la danza asumir cabalmente las implicaciones ético-políticas de nuestra práctica. Implicaciones liberadoras, enriquecedoras de la experiencia, necesarias e ineludibles en una sociedad tan despiadadamente patriarcal como la nuestra. Paradigma autoritario que sojuzga de manera desigual pero incluyente a mujeres y hombres. A nadie hace libre el patriarcado.

Me parece que los hacedores de la danza de nuestro país podemos aportar la necesaria fineza de trato en el terreno de la micropolítica que nuestro arte nos demanda a los esfuerzos colectivos por construir una sociedad justa. Hay que tomarse en serio eso de que la danza es un escándalo para el pensamiento autoritario. Hay que tomarse en serio lo que significa bailar en un país gobernado por la derecha clerical, enemiga, entre otros, de los derechos corporales del ciudadano y la ciudadana. Y también hay que tomarse en serio el negarse a la aparente fatalidad de la cosificación capitalista en cualquiera de sus vertientes: la de la violencia legitimada del capital “decente”, la de la violencia ilegítima y brutal del capitalismo delincencial. Claro está que no son lo mismo, pero sí comparten un esencial desdén por la sacralidad de la persona. Y la danza nos recuerda que toda persona —irremediable y venturosamente encarnada— es sagrada, es decir, que posee una dignidad original de la que debemos hacernos responsables.

Recuerdo a los jóvenes bailarines y coreógrafos de diversas ciudades de nuestro país con los que compartí el Seminario Nacional de Composición

Coreográfica (que se realizó en la ciudad de México en noviembre-diciembre pasados) y me lleno de esperanza: por su calidad y calidez humana, por su comprometida y propositiva audacia artística, por su disposición a escuchar, por su alegría y sus muchísimas preguntas y elaboraciones. Me digo: si estos jóvenes son tan luminosos es porque ha habido un esfuerzo social para propiciar y acompañar su decisión de construirse transparentes y comprometidos. Esfuerzo del que forman parte sus profesores —en su mayoría bailarines y coreógrafos que iniciaron su vida profesional hace treinta años y que fueron herederos de los fundadores—. Me digo: hay una sociedad mexicana que se quiere digna, feliz, no avasallada. Es con la comunidad con la que deseo bailar.

Dancemos.

(Este artículo apareció originalmente en el número de invierno-primavera de 2011 de la revista *Blanco Móvil*.)

Apuntes sobre las voces del cuerpo

La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana

La idea origen de este trabajo es la de que los cuerpos están en disputa: su inobjetable solidez material no los exime de contradicciones y redefiniciones. Un cuerpo nunca está completo en sí mismo, nunca es evidente, ni siquiera en su supuesta desnudez natural; es un producto histórico y social y, en consecuencia, es sitio en el que se celebran batallas, nunca un dato escueto sino un proceso. Recuerdo una fotografía tomada durante un mitin feminista: las mujeres levantan los puños y dejan al descubierto sus axilas con vello. ¿Cuántos años de reflexiones y luchas están implicadas en ese “simple” gesto? El cuerpo es, pues, un sitio de querellas en las que la danza participa.

¿Y cuál es la sustancia de esta querella? Se trata de una disputa moral, entendida en un sentido muy amplio; de una lucha entre lo que se desea porque ya va siendo socialmente producible y aquello que se opone a la aparición de lo nuevo y lo califica como “no permitido”. La práctica artística vehicula —por vía positiva o negativa; por medio de una clara propuesta o a través de un lamento— lo que deseamos ser, lo que nos hiere de la situación presente, lo que soñamos. Las prácticas artísticas dan cuenta de los conflictos entre las fuerzas progresivas y generadoras de la humanidad y aquellas que le son un estorbo.

Esta batalla en el ámbito artístico es particularmente significativa en el caso de la danza por el hecho de que involucra necesariamente la experiencia corporal, es decir, aquello que es condición de nuestra existencia y nos es más inmediato. Me decía en una entrevista la maestra Lin Durán: “El instrumento cuerpo humano —el instrumento de la danza— es el que tiene más cercanas vivencias, connotaciones y reverberaciones respecto a la vida del espectador, a sus experiencias de vida, a su memoria emocional, a su psique...”. De lo dicho por la maestra es factible inferir las amplias resonancias

de la danza en el espectador, y el gran número de mitificaciones y resistencias que esta práctica artística suscita.

Este trabajo quiere hablar de algunas de las representaciones que socialmente nos hacemos de la danza escénica; de las que funcionan en el interior de su práctica y que van definiendo una contradictoria imagen corporal y profesional de bailarines y bailarinas. Trata de aportar elementos que permitan entender el cuerpo de bailarines y bailarinas como un hecho cultural, de saber, no del cuerpo anatómico, sino de las demandas socialmente formuladas a ese cuerpo; de las representaciones que se le pide encarnar. Trata, pues, de saber de la disputa del cuerpo en la danza contemporánea mexicana; de acercarnos al que podríamos denominar su cuerpo simbólico.

En nuestro país —como en todas las sociedades patriarcales— la primera condición de existencia de los cuerpos es su división sexuada. Más allá de la biología, los cuerpos se dividen en masculinos y femeninos, a los que se atribuyen características determinadas y cuya relación no es igualitaria sino de supeditación jerárquica. Nos dice Simone de Beauvoir que lo femenino es concebido como lo otro complementario del supuesto esencial masculino (1990). Lo femenino vendría a ser entonces algo así como el adjetivo para el sustantivo; algo, en suma, en última instancia, susceptible de prescindencia.

Estas consideraciones son pertinentes porque, a mi juicio, existen cuerpos simbólicos de hombre y mujer que trascienden las diferencias anatómicas, y que están hechos, determinados, por las características que se les atribuyen socialmente a los roles “masculino” y “femenino”. Así, por ejemplo, no obstante que aumente el número de mujeres en los ejércitos del mundo a nadie se le ocurre dudar de la impronta masculina del ejercicio militar.

La danza es socialmente considerada como una actividad no sólo de mujeres, sino femenina, y está sujeta a todas las exigencias y exorcismos que la ideología patriarcal impone a los cuerpos de las mujeres. Por un lado, son tratadas como forma para los más variados contenidos —espirituales o telúricos, propios de lo etéreo o de lo irracional primigenio—; por otro, son vistas como encarnación de lo reprobable, de lo oscuro. El cuerpo de las mujeres es, para la ideología patriarcal, un cuerpo inconveniente, problemático, que manifiestamente se transforma, que mana y huele y al que es necesario controlar —enajenar— a través de las manipulaciones de lo bello y puro, del ocultamiento severo —ahora higiénico— de sus inconveniencias o de la plena objetualización.

La danza sufre también estos controles que nutren, por ejemplo, la imagen convencional de la práctica balletística. Para el común de la gente, lo propio de bailarines y bailarinas es su belleza: son “bonitos” y “bonitas”, “estéticos”, condición de beldad que se enlaza con otra de las exigencias hechas a las mujeres: la de ser un complemento sedante que nos reinstale en el estado beatífico del ser continuo, total; que nos devuelva el sentimiento de completud. A las mujeres se les pide, pues, que sean bellezas mudas que vuelvan armónico y no problemático nuestro estar en el mundo; que se desprendan de la historia, de las determinaciones sociales y la libido.

Comenta la maestra Elizabeth Velázquez:

Normalmente te dicen: “¡Ah, entonces tú te la pasas haciendo ocho horas lo que te gusta!” Pues sí, me la paso haciendo lo que me gusta, pero también estoy ocho horas trabajando sobre eso; perfeccionando movimiento, desarrollando coreografías, viendo vestuarios; desarrollando todo un espectáculo para que después tú llegues y te sientes en una función dos horas tranquilamente. Pero tú no sabes todo el trabajo que hay detrás. No nada más es pararse y moverse; no nada más es pararse y decir, sino qué es lo que vas a decir, cómo lo vas a decir, por qué lo vas a decir; si estás dentro de un momento histórico en el que tu propuesta está socialmente funcionando o no. Normalmente sale de contexto todo esto.

Sale de contexto para que el espectador pueda sentarse tranquilamente a contemplar, en el mejor de los casos, una buena ejecución. A la danza y al cuerpo de las mujeres se les pide que no se “contaminen” de su condición carnal —que, por favor, no nos la recuerden— y de su historia; que no hablen de sus determinaciones; que no se nos muestren en su materialidad.

Es en este marco que la afirmación de Doris Humphrey acerca de que la danza moderna fue el despertar de la antes Bella Durmiente adquiere todo su valor, y no es de extrañar que las artistas fundadoras de este movimiento fueran mujeres. Como la irrupción de la lucha de las mujeres en la historia, el cuerpo en la danza moderna y en la danza contemporánea es propositivamente problemático; es un cuerpo que todo lo quiere hablar. Por eso no fue fortuito que en México se le juzgara adecuado para expresar las transformaciones revolucionarias, para vehicular los deseos y necesidades de las clases subalternas y reflexionar sobre la cultura nacional. El cuerpo de la danza moderna mexicana nació cargado de historia; hizo de su contexto (que no es

experiencia externa sino plena sustancia social) la materia del trabajo estético. Sin embargo, esta situación no podía durar mucho tiempo, pues no hay que olvidar que el estado burgués posrevolucionario usurpó —y se cubre aún con ellos— los valores culturales de las clases subalternas, valores que utiliza para presentarse como pretendidamente nacional. De este proceso de usurpación no escaparon las artes (piénsese en la utilización propagandística del muralismo, por ejemplo), y quizás esto explique las posteriores tendencias a la abstracción como una forma de escapar, en el terreno de las propuestas artísticas, del control estatal.

La irrupción del cuerpo problemático en México necesariamente saca a colación nuestra condición colonial. ¿Cuáles fueron los criterios de belleza corporal en la danza moderna mexicana? ¿Cuáles son los de la actual danza contemporánea? Me parece que hay una lucha entre las características corpóreas nacionales (afortunadamente muy amplias, mestizadas) y las que aprendimos de la ideología imperialista. Consultados sobre el tema, estudiantes y bailarines dan siempre una respuesta contradictoria. Primero se trata de una negación: “No, en la danza contemporánea no existe un modelo ideal corpóreo; cada uno es su ideal. El cuerpo estético es el resultado del paciente trabajo con la técnica, nada más.” Después, sobre todo entre las estudiantes, aparece un comentario del tipo: “Claro, lo mejor es tener un cuerpo como el que exige la danza: bien construido, delgado, de piernas largas”. ¿Mienten? No: se trata de la constatación de un conflicto en el terreno de los valores que hacen a los cuerpos, valores que se expresan en la cotidianidad de la práctica, uno como determinación objetiva del propio cuerpo y como producto del trabajo previo de la danza mexicana, otro como resultado de nuestra dependencia cultural. Conflicto que se ha expresado hasta en el terreno de la danza folclórica, en la que se han medido bailarines que han sido despedidos de una compañía por no poseer una “adecuada” estatura.

El cuerpo de bailarines y bailarinas es —en relación con los no danzantes—, de entrada, un cuerpo contradictorio al que se mitifica —son los modelos— pero al que se desconoce o mitifica en sentido inverso —“los bailarines no hacen nada”—. Comparte con los y las no danzantes unas características que debe optimizar. Dice Eva Pardavé, de Ballet Nacional: “Yo creo que siempre se pelea uno con el cuerpo, porque si tienes elasticidad tienes que tener fuerza; si eres fuerte y no tienes elasticidad entonces tienes

que hacer la elasticidad.” Y Dolores Mendoza, de Ballet Independiente, señala: “La lucha con el cuerpo es porque no es natural lo que se hace.”

El cuerpo de los bailarines y bailarinas es un cuerpo capacitado para la expresión. Es en este sentido que es estético, hecho para hacer más cosas que un cuerpo en la cotidianidad. Si las prácticas artísticas fracturan nuestra adormilada percepción de la realidad, en la danza esta fractura tiene que hacerse, de manera fundamental, a través de y en el cuerpo de bailarines y bailarinas. Es esto lo que exige la danza: un cuerpo capaz de vencer obligatoriamente la norma de lo socialmente posible para poder significar. Obviamente el trabajo para lograrlo no es poco; pero más que reconocido este esfuerzo está mitificado, entre otras cosas por su reconocimiento sólo como hecho estético.

El cuerpo de bailarines y bailarinas está atrapado por la mirada, por el espectáculo. Encontramos aquí la relación jerárquica entre lo lineal visual y lo corpóreo denegado que el filósofo francés Henri Lefebvre señala como constituyente esencial de la percepción dominante. Para la mayoría de nosotros la danza es eso que ocurre y vemos en el escenario, a una distancia tal que las respiraciones agitadas no se escuchan, ni el sudor se percibe. La danza sólo es reconocida como espectáculo estético, como entidad visible, depurada por la luz, y nada quiere saberse de lo que sostiene materialmente ese trabajo. La mayoría de bailarines y bailarinas carece, por ejemplo, de seguridad social.

Esto se relaciona con el descrédito real de aquellas prácticas que no están ligadas directamente a la palabra, es decir, que no son validadas como saber. Las estudiantes de danza lo perciben; hablan de la necesidad de conocer materiales diferentes a la danza para “no ser bailarinas mensas, que no sepan qué contestar”. No dudamos de lo necesario que es no encerrarse en una especialización, pero este aprender para hablar, en el caso de la danza, revela su remisión social a lo prescindible, lo accesorio —lo femenino de que hablábamos arriba—. Si a un o a una estudiante se le pide que hable para concederle valor, a nadie se le ocurre solicitar lo contrario. No conozco a nadie, colocado en una situación de reconocimiento de valor a través del conocimiento, al que se le pida siquiera una media hora de eficaz ejecución de una clase de danza. Esto es algo más que una broma: implica que el saber dancístico no es reconocido como tal.

Dice Miguel Ángel Zermeño, de Ballet Nacional:

Yo sí sé que la gente piensa que los bailarines son mucho cuerpo y poco cerebro. Ahora, yo quisiera decir que se desarrolla otro tipo de sabiduría, que no deja de ser inteligencia. Se desarrolla una inteligencia corporal; trabajamos mucho en relación directa con el cuerpo. Estamos mandando órdenes todo el tiempo al cuerpo y el cuerpo reacciona. Aquí hay un juego físico-mental. Entonces yo no creo que los bailarines sean los “tontitos que se mueven”.

Las relaciones con el tiempo son otro ámbito en el que se dan contradicciones entre la lógica de la vida social burguesa y la práctica dancística. El bailarín y la bailarina se “entregan” a la danza. La palabra es significativa porque habla de un compromiso total; nos recuerda las palabras del amor, su particular lucidez, su particular ceguera. El bailarín y la bailarina no tienen, objetivamente, tiempo que perder (“la danza no me va a esperar”, dice Miguel Ángel Zermeño), pero, sobre todo, no se pueden “ahorrar” esfuerzos. Gloria Contreras manifiesta: “Para que haya trascendencia tiene que haber milagro, y para que haya milagro tiene uno que verter toda la fuerza del ser en un instante. Todo, todo: no ahorrar nada”.

El bailarín y la bailarina, el coreógrafo y la coreógrafa rompen con la lógica bancaria del capital, o, en sus términos, “hacen una mala inversión”. Se apuesta el todo para conseguir un cuerpo capaz de expresión, para irrumpir en la percepción cotidiana y no quedarse callado, finalidades éstas no muy apreciadas por el capital. ¿No se deja sentir esta devaluación en los más bien pequeños salarios de los maestros de danza, en los exiguos pagos por función y en el hecho de que los estudiantes responden que sí, que la danza es su profesión pero que van a estudiar otra carrera para sobrevivir? Una de las respuestas a esta falta de valoración es el refugiarse de algunas bailarinas en lo trascendente, en la ideología burguesa de la práctica artística que, en sus niveles más elementales, la concibe como inefable o propia de las esencias. Dice una alumna: “Para mí mi cuerpo es un templo por medio del cual voy a liberar mis sentimientos espirituales. Entonces este cuerpo lo voy a cuidar como tal, como un templo de adoración a la naturaleza, al ser humano, a la vida... Podría resumirlo como adoración a la vida. La danza es eso: adoración a la vida”.

Esto es sólo aparentemente paradójico, pues la danza, lo mismo que las mujeres, está sujeta a una doble caracterización. Se la exalta considerándola

como depositaria de los “más altos valores espirituales” —¿cuáles serán?— y se la devalúa. No es entonces extraño que se recurra a la mitificación ideológica de la propia práctica.

Pero lo que me parece más conmovedor de la práctica dancística es su trabajo con el espejo. No es casual que esas largas superficies azogadas sean elementos sin los cuales no puede pensarse en un salón de clase. La práctica dancística efectivamente me parece apoyada en el narcisismo, en ese narcisismo que se deja ver en el continuo arreglarse las prendas de algunas estudiantes. Narcisismo elemental que de inmediato es trascendido. Esa primera función del espejo es desplazada por la aparición de un modelo de movimiento por alcanzar siempre presente en clase, nunca exhaustivamente definido. Las clases llegan a convertirse entonces en una larga corrección: nunca se realiza un ejercicio suficientemente bien; siempre hay un “casi”, una brecha entre la ejecución y el movimiento ideal —repito—, siempre presente pero nunca visible. Pareciera que las bailarinas y los bailarines son presa del ámbito de las nociones ideales platónicas. Y en cierto sentido es así: el espejo se ha invertido; el movimiento ideal deviene realidad primera y las ejecuciones de bailarines y estudiantes se convierten en aproximaciones. Por eso siempre hace falta más; por eso no existe el movimiento perfecto. Silvia Unzueta, de Ballet Independiente, indica al respecto: “Hasta el más dotado tiene esa lucha con el cuerpo, ya sea por una u otra cuestión. Porque siempre te falla algo. Y siempre hay más; siempre hay más...”.

Asistimos realmente a la tiranía del espejo. Sin embargo esto no es asunto sólo de la danza: la referencia a la imagen especular es la que a todos nos constituye como sujetos. El individuo se mira en la imagen que socialmente se le asigna y aprende a reconocerse en ella, a identificarse ilusoriamente con ella y a —nada paradójicamente— desconocerse. Fuera de estas imágenes no sabemos ser. Así, las mujeres son “femeninas” y los hombres “masculinos”; el cielo es siempre azul —aunque haya esmog—; los patos no les tiran a las escopetas, y la pareja monogámica es una institución eterna.

Pero en el caso de la danza esta obsesiva búsqueda narcisista tiene un resultado paradójico: precisamente porque origina un continuado ejercicio puede llegar a producir un cuerpo transparente (“para mí, cuando bailas, es una radiografía”, dice Silvia Unzueta); precisamente porque el modelo por alcanzar se vuelve huidizo el cuerpo del bailarín y la bailarina se vuelve extraordinariamente decidida y cuestionante. A fin de cuentas se ha salido

del espejo; se ha escapado de las interpelaciones ideológicas usuales, y se convierte en un cuerpo inmejorablemente apto para problematizar y tornar quebradiza nuestra propia imagen; para poner en entredicho nuestras seguridades de espectador tocándonos. Al contemplar, o más bien participar en un espectáculo de danza nos damos cuenta de que en el escenario se construye un falso espejo que se niega a consolidar nuestro narcisismo, que no nos dice lo que queremos sino lo que es necesario expresar. El obsesivo trabajo de bailarines y bailarinas, la pérdida-conservación del espejo, los dota de un cuerpo multisignificante, no unívoco. Un atleta —la expresión más acabada del cuerpo socialmente concebido como “masculino”— siempre será un atleta; los bailarines y las bailarinas no son tautológicos, son cuerpos problemáticos. Celebrémoslo.

(Este trabajo se presentó en el Encuentro Internacional de Danza organizado por el Cenidi-Danza José Limón en 1985 en la ciudad de México. El texto fue resultado del apoyo obtenido en un concurso convocado por el CID-Danza —actual Cenidi-Danza— y la Universidad de Guadalajara para financiar un trabajo de investigación.)

Danza y erotismo

1.

Quizá mencionar uno detrás de la otra no obedezca sino a una confusión motivada por la irreductible presencia del cuerpo en estos dos ámbitos. Quizá danza y erotismo no se encuentran tan estrechamente ligados como una primera percepción nos los hace aparecer en la conciencia y no todo lo que es del cuerpo pertenece inevitablemente a la experiencia erótica. Quizá.

Sin embargo, en mi propia experiencia individual —que es decir, como se sabe, una manifestación particular de la existencia social— danza y erotismo se articulan en torno a similares preguntas, coincidentes misterios. La práctica dancística y los diálogos corpóreos del amor me llevan a preguntarme acerca de las relaciones de mi persona con mi cuerpo; acerca de las relaciones entre representación racional de la experiencia y la experiencia global, no fragmentada, vivida —evocada sí, pero ¿cómo representada?— acerca de los vínculos entre el ojo y el oído, la percepción propia recibida del exterior y la experiencia interna (no representable con base en imágenes, esquemas, conceptos).

Porque ¿quién se es cuando se danza? ¿Y quién se es cuando se ama? ¿Quién puede pronunciar su nombre —a quién le importa— cuando se está viviendo el júbilo del encuentro con la amada? ¿Quién, más allá de lo que comúnmente llamamos conciencia, se equivoca o acierta en clase de danza? ¿No llevan la experiencia de la danza y la experiencia erótica a preguntarse sobre qué es esa cosa que denominamos sujeto? ¿No nos invitan a indagar acerca de cómo se constituye una persona?

Bailar, amar, suponen ambos la adopción de un riesgo, la asunción de una apertura hacia el otro en la que se pone en juego la realidad más inmediata: la corporal. La danza y el amor implican cuerpos en aventura, en cuya

experiencia nos hacemos preguntas, nos abismamos, dudamos, nos elegimos sujetos provocantes de, y provocados por, una otredad (Dussel, 1989).

Danza y erotismo suponen el reconocimiento de la magnífica contundencia de la corporeidad que no se remite a sí misma sino que busca el diálogo, el encuentro con el otro, a través de su propio aventurarse, de su propio andar corporalmente los caminos de la subjetividad (la propia y la que construye compartiéndose).

2.

Con todo, las líneas precedentes pueden aparecer como trazando similitudes abusivas. Permítaseme en mi descargo abundar en la concepción del ser amoroso que sustenta este texto, lo que permitirá entender los puentes tendidos entre danza y erotismo.

Creo que, efectivamente, el ser humano vive gracias al deseo del Otro, quien lo convierte en un ente deseante en la medida en que ese Otro esencial (que ha hecho posible la aparición de cada sujeto individual en la vida, que lo ha invitado y que se ocupa de él material y afectivamente) al propio tiempo que fuente de cuidados afectivos y materiales no es una presencia constante sino también ausencia. Esta circunstancia provoca que el sujeto se constituya como necesariamente en busca del Otro, como apertura al Otro, como deseo de la otredad.

Dice Néstor Braunstein: “Nada en el desamparo del niño podría destinarlo a sobrevivir. El recién nacido no desea nada y la muerte sería su destino ineluctable y casi inmediato. Sobrevive por la mediación de este deseo del Otro que llega a él bajo la forma de un ofrecimiento, de un don de lo que puede satisfacer sus necesidades” (1983: 19). Y agrega:

El auxilio del Otro salva la vida orgánica pero, y ésta es la paradoja antropogénica, ese auxilio tiene que faltar para que haya vida de un sujeto. La experiencia de la falta conduce a la alucinación del pecho y el fracaso de la descarga movida por la alucinación lleva a la representación del objeto según el incipiente principio de realidad. Queda instaurado un ciclo de presencia-ausencia, cada una sobre el fondo de la otra. Equivalente auténtico de la presencia del bebé en el deseo del Otro, equivalente de la vida muerte, cada una sobre el fondo de la otra (1983: 25).

El ser humano está fundado entonces en el deseo del Otro, y es su búsqueda incesante, la pretendida pero siempre frustrada intención de suprimir para siempre su ausencia, lo que lo impulsa, lo que lo moviliza. Bajo esta concepción —semejante a la de proximidad manejada por Dussel en el libro mencionado— el ser humano es por necesidad ser amoroso: el que es lo es porque es amoroso. El amor no es un agregado ni un lujo de la experiencia humana sino su núcleo central. Es esto lo que lleva a decir a Julia Kristeva que “el psiquismo es un sistema abierto conectado a otro, y sólo en estas condiciones es renovable. Si vive, nuestro psiquismo está enamorado. Si no está enamorado, está muerto” (1988: 12).

De acuerdo con esto podríamos decir que buena parte de las acciones y elecciones humanas son confrontables con esta condición humana fundacional. Claro está que esta confrontación no agotaría todas las explicaciones causales de los hechos. La enfatizo más bien con la intención de señalar la validez de proponer una lectura de las prácticas humanas fundada en su situación amorosa fundacional.

3.

Pero, ¿qué resulta de la confrontación entre la situación fundacional del sujeto y la práctica dancística? O, dicho de otro modo, ¿qué es lo que amorosamente se juega en la danza?

Creo que, por lo menos, pueden bosquejarse tres respuestas: 1) la demanda del Otro, que concreta en una muy particular articulación de técnica y transferencia; 2) el bailarín, que se cultiva a sí mismo como objeto para la mirada del Otro, y 3) lo que se refiere a la apropiación del cuerpo.

Con respecto al primer punto pienso sobre todo en la experiencia de la clase. Los que asistimos a una clase establecemos una relación intensa con el maestro o la maestra. Evidentemente a estos últimos se los inviste de las características del Sujeto Supuesto Saber dancístico. Esto no tiene nada de particular: ocurre en casi toda situación docente, sea la materia que sea; sin embargo, en la danza adquiere especial intensidad debido a las características específicas del aprendizaje. Podríamos decir que en la danza es muy difícil engañarse con respecto al nexo transferencial con el maestro o la maestra. Casi inevitablemente éstos ocupan el lugar del ideal del yo dancístico

del aprendiz de bailarín, sitio que se sobrecarga en la medida en que es muy difícil —diría imposible— que el alumno o la alumna adecuen su cuerpo de manera absoluta al esquema técnico ideal propuesto. Piénsese en la circunstancia particular de estar en una clase en la que el ideal del yo pareciera estar personificado, y al que es imposible eludir porque el saber dancístico no es libresco —lo que impide el aprendizaje en la soledad radical—, y debe construirse con hechos del cuerpo: vale decir, tiene que demostrarse; no puede quedarse en la virtualidad, que es otra manera de decir que implica por necesidad la mirada del maestro, de aquel que puede confirmar o no lo afortunado del aprendizaje.

Si advertimos que la mirada sapiente del maestro o la maestra es el espejo en el que se está reflejando el proceso de constitución de un cuerpo de bailarín, y si recordamos que, por ejemplo, para Julia Kristeva, en su comentario al texto de Freud *Introducción al narcisismo*, la experiencia amorosa está posibilitada por la identificación originaria con la figura paterna, que es lo que propicia el surgimiento del ideal del yo, se podrá comprender todo el peso que adquiere el profesor o la profesora de danza.

De alguna manera podemos decir que en la clase de danza se juegan cotidianamente tópicos fundacionales del sujeto, y, que, si bien esto puede ocurrir en toda circunstancia académica, en el aprendizaje dancístico parece suceder de una forma más transparente, más desnuda.

Lo dicho lleva a plantearse el problema de la alienación del estudiante de danza o del bailarín en general, pues ¿cuál es el deseo que efectivamente asume? ¿El suyo o el que se filtra en la técnica y que, si bien está depositada en el maestro o la maestra, tiene su origen en un más allá social e histórico que no se piensa? ¿No repite el bailarín acaso el proceso de identificación-alienación constituyente del sujeto, según lo postuló Althusser siguiendo a Lacan (Althusser, 1977: 75-137)? Es decir, para ser reconocido como sujeto, cada uno de nosotros debe ajustar su conducta a una imagen especular que no nos refleja sino nos demanda adecuación. En el caso de la danza, esto se hace ante un Otro —colocado en el lugar del ideal del yo técnico del bailarín— portador de una mirada que confirma o no la identificación, la adecuación. ¿No se convierte, poco a poco, el bailarín/la bailarina en un objeto de la mirada del Otro? ¿No se produce el bailarín/la bailarina como el objeto deseado-amado por el Otro? ¿Qué ocurre cuando la adecuación técnica se desliza hacia la ratificación afectiva que —como ya anotamos

líneas arriba— implica fundacionalmente en la historia del sujeto el sostén vital del individuo? Creo que la experiencia cotidiana de la clase de danza, repito, pone en juego de manera muy nítida la forma en que somos constituidos como sujetos (sujetados, dirá Lacan). La experiencia dancística es una manera de enfrentarse nítidamente a situaciones constituyentes originales.

Es preciso señalar, por supuesto, que lo anotado no ocurre en términos absolutos, pues en el proceso descrito también hay que tomar en cuenta el progresivo apropiamiento de su cuerpo que logra el bailarín. Cuerpo que no es abstracción dúctil sino materialidad terca, problemática, particular. En esta problematicidad corpórea, ¿no se encuentra acaso la posibilidad de la ruptura de la alienación especular? Considero que sí, pues lo que se atraviesa entre el ideal del yo técnico —el modelo, el esquema por lograr— y el bailarín es su propia corporeidad, que no puede ajustarse nunca, de manera absoluta, a la imagen buscada. La particularidad, la singularidad se impone; el ser como entidad perfectible, vale decir, en posibilidad permanente de movimiento, permite, por la vía de la falla, la inadecuación, el crecimiento propio, liberador.

Poco a poco, a pesar de la imposible perfección, siempre buscada, siempre atisbada como aproximación, y gracias al trabajo cotidiano sobre su propia corporeidad, el bailarín y la bailarina se van haciendo dueños de su cuerpo, situación privilegiada en nuestro orden social. Con respecto a esto recuerdo las palabras de un estudiante de antropología quien ponía en cuestión este apropiamiento del cuerpo del bailarín: “¿Por qué se nombran ustedes los depositarios exclusivos del saber del cuerpo?” “Saber” decía. Y sí, es una exageración declararse como depositarios privilegiados de un saber. Sin embargo, no creo que lo que estuvieran postulando los bailarines en esa ocasión (se trataba de una mesa redonda) fuera la propiedad exclusiva y totalizadora del saber de un objeto. Lo que hacían era reivindicar su saber como tal. Esto me parece importante porque apunta a un hecho a través del cual la práctica dancística se liga con la lucha contemporánea que busca reivindicar los saberes y las experiencias más allá —o más acá— de las palabras (o, quizá, precisando, más allá, o más acá, de los usos convencionales de la lengua como sistema racionalizador).

Parto del hecho de que el acceso al cuerpo es posible a través del orden simbólico. Por ejemplo, las palabras dibujan un mapa del cuerpo; lo valoran, lo jerarquizan, y es gracias a esta dimensión simbólica-cultural que nos

adueñamos del cuerpo, pues en cierta y nada desdeñable medida nombrar es dotar de carácter de “realidad” a lo que siendo “real” no es todavía (por innombrado) humano. Vale aquí la diferencia que hace Enrique Dussel entre Cosmos y Mundo: “A los fines de este discurso filosófico designaremos con la palabra de origen griego ‘cosmos’ a la totalidad de las cosas reales, conocidas o no por el hombre. La totalidad de los astros, la vida, la realidad, en cuanto es algo constituido de suyo, desde su propia esencia” (1989: 35). Y agrega Dussel: “En cambio ‘mundo’, de etimología latina, quiere designar la totalidad de sentido comprendido por el horizonte fundamental. Mundo es así la totalidad de los entes (reales, posibles o imaginarios) que son por relación al hombre y no sólo reales, de suyo. [...] Sin hombre no hay mundo; sólo cosmos. [...] El mundo es así el sistema de todos los sistemas que tienen al hombre como fundamento.”

El orden simbólico permite el paso de la carne al cuerpo. Posibilita la humanización (su compleja escritura social e histórica); su tránsito del cosmos al mundo. Sin embargo, creo que hay otra dimensión humana que, sin estar en contradicción con el nivel simbólico (de hecho parece ser que históricamente las dos dimensiones o niveles se ayudaron a surgir mutuamente), permite también el tránsito del cosmos al mundo: el trabajo.

El bailarín y la bailarina trabajan sobre su propio cuerpo para producirse como cuerpos con capacidad de generar y utilizar una energía de lujo (Barba, 1986). Trabajar sobre el propio cuerpo es también descubrirlo y resignificarlo, humanizarlo. La progresiva apropiación del cuerpo que el trabajo dancístico supone, ¿no permite acaso que la experiencia de la corporeidad pase, por lo menos como posibilidad, del terreno de la determinación al de la capacidad de elección? Por lo menos como tendencia, el trabajo dancístico apunta hacia la elección de los usos del cuerpo. Y este ganar el cuerpo para el propio deseo, ¿no es también uno de los presupuestos básicos de la experiencia erótica?

Poco a poco el bailarín, a pesar de las tendencias alienantes del trabajo danzario cotidiano, y gracias a este trabajo y sus repercusiones en la escritura de su cuerpo, y gracias también a la imposible adecuación absoluta entre modelo técnico ideal y su cuerpo vivo, histórico y personal, va logrando un cuerpo para sí, potencialmente libre, cada vez más lúcido. No es poca cosa.

4.

Creo que otro de los puntos de contacto entre la actitud con respecto al cuerpo que se establece en la danza y en la experiencia amorosa es la complementación de la mirada con la acción de atenta escucha. Aclaro que, en este caso, escuchar debe entenderse en un sentido amplio, pues rebasa la noción de estrictamente oír sonidos. Escuchar quiere decir dejarse sorprender por la propia experiencia del cuerpo más allá de lo que son las certezas y de lo que se mira. Supone dejarse informar por el cuerpo, que no habla por representaciones sino a través de la experiencia. No es casual que los maestros y las maestras de danza insistan en el crucial papel de las sensaciones que van dibujando un mapa del proceso de apropiación del cuerpo a través de su rememoración. Recuerdo lo que sentí y lo asocio a una imagen para que esta experiencia quede inscrita en el horizonte de la conciencia. Sensación e imagen: mapa del progresivo apropiamiento del cuerpo. Esto es importante porque implica entender que la experiencia corporal dancística no es reducible sólo a lo anatómico: el cuerpo del bailarín respira también imágenes. Como en el caso de la experiencia amorosa, la imaginación y sus fantasmas juegan también aquí un muy importante papel. No hay vida corporal sin vida imaginaria.

Pero, además, esta actitud de atenta escucha plantea al amor como una de las formas fundamentales de quebrar la autoritaria constitución del sujeto en nuestras sociedades clasistas-patriarcales. Si, como afirma Savater, “amor es la afirmación entusiasta e incondicional de la existencia del otro”, y, continúa, “amar es descubrir la singularidad: en el amor se revela lo incomparable” (1982: 120), amar es atreverse a afirmar la calidad valiosa de la persona amada más allá de su acomodamiento o no a la imagen codificada propuesta por la interpelación ideológica dominante.

Lo dicho anteriormente es esencial porque la constitución del sujeto de acuerdo con la interpelación especular dominante no prepara para el advenimiento de la singularidad, ni, en consecuencia, para la validación del otro como exterioridad (u otredad); es decir, no contribuye a la aparición de una actitud amorosa. Al contrario, en la medida en que supone la adecuación del individuo a ciertos patrones que lo hacen aparecer como deseable, lo invalida en su singularidad, lo devalúa en un proceso que no tiene solución pues nadie puede ajustarse en términos absolutos, afortunadamente, al modelo

ideológico. En este sentido podemos decir que la constitución del sujeto en nuestras sociedades produce inevitablemente frustración o ceguera; adecuación imaginaria alienante, carente de lucidez.

En oposición a lo inmediatamente escrito arriba es preciso decir que amar es escuchar al otro en su diferencia; validarlo como otredad, siempre problemática, siempre provocante, siempre sorpresiva. Es afirmación de otra libertad.

Pero esto que reconozco para la persona amada también debo reconocerlo para mí. Reconocimiento esencial en el aprendizaje de la danza porque es desde la singularidad que me constituyo como ser danzante (situación muchas veces olvidada por los profesores de danza, olvido que, además, cuenta con apoyo y prestigio institucionales). La actitud de atenta escucha vale también para la relación que cada individuo establece consigo mismo. Para decirlo más claramente, la apertura amorosa debe ocurrir también hacia sí mismo. Hay que validar la propia singularidad.

5.

Asumir la escucha de la singularidad es correr el riesgo de que el otro sea imprevisible (que no se ajusta nunca a mi deseo sino que vive en el misterio de su propio deseo); es reconocerlo como no enajenable. Riesgo para el narcisismo que, en la afirmación radical de la libertad, es asumido en la experiencia amorosa desde la corporeidad.

Ahora bien, en concordancia con todo lo expuesto, el cuerpo del bailarín, ¿no es un cuerpo que se pone en riesgo para expresar el deseo social? ¿No se trata de un cuerpo que se significa en disputa con la alienación dominante? El cuerpo del bailarín se juega (es decir, se abisma para fracturar la estabilidad ideológica) en la sorpresa del hecho escénico. En este sentido, el cuerpo enamorado y el cuerpo danzante, ¿no son beligerantes y, desde diferentes perspectivas, coincidentes en el objetivo común de trascender las lógicas de dominación cotidianas? Cuerpos que buscan la singularización solidaria, hacen de la noción de aproximación el eje fundamental de sus empeños. Según esta idea, cuerpo enamorado y cuerpo danzante se encuentran en una zona clave del debate social: el de la definición del sujeto, en el que uno y otro optan por la singularidad solidaria (por lo menos como tendencia). Así

entendido, el cuerpo de la danza y el cuerpo del amor pueden ser, efectivamente, vividos para la libertad (o, precisando, para las diferentes libertades). Repito: no es poca cosa.

(Este texto fue publicado en la antología preparada por Hilda Islas *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México, INBA/Conaculta, 2001, págs. 509-516.)

Bibliografía

- Althusser, Louis. *Posiciones*. México, Grijalbo, 1977.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México, UAM, 1986.
- Braunstein, Néstor. "Las pulsiones y la muerte (collage)". En *La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan*. México, Siglo XXI, 1983.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. México, AFYL/Contraste, 1989.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, Siglo XXI, 1988.
- Savater, Fernando. *Invitación a la ética*. Barcelona, Anagrama, 1982.

Danza e identidad sexual (apuntes sobre la problemática masculina)

Creo que la danza escénica, tal como la concebimos en la cultura occidental, es uno de los sitios sociales privilegiados para la reelaboración libertaria de las experiencias de género. Esta afirmación sólo tiene sentido si se parte de la consideración de que las identidades de género y de preferencia sexual son productos históricamente analizables y no cuestión de esencias hurtadas a la modificación.

Asimilada tradicionalmente al ámbito femenino de la organización social, la danza es, por las implicaciones de su práctica, un reto a y un debate con la concepción patriarcal de la masculinidad. Si a ésta se la asocia habitualmente con las posiciones fuertes y definidoras de lo real (recuérdese lo que apunta Simone de Beauvoir (1990) en *El segundo sexo* sobre la concepción patriarcal que define lo masculino en términos de identidad con la sustancia), la danza se le opone desde una situación formulada, en principio, desde lógicas antípodas: no se trata de un arte que otorgue prestigio (salvo el inmediatamente ligado a la imagen tradicional de lo femenino: la belleza y la espiritualidad). Sus saberes son producidos básicamente en la experiencia corporal, es decir, a partir del mundo de los sentidos, ese territorio tan devaluado por la racionalidad occidental que identifica razón y realidad. Su lugar en el campo general de las artes es débil (situación que puede corroborarse con un somero análisis de su ubicación en los organigramas de las instituciones culturales). Y su lenguaje expresivo es más asociativo que discursivo, vale decir, se aproxima más a los procedimientos de la poesía que a los de la prosa analítica, circunstancia que, con respecto a la problemática general del sentido legible de lo real, la hace también desconfiable.

En general, la danza es sometida a la doble operación que la experiencia femenina sufre en nuestras sociedades: exaltación mitificadora y devaluación de sus saberes y maneras específicas de existir.

Desde una perspectiva patriarcal, la danza es, para el proyecto masculino, un mal lugar, pues supone la adopción del ámbito de lo inesencial, de la otredad determinada, adjetiva, no determinante.

Pero quizá la elección de este sitio incómodo tenga que ver con los valores nuevos que los varones problemáticos deseamos ayudar a producir. No se me oculta, sin embargo, que también desde una óptica machista la elección de la danza como proyecto de vida para un varón heterosexual otorga “ventajas”, sobre todo la posibilidad de ejercer eficazmente el poder autoritario haciendo valer, en el interior de un campo socialmente considerado débil, los hábitos y la autoridad otorgados a los hombres en la estructura social global.

De cualquier modo, lo dicho continuaría siendo una ventaja en un mundo al que, por principio de cuentas y sin discusión, no se le concede demasiado valor. Serían las ventajas y los triunfos de los hombres débiles. (Recuerdo, por ejemplo, comentarios de amigas y amigos sobre mi traslado del campo de la reflexión crítica literaria al propio de la danza: “Claro, en la danza hay menos competencia, y todo te será más fácil”. Dicho de otro modo, el asunto se reducía a que había eludido, supuestamente, una competencia de altura, de a de veras dura, enjundiosa).

Pero, más allá de lo anotado, quizá la elección por un varón heterosexual de la danza como proyecto de vida implique la asunción del riesgo de aprender los saberes otros; las maneras otras de estar en el mundo que también nos constituyen como varones, por fuera de la imagen tradicional de la virilidad.

Parto de que el proceso de constitución del sujeto masculino en el marco de la lógica patriarcal es, básicamente, y, obviamente de manera general, el aprendizaje de hábitos de ejercicio de poder autoritario y de aherrojamiento de la transparencia afectiva (recuérdese el poema *Los mudos*, de la escritora estadounidense Denise Levertov [1984]). Proceso que nos coloca a los hombres en una situación ética insostenible: somos educados para aceptar el hurto de la experiencia de una vida fincada en un horizonte ético en el que exista la diferencia, asumida como válida por principio y dueña de un carácter irreductible, inalienable. Es como si ser varón cabal, en nuestro mundo, supusiera la aceptación de la imposibilidad de ser justo y la asunción de la soledad narcisista como destino inevitable.

Desde esta perspectiva es factible entender entonces esa otra forma de la experiencia masculina, aparentemente en la posición diametralmente contraria a la antes señalada y que podría denominarse como la de la manifestación

heroica. Precisamente en virtud de la problemática situación ética en la que encuentra su fundamento la masculinidad patriarcal, la necesidad de encarnar un ideal ético, un valor exigente e irrevocable se vuelve insoslayable. Claro está que tal situación es vivida bajo la lógica fracturante de esa otra forma del dualismo occidental que separa a la vida pública de la privada, a la historia del tiempo largo de la del tiempo corto. El varón heroico sacrifica su vida privada, la adelgaza en el mejor de los casos, o, en situación extrema, se le torna una caricatura. De esta forma, puede afirmarse que los varones constituidos según la lógica patriarcal somos seres humanos escindidos.

Ahora bien, esta compleja situación tiende a no ser vista. El problema básico de la condición masculina, en la medida en que es portadora de privilegios reales, es que no quiere ser vista como problema. Recuerdese que, siguiendo a la Beauvoir, lo masculino es asimilado a la sustancia. ¿Cómo puede entonces cuestionarse el fundamento del ser? Problematizar lo masculino es problematizar las lógicas dominantes de constitución de lo que entendemos por ser. Evidentemente, esto último es precisamente lo que hay que lograr. Para liberarnos, y con ello contribuir a la construcción de una mejor realidad humana, los hombres necesitamos arrojar una gran piedra al espejo de nuestro narcisismo: nos urge trascender el estadio del espejo.

En este sentido, creo que la danza supone una confrontación permanente con los procedimientos habituales de construcción de lo real masculino y que implica una cotidiana ruptura del espejo narcisista masculino. Es, pues, un lugar social que posibilita un crecimiento —vital y ético—; un espacio para construirse diferente a partir de la permanente escucha de una otredad que no es abstracta sino definida: lo femenino (o mejor aún, las mujeres concretas, sabias en su mayoría, que se empeñan en este oficio difícil y apasionante de la intensidad escénica), y lo que deseamos como nuevos valores masculinos, situados todavía en el ámbito utópico; ese mundo virtual, deseado, y no tocado por la muerte.

(Este texto fue publicado en el *Baileín Informativo de la ENDCC*, número correspondiente a julio-septiembre de 1997.)

Bibliografía

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Tomos I y II. México, Alianza Editorial Mexicana/Siglo Veinte, 1990.

Levertov, Denise. En Mauricio Schoijet, coord. *Celebración. Poesía erótica de lengua inglesa*. México, Juan Pablos, 1984.

El Gólem, la Schejiná, el verbo y el cuerpo

Si pienso en las relaciones entre literatura y danza, inmediatamente se me aparecen dos imágenes: la del Gólem y la de la Schejiná. La primera es aquella figura hecha de barro a la que —en alguna de las múltiples versiones— la inscripción en la frente de la palabra hebrea verdad (*emet*) dota de animación y aliento. La segunda corresponde a la manifestación femenina de lo sagrado, que vive en permanente exilio y nos visita cada sábado.

En estas imágenes cifro las difíciles e inevitables relaciones entre la palabra y el cuerpo. “La imagen es la causa secreta de la historia”, apuntaba Lezama Lima en *Imagen y posibilidad* (1981: 19). En este mi breve texto la considero como un esquema simbólico de vínculos; como una estructura metafórica que resume orgánicamente un conjunto de nexos.

En las palabras que siguen espero aclarar algunas de las implicaciones que asocio a las imágenes descritas.

Que baile el Gólem

Gólem: cuerpo y palabra, materia vivificada por el nombre. Como ya se apuntó, es la palabra la que posibilita el movimiento de la escultura de barro. Es la palabra la que transmite el aliento, circunstancia que devela su fuerza, sus poderes. Una expresión negativa de esta capacidad de la acción nominativa es la destrucción del Gólem. Sólo hace falta retirar la inscripción colocada en la frente, o borrar la primera letra *e* para convertir a *emet* en *met* (muerte) y provocar la pérdida de forma y favorecer la desintegración del homúnculo.

Pero más allá de la constatación de la energía de la palabra, lo que me interesa resaltar en la figura del Gólem —esa corporeidad integrada a las

vicisitudes del sentido— es la convicción de que no existe cuerpo por fuera del ámbito simbólico, verbal. Afirmación que no posee ninguna novedad, pero que, sin embargo, quiero enfatizar porque en las representaciones habituales que los bailarines se hacen de su propia práctica el cuerpo pareciera distanciado radicalmente del horizonte lingüístico.

Es cierto que en el aprendizaje y la ejecución dancísticos la preeminencia del lenguaje corporal es contundente. La palabra no se profiere con frecuencia, y cuando se la integra, por ejemplo, al tejido coreográfico, no concuerda fácilmente con los ritmos corporales, físicos. Se la percibe como extraña.

Posiblemente la danza se integre a la necesaria revuelta contra la absolutización del hecho de nombrar; contra esa concepción cartográfica que concede estatuto de realidad exclusivamente a lo que es susceptible de ser encerrado —¿eso es posible?— en un nombre. Tal vez la danza implique, en cierto sentido, la irrupción de una afectividad más ligada a lo visceral que a lo simbólico. Sin embargo, aunque esto fuera cierto, si hay un cuerpo cargado de significaciones ése es el del bailarín, en la medida en que se trata, de manera fundamental, de una corporeidad hablante. El cuerpo en la danza se encontraría entonces en esa zona de debate, de tensión, entre las experiencias irreductibles a la expresión verbal y su inevitable traducción simbólica.

Podría argüirse con razón que los procesos de significación no son exclusivamente lingüísticos; que existen variados sistemas de comunicación. Con todo, la afirmación mencionada no borraría el nexo entre palabra y cuerpo. Máxime cuando —como señala Yuri Lotman en *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica*, s.f.— los principales sistemas de signos —el verbal y el icónico, según el semiólogo estoniano— tienden a aproximar sus lógicas. Circunstancia que se potencia mucho con el carácter intermedio —entre lo simbolizado y lo estrictamente experimentado— del lenguaje dancístico.

No es casual que los profesores y los coreógrafos apelen a imágenes, transmitidas verbalmente, para dirigir con precisión los movimientos de sus alumnos o bailarines. La imagen toca al cuerpo del bailarín, a través de la palabra, con el propósito de despertar una sensación precisa en la memoria corporal para que el movimiento adquiriera la intención y la calidad emocional y física deseadas.

De esta forma puede advertirse que la palabra movilizada secretamente en la danza es de calidad poética, metafórica, y que su eficacia proviene de su claridad expresiva. Vale decir, si se comprende que el lenguaje poético

suprime la arbitrariedad del signo lingüístico mediante la orientación de las palabras hacia un significado principal (proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático de la lengua), y que esta orientación supone —no sólo, pero predominantemente— la construcción de imágenes (la aproximación de la lógica verbal a la icónica), se entenderá entonces que el movimiento en la danza hunde su profunda capacidad de conmoción emocional en construcciones poéticas que se encarnan y sacuden, en consecuencia, sensorialmente a los espectadores.

Puede argumentarse de nuevo, y otra vez con razón, que la lógica poética (asociativa más que causal, favorecida por la contigüidad entre los signos más que por la sintaxis lógica) no es posibilidad exclusiva del lenguaje verbal. Sin embargo, me parece que la experiencia pedagógica y creativa de la danza sí involucra a la palabra poética de una manera privilegiada, y que la negación habitual de los nexos entre mundo verbal y mundo dancístico no proviene directamente de la práctica sino de las disputas de poder en el interior dancístico.

Claro está que en este último caso no se habla de la palabra en libertad, potenciada y posibilitada por la indagación kinésica, sino de la palabra de poder, que sujeta a los individuos en su constitución corporal misma.

La actitud de negarse a la verbalización es tributaria de las múltiples y aparentes “evidencias” de la práctica dancística. Evidencias supuestas que ganan buena parte de su verosimilitud —que no veracidad estricta— en el carácter fáctico, “objetivo” (en tanto que ocurre en el tiempo y en el espacio “reales”) del oficio dancístico. Tales obviedades portan juicios, valoraciones y descalificaciones, que no por no eludidos no son claramente enunciados y escuchados.

En el campo dancístico, sobre todo en la docencia y en la vida cotidiana de las compañías, se utiliza mucho una palabra lapidaria, sin matices. Se trata de un discurso en las antípodas de la polisemia lúdica y crítica de la poesía, enunciado para sostener posiciones de poder y para asegurar sus condiciones de reproducción.

El problema no es que sean juicios falsos en principio, sino que son absolutizados, transcrecidos, trasladados arbitrariamente de un ámbito a otro. Recuerdo el caso de una compañía que supone que “su” técnica de entrenamiento es “la” técnica y que los demás métodos son “estilos” (a la manera de la división arbitraria entre lenguas y dialectos). O a un crítico que

ubica en el grosor de senos y caderas —porque, ¿qué hay más evidente que los cuerpos?— la efectividad formativa de una escuela (es decir, se da por descontado que existe una sola y apropiada estética corporal para la escena). O a una profesora que gritaba: “¡No me engañen!” cuando no ejecutaban un ejercicio estrictamente como lo había marcado (¿por qué ligaba ética a habilidad corporal?). O el comentario contundente de un profesor y viejo bailarín (“tú nunca vas a bailar”; “maestro, ya bailo”; “ah sí, pero el tuyo es un grupito”) escupido desde la fortaleza de una posición de poder en el interior del campo dancístico.

Se pretende que la mayoría de estos juicios corresponde a realidades verificables sin asomo de duda. Para decirlo en términos quizá pasados de moda, puede afirmarse que buena parte del discurso educativo y valorativo ligado a las situaciones de pase (los momentos en que se pretende decidir quién será bailarín y quién no, quién coreógrafo y quién no) está sumido en el paraíso de la seudoconcreción.

Las relaciones de poder son el gran tema eludido en el silencio de los cuerpos y en las pocas, pero contundentes, expresiones pretendidamente obvias de aquellos que detentan el poder en el campo de la danza. Si la imagen del Gólem sirve para pensar las formas sociales a través de las cuales la cultura constituye los cuerpos, la resistencia a la verbalización en la danza busca hurtar esta reflexión.

De esta forma es factible ubicar una paradoja: la práctica dancística, en relación con los abusos de la racionalidad verbal (sólo es real lo mencionable), implica la defensa y la expresión de las experiencias fuera del ámbito lingüístico directo. En este sentido es rebelde, enriquecedora; pero, al propio tiempo, la desconfianza hacia la verbalización, la complicidad de muchos hacedores de la danza en torno a la elusión del análisis de sus desiguales relaciones de poder, convierte a este arte en un terreno particularmente conservador.

Creo que los miembros de la comunidad dancística debemos resolver esta contradicción y potenciar la rica capacidad de nuestra disciplina de producir significaciones, de ligar territorios colocados en los extremos de la experiencia —lo no verbal y lo extremadamente simbolizado—, de generar amplias resonancias de sentido en los espectadores. Estas características no se merecen el discurso ceñido e impune de las pretendidas evidencias.

El Gólem no tiene por qué ser una figura torpe: puede bailar, que es otra manera de decir puede expresar; puede llevar a su propia práctica la crítica a las elusivas o prepotentes maneras de expresión acostumbradas en su oficio artístico; puede superar la escisión entre sus efectos públicos y sus hábitos privados.

La Schejiná, la ética en el exilio

La pertinencia de la imagen de la Schejiná como categoría para pensar la realidad la derivé de un somero análisis de la obra de la escritora mexicana Elena Garro. Al leer sus relatos y obras de teatro percibí un debate entre lo sagrado y lo profano (que se expresaba no en términos de divino-humano, sino de justo-injusto) como sustento profundo de sus escritos. En realidad, esto no es característica exclusiva de Elena Garro, sino que la comparten en general los narradores de la llamada generación del medio siglo (Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, por ejemplo). En todos ellos parece manifestarse una gran preocupación por la problemática axiológica inaugurada por la modernidad, aquella a la que se refiere Lyotard —en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, 1990— con la afirmación de que el capitalismo no requiere justificación, no necesita validaciones éticas para ser simplemente eficaz, cruel y productivo.

Esta situación se magnifica en la posmodernidad con la muerte de los metarrelatos (las ficciones mitologizantes que justifican la acción: la igualdad, la libertad, la fraternidad, el ascenso indetenible del progreso, la supresión de la sociedad de clases), pero, en el fondo, ha estado siempre como ausencia axiológica constituyente del mundo social del capital. La ética fue expulsada de la construcción de la vida cotidiana. Vive en el exilio, y se encuentra errando.

No es extraño que la formulación hecha por Lucien Goldmann de la caracterización lukacsiana de novela encuentre su fundamento en la expulsión del ámbito axiológico: la búsqueda obsesiva que hace un personaje problemático de valores verdaderos en un mundo degradado.

Los autores mencionados reflexionan narrativamente sobre las consecuencias de tal pérdida de centro, y en todos la figura femenina es postulada como emblema de la conmoción ética de la realidad. Todos ellos buscan la

reconstitución de la perdida coherencia de la totalidad, claro está que por medios y representaciones diversos.

Para Elizondo, Melo y García Ponce los personajes femeninos son centrales. Ellas son las portadoras del sinsentido hedonista de la vida que, paradójicamente, llena de significación la existencia humana (García Ponce); o las representantes de una divinidad inalcanzable, caprichosa, degradada, que hace girar el mundo en reiterados ciclos de retorno de la humillación y la desesperanza (Melo); o son las víctimas aquiescentes de ritos exquisitos de tortura y erotismo, en los que se revela la extrema cercanía entre el amor y la muerte (Elizondo). En los tres casos las mujeres son dichas, mencionadas, representadas, pero no son las dueñas del discurso.

En Elena Garro e Inés Arredondo los personajes femeninos también son clave; también vehiculan valores. Sólo que en este caso no son dichas, atrapadas, construidas, sino las dueñas de la enunciación. Las mujeres de Elena Garro, a diferencia de los personajes narrativos de García Ponce, se autoafirman, así sea por vía negativa, no a través de la obediencia, sino de una suerte de deslealtad, de descreimiento en los valores patriarcales que les permite optar por la piedad hacia los otros o por el acatamiento al propio deseo antes que a la pertinencia social. Este negarse a la obediencia, o este abrirse a la piedad, las desarraiga, las obliga al exilio, a una emigración sin esperanza. De alguna forma son expulsadas de la “totalidad” y, en consecuencia, su relación con lo ético-sagrado se establece a partir de su condición de víctimas.

En el caso de Inés Arredondo sus relatos asumen que la mujer puede ser sitio de hierofanía, sólo que lo sagrado revelado por una mujer —a condición de negarse a asumir el papel prescrito por el mundo masculino— no remite al centro axiológico de la totalidad patriarcal sino a valores exteriores, otros, pensados en términos de salud y pureza. Esta narradora se ocupa también del proceso contrario: de la degradación sufrida por la mujer cuando se deja atrapar por la lógica machista que le tiende trampas cuyos señuelos son el acceso al saber estético, el amoroso o la adquisición de un estatus.

Elizondo, Melo y García Ponce articulan ámbito sagrado y condición femenina bajo una perspectiva que, aunque provocadora, no deja de ser patriarcal. Arredondo y Garro construyen personajes en disputa, errantes, no asimilables por el orden de la totalidad dominante masculina.

Esta articulación entre mundo sagrado, condición femenina y exilio es la que me llevó a englobar a los personajes femeninos de las autoras mencionadas

con la denominación de la Schejiná (recuérdese que ésta es el aspecto femenino de D'os, la divina presencia, que encarna los valores de la piedad y se encuentra en el exilio). Y es esta imagen de exterioridad al discurso patriarcal la que creo puede aplicarse, en principio, al lugar de la práctica dancística en el conjunto de las artes.

La danza es inscrita, de acuerdo con la división genérica —social e históricamente determinada— de los oficios al territorio de lo femenino. De aquí, entre otras cosas, tanto la exaltación encubridora de sus contradicciones, como, al mismo tiempo, su devaluación como arte “poco serio”. Sin embargo, lo que me interesa resaltar es más bien su capacidad —planteada en los apuntes precedentes sobre la imagen del Gólem— de expresar problemáticas no asimilables por los discursos que se sitúan fuera del cuerpo. Así como el movimiento feminista colocó a la corporeidad en el terreno de las reflexiones sobre el poder, así la danza sitúa al cuerpo en el centro mismo del acto de la enunciación, de la producción de sentido. Es decir, introduce otras maneras de significar, complejas, encarnadas, que abren la posibilidad de referirse a otro orden axiológico (todavía más deseado que efectivamente operante). Desde esta perspectiva, puede plantearse que el cuerpo dancístico es un signo que apunta a la utopía.

Puede decirse, con justicia, que lo dicho es más bien mi propia imagen de la práctica dancística, que no coincide necesariamente con la realidad. Es muy factible, pero, con todo, no me parece casual que Elena Garro haya elegido a la danza, en su obra *Testimonios sobre Mariana*, como metáfora de la utopía. En todo caso, es la danza concebida como práctica situada en la extraterritorialidad del orden social dominante el proyecto estético que me interesa ayudar a construir.

En *Testimonios sobre Mariana*, la escritora mencionada parte del diseño de una situación extremadamente desventajosa para su personaje principal: la de no ser dueña de la enunciación y la de tener que defenderse de los discursos clasificatorios ajenos.

En la novela hay tres narradores en primera persona —Vicente, Gabrielle y Andrés—, quienes tratan de develar el misterio de las acciones y la personalidad de Mariana en capítulos sucesivos. A esto debe agregarse el hecho de que tal misterio tiene su origen, básicamente, en la imagen de Mariana producida por el discurso descalificador y agresivo de Augusto, su marido, líder de una comunidad intelectual.

Mariana sufre en carne propia las consecuencias políticas del trabajo clasificatorio, demarcador, de los profesionales de la elaboración de las representaciones del mundo. Mariana devela el carácter de ejercicio de poder que pueden adquirir los discursos clasificatorios. Discursos enunciados desde sitios legitimados para ese ejercicio del poder que, en consecuencia, es percibido como “natural”, como no problematizable. Es Mariana la que debe mostrar, contra los discursos externos, su inteligencia, su eticidad, su capacidad amorosa. A lo dicho se agrega la circunstancia de que Augusto y su grupo (en una situación producto de una inversión axiológica tramposa, orwelliana) se consideran “progresistas”: son sadeanos, izquierdistas y defensores de los derechos humanos. Vale decir que disputan con el poder autoritario en el ámbito público, pero lo aplican, minuciosamente, en el terreno privado. Garro señala esta contradicción ética que se concreta en una perversión de los discursos, en la que el mundo construido por la palabra enunciada desde el sitio de poder es mentiroso porque su sustancia está originada en el poder pero no en la justicia. Se trata de un mundo en el que los valores declarados y los practicados no coinciden. La realidad social se encuentra literalmente “al revés”: los progresistas son unos tiranos, las supuestas alternativas de relación amorosa son en el fondo variantes del modelo básico patriarcal, los “reaccionarios” (rusos blancos, artistas de ballet) son los depositarios de una vida ética acorralada y a la defensiva, los dominados —que podrían ser revolucionarios— se convierten en soplones, etcétera.

Confrontada con la situación descrita, Mariana desaparece o se suicida. Y uno no puede dejar de preguntarse por qué no actúa con más resolución y se escapa de las trampas que se le tienden. Lo que sucede es que en la novela no hay lugar para una vida fincada en la transparencia ética. Para que Mariana pudiera vivir en el mundo, el resto de los personajes tendría que crear las condiciones. Mariana —ligada por el relato a un impreciso más allá— es una especie de vida signo, de vida emblema que evoca una realidad sustentada en definiciones éticas que podrían permitir la confianza y el cultivo de la belleza a pesar de su aparente inutilidad. Por eso, el ballet juega en la novela este papel de ámbito utópico en el que se entretejen la belleza, la ética y la gratuidad.

Las figuras femeninas de Elena Garro son, en general, personajes problemáticos que demandan a los otros una definición. Se encuentran instaladas

en una suerte de pasividad provocadora, en una posición de indefensión tal que impide la indiferencia: o bien suscitan el surgimiento de actitudes, podríamos decir, sadeanas —la utilización y el abuso “natural” del débil—, o bien, la actitud contraria: la de hacerse cargo. Se trata de personajes catalizadores. Suscitan reacciones: ésa es su función. Y en ese mismo sentido trascienden los relatos (el universo diegético) para convertirse también en llamados para el lector y la lectora, en signos para el narratorio.

Mariana es un personaje que se niega a ser atrapada por los diversos discursos patriarcales. En su huida y ambigüedad, en su salirse de foco, en su exilio y errancia, obliga a la lógica patriarcal a desnudar su carácter bélico, cosificante.

Mariana es una liebre que se refugia en un no lugar cuyo contenido de justicia está todavía socialmente por definir.

Que la danza ayude a suscitarlo.

(Este texto fue publicado en la revista *Blanco Móvil*, núm. 67, edición de décimo aniversario, 1995.)

Bibliografía

- Lezama Lima, José. *Imagen y posibilidad*. La Habana, Letras Cubanas, 1981.
Lotman, Yuri. *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica*. México, UNAM (edición interna del CUEC), s.f.

Apuntes sobre la educación en la danza

Danza e instrucción pública

Cuando pienso en instrucción pública —ámbito académico en el que me formé y al que pertenezco ahora como maestro— se me aparecen nociones como las de “historia nacional”, “esfuerzo colectivo” y “responsabilidad social”, y no puedo dejar de recordar que mi abuelo materno, don Enrique Villaseñor Martínez, fue uno de los maestros fundadores del IPN, y que mi abuela paterna, doña Guadalupe Sánchez Méndez, fue una de las primeras biólogas egresadas de la UNAM. De tal forma que en mi imagen de la educación se entretajan los afectos personales y las representaciones colectivas, situación que, por otra parte, es compartida por un gran número de ciudadanos mexicanos en la medida en que la instrucción pública (preocupación central de los liberales del siglo pasado y de los intelectuales revolucionarios del siglo XX) es una herencia histórica que se vive en la cotidianidad personal de la propia formación. Herencia histórica que no se construyó de manera abstracta sino con base en concretos esfuerzos individuales como el de mi abuelo don José Luz Contreras Garrido, quien peleó como villista en la pasada revolución, y como el de mi abuela doña Josefina Villaseñor Correa, buena mujer quien con su acuciosa labor doméstica es metáfora de los trabajos privados, no reconocidos pero eficaces, que sostienen los empeños públicos.

¿Por qué menciono lo anterior? Porque no deseo olvidar que la educación pública ha sido uno de los esfuerzos para lograr que en nuestro país las clases subalternas, los plebeyos, tengamos acceso a los capitales culturales necesarios para un proyecto democrático de nación. Porque es eso lo que de manera fundamental está en juego en la problemática de la instrucción pública: el proyecto de organización nacional. Y ahí donde unos ven en la educación una marca ratificadora de las jerarquías sociales otros ven un derecho democrático a la aprehensión crítica de los múltiples saberes; y ahí

donde unos privilegian los saberes del oficio eficaz, que mucho tienen de resignación ante la pretendida inmodificabilidad del presente orden social, otros enfatizan el conocimiento como posibilidad de escudriñar las razones sociales de las prácticas, de desencantarlas; y ahí donde unos ven al saber como optimización de lo mismo otros se empeñan en una educación que busque tender puentes entre lo deseable y la realidad.

Puedo mencionar, de mi propia experiencia como profesor en una universidad privada y como maestro en la UNAM y en el INBA, que en la primera se privilegiaba una enseñanza deseosa de conseguir la profesionalización (el dominio de saberes de oficio) en un marco bastante estrecho de discusión académica (y no es que la universidad no propiciase el intercambio entre los maestros, pero éste tenía su origen siempre en las necesidades de la institución, cuyos directivos organizaban cursos y seminarios más para coherentizar el trabajo en el ámbito de lo ya decidido que para contrastar variadas corrientes teóricas), mientras que en las escuelas públicas, en general, y sin ánimo de dibujar una imposible idealización, siempre he encontrado un empeño de articular los saberes de la práctica con los conocimientos críticos, en un espacio de pluralidad (no del todo pacífica, es verdad, pero siempre presente), de discusión y complejización. Y me parece que el encuadre crítico de la educación pública y su cultivo de la diversidad son logros de nuestra vida colectiva, que se hace menester defender y ahondar. No fue casual, por ejemplo, que durante los muchos años en que la discusión política abierta —sobre todo en cuanto a los proyectos partidarios y de los medios masivos de comunicación— estaba obstaculizada fueran las instituciones educativas públicas los espacios colectivos en que se debatieron las variadas propuestas de organización social. Y no es casual tampoco que ahora, bajo el modelo gerencial de ejercicio del poder estatal, que tiende a considerar la educación como servicio rentable y no como derecho, la universidad pública sufra descalificaciones y acosos.

Claro que es necesario mencionar también algunas de las principales contradicciones de la educación pública, por ejemplo la que ocurre entre la posibilidad democratizadora del saber y la gestión de las instituciones, pues si bien es cierto que en las escuelas públicas existe una intensa vida colegiada de los profesores también es verdad que no deja de percibirse el temor de las autoridades a la estabilidad y acrecentamiento de la independencia de los colectivos académicos, miedo que, por ejemplo, en el caso del Cenart,

se convierte en una periódica reconstitución de las instancias colegiadas a través de una nunca explicada lógica de contrataciones y, sobre todo, de “descontrataciones”. A esto debe agregarse, como otra contradicción en el terreno propio de los colegios, el hecho de que tienden a ritualizarse y a reproducir, como un eco, las pugnas de los campos extraacadémicos en los que los saberes se inscriben.

Ahora bien, ya en el terreno de lo que ha sido el trabajo en las licenciaturas de docencia de la danza clásica y coreografía de la ENDCC (carreras de reciente formación —menos de una década— en las que actualmente desempeño mi labor docente) puedo decir que con nuestro trabajo colegiado hemos querido contribuir a la sistematización de los saberes dancísticos; a su diálogo y articulación con los saberes teóricos; a la indagación y formulación conceptual y práctica de la profunda y diversa riqueza de la sabiduría dancística, y a la exploración de la voluntad ética como sustento de la vida profesional y ciudadana. Todo lo cual está llevándonos, poco a poco, a definir una nueva pedagogía dancística, centrada en el respeto a la dignidad personal y no, como era costumbre, en el quiebre permanente de la autoestima del estudiante, así como a trascender la idea de la escuela de arte como mecanismo de captación y cultivo de talentos (pues, en general, a mi juicio, lo que se cimienta con esto es el poder académico de los designadores de talento, quienes por misteriosas razones están capacitados para percibir las misteriosas capacidades innatas, sin poner en tela de juicio el juego de espejos ideológico-narcisistas y lealtades políticas que con tal dispositivo se propicia) en beneficio de una concepción de la educación artística como riguroso trabajo de posibilitación de cada uno de los proyectos expresivos personales de nuestros alumnos, pues creo que —siguiendo a Lévinas— la educación artística debe jugarse ante el misterio todo del que somos depositarios todos.

En el fondo, para mí resulta claro que, como ya apunté líneas arriba, en la imagen del coreógrafo y del maestro de danza por la que nos esforzamos formulamos nuestra concepción de sociedad deseada, y ésa para mí es la de una comunidad integrada por individuos complejos, éticos, conscientes de su herencia (los empeños personales y colectivos que los posibilitaron) y con ganas también de convertirse en desbrozadores respetuosos de posibilidades.

Los saberes de la danza o Una historia de siameses

La investigación de la danza supone el encuentro y desencuentro de dos ámbitos de saber: el que nace de la propia práctica dancística y el académico-conceptual. Si bien no existe ningún campo de conocimiento estático, puesto ahí sólo para una contemplación directa exenta de tribulaciones, en el caso de la danza se trata de un campo que porta sus saberes; que habla, que los transmite en clases y en ensayos, en múltiples conversaciones. Se trata de un gremio que vive y protege su acervo, su capital cultural. No es ésta una situación excepcional; sin embargo me interesa señalarlo porque, si bien la danza es socialmente aceptada como un hecho estético, no lo es tanto como saber. Hace años una amiga filósofa me comentaba una conversación sostenida con una bailarina en la que ésta le aseguraba que durante los ensayos “no podía pensar en nada”. De esta afirmación mi amiga concluía la pobreza intelectual de la danza y la superioridad del teatro, por ejemplo, en el que la palabra es portadora de contenidos supuestamente perceptibles con claridad. La danza es devaluada en tanto saber, porque, ¿cómo va a conocer algo quien dedica horas y horas al trabajo corporal y parece estar atrapado por su imagen en el espejo? Pero esta devaluación tiene su origen en varias consideraciones apriorísticas: conocimiento verdadero es sólo el que tiene existencia conceptual; el cuerpo es un territorio abierto a las experiencias pero no depositario de saber. Consideraciones que repercuten en el trabajo de investigación de la danza, en primer lugar porque no se le confiere estatuto de campo de conocimiento respetable, y porque, en consecuencia, se la considera más como una práctica susceptible de ser glosada que entendida.

Pero así como existen los prejuicios arriba mencionados, el gremio de la danza tiene los suyos muy cargados de antiintelectualismo. Creo que en buena medida esta actitud tiene su explicación en la devaluación descrita líneas arriba: los bailarines y bailarinas saben que saben y que ese conocimiento

empírico no se encuentra reflejado en lo que habitualmente se escribe sobre la danza, textos que, muchas veces, son percibidos como escritura exaltada de un glosador externo.

Es natural que los danzantes se sientan utilizados, saqueados, cuando se consideran a sí mismos —y con razón— como fuente primera del saber de su oficio. Sin embargo, la actitud antiintelectual tiene también otros orígenes, entre ellos el énfasis casi exclusivo que se hace de los aspectos técnicos y creativos de la danza, en detrimento de otros aspectos, de tal forma que quien no hace clase o no ha participado de alguna manera en trabajos coreográficos o docentes no es “autorizado” como persona que pueda aportar un conocimiento sobre la danza. En correspondencia con el juicio antes escrito de “¿qué puede saber quien sólo se dedica al trabajo físico —o, más precisamente, ‘a levantar la pata’—?”, nos enfrentamos con el “¿de qué puede hablar si no se mueve?”

Ambas aseveraciones pecan de ultrageneralización, es decir, de la absolutización de una parcialidad. En el primer caso el error se encuentra en la sola validación del conocimiento conceptual como saber verdadero, en detrimento del empírico y del que podríamos llamar saber estético. En el segundo, en el desconocimiento de las características específicas del saber conceptual que será siempre una realidad nueva sobre su campo de estudio, no su mimesis, porque práctica por conocer y proceso de conocimiento se encuentran situados en ámbitos diferentes.

Es claro que para producir conocimiento conceptual sobre la danza es necesario recurrir a sus hacedores, a los portadores de la experiencia dancística directa; pero también debería ser claro que trabajo estético y trabajo cognoscitivo- conceptual no son exactamente la misma cosa, y que, así como se requiere del aprendizaje de habilidades técnicas y artísticas para bailar, también es ineludible dotarse de determinadas habilidades intelectuales para la producción de conocimiento.

Lo importante es entender que una actividad no debe supeditar a la otra. Que el trabajo conceptual es específico pero no superior al estético y que no tiene ninguna autoridad estética sobre el laborar artístico, así como también es necesario comprender que el trabajo artístico no tiene superioridad conceptual sobre la práctica cognoscitiva.

Si menciono esto último es porque, sobre todo en el terreno de la reflexión intelectual acerca de la danza, se confunde, a veces, la producción

de conocimientos con la formulación de juicios de valor estético apoyados en una normatividad las más de las veces embozada pero actuante. Así, me ha sorprendido encontrar textos en los que se les señala a los bailarines lo que deben aprender o hacer, soslayando la necesaria actitud de escucha, de aprendizaje que todo investigador y todo crítico debiera tener; de ganas de aprender y de preguntarse sobre las razones que sustentan lo que los bailarines están efectivamente haciendo y no sobre lo que abstractamente deberían hacer.

No estoy propugnando la insostenible identificación de objetividad con imparcialidad para la producción de un conocimiento válido sobre la danza. Lo que indico es que sería bueno procurar que la investigación dancística fuera la continuación, en el plano de la teoría, de la práctica dancística existente; que los detentadores del saber conceptual partieran del reconocimiento de los saberes del hacer dancístico; que se dejara de tratar a los danzantes como a bobos que se mueven artísticamente si la inspiración venturosamente los alcanza. Éste es el gran reto de la investigación teórica sobre la danza: la formulación de categorías y conceptos adecuados para la descripción de un saber cuyos depositarios son esencialmente los practicantes de la danza. (Haciendo una analogía quizás un tanto violenta, habría que recordar que, por ejemplo, el psicoanálisis pudo ser fundado cuando Freud decidió creer a sus pacientes, escucharlos y dejar de considerarlos como enfermos culpables por su voluntad escasa.)

Otro de los problemas a que se enfrenta la investigación dancística es el de que su realización permanente es relativamente reciente; vale decir, apenas se están acumulando el capital teórico básico y la infraestructura esencial. Esto no es un defecto; es simplemente una circunstancia particular de la investigación teórica de la danza de nuestro país. Conocidos son los precursores —Alberto Dallal y Raquel Tibol, por ejemplo, y otros muchos que mi segura ignorancia impide nombrar aquí—. Pero la investigación dancística asumida como una tarea colectiva realizada en el marco de una institución es muy reciente (de ahí la importancia del Cenidi-Danza). También es necesario señalar que la mayoría de los actuales investigadores de la danza provienen del gremio mismo. Fueron participantes activos —si no es que aún lo son—. En consecuencia, la mayoría de sus saberes son estéticos y los propios del hacer; no conceptuales. Pero la constatación de este hecho no puede convertirse en argumento en contra de los investigadores, porque

fueron los bailarines y bailarinas quienes asumieron la responsabilidad de la producción de conocimiento sobre su práctica, entre otras cosas porque, debido al muy ideologizado irrespeto hacia la dignidad de la danza como campo de estudio, no abundan entre los detentadores del saber conceptual los investigadores dancísticos (¿en dónde están los numerosos sociólogos, antropólogos e historiadores de la danza?). Los investigadores surgieron del único lugar del que en principio podían surgir: del gremio. En consecuencia, sus virtudes y defectos son los del gremio, y es responsabilidad colectiva subsanar las carencias.

Cuando hablo de que es necesario asumir el mejoramiento de la investigación dancística como una tarea colectiva me refiero fundamentalmente a la ampliación del horizonte educativo de la danza y a la asunción de la responsabilidad de su impulso por parte de más instituciones académicas (la UNAM, la UAM, por ejemplo). Me parece que gracias a su eficacia estética, la danza en nuestro país está acrecentando su significación social; se está transparentando su utilidad para la reflexión colectiva de lo que como nación y como individuos queremos ser. Es el momento entonces de que esto repercuta en el ámbito académico. Nuestra danza merece ser tomada en serio por las instituciones de educación superior, no sólo en términos de difusión sino también como práctica artística sobre la que es necesario producir conocimientos.

Pienso también que es esencial ampliar la educación dancística más allá de lo estrictamente técnico, porque la danza misma plantea muchos más problemas que los de su ejecución. Quizá se me impone la condición de espectador, pero creo que, por ejemplo, el problema de la producción de sentido en la danza es realmente complejo y que implica un conjunto de operaciones culturales que rebasa con mucho los avatares de la técnica. ¿Cómo pensar, por ejemplo, los procedimientos de significación de un arte que parece vivirse en la tensión entre las maneras de decir dramático y el poético? ¿Cuál es el capital cultural con el que dialoga o disputa nuestra danza? ¿Cuál es la ética implícita en su estética? ¿Cuáles son los sujetos ideológicos que transgrede? Si a esto agregamos cuestiones como las de la historia de la recepción por el público, la utilización de la danza escénica por parte de la política cultural oficial, los procedimientos institucionalizados o no de transmisión del saber dancístico, etcétera, nos daremos cuenta de la complejidad de la danza como práctica social y como campo de estudio, y de cómo realmente estamos en

el principio de su investigación. Circunstancia que, por otra parte, no es privativa de la danza: recuérdese que las que podríamos llamar disciplinas teóricas de la cultura poseen una historia breve y se encuentran en proceso de constitución.

En resumen, creo que el ahondamiento de la eficacia de la investigación dancística depende de una ampliación del horizonte educativo que les permita a los no directamente involucrados en los procesos de la creación o la docencia insertarse en un campo de estudio vivo, sapiente, y a los bailarines, maestros y coreógrafos tomar cabal cuenta de las repercusiones culturales, es decir, sociales de su arte. Creo también que nunca debe olvidarse que la producción de conocimientos es posterior a la existencia de la práctica que se estudia y, aunque esto parezca una perogrullada, no está de más decirlo para de alguna manera ayudar a impedir la reproducción, en el interior de nuestro gremio, de la desigual y jerarquizada relación entre conocimiento y experiencia que nos hereda la cultura occidental (alma vs. cuerpo) y su división social del trabajo. Propongo que la regla de oro sea: respetemos la especificidad del trabajo conceptual pero que éste nunca se convierta en legislador estético; que la teoría dancística sea la continuación en el ámbito conceptual de lo que los danzantes efectivamente hacen; que sirva para abrir horizontes y no para inhibir. Porque si no es así, ¿cómo podríamos hablar del carácter liberador de la teoría?

El viaje de Clavileño (notas sobre una experiencia docente en la danza escénica contemporánea)

Hablar sobre los problemas de la educación dancística es evidenciar la deseada imagen del campo en el que uno desarrolla su actividad docente. Imagen —y actividad—, por supuesto, no ingenuas, o mejor, no desinteresadas: si uno se plantea con su trabajo educativo contribuir a mejorar las características de esa articulación de prácticas a las que denominamos gremio es porque uno se desea parte activa de ese campo (es decir, sujeto interesado) y porque se considera con la capacidad de ayudar a desbrozar zonas conflictivas, territorios no del todo luminosos de ese campo al que uno ama.

Claro está que tal perspectiva debe ser evidenciada para que pueda someterse a crítica y ser relativizada. Lo que pretendo es mostrar una de las maneras en las que es posible participar en la construcción del campo de la danza, no absolutizar una toma de posición. Se trata, en síntesis, de reflexionar sobre una manera particular de abordar la enseñanza de la teoría en el ámbito de la danza, práctica docente determinada por un asombro inicial, un gran desasosiego y un anclaje en la esperanza.

No se me oculta que buena parte de mi enfoque está influido por la manera en como me articulé a la danza escénica contemporánea. Manera que puede explicarse mediante un relato, es decir, a través de una ficción, una construcción hipotética retrospectiva, que implica, por supuesto, una versión, una lectura inevitablemente sesgada de lo narrado —lectura a la que habrá de ponerse en cuestión a lo largo de este texto—, que, al propio tiempo, y gracias a su condición parcial, proporciona una visión, un horizonte afectivo que ha de tomarse en cuenta.

Este relato es el siguiente:

Si bien había sido espectador de danza desde niño, lo que ocurrió en la danza de la ciudad de México después del sismo de 1985 me conmovió profundamente en la medida en que la propuesta de la danza callejera, en

que los contenidos de las obras y la pasión de los bailarines y coreógrafos reunían en un solo haz el trabajo estético y la participación política.

Me parecía que el movimiento de los grupos independientes trascendía la escisión entre arte y política que me había atribulado durante mi vida de irregular militante trotskista (PRT) y de escritor vergonzante de poemas. Sentí que me había encontrado un ámbito de práctica social en el que podía ser útil sin necesidad de dividirme entre una vida política “eficaz” y una expresión artística privada.

Por eso cuando mis admirados bailarines y coreógrafos me invitaron a participar en Danza Mexicana, A.C. (Damac) acepté de inmediato e inicié —junto con muchos compañeros y compañeras— una febril actividad de organizador y promotor cultural. Actividad que me fue dotando de un perfil: el de algo así como uno de los intelectuales orgánicos del gremio dancístico. Posición que implicaba tanto la elaboración de políticas como la escritura de interpretaciones de las lógicas estéticas dancísticas.

Para la primera vertiente mencionada —la dimensión política— me resultaba muy útil lo que había aprendido como militante: a) la adopción de una perspectiva ética construida a partir de la conciencia de ser un productor directo, b) el empeño de establecer relaciones democráticas tanto en la toma de decisiones como en el trato cotidiano, c) la asunción de una ética feminista y d) el esfuerzo por lograr prácticas autogestivas.

Estas actitudes y estos esfuerzos —que con algo más que buenas intenciones buscábamos quienes estábamos integrados a Damac— se sumaban a la labor de generar un mínimo control por parte de los bailarines de las condiciones de producción, distribución y recepción del hecho dancístico, y al empeño de llegar a los públicos de los grupos sociales subalternos.

Las prácticas derivadas de los señalamientos anteriores hacían de Damac una suerte de utopía en acto (o así me la representaba como resultado del entretejido de las prácticas efectivas, mis aspiraciones y los afectos) condenada al fracaso en virtud de las lógicas profundas que constituyen al campo dancístico. Damac fue un paréntesis de accidentada horizontalidad posibilitado por el movimiento social de los ciudadanos del D.F. —movimiento originado por el sismo del '85—, en medio de un campo profesional más bien jerarquizado, competitivo, fragmentado y ligado —debido fundamentalmente a las condiciones de su nacimiento— a los rituales políticos del estado. El voluntarismo de Damac no pudo modificar esencialmente

esta situación, máxime cuando el inicio del salinismo refuncionalizó, en su apresurada búsqueda de legitimidad, las estructuras de articulación de los productores artísticos a las lógicas estatales.

Damac fue, entre otras cosas, pero de manera esencial, un intento de propiciar formas de trato solidario entre los bailarines, coreógrafos y grupos; de ir más allá del público de los cómplices y de modificar las relaciones entre los productores y las instituciones, gracias al establecimiento de una identidad organizativa colectiva que ayudara a dignificar las condiciones en las que se venía desarrollando la experiencia dancística.

Debo decir que todos y todas estábamos —y estamos— de acuerdo con esa necesaria dignificación. Las diferencias surgen —y surgieron— en relación con los métodos para conseguirla. De manera muy esquemática, puedo decir que, desde aquellos años a la fecha, dos han sido los procedimientos dominantes en esta labor política-gremial de nuestra danza: 1) una que prioriza la formación de un núcleo estrecho de bailarines y coreógrafos en el interior del poder institucional, grupo al que se considera (o se autoconsidera) conecedor de las necesidades de la mayoría de los integrantes de un campo profesional del que forma parte activa, y que por esto podría poseer la capacidad tanto para hacer la defensa del gremio ante las autoridades como para proponer políticas adecuadas, y 2) otra que favorece más la construcción de vínculos colectivos, horizontales, entre los productores, que pueden, así, a partir de su propia fuerza y lógicas no institucionales, proponer políticas culturales pertinentes y negociar con las autoridades conservando siempre una mínima independencia.

Las dos lógicas no son necesariamente excluyentes, y, de hecho, en algunos pocos momentos han coexistido (por ejemplo, cuando al propio tiempo que existía una Coordinación Nacional de Danza del INBA integrada por conocidos miembros de la danza contemporánea funcionaba también un Consejo Consultivo elegido democráticamente por bailarines y coreógrafos independientes). Sin embargo, no puede hacerse abstracción de los hábitos políticos dominantes en el estado mexicano, en general, y en el campo de la danza escénica, en particular, que tienden a adoptar una forma cortesana, palaciega, en la que es muy importante no contradecir al poder real del mundo institucional, que no se rige por criterios democráticos y que gusta de presentarse como donador de beneficios.

Bajo esta configuración del ejercicio político, el núcleo de miembros del campo dancístico integrado al mundo institucional tiende inevitablemente a separarse del resto del gremio, sobre todo cuando la segunda forma de acción política-cultural (la independiente) se debilita. Y algo como esto fue lo que sucedió al inicio del salinato: la formulación de un sistema jerarquizado de apoyos privilegió —en la reflexión y en las imágenes de lo posible de bailarines y coreógrafos— la búsqueda de proyectos y relaciones singulares. En consecuencia, lo que implicaba Damac —que proponía una lógica de acción colectiva— parecía más bien un obstáculo en la consecución de vínculos singulares privilegiados, ligados, aparentemente, a una inmediata eficacia, sobre todo cuando ante el progresivo cambio de la situación (del '85 al salinato) quienes estábamos en su dirección adoptamos posiciones moralistas más que analíticas (es decir, leímos los cambios en las actitudes de los danzantes más desde una perspectiva ética —necesaria, por otra parte— que como una adecuación a la nueva configuración del campo), lo que nos llevó a un empeñoso, sí, pero solitario voluntarismo. Damac no pudo —y no podía— suplir al gremio que comenzaba a orientarse con otras lógicas políticas (recuperando y reformulando sus hábitos de sujeción a la ritualidad estatal), y no supo formular políticas más actualizadas y pertinentes.

Desde esos días hasta la fecha, quienes de alguna manera estábamos involucrados en la dirección de Damac, después de un periodo de desazón, hemos desarrollado proyectos artísticos y/o académicos individuales, con la conciencia de que en nuestro cotidiano actuar nos jugamos en beneficio de una lógica de dignificación de los productores directos. Buena parte de mi trabajo docente (o por lo menos eso deseo) se sustenta en la intención mencionada: la de no quedar sujetos pasivamente a las lógicas funcionales del campo y la de empeñarse en la consecución de las lógicas deseadas. De lo que se ha tratado es de sostener una decisión ética (con su inevitable apertura a la dimensión utópica), personal y gremial ante la aparente solidez del pragmatismo.

Para la segunda vertiente —la del análisis estético de la danza, que me hizo ocupar, por un breve tiempo, el lugar de compañero de viaje buena onda de la danza, en virtud de mi sincero entusiasmo ante el despliegue de creatividad y pasión que observaba— recurrí en principio a lo que sabía de análisis literario. Sin embargo, pronto constaté que los saberes pertinentes a la palabra no podían dar cuenta cabal de los saberes propios de la danza,

conocimientos que se construyen, esencialmente, en un ámbito específico de la experiencia: el del cuerpo en un tiempo y un espacio significados.

Esto me llevó a tomar clases de técnica y coreografía y a sacar la conclusión —tan obvia— de que la danza es dueña de una gran cantidad de capitales de saber que no tienen voz, y a los que, en consecuencia, hay que contribuir a formularles la adecuada elaboración conceptual que les permita ser reconocidos en tanto que conocimientos plenos. Este empeño me llevó a estudiar las reflexiones que vienen haciéndose sobre el cuerpo como construcción cultural (sitio de los debates políticos, del deseo y entre los géneros, por ejemplo); sobre los procesos de constitución del sujeto en diálogo con el imaginario colectivo; sobre la función social del arte, en general, y de la danza, en particular, en tanto que prácticas problematizadoras del imaginario colectivo; sobre las revueltas implicadas en los saberes del cuerpo, y sobre los procedimientos específicos de la producción de sentido en el lenguaje dancístico.

Claro está que en este trabajo también estaba —y estoy— influido por los paradigmas teóricos de la izquierda y el feminismo, particularmente en lo que respecta a sus intentos de suprimir las escisiones entre la corporeidad y la psique, la afectividad y el mundo social, el mundo público y el privado.

Es decir, tanto en el nivel empírico como en el teórico la danza se me aparecía como un apasionado intento de trascender el dualismo cuerpo/psique occidental. De tal forma que el campo dancístico se me ofrecía como un sitio de privilegio, verdadera tierra de promisión: utopía ética-política, articulación de estética y política, imbricación de vida personal y pública, adopción de un lugar socialmente femenino y no patriarcal, lugar de entretejimiento de los saberes corporales y los del intelecto (una verdadera utopía libertaria, pues).

Como puede advertirse, mi entrada al campo de la danza contemporánea fue producto de algo así como un enamoramiento, en el que la investí con mis deseos y fantasmas, que adquirieron la forma de la etnologización y la inversión descrita por el historiador Michel de Certeau en el tomo I de su libro *La invención de lo cotidiano*.¹

¹ Michel de Certeau. “Artes de la teoría”. En *La invención de lo cotidiano*. Tomo 1: *Artes de hacer*, págs. 71-86.

La danza era mi otredad, en la que deseaba arraigar y a la que deseaba conocer con base en capitales de saber, propios de otros ámbitos, que se llenarían de saberes “esenciales” en virtud del radical carácter libertario de la apuesta dancística.

Escribe el historiador:

Se tendrían aquí dos variantes de “una manera de hacer” la teoría de las prácticas [...] Primero un aislamiento “etnológico”, luego una inversión lógica [...] La primera acción fragmenta ciertas prácticas en un tejido indefinido, para abordarlas como una población aparte, que forma un todo coherente pero extraño en el lugar donde se produce la teoría [...] La segunda acción voltea la unidad así fragmentada. De ser oscura, tácita y lejana, pasa a ser elemento que ilumina la teoría y sustenta el discurso.²

Como muchos otros y otras no bailarines que nos hemos integrado al campo de la danza, la segunda acción apuntada por De Certau —la de la inversión lógica— se me volvió fundamental, pues implicaba la apertura a los saberes del cuerpo y a la construcción de una elucidación conceptual basada más en la abducción que en los usuales procedimientos lógicos. Es decir, se trató de desplazarse desde la exterioridad de la danza (realidad construida con criterios lógicos y ascéticos cartesianos) hasta el centro de la compleja densidad de los saberes de las prácticas dancísticas (mundo de los saberes experimentados; abducciones posibilitadas por la acción de y en la res extensa, que se vuelve así sujeto encarnado en acción pensante), para desde ahí regresar al terreno de una teoría y una práctica que se construirían ya en el interior del campo dancístico.

Ahora bien, el problema no estaba en la travesía metodológica sino en el encantamiento, porque, entonces, todo lo que dijera, o me pareciera que expresara, el propio campo, adquirió un carácter casi incontrovertible.

Pero así como todo enamoramiento, para volverse amor, debe rasgar las veladuras ilusorias del fantasma, y así permitir que aparezca el misterio del rostro de la persona amada, dos circunstancias dolorosas me posibilitaron quebrar el encantamiento: una fue la ya mencionada confrontación con los

² *Ibid.*, págs. 72-73.

hábitos políticos del gremio; la otra fue el conocimiento de la pedagogía empleada en la formación de ejecutantes.

Como escribí líneas arriba, al diluirse el trabajo cotidiano de Damac me involucré en proyectos personales destinados al ahondamiento de mis conocimientos sobre danza, lo que incluyó tomar clases de técnica (cabe señalar que, como mi experiencia dancística práctica era mínima, todo fue un afortunado ahondamiento) y a la sobrevivencia.

Pronto pude percibir que la problemática de la constitución del sujeto es central en la enseñanza de los bailarines; que es, de hecho, uno de sus territorios básicos de debate. Esquematizando de nuevo, puedo decir que en la formación de los ejecutantes se confrontan dos apuestas pedagógicas divergentes: una que tiende a fracturar la autoestima del bailarín, para que, de esta forma, quede supeditado siempre a una autoridad externa (maestro, compañía, escuela o coreógrafo), y otra que procura que el aprendizaje técnico se vuelva un descubrimiento de la insustituible singularidad personal. En general, y, otra vez, esquematizando de manera abusiva, la primera apuesta es propia de las instituciones estables y prestigiadas; la segunda es promovida por maestros y maestras aislados y en la periferia del campo (aunque, claro está, existen profesores y profesoras en las escuelas que practican una pedagogía de la dignificación, y hay maestros particulares que son crueles y pequeños Stalines).

La primera apuesta funciona con base en el carácter lapidario de las reales o pretendidas evidencias, que toman su credibilidad, a su vez, de la fisicalidad de la danza. O, mejor dicho, ambas visiones pedagógicas parten del hecho macizo de la fisicalidad, sólo que producen lecturas encontradas: la primera contrapone el modelo técnico a la corporeidad concreta, formulando la inevitable distancia entre uno y otra (pues las corporeidades personales son realidades vivas, no modélicas) en términos de carencia psíquica del sujeto (falta de voluntad, intenciones de engaño, autocomplacencia, etcétera); la segunda procura que cada quien, a partir de su singularidad física y psicológica, valide su personal aprehensión de un modelo técnico. Quiero indicar que es factible que los juicios sobre la persona hechos por los profesores de la primera vertiente sean verdaderos; sin embargo, el ámbito de su enunciación es el del ejercicio autoritario de un poder que celebra su crueldad. En la danza hay violencia simbólica cubierta con un manto de silencio.

Es de justicia expresar que este silencio es, muchas veces, producto de la aparente naturalidad de las prácticas y no nacido de una voluntad de encubrimiento. Aunque también es necesario anotar que, en otras ocasiones, este mutismo es resultado de una resignada complicidad con lo que se considera son excelentes resultados.

En todo caso, lo que me sorprendía era la contradicción existente entre una práctica que suponía una puesta en cuestión de uno de los paradigmas esenciales de la cultura occidental (el dualismo) y el carácter tan represivo y convencional de su pedagogía dominante. Y más me dolía la aparente aquiescencia de los bailarines, su validación del abuso (tiempo más tarde, como coreógrafo, me topé con las formas de resistencia de los bailarines).

Anoto, también, que me azoraba encontrarme —tanto en la formación de los bailarines como en la manera general en que se vivía la danza— con una feroz asimbolía, esa dificultad para percibir o manejar los símbolos (la coexistencia de los múltiples sentidos), que logra hacer de toda práctica una llana tautología (recuérdese a Roland Barthes en *Crítica y verdad*).³ El bailarín, la bailarina, esforzándose cotidianamente en la inmediatez de su corporeidad, aprende mucho a presentarse en el foro y poco a representar. Pero, también, por otra parte, el crítico y el docente juzgan a partir de esa delgadez simbólica. Anemia imaginaria que favorece el predominio del pensamiento simple.

Otro elemento que, a mi juicio, favoreció este apego del bailarín a la asimbolía fue lo que llamo la transformación del paradigma del pequeño grupo —isla a la deriva— en el paradigma de la colaboración entre profesionales. El primero fue el propio de las compañías independientes de danza en el inicio de sus trabajos durante la década de los ochenta; el segundo es el que parece dominar en el momento presente. En el primero el grupo de danza se miraba a sí mismo como un colectivo que compartía un proyecto ético-estético. En el segundo no existen propiamente grupos estables, sino reuniones temporales de profesionales en torno a un proyecto específico. Situación ésta que, combinada con la jerarquización y la competencia que, en buena medida, estructuran al campo, favorece más una lógica de adquisición de prestigio que de búsqueda expresiva: el bailarín se sabe dueño de una gran capacidad interpretativa que invierte en un proyecto que lo prestigie.

³ Roland Barthes. “La asimbolía”. En *Crítica y verdad*, págs. 36-44.

Y es en esta conciencia de su propio valor que está afincándose la resistencia de los bailarines, actitud dignificante que se manifiesta en la disposición del tiempo: el bailarín negocia los periodos en los que participará en un proyecto. El bailarín y el coreógrafo empiezan, sólo empiezan —en cuanto a la distribución del poder en el interior de un grupo o un proyecto—, a mirarse frente a frente. Esta actitud recupera para el bailarín el valor de su fundamental aporte singular a una obra.

La limitación que observo es que esta lucha del bailarín ocurre sólo en un ámbito estrecho (el de la relación intérprete-coreógrafo) que no cuestiona, sino utiliza las lógicas jerarquizantes institucionales. Limitación que también puedo apreciar con respecto al mundo de la significación: el bailarín puede interpretar, y de manera muy eficaz, en el terreno acotado de su personaje, pero tiende a desentenderse de manera radical de la concepción del mundo que sustenta una obra. Su ética es entonces la del oficio, no una que se defina ante la realidad exterior. De esta forma, continúa construyendo su trabajo a partir de la delgadez de sentido, cuando sin él, digámoslo así, no podría existir el banquete simbólico.

Y esto me parece limitado porque, en el fondo, reproduce la división usual entre trabajador intelectual (el coreógrafo, que sería a quien le corresponde hacerse cargo de la propuesta ético-estética global) y trabajador práctico (que sólo aporta su fundamental fuerza de trabajo). División que se buscaba trascender en la estrategia constitutiva del pequeño grupo o isla a la deriva, colectivo que, por otra parte, tampoco hay que idealizar, en la medida en que la identificación en una misma apuesta ético-estética muchas veces ocultaba las efectivas desigualdades con respecto a las posiciones de poder y las tribulaciones afectivas.

Como puede advertirse, estos últimos párrafos relativos a la asimbolia y a las relaciones entre bailarines y coreógrafos, y entre trabajos del oficio y apuestas éticas-estéticas, se infieren de mi experiencia como coreógrafo, actividad asumida como un salto al vacío cuyos motivos todavía no me son del todo claros. Y apenas lo escribo encuentro quizá la respuesta: fue la asunción de una necesidad de expresarse, fundada más en la afirmación que en la certidumbre. Vale decir: una necesidad que construye sus razones y encuentra y comparte sus gozos.

Pero más allá de lo antes dicho, el desplazamiento de la escritura sobre danza a la producción simbólica dancística me permitió conocer otras

manifestaciones de la vida cotidiana del campo: la enconada competencia, el tornarse invisible, el volverse objeto de la violencia simbólica, pero también, y sobre todo, ser testigo de la magia de los bailarines y las bailarinas, beneficiario de los saberes ennoblecedores de maestras y maestros discretos, y partícipe y constructor de esa red silenciosa de afecto que está tejiéndose entre una buena parte de quienes nos reconocemos en los empeños del oficio.

Me explico: en general, los y las danzantes respetan y estiman a —aunque también desconfían de— quienes ejercen los oficios de las palabras. En virtud del aprecio que en nuestra cultura poseen las palabras, escribir sobre danza es, inevitablemente, asumir un sitio potencialmente donador de prestigio. Quien escribe sobre danza puede ser querido o rechazado, pero siempre, o casi siempre, es reconocido como alguien capaz de nimbar, de cara a la urdimbre jerarquizada del campo, una experiencia dancística.

Por eso, cuando me ocupaba de elaborar textos sobre las prácticas y composiciones de mis compañeros danzantes era visto como un admirador útil. Condición que se modificó al decidirme a aventurarme en la coreografía, pues eso me situaba en el terreno de la disputa por espacios, apoyos y prestigio. Disputa entendible e insoslayable que me ha permitido conocer mejor los rituales cortesanos a los que me refería en párrafos anteriores (recuerdo, por ejemplo, como una manifestación simpática, pero ilustrativa, del juego de posiciones y reconocimientos a partir del sitio definitorio de la autoridad, el caso de una coreógrafa que solía saludarme fuera de las instalaciones de la Coordinación Nacional de Danza pero no en su interior), y, sobre todo, que me ha posibilitado experimentar la descalificación —también comprensible— que hace el gremio de aquellos que no hemos realizado el habitual recorrido de bailarín a coreógrafo. Más allá de la endeblez o seriedad de mi propuesta estética, lo que he podido constatar es la facilidad y la seguridad con la que algunos pueden emitir juicios sobre trabajos que no conocen si es que son hechos por alguien considerado como ajeno al gremio (recuerdo, otra vez, por ejemplo, el caso de una crítica que elaboró una nota periodística negativa acerca de una función de mi grupo a la que no asistió, o el caso de una coreógrafa que, sin haber visto más que una sola de mis obras, me repite cotidianamente que mis trabajos se duelen en su estructura). La circunstancia que los autoriza a hacerlo es el apego a esos verosímiles críticos de los que

hablaba Roland Barthes;⁴ es decir, la asunción mecánica de suposiciones apriorísticas que se proponen como juicios de evidencia incontestable: quien no ha sido bailarín no puede hacer coreografía.

Pero, por otra parte, y de manera fundamental, el trabajo coreográfico me ha abierto las puertas a una mayor valoración del oficio y la pasión de los bailarines y bailarinas. Trabajar en el salón, ahí, con ellos y ellas, me ha confrontado con la esencial honestidad con la que un ejecutante aborda su trabajo. Más allá de su indudable narcisismo, el bailarín habita su corporeidad, el espacio, el tiempo y el movimiento con una decisión conmovedora. Con toda seguridad es un comentario de Perogrullo, pero descubro que el bailarín, la bailarina, al moverse, todo el tiempo está pensando. No hay voz corporal sin concentración, sin cuidado. No hay voz corporal dancística que no se juegue entre la atención y el olvido de sí. No hay, pues, danza que no sea diálogo con una incógnita. Los bailarines, las bailarinas, en consecuencia, me parece que vuelan el vuelo de Clavileño. Y lo agradezco.

Y es en esta urdimbre afectiva donde sustento mi trabajo docente, cuyo objetivo central es el de dotar a mis alumnos y alumnas de herramientas teóricas que les permitan definir una ética-estética personal y hacerla sobrevivir a través de lo que de Certau denomina tácticas, es decir, de prácticas solidarias entre los involucrados directamente en un campo específico, del que no se tiene, por lo pronto, la capacidad de diseñar sus lógicas dominantes (las estrategias, los modelos de estructuración global formulados por un grupo hegemónico), pero en el que se desea actuar con otros criterios, más bien de resistencia.

Lo que me interesa, sobre todo, es mostrar que no tenemos por qué resignarnos a reproducir rituales y mecanismos que consideremos injustos, y que no tenemos, tampoco, por qué aceptar la definición de nuestro oficio en términos pragmáticos (de justificación resignada del oportunismo) o de anemia simbólica, social, y, si se quiere, espiritual. Lo que intentan mis clases es mostrar que debemos hacernos responsables de nuestro campo y que nos es factible potenciar las repercusiones de nuestro arte en el imaginario colectivo.

⁴ Roland Barthes. "Lo verosímil crítico". *Ibid.*, págs. 14-17.

Para aproximarnos a los objetivos señalados he organizado, a partir de una propuesta inicial de la investigadora Hilda Islas, los siguientes rubros temáticos:

1. Cuerpo como experiencia cultural, como territorio fundamental de los debates entre los diversos proyectos de organización social. (Se trata de favorecer la conceptualización del hecho corporal como una experiencia plena de significaciones culturales, políticas, de género. Se pretende ayudar a entender cómo es que son escritos culturalmente los cuerpos desde el deseo hasta la política. Se leen autores como Freud, Marcuse, Foucault, Beauvoir.)
2. La relación entre el imaginario colectivo, los relatos sociales, el drama social y las artes escénicas. (Se trata de ubicar el origen de las artes escénicas; su anclamiento en el debate axiológico implicado en los relatos paradigmáticos de las sociedades; su entreveramiento con la escenificación social de los conflictos entre los diversos proyectos de organización colectiva; su entretejimiento con los ritos y las fiestas; su diálogo complejo con el imaginario colectivo —su afirmación, refutación o reformulación de ese horizonte simbólico identitario—, de lo que se desprende el hecho de que las artes escénicas pueden contribuir a ampliar los límites de lo posible social. Se leen autores como Eliade, Caillois, Turner, Maisoneuve.)
3. El debate con las evidencias o en el camino del paradigma del pensamiento complejo. (Se trata de hacer un recorrido por algunas propuestas epistemológicas que debaten con el empirismo ingenuo: el pensamiento complejo de Morin, el paradigma indiciario de Ginzburg, la fenomenología, el pensamiento rizomático de Deleuze y Guattari, etcétera. Esto es abordado desde el nivel de sus formulaciones básicas en la perspectiva de contribuir a la trascendencia de la facticidad.)
4. El debate con la resignación y el pragmatismo o sobre las aventuras de la apuesta ética. (A partir de la lectura de textos de Sartre, Savater, Lévinas y Dussel, entre otros, se trata de comprender que el ser humano es proyecto y no acatamiento de la determinación; que puede empeñarse en la construcción de un mundo deseado y del que se hace responsable en confrontación con la complejidad del otro.)
5. Las propuestas artísticas y las concepciones del mundo o en torno a las reflexiones estéticas. (Se trata de comprender que las formulaciones

artísticas son una interpretación y un comentario interesados del mundo; que son debate, escritura del mundo, apuesta ética. Se leen autores como Gadamer, Marcuse, Jameson, Sánchez Vázquez.)

6. Las corrientes estéticas fundamentales del siglo XX en el marco del debate entre modernidad, posmodernidad y paradigmas alternativos. (Se trata de hacer un recorrido por algunas de las problemáticas estéticas contemporáneas. Se abordan temas como el de la estética y la perspectiva de género, y las problemáticas de las estéticas latinoamericanas. Se hacen, además, lecturas de documentos de las vanguardias del siglo XX —dadaísmo, surrealismo, expresionismo, Brecht—. Se leen autores como Jean Franco, Cortés, Ida Rodríguez Prampolini, Breton, Adorno.)

Cada uno de estos ejes corresponde a un semestre y son abordados a partir de lecturas que se discuten en clase. Puedo decir con agrado que, a pesar del lugar común que representa a la gente de danza como hostil a la lectura, mis alumnos y alumnas de las carreras de coreografía y de docencia de la danza clásica se han evidenciado como lectores gustosos y constantes. Los problemas, a veces, han sido la velocidad y sobre todo —aunque ésta es una situación que he observado también entre otros estudiantes de arte— el de la glosa entusiasta del escrito (los comentarios que usan al texto como trampolín para el discurso personal), más que la aprehensión de su lógica.

Como es fácil advertir, a lo largo de todo este proceso hay una disputa con las interpretaciones reduccionistas del hecho dancístico y un énfasis en la intención de propiciar complejidad. Obviamente, y en virtud de mis propias limitaciones, esto es más una intención que un certeza. Sin embargo, sí puedo decir que los alumnos y alumnas van ahondando su capacidad de análisis, la cual —y esto me parece muy importante y conmovedor— en el momento de las entregas de los trabajos finales se concreta en textos muy creativos, personales, vivos.

Debo señalar que trato siempre de ir siguiendo los desarrollos individuales (perspectiva muy factible debido al número reducido de estudiantes) y de hacer presentes, como sustentos del trato en clase y de los contenidos del curso, a los filósofos de la otredad, particularmente Buber y Lévinas.

Está claro que para una imagen cabal de lo que sucede en mi curso habría que preguntarles su opinión a los alumnos. Puedo anotar, sin embargo, autocríticamente, una tendencia al entusiasmo asociativo que favorece

exposiciones articuladas pero sinuosas y un descuido en el aspecto evaluativo del proceso.

Si tuviera que sintetizar en pocas palabras mi curso, diría: aprecio por la complejización y por el respeto. Espero, de veras, ayudar a vivir estas palabras.

(Este trabajo fue solicitado por las investigadoras del Cenidi-Danza Hilda Islas y Elizabeth Cámara para su libro *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva.*)

Bibliografía

Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, 82 págs.

Certau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Tomo 1: *Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1996, 229 págs.

Apuntes sobre el lenguaje coreográfico

Notas en torno a la noción de lectura de la obra coreográfica

Lo que voy a plantear a continuación no es propiamente un método de análisis de la obra coreográfica, sino sólo algunos criterios de interpretación de los procesos de producción de sentido coreográfico que pueden servir para una mejor comprensión del hecho escénico dancístico.

Estas consideraciones, formuladas en notas sintéticas, pueden describirse, de manera general, así:

1. Toda sociedad posee un ámbito simbólico-imaginario conformado por los relatos, las imágenes, los personajes históricos y figuras míticas que le permiten reconocerse como una comunidad dueña de una historia coherente, en la que es factible leer un sentido.
2. Este ámbito no es homogéneo, sino que es un territorio de debate entre los diversos sectores sociales. Debate que implica la redefinición, el rechazo, la reescritura, la resignificación o la reformulación de los relatos, las imágenes, los personajes y las figuras míticas que conforman el horizonte simbólico de una comunidad. Estas operaciones son realizadas en virtud de los diferentes y encontrados proyectos éticos (entendida la ética en un sentido amplio que engloba, por ejemplo, a la acción política) que se arraigan en los diferentes grupos sociales y sus diversos intereses.
3. Las artes en general, y la danza en particular, son parte de este debate social. De hecho, la materia prima de las prácticas simbólicas artísticas es ese terreno simbólico-imaginario, que es trabajado, de acuerdo con los encontrados proyectos de organización social, como expresiones del deseo social.
4. Desde la perspectiva anotada, las obras artísticas serían, en cierto sentido, el equivalente social de la función particular que posee el sueño para el individuo: la expresión de los deseos. Función que compartirían con

todas las manifestaciones concretas del mencionado ámbito simbólico-imaginario (la religión, por ejemplo).

5. Quizá, para ser más precisos, habría que decir que las prácticas artísticas funcionan como una elaboración discursiva simbólica que hace hablar, problematizándolo, al ámbito imaginario en que los integrantes de una sociedad se reconocen de manera “espontánea”.
6. El ámbito simbólico-imaginario es el que posibilita, en primera instancia, la lectura de las obras artísticas, en la medida en que supone un mundo de referencias comunes a los productores y los receptores artísticos.
7. El debate simbólico social toca tanto el momento de la producción como el de la distribución y la recepción artísticas. (En este breve texto se habla sobre todo del primero y del último, o más bien de la lectura, es decir, de aquella operación de producción de sentido que articula a la recepción y a la obra.)
8. La lectura de una obra coreográfica es el desarrollo de una hipótesis de sentido, o de significado, a través de la cual se reconstruye la lógica de articulación de los diferentes niveles de existencia de un trabajo coreográfico. Cabe señalar que esta lectura no es ingenua, sino que participa también del debate social arriba mencionado. Es decir, una lectura se hace desde la afirmación o el rechazo de ciertos proyectos, de ciertos valores. En este sentido, lectura es equivalente a escritura definida en los términos del Roland Barthes de *El grado cero de la escritura* (1978; la moral de la forma, que supone la afirmación de un bien).
9. La lectura es, pues, un hecho histórico; por lo tanto no existe “la lectura” definitiva de una obra.
10. Sin embargo, esto no significa que las lecturas sean arbitrarias o del todo abiertas. En realidad, se encuentran limitadas por la estabilidad relativa del universo imaginario-simbólico; por el hecho de que los debates sociales, en general, pertenecen a los tiempos largos de la historia, y, de manera fundamental, por el carácter estructural de las obras artísticas, es decir, de realidades dotadas de una coherencia semiótica propia, reconocible, relativamente autónoma.
11. Para fundamentar una lectura, hay que tomar en cuenta, entonces: a) el debate social en el que se inscribe la obra en el momento de su producción, b) la legalidad semiótica propia de la obra artística y c) el debate social en el que se inscribe la recepción.

12. Es importante recalcar que el carácter estable de la estructura artística no supone que “encierre” un significado único. El carácter estructural de la obra más bien tiene como función la de generar múltiples significados; es una matriz de sentidos (a esto es a lo que se refiere la palabra polisemia), producidos concretamente en cada circunstancia histórica y social. Sin embargo, conviene anotar que se trata de una multiplicidad acotada: la polisemia artística ocurre dentro de un determinado campo semántico y está posibilitada por las lógicas de composición de las obras concretas.
13. En términos muy vastos, puede decirse que la dinámica semiótica de la estructura artística encuentra su fundamento en lógicas de contraste y reiteración de sus elementos y niveles, movilizados por la circulación del sentido.
14. La manera como participa una obra artística en los debates sociales tiene que ver, entre otras cosas, con la forma específica en la que articula las lógicas de oposición y reiteración mencionadas. Esta forma específica de articulación implica un modelo de lo real.
15. La lectura de una obra coreográfica es, de acuerdo con lo dicho y en principio, la formulación de una hipótesis de sentido que busca explicar, atendiendo a las lógicas de composición con las que la obra artística opera sobre el material imaginario-simbólico social, cuál es su definición con respecto a un determinado debate social.
16. Ahora bien, debe tomarse en cuenta también que el lenguaje dancístico articula, casi por necesidad, los procedimientos de composición dramática-narrativa (lógica causal) y los derivados de la composición poética (lógica asociativa). La lectura de una obra coreográfica debe tomar en cuenta la tensión que se establece entre estos dos modos de producción de sentido, el primero, tributario de las dinámicas de la progresión; el segundo, de las iluminaciones de la asociación.
17. De acuerdo con lo anterior, la lectura de una obra coreográfica debe, a mi juicio, considerar:
 - a) El campo simbólico-imaginario en el que se inscribe la obra.
 - b) El conflicto básico de la obra (hipótesis de sentido).
 - c) Los elementos simbólico-imaginarios reconocibles.
 - d) Los ejes de oposición y las series de reiteración de la obra, así como sus correspondencias en los diversos niveles (diseños de movimiento,

- diseños en el espacio, manejo de los niveles, calidades de movimiento, carácter de las acciones, empleo de la música, utilización de la iluminación y de los elementos escenográficos, etcétera).
- e) La relación específica entre las lógicas de composición dancística predominantes (narrativa-poética), en función del conflicto básico de la obra.
 - f) Las implicaciones —en cuanto al debate social en el que participa la obra— de la manera en cómo se resuelve el conflicto básico.
 - g) La explicitación del debate en el que se inscribe la propia lectura.

(Este texto fue presentado en 1998 en el Seminario de Análisis Coreográfico, organizado en la ENDCC por Anadel Lynton, Hilda Islas, Carlos Ocampo y Javier Contreras.)

Apuntes sobre la producción del sentido en la danza

I

Este trabajo intenta aclarar algunos de los procedimientos de producción de sentido del lenguaje coreográfico. Enfatizo que se trata de un intento, parcial, sin pretensiones de cabalidad ni novedad. Quizá las preguntas que me hago y sus respuestas ya son más que sabidas; sin embargo, espero que los presentes apuntes tengan alguna utilidad para los que —como yo— están comenzando a trascender la condición de espectadores entusiastas para asumirse más analíticos, más leales con lo que ocurre en el foro.

El origen de este trabajo fue la constatación de la distancia existente entre la impresión viva, fuerte, que me produce la danza y mi casi absoluto desconocimiento de las maneras a través de las que el lenguaje coreográfico produce tan contundentes efectos. A esto hay que agregar que la discusión de los últimos años en torno a la danza teatro inevitablemente conduce a preguntarse sobre las características del lenguaje dancístico, pues si es posible determinar un tipo específico de producción dancística (la danza teatro) quiere decir que el horizonte danzario general es más amplio y que existen además rasgos básicos ubicables históricamente a los que es factible matizar (danza teatro, danza “pura”, etc.). Me interesaba aprehender estos elementos básicos, pero, sobre todo, me preocupaba entender cuáles eran las formas efectivas que los bailarines mexicanos estaban usando para generar sentido. Más allá de las actitudes normativas (“esta coreografía es buena porque es más teatral que aquella otra”, por ejemplo), quería comprender las razones de la contradicción aparente entre procedimientos habitualmente reconocibles como “teatrales” (caracterización de personajes, lógica causal en la organización de los eventos) y procedimientos más bien reiterativos, enfáticos, que recuerdan la lógica poética. No podía tratarse sólo de “torpeza”.

Quizá la explicación de esta combinación de procedimientos (que, por otra parte, de inicio no significa estéticamente nada) debía encontrarse en otro lugar y no en la supuesta inhabilidad de los coreógrafos.

La coexistencia de diversas maneras de significar en el interior de un mismo arte no tiene nada de nuevo. Por lo menos podrían mencionarse la literatura y el cine como dos lenguajes artísticos en los que diferentes procedimientos de producción de sentido llegan a coincidir en una misma obra. Si la afirmación de Yuri Lotman de que todo lenguaje artístico es una modelización del mundo es verdadera, creo pertinente entonces señalar que, más allá de la usual división en géneros, puede hablarse de dos lógicas de organización de la materia artística que corresponden a dos modos de representarse la lógica del suceder real: una dramática-narrativa y otra poética. (Lo dicho no debe hacer creer que soy tributario de la concepción de la práctica artística como reflejo especular del mundo real. La materia prima de la producción artística es el imaginario social en cuya definición, modelización ética-estética, participa. A lo que me refiero es más bien a dos maneras de “atacar” la materia artística en las obras particulares.)

Dice Yuri Lotman:

El lenguaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto: el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. (1978: 30.)

Esta modelización implica la postulación de una racionalidad de la existencia del mundo. Racionalidad que, a mi juicio, se concreta en dos vertientes: una que apunta al establecimiento de relaciones causales entre sucesos y personajes (se trata de una racionalidad de la acción), y otra que atiende más a las relaciones simbólicas (metafóricas, metonímicas, etc.) entre los elementos constituyentes del mundo. De acuerdo con esto, tanto la narrativa como el drama pueden asimilarse a una misma racionalidad diferenciable de la lógica poética.

Las dos maneras básicas de la modelización no se dan en estado “puro” en las obras concretas: una puede dominar a la otra, pero no necesariamente se excluyen mutuamente.

La utilidad de distinguir estos dos tipos de procedimientos de organización de la materia artística se debe, creo, a que la danza las implica a ambas en casi todas las propuestas coreográficas. Me atrevo a decir que la combinación de las lógicas señaladas es una de las características distintivas del lenguaje dancístico. Esto es así porque, si bien la danza es un arte escénico, las condiciones de existencia de su materia prima específica (el movimiento, que no es fácilmente articulable, como, por ejemplo, la palabra) le impiden una cómoda organización narrativa, empujándola a adoptar procedimientos de significación propios de la modelización poética.

Esta última se caracteriza, entre otras cosas, por la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático; es decir, por la supeditación de la lógica de la organización de las secuencias lineales de una lengua (organización que se transparente en las normas de su sintaxis) a la racionalidad simbólica asociativa. Comenta José Pascual Buxó, siguiendo a Roman Jakobson:

En los mensajes en los que la función poética resulta predominante, el principio de equivalencia propio de la operación selectora de los miembros paradigmáticos se proyecta sobre la combinación, lo que da como resultado que cada segmento de la cadena sintagmática se construya no sólo con arreglo a las regularidades combinatorias, sino —además— atendiendo a la reiteración regular de unidades equivalentes. (1978: 29.)

Es decir, si bien la danza se organiza en sintagmas (por ejemplo, las frases de movimiento o las secuencias coreográficas), entre otras cosas porque ocurre en el tiempo e implica también relaciones de acción entre personajes caracterizados como tales o bien que aparecen como personajes función (rasgos todos —linealidad, acción, personajes— que pertenecen a la lógica dramática-narrativa), las características particulares de sus materiales significativos básicos (diseño, dinámica, ritmo y motivación; Humphrey, 1981), que no portan contenidos de una manera absolutamente discreta (como ocurre con las palabras, en las que a cada significante se articulan uno o más significados), la conducen a organizarse según procedimientos reiterativos, enfáticos, poéticos.

Creo que la lógica poética es el principio de significación esencial de la danza, a través del cual logra coherencia y eficacia comunicativa, gracias a que, como indica Buxó:

Fundamental consecuencia de la proyección del principio paradigmático sobre la construcción de la secuencia es el hacer posible la reiteración del “mensaje en su totalidad”, por cuanto el texto poético queda instaurado como un mensaje permanente, “reificado” —dirá Jacobson— tanto en su estructura global como en sus componentes y, por lo tanto, “la transformación del mensaje en una permanencia” habrá de ser tenida como una propiedad intrínseca de la poesía. (1978: 30.)

En la medida en que los “signos” elementales de la danza no son fácilmente legibles, y en la medida también en que la práctica dancística es un hecho de comunicación, requiere de asegurarse de procedimientos que le permitan hacer presente el mundo afectivo-conceptual que busca transmitir. En realidad, por ejemplo, los diseños de movimiento se vuelven legibles en relación con la obra coreográfica considerada como un todo. Se repite aquí lo que Yuri Lotman señala con respecto a la fotografía: primero existe el mensaje (en nuestro caso, la obra coreográfica considerada como una metáfora en acción), y es él el que permite la ubicación de unidades discretas; pero no al revés, como sucede en el caso de la comunicación lingüística, en que las palabras (las unidades discretas portadoras de sentido) existen previamente al mensaje, o mejor, son depositarias de sentido antes de ser incluidas en el mensaje.

Los procedimientos reiterativos del lenguaje dancístico son una manifestación similar de lo que Gérard Genette ha dado en llamar, con respecto a la poesía, signo dirigido: la aparente irracionalidad de las relaciones entre las palabras de un poema y la pérdida de sus significados habituales a favor de nuevas asociaciones es el resultado de que los signos del poema son dirigidos para manifestar un signo central, básico. En una coreografía también es este sentido central (que puede ser en mayor o menor medida complejo) el que les otorga sentido a los diseños, al empleo de los diversos ritmos, a los desplazamientos, a las dinámicas.

Es claro que en las propuestas narrativas también hay un sentido esencial, sólo que éste no se expresa, por lo común o de manera dominante, a través de procedimientos reiterativos-asociativos, sino por medio de leyes de acción. La lógica de los acontecimientos de un relato es la que pone en

evidencia, de manera fundamental, el sentido base de un relato. Por ejemplo, la resolución de los conflictos narrativos (lo que comúnmente denominamos desenlace) desnuda una ética, la concepción del mundo que sostiene el universo ficcional en cuestión. No es casual que muchos desenlaces narrativos y/o dramáticos impliquen una repartición de bienes y castigos, vale decir, postulen un bien deseable.

Las obras coreográficas pueden organizarse también como relatos, como dramas, postular mensajes y leyes de acción, pero se separarán del teatro no tanto por la ausencia o presencia de la palabra (es sabido que la voz es también una acción física y que puede bailar, o que, incluso, disfrutamos del teatro sin palabras desde hace ya un buen tiempo), sino por las características de sus elementos constitutivos básicos, sobre todo los diseños de movimiento.

Dice Doris Humphrey: “Pero hay una enorme diferencia entre el teatro y la danza. Cualquier baile, aun el más popular, es mucho más estilizado que una obra de teatro. Lo que para el bailarín es un simple andar corriente es ya una distorsión del paso —o, si prefieren, una idealización—, de modo que ningún personaje teatral caminaría así”. (1981: 105.)

Lo dicho apunta a que, en términos de movimiento, la danza y el teatro responden a diferentes exigencias de verosimilitud. Por lo menos hasta la fecha, aun en propuestas teatrales en que se exploran de manera radical nuevos códigos corporales, como en el caso de Barba, la gestualidad dramática (quizá sería mejor decir lenguaje o código de movimiento) es más cercana a la gestualidad habitual extraartística que la que se utiliza en las composiciones coreográficas. La danza parece trabajar más bien, cuando no se ha osificado en reconocidos repertorios de movimiento, con radiografías de la motivación de la cultura corporal cotidiana. Con más amplio manejo de dinámicas, calidades, ritmos, la danza desnuda las motivaciones de nuestra cultura corporal. Su verosimilitud descansa entonces no en su semejanza con los movimientos cotidianos, sino en su mayor fidelidad a las motivaciones profundas.

A esto es a lo que se refiere Doris Humphrey cuando señala las dificultades a las que se enfrenta un coreógrafo para proponer diseños:

Presentaré otro ejemplo de cómo debe abordarse el problema. Supongamos que el tema es “partir”. En la vida real la acción difícilmente revelaría indicio alguno de sentimiento. La persona podría sentirse abrumada, dichosa o irritada, pero el orgullo

o la buena educación la hacen alejarse como de costumbre. Si el estado anímico es deprimido, el bailarían tiene que buscar un diseño que lo exprese. (1981: 72-73.)

La lógica del movimiento dancístico devela la motivación medular de la cultura corporal general, y en las obras concretas esta motivación se enlaza con el sentido básico (metáfora central) del que hablábamos líneas arriba.

Continúa Doris Humphrey:

El actor no puede ni debe mantener el cuerpo en complejas posiciones de desequilibrio en la agitación de una escena, porque el drama se da en las palabras apoyadas por gestos posibles y más o menos naturales del ser humano. Pero la danza puede emprender vuelos de simbolismo en los que el movimiento sumamente estilizado habla convincentemente de estados emocionales sin tener relación alguna con el realismo. Afirmo que, por lo menos en parte, ello ocurre porque el espectador puede “leer” el movimiento certeramente a través de la conciencia del significado fundamental del diseño. (1981: 65.)

Esta supeditación de la danza más a lo que se quiere expresar que a la racionalidad del mundo “objetivo” (objetividad convencional, claro está) es otra de las maneras en que el lenguaje coreográfico se aproxima al discurso poético.

Sin embargo, existe una diferencia importante entre el lenguaje poético y el dancístico: si bien toda la coreografía puede funcionar como una gran metáfora, no ocurre lo mismo con cada uno de los diseños de movimiento porque, debido a sus características particulares, éstos no pueden, en términos generales, funcionar como palabras. Como ya anotamos antes, salvo diseños propios de la cotidianidad o escénicamente muy codificados, los movimientos de la danza no son portadores de un significado reconocible previo a la representación. En este sentido no pueden funcionar como metáforas, pues no existe significado que desplazar u orientar hacia el sentido básico del mensaje. “Si la metáfora resulta de una comparación implícita que, al establecer para el lector los términos de una analogía, crea un tercer significado que resulta de la interacción de esos mismos términos, merced a los semas que ponen en común” (Beristáin, 1977: 31), los diseños están imposibilitados para hacer comparaciones, ya que carecen de semas previos a la coreografía específica.

Aunque quizá puede decirse que, en última instancia, los diseños no están tan vacíos de significado previo a la coreografía. No hay que olvidar que los diseños —por lo menos como tendencia— remiten a las motivaciones de la conducta corporal extradancística. En este sentido algo tienen de referenciales, y esta referencia sería su contenido. Sin embargo, aunque esto sea verdad, su lectura nunca es tan inmediata. En buena medida, los diseños funcionan como significantes que transmiten de una manera fluctuante, a través de procedimientos reiterativos, el sentido básico de la obra, que, más allá de la referencialidad de los diseños, es el verdadero contenido, o por lo menos el esencial, de la coreografía.

Esto último conduce a preguntarse cómo se articula el lenguaje dancístico. ¿Es asimilable, de alguna manera, a las formas de articulación del sistema lingüístico? Siguiendo de nuevo a Doris Humphrey, parece que sí existen articulaciones similares a las de la lengua. Escribe la coreógrafa estadounidense:

En un solo compás de cuatro tiempos le exijo [al alumno] primero una motivación que se realice en movimiento; que tenga por lo menos dos contrastes de diseño, de dinámica, de ritmo. [...] Estas frases de un solo compás se disponen en diversas direcciones sobre una forma simple, a cuyo término el alumno ha armado nueve compases, semejantes a palabras sueltas, como los sustantivos de un idioma. Nueve “palabras” constituyen un vocabulario considerable para una danza, y si el alumno sabe complementarlas con la sintaxis, la gramática y la frase tiene suficientes formas de movimiento como para completar una danza entera. (1981: 53.)

Esta descripción recuerda mucho a las que se hacen para explicar la doble articulación de la lengua, en la que unidades distintivas dotadas de sentido (palabras y/o monemas) se combinan para producir sintagmas y mensajes (primera articulación), y unidades distintivas dotadas de forma pero no de sentido (los fonemas) se combinan para generar monemas y palabras (segunda articulación). Los elementos básicos de la danza (diseño, ritmo, dinámica, motivación) podrían corresponder a la segunda articulación (con la excepción de la motivación), y su resultado (las “palabras” dancísticas y su combinación en frases) a la primera.

Sin embargo, el hecho de que la misma Doris Humphrey entrecomille “palabras” algo indica con respecto a la dificultad de hacer una asimilación

absoluta entre lógica lingüística y lógica dancística. Si, como creo, es verdad que en la danza no existen equivalentes de las palabras, entonces más bien nos enfrentamos a lo que Umberto Eco denomina y describe como “códigos con la segunda articulación únicamente: los semas no son descomponibles en signos, sino en figuras que no representan fracciones de significado”. (1971: 98.)

Quiero aclarar, para no dejar la menor sombra de duda, que estas características particulares del lenguaje coreográfico no me hacen representármelo como una “menos lengua” (una lengua deficitaria) o como una lengua deficiente. No soy tributario del lenguacentrismo, y, al contrario, considero que las fluctuaciones del lenguaje coreográfico entre procedimientos poéticos y narrativos y su muy peculiar manera de articulación lo dotan de una enorme eficacia comunicativa. Creo que si la producción artística tiene que ver con el ámbito del cómo se vive en el mundo (es decir, cómo se lo aprehende en términos de experiencia afectiva-intelectual), las características propias del lenguaje dancístico, precisamente porque rompen con nuestro medio habitual de comunicación (el sistema de la lengua), potencian la aprehensión del sentido —de los significados— en términos de experiencia y no de representación.

Nunca me ha parecido más evidente el carácter evocador de los signos que en la danza. El signo es evocación porque siempre designa algo que “no está ahí”. El signo es una realidad perceptible que nos habla de algo diferente de sí mismo (así sea un signo icónico). Es en este sentido que es evocación. Esta característica tiende a olvidarse en el caso de las palabras porque, debido al uso, nos inclinamos a confundir el signo lingüístico con la realidad designada. Pero esta confusión es difícil en el lenguaje dancístico, ya que, debido a su ausencia de primera articulación (es decir, de estructuras sintácticas resultado de signos portadores de semas identificables), la distancia entre la realidad que nombra y la realidad designada es marcada, perceptible.

La no coincidencia entre proceso de significación y cosa significada exige de la danza una extrema rigurosidad en su composición, pues ésta es su manera de ponerle límites a la interpretación arbitraria. Tenemos así otra de sus características: amplia capacidad de evocación sustentada en una construcción formal muy rigurosa.

Resumiendo, podemos decir que el lenguaje dancístico se constituye en torno a varias contradicciones que le otorgan una gran capacidad comunicativa:

1. Combina —casi podríamos decir que por necesidad— procedimientos de significación dramático-narrativos con procedimientos poéticos.
2. Si bien sus diseños de movimiento tienen su origen, en última instancia, en la cultura de movimiento social, su verosimilitud artística no se construye en relación con la gestualidad cotidiana, sino en función de una suerte de desnudamiento de la intención profunda de dicha gestualidad.
3. Carece de primera articulación. Por eso, más que hablar de una sintaxis dancística propiamente dicha, habría que analizar sus procesos de construcción de sintagmas en términos de montaje (es decir, sus procedimientos de combinación son más similares a los cinematográficos que a los lingüísticos).
4. Debido a su falta de primera articulación, potencia la capacidad evocadora de la comunicación. Amplitud que el propio lenguaje coreográfico limita, para eludir la arbitrariedad en las lecturas, con base en un rigor formal muy marcado.
5. La gran capacidad de resonancia que posee el lenguaje coreográfico se debe, entre otras cosas, a la combinación del carácter flotante del sentido (resultado de los procedimientos poéticos y la ausencia de primera articulación) con el hecho escénico. Esto convierte a las coreografías en verdaderas experiencias de producción de sentido.

II

Para mejor comprender lo antes escrito es conveniente utilizar un ejemplo; realizar, apoyándose en las nociones arriba bosquejadas, el análisis de una coreografía. El problema principal para hacer esto es la ausencia casi absoluta de registros documentales (fílmicos o videográficos) de las coreografías. Como casi toda la transmisión del saber dancístico, también la memoria coreográfica tiene su asiento en el intercambio verbal. Esto me parece útil y explicable en el caso de bailarines y coreógrafo, quienes así no pierden casi nunca la comunicación personal; sin embargo, para fines de la investigación esta característica de la memoria danzaria sí implica dificultades, porque, salvo en el caso de la crítica periodística inmediata, que posee la referencia próxima del hecho escénico reseñado, ¿qué hacer para comentar una

coreografía sujeta a los oficios del recuerdo? Conforme pasa el tiempo, ¿no aumentan los riesgos de acomodar la experiencia coreográfica en el sentido de lo que se desea demostrar? Sea como sea, no tengo otra opción. Así que intentaré analizar *Testigos*, coreografía de Adriana Castaños hecha para el grupo Antares, a fin de aclarar algunos de los procesos de producción dancística de sentido arriba anotados.

Testigos es introducida en el programa a través de un epígrafe literario: se trata de la cita de un breve texto de Lilian Hellman. La coreografía tiene así un marco narrativo, que suscita asociaciones posibilitadas por la cultura literaria del espectador. No importa en este momento si tales asociaciones son o no pertinentes; el hecho es que la cita las provoca, generando expectativas de sentido. La palabra “testigos” remite al universo de la novela negra (policiaca, detectivesca, en la que el crimen y sus repercusiones éticas son fundamentales), mundo narrativo fuertemente regido por la lógica de la acción. Epígrafe y título dirigen la espera del espectador, quien se imagina una coreografía narrativa en la que aparecerán asesinatos, testigos, perseguidores, culpables y esclarecimiento del caso, si no como estructura de desarrollo de la obra, sí como sustancia, como materia prima de la propuesta coreográfica.

Y sí, cuando el telón se abre las expectativas arriba señaladas parecen confirmarse: al fondo del escenario vemos un cuerpo yacente (se trata de una mujer), cuya silueta, además, está dibujada sobre el piso. Es decir, que si la condición inerte de la mujer evoca a una muerta, la silueta remite a los oficios policíacos, a las técnicas de la investigación detectivesca (o, más bien, a su representación convencional en la literatura, el cine y la televisión).

Desplazando la mirada hacia el centro del foro nos topamos con un grupo de cuatro personas —dos hombres y dos mujeres— que dan la espalda a la mujer yacente. Los elementos están dados y el espectador hace una primera inferencia: aquí ha ocurrido un asesinato y las figuras del centro son los testigos, quienes deben hablar para que la identificación de los motivos y el personaje asesino afloren. Todo hacia una estructura narrativa. Sin embargo, el desarrollo de la coreografía toma otro camino.

La obra no cuenta los avatares de una historia; no esclarece nada (salvo al final, de una manera que más adelante se comentará); no se asume como obra que apunte a la comprensión de una lógica de acciones, sino a la confrontación intensa de la culpa, de un complejo afectivo. Si hubiera optado por un desarrollo anecdótico, lo más seguro es que se habría adoptado como

trama una estructura lineal, secuencial, proclive a las asociaciones de causa-efecto. Pero lo que la coreografía indaga más bien son las repercusiones ético-afectivas de un asesinato, o mejor, las consecuencias de la aparición más brutal de la muerte: el asesinato. Es decir, la obra de Adriana Castaños se ocupa más de la condición de los sobrevivientes y su culpa que de las causas del asesinato. Tal cambio en el énfasis explica el traslado de un tratamiento narrativo a uno temático-poético. La obra se decide más por la intensidad que por la comprensión intelectual (comprensión que sustenta el disfrute de la literatura detectivesca, la cual tiene entre sus características la de quebrar las sucesivas inferencias de su lector).

Para entender mejor la adopción de un “ataque” poético por parte de Adriana Castaños, tomando como base una materia narrativa, quizá sea conveniente recordar lo que a propósito de Lewis Carroll escribió Ulalume González de León:

La poesía altera la costumbre, obliga a pensar fuera de las categorías lógicas, es una amenaza para la seguridad. Y muchos prefieren la seguridad al riesgo del placer: prefieren entender. Pero en poesía no funciona lo que se entiende por “entender” —de allí que los grandes poetas sean condenados periódicamente por oscuros. [...] Sin embargo, [...] es tan absurda la excesiva confianza en todo lo que pueda formularse en cifras y medidas, como la desconfianza por lo que sólo se expresa a través de la dimensión única de la intensidad... (1979).

Ahora bien, ¿cómo se concreta en esta coreografía la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático? Primero, en una decantación de las acciones, pues no se narra una historia: se montan series (constituidas por secuencias de movimientos compuestas a partir de la reiteración) que corresponden no a anécdotas sino a estados afectivos. Es decir, el núcleo básico, el sentido esencial de la obra (la culpa compartida de los sobrevivientes por continuar viviendo; la culpa porque cualquiera, debido a la lógica social de la violencia, puede ser el asesino; la culpa por no querer ser testigo de un asesinato, adoptando, en consecuencia, una actitud de nula escucha, nulo compromiso, toda elusión) se expresa lo más directamente posible no en anécdotas sino en series enfáticas. De alguna manera la repetición busca crear la intensidad afectiva que viven los personajes y que es el sentido básico de la coreografía, repetición rigurosa, obsesiva que no permite que ninguna

acción distractora la perturbe. De hecho, no hay acciones sino series de movimientos que testimonian un complejo mundo afectivo. En realidad, para esta coreografía cualquier anécdota se convertiría en un estorbo porque distraería la atención del espectador.

Como ya bosquejamos, estas series reiterativas son tres: 1) la que corresponde a la culpa compartida debido a la lógica violenta que sustenta los actos de los personajes (esto se expresa, sobre todo, en las relaciones entre mujeres y hombres, quienes constantemente se agreden durante el transcurso de la obra: las mujeres saltan esperando ser recibidas por los varones, quienes las dejan resbalar al piso, por ejemplo, o se empujan o atazan al propio tiempo que se rechazan o buscan); 2) la que corresponde a la culpa por el deseo de huir, de no testimoniar (serie representada, básicamente, por los desplazamientos en el nivel del piso de un bailarín quien, en cuclillas, rodea a los demás personajes cubriéndose los oídos con las manos, acción evasiva que repite una y otra vez), y 3) la que corresponde a la manifestación irruptora de lo negado: la muerta (irrupción que se manifiesta de una manera muy conmovedora, a través de, por ejemplo, movimientos convulsivos de los personajes, quienes, estirados en el piso, se azotan casi, como si fueran cuerpos muy heridos en el proceso terrible de perder la vida). Repito: no se trata de anécdotas sino de actitudes.

De acuerdo con lo anterior, pronto nos damos cuenta de que la coreografía no tiene progresión dramática-narrativa, pero sí un aumento de la intensidad afectiva subrayada por el desarrollo de la música.

Es decir, podemos afirmar que en *Testigos* encontramos algunas de las características que habíamos señalado como propias del lenguaje poético: 1) se apoya en la proyección del eje paradigmático sobre el sintagmático (generando series enfáticas y no anecdóticas); 2) el mensaje —el núcleo paradigmático— se vuelve una experiencia permanente (asegurada a través de la construcción reiterativa, obsesiva); 3) los movimientos se decantan para que expresen lo más nítidamente posible el complejo afectivo básico (son movimientos dirigidos, como los signos en la poesía), y 4) la coreografía opta más por la intensidad que por la lógica causal explicativa.

Sin embargo, lo recién apuntado no es verdad en términos absolutos, porque la coreografía de Adriana Castaños también posee rasgos que pertenecen a la lógica narrativa-dramática. No sólo se trata de que haya personajes

reconocibles (asesinada, testigos), sino que la intervención del personaje de la muerta en la obra genera consecuencias narrativas.

Este personaje, al propio tiempo que los otros personajes realizan sus enérgicas y muy dinámicas series, se desplaza, rodeándolos, y, muy lentamente, por el perímetro del foro. Camina de frente y luego regresa de espalda, siempre rodeando a los otros personajes, haciéndose presente con su desplazamiento y su diversa dinámica que, por contraste con la de los otros personajes, resalta. Pero, además, este personaje parece estar buscando —de hecho me parece que es portadora de ella— la pregunta base de todo relato detectivesco (¿quién fue el culpable?), duda cuya resolución tiene consecuencias temporales muy interesantes, porque si bien el resto de los personajes está situado en el presente poético de la intensidad, la muerta, por el simple hecho de interrogar, introduce en la obra el tiempo secuencial (“¿quién fue?”, obvio es decirlo, supone una acción en el pasado). Lo realmente interesante es que en la coreografía los dos tiempos van a coincidir en el final de la obra: cuando la intensidad obsesionante parece llegar a su límite, uno de los personajes varones se acerca a la muerta (a la que nunca antes ha reconocido), y, sorprendiéndola por detrás, le muerde el cuello, acción que suscita un nudo de tiempos (situación narrativa si las hay), porque hace coincidir, como ya dijimos, el presente poético de la intensidad con el tiempo secuencial narrativo de la muerta, al que se agrega el curioso hecho de que esta resolución final de la duda en relación con el culpable parece pertenecer a las acciones que la antecedieron. Es decir, la obra termina en el hecho que la posibilita, suceso que sólo pudo ocurrir antes de su desarrollo, pero que es llevado, gracias a la sabiduría coreográfica de Adriana Castaños, al final. Desplazamiento que provoca una última consecuencia temporal: la instauración de una cronología circular, cíclica. Este complejo manejo del tiempo es propio de la lógica narrativa.

Vemos así entonces cómo en *Testigos* las dos lógicas de composición artística de que se habló en la primera parte de este trabajo se articulan de una manera estéticamente muy eficaz. Son reconocibles, se las contrasta, pero no suponen fisuras en el dibujo general de la obra de Castaños.

Es claro que este análisis dista de ser preciso; sin embargo, espero que sirva para entender algo de los procedimientos de producción de sentido en la danza. Como es obvio, ahondar en este terreno implica tanto un mayor

acopio teórico como el análisis de múltiples coreografías. Trabajos a los que es necesario dedicarse como una labor colectiva.

(Este texto fue publicado en dos partes en la revista *Educación Artística* del INBA, núm. 10, año 3, julio-septiembre de 1995, y núm. 12, año 4, enero-marzo de 1996.)

Bibliografía

- Beristáin, Helena. *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. México, edición de la autora, 1977.
- Buxó, José Pascual. *Introducción a la poética de Roman Jakobson*. México, UNAM, 1978.
- Eco, Umberto. "Sobre las articulaciones del código cinematográfico". En *Problemas del nuevo cine*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- González de León, Ulalume. *El riesgo del placer*. México, Era, 1979.
- Humphrey, Doris. *La composición en la danza*. México, UNAM, 1981.
- Lotman, Yuri. *La estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1978.
- . *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica*. México, UNAM (edición interna del CUEC), s.f.

A la caza del Snark

Ya el nombre de estos comentarios muestra mi perplejidad ante la problemática de la dramaturgia coreográfica. Como ustedes recordarán, los protagonistas de la obra de Lewis Carroll (2002) a la que estas líneas deben su título pierden el sosiego cuando son enfrentados a la tarea de aprehender a un rarísimo ente que, más que un ser concreto, es una metáfora del misterio. Así me siento también ante mis dificultades para precisar qué es la dramaturgia coreográfica: confrontado, como los extraños marineros del poema narrativo de Carroll, con una realidad en desplazamiento, huidiza, ubicable gracias a un mapa que es una página en blanco y, para colmo, con el temor de que el ser fantasmagórico me transporte hacia la nada.

Creo que estas dificultades para hablar acerca de la dramaturgia dancística derivan del hecho de que su definición no es un asunto resuelto en la práctica, o mejor, de la afortunada circunstancia de que no existe una sola manera de componer obras coreográficas. Carecemos de una poética en la medida en que no tenemos formas estables de estructuración de las obras dancísticas. De tal manera que si de una dramaturgia propia hablamos, atendemos más a lógicas de composición que a paradigmas estructurales legalizados.

Estas lógicas de composición plantean el problema de cómo se construye el sentido dancístico, de cómo la coherencia coreográfica es susceptible de ser leída y disfrutada. Asumo que Gadamer (1991) tiene razón cuando en su libro *La actualidad de lo bello* plantea la experiencia artística como una situación de encuentro; como una experiencia afín a las implicadas en el juego, el uso del símbolo y la fiesta, en las que por necesidad se requiere de la participación de varios que juntos juegan, celebran y dialogan. Para jugar, celebrar y dialogar se precisan códigos comunes que permitan el encuentro. Cuando hablamos de dramaturgia nos referimos, creo, a la búsqueda de esos códigos.

Ahora bien, a mi juicio la danza escénica es uno de esos sistemas sígnicos en los que el mensaje precede, o mejor, posibilita la formulación de un código. Vale decir, no existe en la danza un sistema previo de reglas de significación que pueda aplicarse para producir mensajes (como ocurre, por ejemplo, con la lengua). Lo que existe más bien es un conjunto de procedimientos de significación que en una obra concreta adoptan la forma de un código específico. Quiero decir, el código nace con la obra, como sucede, me parece, en virtud de su carácter abductivo, con la mayoría de las obras de arte.

Esta característica del arte en general, y de la danza en particular, añade una dificultad más a la intención de definir la dramaturgia coreográfica, porque, en concordancia con el párrafo anterior, tal parecería que tendríamos que formular una dramaturgia para cada obra singular. Claro que no es así, porque lo específico de las obras, y de sus códigos, no suprime la generalidad de las lógicas básicas de composición que las posibilitan. Lo importante es señalar que se trata de lógicas, tendencias, y no de lenguajes o sistemas prefijados.

Desde mi punto de vista, son dos las lógicas esenciales de composición coreográfica: 1) la lógica asociativa-poética y 2) la lógica causal-narrativa. Paradigmas de composición que, por otra parte, no son excluyentes entre sí, y que más bien tienden a coincidir en las obras concretas. Avanzando un poco más, y utilizando expresiones añejas, diría que estas dos lógicas sostienen entre sí una relación dialéctica; se convierten la una en la otra en el acto específico de la construcción de sentido coreográfico. Característica dinámica que, una vez más, y repito, afortunadamente, erosiona las definiciones cerradas.

En términos generales, puede decirse que la lógica asociativa-poética funciona con base en el pensamiento analógico, en la afinidad semántica, mientras que la lógica causal-narrativa, como su nombre lo indica, encuentra su fundamento en los nexos causa-efecto. La primera apelaría a las imágenes y a la intensidad; la segunda, a las acciones y a la progresión. Cada una demanda estrategias de composición y de lectura particulares, diferenciadas, que, al propio tiempo y como ya se dijo, tienden a mezclarse en las coreografías. En este sentido, podemos hablar de obras en las que predomine una u otra lógica, pero no de coreografías poética o narrativamente “puras”.

Para mejor pensar la relación entre estas dos lógicas quizá sea útil recurrir a las categorías cinematográficas de montaje externo y montaje interno. La

primera se refiere a la articulación significativa de planos o secuencias entre sí. La segunda, a la disposición, también significativa, de los diversos elementos en el interior de un plano. En una obra coreográfica se encuentran también estos dos niveles: podríamos decir que el tejido que se establece entre las diversas secuencias o series coreográficas corresponde al montaje externo, y que el tejido en el interior de cada serie corresponde al montaje interno. A lo dicho habría que agregar que tanto el cine como la danza ocurren en el tiempo, es decir, en un ámbito de sucesión y contigüidad. Lo señalo porque la sucesión temporal tiende a hacernos pensar en nexos causales. De tal manera que, en términos generales, en el nivel del montaje externo las obras coreográficas parecen organizarse como relatos. Ahora bien, en pugna con esta tendencia los coreógrafos y las coreógrafas particulares articulan sus series más por contraste o solidaridad semánticos que con base en la causalidad. Privilegian la articulación asociativa-poética, pero, al propio tiempo, en virtud del carácter temporal del acontecimiento escénico, no pueden prescindir de la atención a las altas y bajas de la progresión.

Algo similar ocurre en el nivel del montaje interno coreográfico, donde la tensión entre las dos lógicas de composición también se presenta. En este caso lo que sucede es que los diseños de movimiento encuentran su soporte en acciones nominables que, en virtud del carácter básicamente no referencial del lenguaje dancístico, tienden a convertirse en imágenes, en “tendencias direccionales”, como las llamaría Witkiewickz (1983). Es decir, existen motivadas acciones coreográficas que, debido a la elaboración complejizante del lenguaje de movimiento propio de la danza, son susceptibles de ser percibidas por el espectador como fuerzas, energía, lenguaje de líneas y textura. De esta manera, puede decirse en términos amplios que en el nivel del montaje interno coreográfico se viaja de lo causal a lo asociativo, de la acción a la imagen (aunque claro está que lo inverso también puede ocurrir: transitar de la imagen a la acción).

Me parece que esta oscilación entre las dos lógicas compositivas —tanto en el nivel de las series mayores como en el de las secuencias mínimas de una danza— es una condición esencial del lenguaje coreográfico que lo dota de una gran capacidad de evocación, de resonancia semántica, que los coreógrafos y coreógrafas trabajan mediante la precisión de las imágenes y la claridad del sentido de las acciones.

Como puede advertirse, asumo que ninguna de las dos lógicas puede excluirse de la composición coreográfica. Recurriendo a expresiones quizá no muy precisas, puedo decir que una obra dancística tiene su germen en una imagen fuertemente asociativa, imagen que es decantada y precisada en acciones, acciones que dan lugar a un entramado de discursos de movimiento que vuelven a introducir (por la vía de la pérdida de referencialidad) la dimensión asociativa, discursos que, a su vez, son acotados de nuevo por la necesidad de construir secuencias legibles en tanto que acciones ocurriendo en el tiempo (lo que vuelve a introducir el horizonte causal), que, finalmente (?) son enmarcados por la metáfora o imagen inicial de toda la obra, enriquecida ahora por el recorrido somera y torpemente descrito.

Es decir, se trata siempre, como en el caso del poema narrativo de Lewis Carroll, de desplazamiento, de circulación de significados y procedimientos, de tránsito.

Es en virtud de este carácter nómada de la composición coreográfica que alguna vez apunté que el sentido en las obras dancísticas es “flotante”, en circulación. Esto me recuerda más a los procedimientos poéticos que a los narrativos, situación que me lleva a afirmar, con toda seguridad abusivamente, que la lógica narrativa-dramática nos sirve en la mayoría de los casos para dotar a las obras de una estructura profunda, de un esqueleto, pero que la sangre de la obra (válgaseme la sobada expresión) es la lógica asociativa. Me parece, repito, que esto es lo que ocurre en la mayoría de las propuestas coreográficas, posibilitado esto por la condición no verbal del movimiento que favorece el entretejido por asociación más que por ilación causal. En este sentido, creo que en la danza predomina, con todo, la lógica poética.

De acuerdo con lo anterior, me parece que los intentos de explicar la construcción coreográfica con base en la así llamada lógica aristotélica son evidentemente útiles, necesarios, pero no suficientes. Habría que agregar una suerte de dramaturgia poética centrada en el uso de la reiteración, la intensificación y las imágenes, entendidas como síntesis afectivo-conceptuales que apuntalan el significado de una obra. Porque si la acción es la unidad mínima de la lógica narrativa, la imagen es el núcleo de la lógica poética. La imagen tiende un puente entre la afectividad individual, y, valga la redundancia, el imaginario colectivo. La imagen articula un haz de significados ligados entre sí por la solidaridad semántica, arraigados en la subjetividad individual y en el humus simbólico colectivo. Digamos, la imagen es polisémica pero

no arbitraria; abre la multiplicidad de la significación al propio tiempo que es déctica.

De acuerdo con lo dicho es que considero que todo análisis coreográfico precisa tomar en cuenta este núcleo palpitante de significados. No basta con ceñirse ascéticamente a la desnudez del *bios* escénico (que prescinde del ámbito del sentido), ni es suficiente con rastrear una estructura de progresión dramática (búsqueda que no atendería del todo al hecho de que cada imagen —una apuesta abductiva— da lugar a una estructura específica): requerimos partir de la condición esencialmente metafórica del lenguaje dancístico.

Pero si bien el mencionado es el punto de inicio, no podemos pretender, como ya se dijo, que la lógica narrativa-dramática carece de pertinencia en la urdimbre de las obras coreográficas. La polisemia de la imagen es decantada, y potenciada, por su articulación, inevitable, con la perspectiva narrativa. La metáfora dancística ocurre en el tiempo, en el movimiento y en las acciones. Invita, pues, al empleo del montaje (entendido en su sentido cinematográfico básico: la organización en series).

En el proceso de producción de sentido coreográfico la lógica poética (quizás en una posición dominante) y la lógica narrativa dialogan inevitablemente, o, mejor, venturosamente, porque de esta forma la danza se niega a los juicios lapidarios, a la experiencia excluyente.

La obra coreográfica es una inacabable búsqueda del Snark. Es significado produciéndose, errancia no arbitraria del sentido, pero siempre viaje, indagación. Desde esta perspectiva, nada más lejos de la realidad que esa noción de la danza (desde las corporeidades de los bailarines y bailarinas hasta la aprehensión de una coreografía) como ámbito habitado por una “belleza” que no piensa.

Defendamos, y ahondemos, en consecuencia, la densidad y complejidad de nuestra práctica.

(Este texto fue presentado en el Coloquio sobre Dramaturgia de la Danza “En el crisol del movimiento —*in memoriam* Carlos Ocampo—”, organizado por la Coordinación Nacional de Danza del INBA y que tuvo lugar en el Centro de Educación Continua Casa del Tiempo de la UAM del 14 al 16 de junio de 2001.)

Bibliografía

- Carroll, Lewis. *Alicia a través del espejo y La caza del Snark*. México, Grupo Editorial Tomo, 2002.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad de Barcelona, 1991.
- Witkiewickz, Stanislaw Ignacy. *La forma pura del teatro*. México, UNAM, 1983.

Método (o El privilegio de escuchar a las sirenas)

*A los trabajadores del Sindicato Mexicano de Electricistas
A Annabel, viajera*

I

De acuerdo con el trabajo de mi memoria, Víctor Shklovsky, en el libro que escribió sobre el cineasta Serguéi Eisenstein, recordaba, a su vez, que el director soviético solía decir que, en cuestiones de arte, podía hablarse de método, pero no de metodología. Es decir —hasta donde entiendo—, que, si bien es verdad que en la composición de una obra artística específica se avanza de manera rigurosa, de acuerdo con un plan, una intencionalidad y ciertos principios generales, esto no supone la aplicación mecánica de una laboriosidad deductiva. En la medida en que cada obra de arte arraiga en una pregunta particular, demanda encuadres singulares, más abiertos al diálogo con la incertidumbre que a la operación de recetarios.

Por supuesto que no ignoro la pertinencia de las reflexiones, las perspectivas generales y el acopio de la memoria de las experiencias y las resoluciones compositivas previas (ahí está el propio y copioso trabajo reflexivo de Eisenstein para evidenciar la importancia y utilidad de estos ejercicios de generalización); pero tampoco puedo olvidar que cada obra es un reto cuya singularidad es ineludible. Dialéctica de lo general y lo particular, de lo conocido y lo que espera ser descubierto y producido. Vaivén que me recuerda tanto a Édgar Morin como a Lewis Carroll. El primero en sus palabras sobre las relaciones entre estrategia y táctica; el segundo en las aseveraciones esgrimidas por el capitán de su pequeño libro *A la caza del Snark* cuando pretende convencer a la tripulación invitada a que se sume a la caza del misterioso ente.

Dice Morin, en su libro *Introducción al pensamiento complejo*, que sólo es posible producir conocimiento si somos capaces de reformular, de cara a las determinaciones imprevistas de los fenómenos particulares, los encuadres generales y sabidos con los que operamos para interpretar la realidad. Esta reformulación implica la decisión de desplazarnos desde nuestro pretendido lugar de certeza y eficacia hacia el de la apertura a la incertidumbre, la inseguridad, y también, y sobre todo, el de la posibilidad. Tránsito que nos permite generar las tácticas, es decir, las adecuaciones necesarias y tentativas que nos posibilitan dar respuestas nuevas a las nuevas realidades.

Por su parte, el capitán del navío de la ficción de Carroll, interrogado por los personajes convocados a integrar la tripulación acerca de su conocimiento de los mares que los conducirán al sitio donde se encuentra el brumoso Snark, les muestra orgulloso un mapa que es todo él, salvo los bordes en los que se leen los puntos cardinales, una página en blanco. Vale decir que la única certeza que puede compartir el capitán es la claridad de su proyecto (la intención —su voluntad, su acción— de desplegar todo su esfuerzo para aprehender al Snark) y la existencia de ciertos referentes generales (el norte, el sur, el este y el oeste).

Si menciono a Morin y a Carroll es porque —de más está decirlo— considero que cuando hacemos coreografía somos, al mismo tiempo, el capitán, los tripulantes, el reto, la página en blanco, la estrategia, la travesía, la intención, el acopio de ciertos saberes, la táctica, el conocedor, el desconocedor, el conociente y el azorado personaje que se deja tocar por las dudas y los llamados. Vale decir que el método es la urdimbre particular entre certeza e incertidumbre involucradas, y jugadas, en cada proyecto de composición específico. En cierto sentido, método es, en principio, decisión de viajar y ganas de escuchar a las sirenas.

II

De mi experiencia como pergeñador de poemas, videos y coreografías he inferido que metodológicamente lo más importante es aprender a no estorbar lo que se quiere decir en la obra en la que estamos trabajando; a no hacer pesar más lo que sabemos que lo que nos interroga, y, todavía más, a no darle mayor fortaleza a lo que suponemos que deseamos decir que a

lo que la obra se está empeñando en enunciar. No estoy defendiendo la idea del compositor coreográfico como la de un “médium”. Por supuesto que asumo la vertiente consciente y responsable del compositor, que realiza en sus discursos alegatos axiológicos con el imaginario y las concepciones del mundo de su colectividad. Pero sí me interesa señalar que, habitualmente, el hacedor coreográfico es el primer sorprendido por los desplazamientos a los que lo obliga su propia apuesta de apertura composicional.

Recuerdo a una joven estudiante de coreografía quien manifestaba su enojo y desilusión ante el hecho de que su obra “no había sido exactamente como había pensado”, lo que suponía para ella que “no había tenido suficiente rigor”. Rememoro también que algunos de sus maestros le decíamos que esa supuesta falla le había permitido convertirse en una descubridora y no en una ilustradora de conceptos previos, y que es bueno que una obra termine en un sitio diferente al de su inicio. Componer es efectivamente viajar.

Claro, el problema aquí es cómo no dar lugar a la arbitrariedad; cómo ubicar la brújula que nos permita no perdernos al elegir las rutas del periplo de una obra específica, que se va desplegando, además, en el propio trabajo de su construcción. A mi juicio —y sé que no estoy diciendo nada nuevo—, toda obra está dirigida por una voz, por un canto, al que es preciso aprender a donarle la atención comprometida de nuestra escucha. Canto de sirenas al que es necesario ceder para desplazarse. De más está decir que en ese canto viajan nuestros deseos y que éstos forman parte, a su vez, de los debates entre los diversos proyectos de organización social. No deseamos ingenuamente ni en abstracto. Lo hacemos en tanto que personas constituidas por y constituyentes de la dimensión social.

Es a partir de la ubicación de este canto (ubicación aproximativa, abierta, umbrosa) que podemos empezar a decidir qué procedimientos discursivos le son pertinentes y cuáles accesorios a esta obra específica que estamos —y nos está— construyendo. Señalo esto porque no quiero olvidar que, en última instancia, lo que está en juego es una objetivación, una obra habitada por la densidad de operaciones semióticas específicas, y que si hago referencia a la preeminencia del canto, a su divagar sinuoso pero persistente, no es para eludir la concreción de la obra, sino para indicar la riqueza depositada en la incertidumbre de su origen. En este sentido, recuerdo las palabras de Roberto Calasso sobre el saber de las ninfas en su hermoso texto *La locura que viene de las ninfas*, en el que nos advierte que su palabra acuosa, nacida

en los manantiales del inconsciente, es, al mismo tiempo, invitación al saber pero también peligro de ahogamiento, de naufragio. Y, por supuesto, también juzgo absolutamente necesario que nos hagamos cargo de las implicaciones éticas, políticas, estéticas, simbólicas (entendidas estas categorías en un sentido muy amplio), que de cara a nuestra colectividad posee la canción que estamos enunciando y que nos está nombrando.

Como puede advertirse, método es para mí la danza dialéctica entre estrategia y táctica, entre saberes-herramienta y viaje compositivo, entre la apertura al divagar esencial de los cantos y la asunción de sus retos y querellas a y con el imaginario personal y colectivo. Pero lo primero, lo insustituible es la capacidad de escucha del canto. Porque ahí viaja lo que fisura el muro de las certezas, lo cual nos demanda esfuerzo de enunciación, darle voz a lo no dicho, pero que nos invita a nominarlo. Y no olvidemos que ganar(se) el derecho a enunciar, y ejercerlo, es una esencial tarea política. Desde esta perspectiva, enseñar composición, y componer, es, de manera fundamental, aprender y enseñar a escuchar(se)(nos).

Cantemos.

Bibliografía

- Carroll, Lewis. *La caza del Snark*. México, Grupo Editorial Tomo, 2002.
 ————. *The complete stories and poems of Lewis Carroll*. Geddes & Grosset, 2001.
 Calasso, Roberto. *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México, Sexto Piso, 2004.
 Morin, Édgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Buenos Aires, Gedisa, 2007.
 Shklovsky, Víctor. *Eisenstein*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1985.

Notas sobre la videodanza (o Sobre el encarnado video-ojo)

A Vivian Cruz

I

La videodanza me apasiona por el conjunto de problemas que articula. Experiencia híbrida, su conceptualización es huidiza. Si me empeño en describirla, dos nombres, dos formulaciones estéticas distantes geográfica y temporalmente pero de alguna manera éticamente coincidentes, me vienen a la mente: Dziga Vértov y Pola Weiss. El primero, un artista de vanguardia del cine soviético. La segunda, una bailarina y videoasta mexicana. Ambos, autores de imágenes conmovedoras.

El primero aporta sus apasionados esfuerzos por construir un lenguaje cinematográfico capaz de trascender la lógica narrativa y los universos ficcionales. La segunda llega a nosotros con su mirada/cámara sostenida en el movimiento de su corporeidad de bailarín mujer (y es adrede que utilizo esta expresión). El primero labora en las primeras décadas del siglo XX; la segunda continúa esta labor en los años setenta del mismo siglo.

(Antes de proseguir, conviene señalar que empleo la categoría “lenguaje cinematográfico” como procedimiento para nombrar todos los lenguajes visuales que ocurren en el tiempo: en principio, el cine y el video.)

Si el cineasta soviético nos propuso su estética del cine-ojo, independiente de los guiones literarios, los decorados, los personajes, en beneficio de un cine construido con base en un montaje semántico-poético-político-musical (Vértov o el cine como sismógrafo de la poiesis revolucionaria social), la artista mexicana colocó este ojo-cámara en la densidad de su historia corporal (Weiss o la videodanza como sismógrafo de la poiesis revolucionaria de género). En el fondo, los dos coinciden en la necesidad de apropiarse del lenguaje

cinematográfico desde la urdimbre de la primera persona (colectiva, nosotros, en el caso del soviético; personal, yo-a, en el caso de la mexicana) para lograr un lenguaje artístico verídico, y no sólo verosímil, fuertemente empático.

Vértov y Weiss: cámara-ojo libertaria, lenguaje visual metafórico político arraigado en la experiencia de la subjetividad (colectiva y personal).

II

Pero, ¿es válido hablar de videodanza? ¿No sería mejor hablar directamente de videoarte? ¿Será cierto —como dice un amigo videasta— que no hay razón para aislar una denominación particular, en la medida en que, por ejemplo, no existen expresiones como “videoteatro” o “videonovela”?

Es posible. Sin embargo, creo que la circunstancia que hace factible hablar de videodanza es la de que tanto el lenguaje cinematográfico como el dancístico son dos manifestaciones del lenguaje general del movimiento.

Cito a Norman McLaren, con quien coincidí: “Cada film es para mí una especie de danza. Porque lo importante en el cine es el movimiento. No importa qué cosa esté usted moviendo, sean personas, objetos, o dibujos, ni de qué manera sea entregado. Es una forma de danza. Así veo yo el cine”. (En Sánchez, 1994.)

Danza y film: movimiento. Recuerdo a Yuri Lotman, quien en su libro *Semiótica y problemas de la estética cinematográfica* apuntaba que existen dos paradigmas esenciales de los sistemas de signos: el verbal y el icónico. Clasificación a la que me parece hace falta agregar la vertiente kinética. Con toda seguridad no tan sistematizada como los paradigmas sígnicos en primer término mencionados, pero de cualquier forma existente y generadora de significados, de sentidos; eficaz.

Si esto es verdad —y no se me oculta que ando rondando a Perogrullo—, la danza y el video pueden ser manifestaciones particulares de esta matriz kinética general. Matriz de la que la coreografía (entendida como todo procedimiento de construcción de sentido afinado en las lógicas de movimiento) sería una de las nociones fundamentales.

De esta forma, se podría hacer coreografía dancística (aquella que compone con base en las corporeidades en el tiempo y en un espacio vivos, no virtuales), pero también se podría hacer coreografía cinematográfica (aquella

que trabaja con los códigos de movimiento en los diversos tipos del ámbito visual-temporal-virtual). Coincidencia que se expresa, no casualmente, en la compartida noción de montaje.

Danza y video: dos manifestaciones específicas del lenguaje del movimiento, cuya confluencia en este territorio común hace pertinente la categoría de videodanza, o, mejor, hace de la noción ampliada de coreografía el sostén profundo del videoarte.

III

Llegados a este punto, recuerdo la disputa entre Pasolini y Rohmer relativa a las diferencias y posibilidades del cine entendido como poesía o como prosa. Escribía el artista italiano que, así como las distintas lenguas literarias se nutren del humus de las lenguas “naturales”, el cine arraiga en las tierras de lo onírico. De ahí su carácter esencialmente poético.

Sin embargo, es un hecho que la mayoría de las manifestaciones cinematográficas poseen un perfil narrativo. Su lógica de organización es más narrativa-dramática que poética. Vale decir, la mayoría de las películas se rigen más por una lógica causal que por una asociativa analógica. Circunstancia que, por ejemplo, se percibe claramente en los currícula de las escuelas de cine, especialmente en los contenidos de los cursos de guión. De alguna manera —y valga la expresión provocadora— es factible afirmar que los relatos han colonizado la expresión cinematográfica.

Frente a esto, creo que la lógica de la composición coreográfica (entendida en el sentido amplio que le dimos arriba) les ha permitido al videoarte y a la videodanza recuperar la dimensión poética habitualmente excluida de las pantallas por el cine dominante. Recuperación que no es cosa menor porque permite darles entrada a las complejidades del sujeto lírico.

Si —continuando con las generalizaciones en las que descansa fatigosa e inevitablemente este texto— las expresiones narrativas, en principio, apuntan más a la dimensión épica, y las poéticas escudriñan más las experiencias de la afectividad individual (y no me pasa inadvertido que esta división entre colectivo e individual es limitada, aproximativa e históricamente determinada), el videoarte y la videodanza formarían parte del movimiento de aprehensión de las complejidades sociales e históricas no desde la perspectiva

de los grandes sujetos históricos sino desde la densidad de los sujetos que se miran cara a cara, piel a piel.

Asunto que no es nada desdeñable pues si, por ejemplo, la así llamada condición posmoderna es descrita por Lyotard como resultado de la erosión de los metarrelatos (situación que ha dejado a los sujetos concretos de alguna manera desnudos ante las problemáticas sociales e históricas), y la violencia del modelo neoliberal pretende hurtarnos la esperanza de generar sociabilidades justas y dignamente habitables —a lo que se agrega que todavía no hemos sido capaces, por lo menos en México, de generalizar nuevas formas de organizar la resistencia y la revuelta—, los sujetos ciudadanos y ciudadanas específicos sólo podemos reconocernos, en principio, en nuestra irrenunciable condición original: la experiencia de ser sujetos encarnados.

Y si hablamos de experiencia encarnada hablamos de “puesta en sensación” (en el sentido en el que se habla de puesta en escena), pero también de “puesta en fantasma” (dialéctica de los afectos, temores y demandas que transitan por las habitaciones de cuerpo/alma). Es decir, hablamos de sujetos con historias específicas inscritas en, y constituyendo su, carne finita.

Creo que esto es lo que se juega de manera fundamental en la videodanza: la expresión cinematográfica de las vicisitudes y goces del sujeto encarnado que se expresa moviéndose y moviendo a la imagen. Si en el cine narrativo partimos de los también irrenunciables y esenciales relatos del imaginario colectivo, en el cine poético (especialmente en la videodanza) son los rebeldes fantasmas del sujeto lírico quienes toman la palabra.

IV

Pero, ¿en dónde arraiga esta densidad afectivo-corporal del sujeto lírico que se expresa en la videodanza? A mi juicio, en las características particulares de la semiosis dancística (o, si se quiere, en lo que podrían ser los principios de la matriz sígnica kinética de la que hablábamos en párrafos anteriores).

Creo que la danza pertenece al conjunto de expresiones semióticas que denomino “sismográficas”, en oposición a las que nombro “ficcionalas”. Las primeras se sustentan en la lógica propia de los índices, esas manifestaciones que nos informan de la existencia de un fenómeno sin que medie una intención expresiva (el humo informa del fuego, por ejemplo), en tanto

que las segundas encuentran su fundamento en la definición del signo y su irreductible carácter de mediación: objeto que sustituye a otro objeto.

En términos generales, y de manera muy aproximada, puede decirse que las expresiones “sismográficas” son continuaciones, derivaciones, del mundo que se quiere nombrar (como lo son las líneas trazadas por un sismógrafo, que son extensiones de los movimientos de un temblor), mientras que las expresiones “fccionales” son una metáfora, una representación sustitutiva de la realidad que se pretende significar.

Desde mi perspectiva, existen ciertos procedimientos de composición artística —los “sismográficos”— que encuentran su fundamento, como ya se apuntó líneas arriba, en la denominada “puesta en sensación”, vale decir, en la expresión de la experiencia de lo que se juega y teje en la urdimbre del afecto y la piel. Experiencia vivida más a manera de calidades de movimiento, de flujo de energías, de texturas y sensaciones en devenir que como signos reconocibles con referentes precisos. De ahí también que su modo de comunicación sea más la empatía que la interpretación. Pienso que, por ejemplo, la danza en general, junto con ciertas manifestaciones de la escritura poética y de la plástica (las manifestaciones no figurativas, particularmente del expresionismo abstracto), puede aprehenderse atendiendo a la lógica “sismográfica” escuetamente descrita, en donde lo “sismográfico” quiere decir, como ya se señaló, escritura artística derivada, casi sin mediación, del complejo afectivo-corporal.

Por otra parte, los procedimientos de composición “ficcionalizantes” requieren de la construcción de mundos simbólicos susceptibles de ser experimentados como dotados de autonomía y a través de los cuales se habla de y se escudriña la realidad no diegética. En este caso, en el que se encontrarían incluidas las amplísimas formas de lo narrativo, el medio de construcción básico sería la interpretación.

A lo dicho habría que agregar que el paradigma de composición “sismográfico” tiende a desplegarse con base en una lógica asociativa (metafórica, metonímica), mientras que la matriz “ficcionalizante” de construcción de sentido opta por una lógica causal. Lógicas poéticas y dramático-narrativas que suelen entretejerse en diversas gradaciones en el caso de las obras artísticas particulares.

Es claro que estoy escribiendo sobre tendencias generales de composición y de producción de sentido que no se excluyen tajantemente. Además,

también es preciso decir que cuando hablamos de danza en particular, y de expresiones artísticas en lo general, estamos colocados ineludiblemente en el territorio de la intencionalidad y la mediación del mundo simbólico-imaginario. Sin embargo, sí me parece pertinente distinguir entre los paradigmas arriba mencionados para mejor apreciar las discursividades específicas de cada modalidad artística concreta (en este caso, la danza y la videodanza).

Señalo lo anterior para mostrar algunas de las dificultades que tiene la comprensión de lo kinético en general y lo dancístico en particular. En cierto sentido, puede decirse que la danza ha sufrido una suerte de colonización en cuanto a los criterios con los que es juzgada teóricamente. En muchos casos se la mira, bajo una perspectiva tradicional escénica teatral, como deficitaria en cuanto dramaturgia. En otros, con base en nociones propias de lo estrictamente visual, como simple plática escénica (“cuadros” en acción). Pero en uno u otro caso se omite la especificidad semiótica (sínica, discursiva) del hecho dancístico. Circunstancia que nos demanda elaborar categorías pertinentes y específicas, trabajo académico que se encuentra en construcción.

Las problemáticas planteadas —las tensiones entre lo sísmico y lo ficcional— se expresan también en la videodanza. Pienso, por ejemplo, que la vertiente “ficcionalizante” utiliza la danza más como un método de actuación que como lenguaje visual-kinético (la excelente película *El costo de la vida*, de DV8), mientras que la vertiente “sismográfica” opta más por la construcción de experiencias de empatía poética que por contar historias (las videodanzas de Vivian Cruz). De más está decir que las dos modalidades se mezclan de diversas maneras en las videodanzas y películas concretas.

V

En tanto que sujetos encarnados, ante las vicisitudes o alegrías, nuestros cuerpos sonríen o se lamentan (carcajada del orgasmo, erosiones del hambre), pero somos siempre historia vuelta carne (historia colectiva que se vuelve historia personal y viceversa), habitable (colectiva e individualmente), en principio, sólo en las dimensiones irrenunciables y finitas de la corporeidad personal.

Por eso vuelvo a Dziga Vértov y Pola Weiss, pues en los dos reconocemos las voces de la corporeidad social e individual. Sonrisa de los cuerpos

de quienes en la revolución rusa estaban apropiándose de su capacidad de redefinir el mundo (*El hombre de la cámara, La sexta parte del mundo*, en Vértov). Sonrisas y dolores de una mujer “loca” haciéndose fatigosamente a sí misma en medio de una injusta sociedad patriarcal. Esfuerzos ambos de la poiesis liberadora vuelta lenguaje cinematográfico que danza.

Danza y movimiento. Imagen y movimiento. Esperanza y rebeldía. Cine-ojo de los y las rebeldes que no se resignan y se mueven —danzan— siempre.

Bibliografía

- Lyotard, Jean François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. México, Gedisa, 1990.
- Pasolini, Pier Paolo, y Éric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1976.
- Sánchez, Rafael C. *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. México, UNAM, CUEC, 1994.
- Sadoul, Georges. *El cine de Dziga Vértov*. México, Era, 1973.
- Stoynov, Bigor. *Inventores de la estética fílmica soviética*. México, UNAM, 1977.

**Apuntes sobre la danza
en la América Nuestra**

En torno a la poiesis dancística escénica contemporánea de América Latina

El presente texto es sólo una presentación bosquejada de los trabajos del Seminario sobre la Danza Contemporánea en América Latina del Cenidi-Danza. Labores que arraigan sus empeños en la siguiente pregunta: ¿es posible hablar de una danza contemporánea latinoamericana, o de la América Nuestra, como en términos martianos sería mejor formular? En la mayoría de las universidades de nuestro continente, desde hace una buena cantidad de lustros, la producción literaria de nuestros países es estudiada como una sola expresión común. ¿Puede plantearse algo similar para el caso de la danza escénica contemporánea? Creemos que debemos intentarlo porque partimos de compartidas problemáticas, comunes paradigmas estéticos y conceptuales, similares audacias, goces, triunfos y, también, por desgracia, coincidentes infortunios. Sin embargo, a pesar de esta comunidad, y de una muy amplia y disfrutable riqueza artística, nuestras danzas se ignoran mutuamente, repitiendo quizá la situación de nuestras literaturas antes del movimiento modernista (con cuya irrupción suele fecharse la autonomía compartida de enunciación de nuestras discursividades literarias). Es verdad que no ha nacido en la danza contemporánea de nuestros países una corriente estética común que logre la independencia “definitiva” de la enunciación simbólica para la danza, como ocurrió en el caso de la citada escuela literaria, y posiblemente —ésta es nuestra opinión— dicha ausencia sea una situación afortunada, porque autonomía de enunciación no tiene por qué ir aparejada con unanimidad estética. Avanzando un poco más, quizá pueda decirse que esta autonomía dancística no existe del todo, o mejor, que, en virtud de nuestras dependencias críticas respecto de los cánones conceptuales dominantes en Europa y Estados Unidos, no hemos tenido la paciencia y la sagacidad necesarias para reconocer y recorrer dicha producción autónoma en su riqueza, contradicciones y multiplicidad. En consecuencia, el propósito

fundamental que guía los trabajos de nuestro seminario es precisamente la descripción —y explicitación de sus condiciones de formulación— de las estéticas particulares de las danzas escénicas contemporáneas de la América Nuestra.

Fundamentamos nuestra investigación en la siguiente urdimbre de consideraciones:

1. La noción de poética como paradigma estético específico —estructurado con base en principios, lógicas, presupuestos, prejuicios y procedimientos de composición artística— que posibilita una modelización ética-estética del mundo.
2. Modelización que no es sólo representación, sino, sobre todo, producción simbólica-afectiva-intelectual del mundo; interpretación, toma de posición ética, formulación actuante de dolores y deseos.
3. En consecuencia, en el concepto de poética articulamos al mismo tiempo nociones de Yuri Lotman (modelización), Barthes (escritura entendida como ética de la forma), Negri (producción “inmaterial” afectiva), Marcuse (la dimensión estética) y Bloch (el principio esperanza, la razón utópica).
4. Nociones que queremos emplear como herramientas teóricas para indagar la variada producción escénica dancística contemporánea de una región geopolítica y cultural concreta: Nuestra América (Dussel).
5. Ahora bien, ¿tiene sentido hablar de la América Nuestra o se trata de una formulación voluntarista, artificial? Para quienes participamos en el seminario, obvio es decirlo, la categoría nos parece pertinente. Para asumirla, partimos, como ya se apuntó, de formularla como realidad geopolítica, es decir, como una muy compleja articulación de prácticas sociales (simbólicas, políticas, tecnológicas, etc.) determinadas por los esfuerzos de conseguir —construir— autonomía en el marco de una situación colonial de distribución desigual e injusta del poder (autonomía entendida como capacidad para asumir los proyectos propios de producción, reproducción, enriquecimiento y dignificación de la vida).
6. Esfuerzos que incluyen, por supuesto, los destinados a ganar el derecho a la propia representación (cfr. Jean Franco, 1994), a la propia enunciación, trascendiendo la habitual formulación centro-periferia, pues, efectivamente, estamos en condición periférica, somos occidentales y

no occidentales de América, situados geopolíticamente en la periferia del sistema mundo, pero la tarea fundamental es no sólo reconocer esta condición sino también modificarla ganando para nosotros nuestra centralidad (valgan las redundancias). Es decir, se trata de lograr la propia enunciación como una tarea política dignificante, que enriquezca y ennoblezca al mundo en la medida en que multiplique el número de quienes siendo diversos y diversas se relacionan en condición de iguales, como nos lo han enseñado, para poner algunos ejemplos, el movimiento feminista y el zapatismo.

7. Por supuesto que estos esfuerzos de ganar la propia enunciación no han sido ni son tersos, ni excluyen los debates y las disputas. Encuentros y desencuentros que no son abstractos, sino que ocurren en específicas y dinámicas circunstancias sociales y que están ligados a los debates entre los diferentes proyectos de organización del mundo común (la dimensión política entendida como categoría amplia). Esta situación nos remite a la necesidad de asumir para nuestra investigación una perspectiva histórica y a relacionar el concepto de “propia enunciación” con el de “democracia cultural”.
8. Pero, ¿en dónde arraiga su enunciación la danza escénica? En principio, en la densidad histórica, social, afectiva y, al mismo tiempo, ineludiblemente personal, de la condición encarnada. La danza implica en su práctica, a partir de su asunción de esta condición encarnada, varios retos, varios desafíos: a) al dualismo occidental; b) epistemológicos, en tanto supone una ampliación del concepto de intelección (entendida como problematización crítica de lo real), pues moverse es ya una manera de interrogarse y de interrogar el mundo; c) ético-afectivos, en la medida en que su práctica devela la importancia de la situación fundacional de la constitución del sujeto como ente sostenido corporal-afectiva-éticamente por un otro. La danza nos permite experimentar la palabra primordial buberiana “yo-tú” y nos invita, en consecuencia, a hacernos responsables de la demanda del otro (la vida encarnada del otro), en el sentido de Lévinas y Dussel. La danza nos invita a hacernos responsables de una persona pletórica de posibilidades, proyectos y fragilidad.
9. Mas la danza es un reto ético-político también en tanto que experiencia de felicidad. Si la danza es, entre otras cosas, corporeidad dinámica que experimenta el tiempo y el espacio a través de la intensidad, el juego, la

demanda, la escucha y el sentido, ¿no es una experiencia de cabalidad? Integración de lo disperso que produce felicidad. Alegría del ser experimentada en la sonrisa del cuerpo. Cuando los cuerpos se mueven sonríen. ¿Y no es ante esta sonrisa que debería jugarse la ética, es decir, la política? Alegría posible que exige la construcción de condiciones sociales de justicia, respeto y equidad para todos y todas en tanto que proyectos encarnados. En este sentido, la revuelta de la danza escénica contemporánea latinoamericana es radical, profunda: revuelta por conseguir la dignidad de una corporeidad construida por el poder colonial como axiológica y ópticamente deficitaria. Se trata de recuperar la dignidad desde la experiencia inmediata de la corporeidad.

10. Ahora bien, para hablar de las poéticas dancísticas es preciso atender a sus características particulares de enunciación. La discursividad dancística es un fenómeno complejo en virtud de sus específicas operaciones semióticas, que articulan, al mismo tiempo, procesos de producción de sentido que suelen presentarse por separado. Por ejemplo, el lenguaje coreográfico imbrica en un mismo haz la lógica asociativa-poética y la lógica narrativo-dramática. Es decir, opera con base en síntesis metafóricas (cuya tendencia es “fijarse” en imágenes precisas) que, al propio tiempo, se despliegan en el tiempo de acuerdo con las determinaciones de la progresión y a la lógica de la causalidad dramática. En este sentido, la danza nos invita a tomar en cuenta, por ejemplo, tanto a la *Poética* de Aristóteles, como a *La interpretación de los sueños* de Freud (libro este último en el que se describen los procedimientos retóricos del pensamiento asociativo).
11. A lo anterior debe añadirse que la danza dialoga (refuta, reformula y/o debate) con el imaginario colectivo en general y con las implicaciones simbólicas y éticas de las culturas corporales —tanto las compartidas por el conjunto de los ciudadanos como las específicamente dancísticas— en lo particular. El análisis de las poéticas coreográficas debe tomar también en cuenta este diálogo con el imaginario social (la compleja dimensión de las imágenes, relatos, arquetipos que vehicula los debates axiológicos y afectivos fundamentales de una sociedad).

Si bien todo lo anotado en los apartados anteriores bosqueja la complejidad y amplitud de los retos implicados en el estudio de las poéticas danzarias,

no se nos oculta que nuestras indagaciones más bien se abocarán al análisis de los discursos reflexivos sobre las mencionadas poéticas, en la medida en que no nos es posible ser “testigos de vista” de la mayoría de las producciones coreográficas contemporáneas latinoamericanas concretas. En sentido estricto, nuestros objetos de estudio serán fundamentalmente los discursos verbales que hablan sobre las poéticas dancísticas. Discursos verbales que surgen de dos fuentes: 1) la de los teóricos y críticos, y 2) la de los propios hacedores coreográficos. De los primeros pretendemos recopilar y analizar sus textos ya publicados o en red; de los segundos estudiaremos tanto sus respuestas a un cuestionario que les enviaremos como sus propios y diversos tipos de textos. Por supuesto que aspiramos a confrontar esta información y estos análisis con la producción coreográfica concreta (observada *in situ* o por vía videográfica).

Conviene mencionar que, en virtud de las condiciones arriba descritas, hemos establecido un corte temporal (de los noventa al presente) y una delimitación estética: la “danza contemporánea”. Utilizaremos esta noción como categoría amplia en la que quedarán subsumidos los debates que la atraviesan en cada circunstancia nacional particular (por ejemplo: “danza posmoderna” vs. “danza moderna”; “danza moderna” vs. “danza contemporánea”, etcétera). Ahora bien, el mencionado corte temporal no nos llevará a hurtar los antecedentes históricos a los que tengamos acceso y que juzguemos pertinentes.

Cabe señalar que originalmente el seminario pretendía sólo ubicar y analizar los paradigmas teóricos con los que se está construyendo la danza contemporánea de nuestros países como objeto de estudio. Se trataba de determinar cómo estamos pensando a la danza escénica contemporánea y cómo estas reflexiones se articulan a los amplios debates latinoamericanos sobre nuestras problemáticas culturales y políticas. Sin embargo, al avanzar en el trabajo nos percatamos de la importancia de considerar no sólo la dimensión “cognoscitiva”, sino también la poética, articulación que nos permite tomar en cuenta tanto a los investigadores de la danza como a los productores coreográficos directos.

Estamos claros de que nuestro trabajo es sólo una introducción a una labor amplia, colectiva y compartida. Sin embargo, en este momento en el que voluntades poderosas se empeñan en separar a nuestros países, consideramos que nuestros empeños en algo pueden contribuir —desde la modestia

de nuestros alcances— a contrarrestar las intenciones colonizadoras de la derecha. Asumimos la orientación latinoamericanista y crítica de nuestro trabajo como nuestra responsabilidad, nuestra pasión y nuestra manera de contribuir a ganar una compartida y plural autonomía.

Bibliografía

- Babel Martin. *Yo y tú*. Madrid, Caparrós, 2000.
- Dussel, Enrique. *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la de la exclusión*. Madrid, Trotta, 2002.
- Franco, Jean. *La cultura moderna en América Latina*. México, Grijalbo, 1985.
- . *Las conspiradoras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Lévinas, Emmanuel. *La huella del otro*. México, Taurus, 2000.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1974.

Conversarpensar

Me recuerdo llegando a un viejo palacete en el centro de Montevideo, encontrando a un grupo de obstinados y locos magníficos, que se convertirían, al correr de muy poco tiempo, en queridísimos, e insustituibles, amigos y amigas. Era la reunión de la Red Sudamericana de Danza del año 2005, a la que llegué casi por azar, merced a la rápida y precisa invitación que Tamara Cubas me hizo en Buenos Aires. Esa reunión puso el énfasis en la presentación de nuestras respectivas circunstancias dancísticas nacionales —vale decir, nos presentamos—, y, de esta forma, fuimos desplegando el mapa de nuestras coincidencias y distancias, pero, sobre todo, fuimos desovillando nuestra voluntad común de construir ese variado y rico sujeto colectivo que es la red.

Llegaba yo de México, mi geográficamente nortero país, que cabe casi todo él en la noción geopolítica de sur (Boaventura dixit: los que construyen su independencia y dignidad a partir de la situación adversa creada por el capitalismo y la colonización). “De aquí soy...”, pensé cuando escuché a los y las compañeras de Centroamérica, el Caribe y Sudamérica, recurriendo a esa expresión mexicana que devela un arraigo, un reconocimiento y la voluntad de afincar. Sí, de aquí soy: de esta ciudadanía colectiva y venturosamente multiforme, que se construye en las acciones coincidentes del día a día, porque “la red” no es una estructura cerrada y fija, sino un hacerse cotidiano, el “plano de consistencia de lo real” (Deleuze dixit) que resulta de la voluntad y el esfuerzo de producir la coincidencia. Coincidencia que no es edulcorada y pacífica pasividad —supresión del hueco, de la diferencia, del desacuerdo factible—, sino territorio de conversación, de diálogo, de asunción de la palabra y de la escucha. Conversación arraigada en el hecho de asumir nuestra común condición sureña. Diálogos nacidos del posicionamiento en un lugar ético-político de enunciación: el sur.

Los empeños de la red, es decir, nuestros empeños, forman parte de ese esfuerzo colectivo de los diversos sures por lograr su propia poiesis, por conseguir su autonomía de enunciación. Si, como nos enseña Enrique Dussel, elemento central de la dominación colonial es la división entre centro y periferia, escisión jerarquizante a partir de la cual hemos construido, y nos han construido, una representación y una experiencia de nuestra propia realidad como ópticamente deficitaria (siempre subsidiaria, adjetiva, prescindible, ecoica; de segunda instancia, no protagónica; dependiente de la realidad primera, a la que se afirma como valiosa, metropolitana), una tarea política fundamental es la de conseguir la asunción de la propia centralidad. Y nombrarnos, y construir la “red sudamericana”, es una manera de avanzar en este sentido. Porque no se trata de trascender la condición periférica por la vía mágica del voluntarismo (a partir de hoy, amanecemos no periféricos, tocados por la gracia de la centralidad), sino de producirla con acciones subjetivas y objetivas en devenir empeñoso. En este sentido, la red, en tanto que acción, es la constitución permanente de una comunidad de ciudadanos de la danza sudamericana que se enuncian a sí mismos de manera diversa, democrática, compleja y contradictoria.

¿Y la red es un sujeto colectivo en autopoiesis o una comunidad identitaria de ciudadanos diversos de la danza de la América Nuestra? Ambas cosas. Lo central, a mi juicio, es que no se trata de una estructura cerrada, de energías y perfil constantes, sino lo que resulta de múltiples esfuerzos, a veces atribulantes, pero esencialmente gozosos. Placer nacido de los encuentros (el mutuo reconocimiento) y de la tarea liberadora —empoderadora— del enunciar(se). Enunciar, enunciarse, es ganar(se) y ejercer el derecho político —en tanto que autoproducción como sujeto que se adueña de sí— a interpretar y producir una realidad desde la propia y asumida centralidad. Nominar(se) es dignificar(se), acciones que suponen, para concretarse de una manera cabal y luminosa, de la aventura comprometida de la escucha. Y escuchar es reconocer, sin asomo de duda, la dignidad fundacional del otro. Integridad ante integridad, rostro frente a rostro.

Este desplazamiento de la periferia a la centralidad nos ofrece alegría, pero no comodidad, porque ese sujeto colectivo que somos es contradictorio y complejo, y, si bien compartimos una similar historia, también nos escriben relatos específicos, cuyos desencuentros y debates, muchas veces, formulamos en términos de conceptualizaciones determinadas por la

colonización y sus procedimientos de invisibilización, a los que muchas veces resistimos con la estrategia de quien se enrosca en su madriguera (la estrategia de los personajes protagónicos de Kafka, según Deleuze y Guattari). Recuerdo, por ejemplo, el debate que se dio en Diálogos-México, en torno al carácter “atrasado” de la danza contemporánea mexicana y la actitud de resistencia endógena que asumió la mayoría de los coreógrafos mexicanos. Ahora me parece claro que nuestros colegas sudamericanos advirtieron muy atinadamente las matrices modernas de nuestra danza escénica y sus límites, pero la leyeron bajo una perspectiva evolutiva y lineal de la historia de la danza occidental, sin percatarse del recorrido específico de nuestra danza, que no ha seguido, y no tenía por qué hacerlo, el tránsito “natural” y progresivo que va de lo moderno a lo contemporáneo, para terminar tocando la puerta de la posmodernidad prestigiada. Pero, por otro lado, los bailarines mexicanos nos obstinamos en los hábitos autorreferenciales de nuestra danza, sin abrirnos lo suficiente a nuevas problematizaciones. Fue el encuentro de dos paradigmas estéticos y conceptuales que magnificaron más sus cegueras que sus operaciones de inteligibilidad, en virtud de que entre sus portadores se reprodujo la desigual relación entre “vanguardista” y “atrasado”, “educador” y “discípulo rejego”, o entre “descortés” y pretendidamente “ofendido” (formulaciones heredadas y reproducidas de manera “natural”), que llevó a cada uno a refugiarse en sus respectivos narcisismos.

Algo similar ha ocurrido cuando en los trabajos de la red se encuentran los saberes del hacer dancístico con los saberes conceptuales sobre la danza. De nuevo aparecen las fracturas, las falsas representaciones, las resistencias y las fisuras. No puede ser de otra manera, porque efectivamente habitamos situaciones de distribución desigual de las legitimidades enunciativas. Se trata de marcos que nos preexisten y a los que no debemos resignarnos. Construir relaciones democráticas implica reconocer estas circunstancias de inequidad que, aunque muchas veces existen más en el ámbito de las representaciones afectivas que en la facticidad “real”, no pueden soslayarse.

Creo que en la red nos hemos hecho cargo de esta situación, nombrándola y buscando encuadres de relación —particularmente en los encuentros presenciales— que multipliquen los lugares de las voces, sin que su disposición en diferentes “peldaños” o “niveles” conduzca a una escucha jerarquizada. Mucho contribuye a esta escucha y enunciación democráticas, pero no niveladas por la vía de la homogeneización, el hecho de que discutimos

sobre los proyectos en cuya construcción —desde su formulación en tanto que deseo hasta su desbrozamiento conceptual y diseño de acciones para concretarlos— estamos involucrados. Se dialoga y debate para el proyecto, desde el proyecto; es su concreción lo que va tejiendo el hilado de los vínculos. Y como los proyectos nacen de nosotros y son asumidos en tanto que aventuras en colectividad no nos son externos ni “abstractos”. De alguna manera, nadie puede ser el “dueño” del pensar, o el detentador de la “última palabra”, porque el proyecto siempre se está moviendo, desplazándonos, desdiciéndonos, confirmándonos provisionalmente y demandándonos nuevas formulaciones y acciones.

A lo dicho quisiera agregar que esta tarea de lograr la propia centralidad también está incidiendo en nuestra concepción de la “dignidad epistemológica de la danza”. Es un goce experimentar cómo nos percibimos ya como un “lugar” legítimo de enunciación de saberes, prácticas compartibles y problematizaciones. A mi juicio, la danza es una intelección específica de los muchos mundos del mundo (es decir, una manera particular de dialogar con, y de interrogar y ser interrogado por la incertidumbre). Intelección encarnada, al propio tiempo, afectiva-sensorial y conceptual. Y es desde este lugar que estamos contribuyendo a la poiesis social. La red, entre otras cosas, es una manera de participar en la poiesis colectiva desde la densidad de nuestra experiencia compleja y sureña. Dicho de manera quizás un tanto exaltada, creo que estamos asumiendo que nuestros paradigmas y experiencias pueden ser parte de los saberes emergentes que se articulen a las amplias epistemologías del sur: aportar al sur desde el sur de las artes.

Sur de la América Nuestra que, además, no está, ni siquiera territorialmente, fija, sino en desplazamiento y en tareas de hilandera. Así como al principio rememoraba Montevideo en el 2005, ahora recuerdo las inteligencias, las miradas, las corporeidades de mis amigos y amigas del Caribe insular, con quienes me encontré en Martinica, que hablan en francés, créole e inglés. Escucho de nuevo sus problematizaciones, encuentros y debates, tan similares a los de la América Nuestra que habla en lenguas indígenas, portugués y español. Y me digo que vale la pena tejer puentes y que sí, que conversarpensar es una acción política y, sobre todo —cursi que soy— un hecho de amor.

Proyecto Bará I

Desnuda mirada

I

Escribo este texto motivado por las preguntas que algunos amigos espectadores de las obras dancísticas y videográficas de Proyecto Bará me han hecho sobre la insistencia de nuestro trabajo en los temas eróticos y en el uso escénico y visual de la desnudez. Son preguntas que también me hago a partir de una obvia primera certeza: el gusto por el arte erótico. Gozo en el que se anudan diversos niveles de experiencia (perceptivos, simbólicos, éticos, políticos, afectivos) con los que me problematizo y con los que intento trascender los paradigmas cristianos de derecha (esas representaciones de la vida asfixiantes, irrespetuosas y simplistas que no creo que den cuenta de las múltiples aperturas a la complejidad y dignidad de la persona posibilitadas por las lógicas profundas del cristianismo plebeyo fundacional). Aclaro que no soy un creyente practicante de alguna religión institucional, pero mentiría si no asumiera la impronta cultural católica en mi imaginario ético-afectivo-erótico. Por eso, en este texto, me apoyo en autores partícipes, en su mayoría, del horizonte intelectual cristiano, con la intención —en la medida en que eso me sea posible— de ir más allá de sus representaciones dominantes con respecto al erotismo, y porque considero, además, que este debate es una tarea política central para la construcción compleja y democrática de nuestra civilidad, tarea en la que nuestra compañía Proyecto Bará ha decidido participar.

En la experiencia erótica se me aparece de manera contundente la riqueza problemática de la condición corpórea. Encuentro en ella la alegría primera de la persona que ha sido literalmente tocada por el afecto. Felicidad

fundacional, originaria, producto de una caricia no virtual sino experimentada, indubitable, que vuelve a todo sujeto —inevitable y venturosamente— un *yo-tú* (recuérdese a Martin Buber). El gozo (o su ausencia) no ofrecen dudas. Más allá de nuestras representaciones, idealizaciones o prejuicios, el gozo erótico nos habita y conmueve. Estremecimiento que siempre supone la presencia (así sea fantaseada) de otra persona. El abismarse erótico es siempre una aventura dialógica; en consecuencia, remite al ámbito de los deseos, los derechos y la responsabilidad. En la conversación erótica queremos ser felices en el encuentro con otra individualidad que también desea lo propio. Y en este empeño compartido que supone un esfuerzo, una dedicación, una escucha (situación sabida, aunque sus implicaciones no son, a mi juicio, del todo aquilatadas) nos confrontamos tanto con la tarea ética de eludir la facilidad —socialmente sustentada— con la que nos es factible instrumentalizar al otro, como con el aprendizaje de la deposición de las propias armaduras que nos permita asumir el reto de la confianza y donarnos, extraña paradoja, como sujetos vueltos objetos libremente decididos. El encuentro erótico es, pues, una fina dialéctica que nos involucra como personas complejas, pulsionales, genéricas, éticas y amorosas.

Ahora bien, lo dicho no ocurre fuera de la historia y de las contradicciones sociales. El acceso a los capitales de saber y de gozo eróticos no es, ni ha sido, democrático. Por eso es que la dimensión erótica convoca la necesidad de justicia: es un justo derecho que toda persona en su cuerpo sonría; es un justo derecho que la promesa implicada en la sonrisa del cuerpo (vida cabal, digna, sin hambre, con salud y con techo) se cumpla; es un justo derecho que toda persona que en su cuerpo sonría sea siempre un sujeto; es un justo derecho vivir siendo una corporeidad que canta. Nuestro grupo quiere contribuir a lograr ese canto.

II

En el arte erótico encuentro la expresión decantada de lo que Gadamer plantea como los componentes esenciales de la relación obra artística-espectador (la experiencia estética como una manifestación particular del territorio del yo-tú), y ubico también un esfuerzo de desembozamiento del degustante, de subversión de su lugar de comodidad privilegiada. Pienso, por ejemplo,

en algunas de las apuestas del arte erótico, particularmente del cine (*El imperio de los sentidos, Cuentos inmorales, Vicios privados, virtudes públicas, Romance*), en las que, creo, la aproximación entre sexualidad representada y sexualidad explícita busca, entre otras cosas, reducir la distancia entre el mundo sígnico y el ámbito de la experiencia común. Pienso que estas propuestas cinematográficas disputan, en primer lugar, con la pasividad del espectador tradicional, que se refugia en el anonimato compartido y en la oscuridad de la sala (o en la intimidad del video o del internet) para eludir la asunción transparente de su gozo, actitud ante la que los trabajos fílmicos mencionados establecen una estrategia para “tocar” y “afectar” al espectador en la perspectiva de propiciar en él una definición ética ante lo que observa.

De cara a lo dicho, las consideraciones de Gadamer acerca del juego, el símbolo y la fiesta, hechas en su texto *La actualidad de lo bello*, me parecen fundamentales, pues en todo este hermoso escrito la relación entre producción artística y receptor (aunque, es pertinente señalarlo, no son éstos los términos que utiliza el autor nombrado) es presentada como una cuestión central. A mi juicio, y de manera sintética, las principales reflexiones de Gadamer con respecto a las nociones apuntadas pueden formularse así:

1. El arte encuentra un símil esencial en el juego, pues, si éste es definido como “el automovimiento que no tiende a un final o meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente” (Gadamer, 1991: 67), y si a esto se agrega la consideración de que el juego humano se dota de una racionalidad que le otorga fines, y si, sobre todo, se acepta que toda actividad lúdica implica inevitablemente la co-participación (“Nadie puede evitar ‘jugar-con’. Me parece, por lo tanto, otro momento importante el hecho de que el juego sea un hacer comunicativo también en el sentido de que no conoce propiamente la distancia entre el que juega y el que mira el juego”; Gadamer, 1991: 69), el tipo de actividad así caracterizada resulta un modelo pertinente de la actividad artística en la medida en que ésta es también una práctica que, en la elaboración de sus obras concretas, se dota a sí misma de una racionalidad propia (no es casual, por ejemplo, que se afirme que la composición artística es fundamentalmente abductiva), y en la medida también en que el trabajo artístico supone la colaboración del espectador como hecho constitutivo

e irreductible de la experiencia estética. Esto último me parece esencial y encuentra su fundamento en lo que Gadamer denomina “identidad hermenéutica”, es decir, en el hecho de que existe un territorio común semántico o de expectativas entre la obra y el espectador. Esta zona común es la base de la co-participación en el juego de producción de sentido y de apropiación de la obra. Señala Gadamer:

¿Por medio de qué posee una “obra” su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo “que entender”, en que pretende ser entendida como aquello a los que “se refiere” o como lo que “dice”. Es éste un desafío que sale de la “obra” y que espera ser correspondido. Exige una respuesta que sólo puede dar quien haya aceptado el desafío. Y esta respuesta tiene que ser la suya propia, la que él mismo produce activamente. El co-jugador forma parte del juego. (1991: 73.)

Esta última y extensa cita es, a mi juicio, de una gran importancia pues apunta a la circunstancia de que la actividad artística no es una labor gratuita o frívola (implica siempre un “qué” puesto en juego), y supone, también, que el arte es eso precisamente: “actividad”, tanto desde la perspectiva del productor como desde la propia del receptor. De esta forma, se puede decir que, así como no hay creador ingenuo, tampoco existe un espectador sin responsabilidad. Creo que consideraciones como las anotadas son las que guían el trabajo cinematográfico de Oshima, Jancsó, Borowszik y Breillat (a las que me sumo para sustentar mis propuestas), quienes, más allá de las diferenciadas calidades respectivas (pienso que los autores japonés, húngaro y polaco son, con mucho, mejores cineastas que su colega francesa), tienen en común la estrategia de tensar agudamente esa zona común de la identidad hermenéutica, casi hasta fracturarla, con la intención quizá de que el espectador o la espectadora pierdan su seguridad conceptual y afectiva habituales, para que quiebren la condición de “segunda naturaleza” de las representaciones morales dominantes y puedan someterlas a crítica.

2. La comprensión de la categoría de “símbolo” es indispensable para acercarse a la complejidad del hecho artístico. Esto es así porque para Gadamer

“símbolo” es, hasta donde entiendo, la experiencia de la “obra” artística concreta como proceso específico de producción de significado, proceso que no se ofrece como una realidad cerrada sino como devenir, ni como una estructura dual en la que la materialidad de los signos “portaría” un significado sino como un producirse *ese* significado en *esa* conformación artística operante particular. En relación con esto, Gadamer señala que: “En este sentido, decimos: lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado” (1991: 90). Y añade: “En la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser” (1991: 91).

Ahora bien, este ser particular e insustituible de la obra no se amuralla en la autorreferencialidad, sino que dibuja un esquema de una posible totalidad: “la experiencia de lo bello y, en lo particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre” (Gadamer, 1991: 85). Desde mi punto de vista, esto coincide con lo que Yuri Lotman señala como la capacidad de modelización de la obra artística, es decir, su capacidad de proponer, intrínsecamente, una lógica global del mundo, lógica que, a mi juicio, es preponderantemente de carácter moral. Sin embargo, me interesa señalar que Gadamer añade a la noción de “modelización” la de “posibilidad”, cuestión que me resulta muy importante pues, creo, apunta a la circunstancia de que la obra artística habla no sólo de la realidad que es, sino, y de manera fundamental, de la realidad deseada, construible. Pienso que la labor artística encuentra uno de sus apoyos fundamentales en la razón utópica, y que el llamado al espectador a que participe en el juego es una invitación a que se asuma como constructor de realidad (de realidad íntima, piel a piel, cara a cara, en el caso del arte erótico).

Me interesa también referirme al hecho de que, si la obra artística es significado experimentable en la percepción y degustación de una complejidad sónica (todos hemos constatado la diferencia existente entre, por ejemplo, una película contada y otra efectivamente vista), esto quizá nos permita pensar, sin forzar demasiado, que “el arte es significado siendo carne, cuerpo”. En este sentido, la práctica artística sería, entre otras cosas, un intento por trascender el dualismo mente/cuerpo occidental, y por eso no me parece casual que, para hacer más comprensible su noción de

símbolo, Gadamer haya mencionado el ritual cristiano de la comunión (1991: 91). Desde esta perspectiva, la apuesta estética-ética de los autores y autora cinematográficos mencionados, que, como ya se dijo, aproxima la corporeidad signica a la corporeidad cotidiana, se inscribiría en este intento de pensar y construir —por la vía de acercar el cuerpo de la obra al cuerpo del espectador— la cultura más allá de la dualidad mencionada.

3. La fiesta y el arte dialogan entre sí a través de vasos comunicantes. Para Gadamer la fiesta es una actividad que convida a todos, y que nos permite el acceso a un tiempo propio, cargado de intención y de sentido. Tiempo diferente al cotidiano, que, como ámbito vacío, debe ser llenado con la multiplicidad de las actividades. El tiempo de la fiesta es, por el contrario, pleno; está habitado por el gozo y por el encuentro. Como la celebración, el trabajo artístico es también llamado a la participación, y es, sobre todo, tiempo demorado, porque resulta de la acuciosidad con la que el espectador realiza, junto con la obra, la producción de sentido. Producción que es goce y que, en consecuencia, nos pide la morosidad y el cuidado (quién, por ejemplo, no ha vivido la experiencia de atrasar la conclusión de una lectura por no agotar un goce).

Con la noción de fiesta, Gadamer enfatiza, sobre todo, el aspecto social, colectivo de la experiencia artística. De hecho, lo postula como una necesidad ciudadana cuyo cumplimiento debe eludir la complacencia mediatizadora del *kitsch* (degustar lo conocido) y los prejuicios prestigiados del “conocedor” estético (degustar lo famoso y probadamente reconocido). Pero, sobre todo, Gadamer advierte sobre las lógicas diferentes de las actividades artísticas y las de las regidas por el interés de la ganancia. Señala el filósofo:

Me permito recordar que estar expuesto a la consideración del público era parte del concepto de lo bello. Pero esto implica un orden de vida que, entre otras cosas, comprende también las formas de la creación artística, la distribución arquitectónica de nuestro espacio vital, su decoración con todas las formas de arte posible. Si el arte tiene de verdad algo que ver con la fiesta, entonces tiene que sobrepasar los límites de esta determinación que he descrito y, con ello, los límites impuestos por los privilegios culturales; e, igualmente, tiene que permanecer inmune a las estructuras comerciales de nuestra vida social. (1991: 118.)

De acuerdo con lo dicho en este apartado, creo que Oshima, Jancsó, Borowszik y Breillat invitan a la fiesta del encuentro erótico, o, mejor, a enfrentar y trascender las dificultades sociales y personales que atribulan al goce. Se trata de autores que obligan al espectador a demorarse en lo que usualmente pertenece a la experiencia y la mirada privadas. Con esto evidencian el carácter social del erotismo; su participación central en los debates éticos de nuestra cultura; su condición encarnada y problematizante que invita a formular nuevas realidades.

III

Mi interés en el arte erótico tiene también relación con lo planteado por María Zambrano (fundamentalmente en *Filosofía y poesía* y en *El hombre y lo divino*), por Rudolf Otto en *Lo santo* y por Simona Weil en *La fuente griega*.

En el primer libro mencionado, la filósofa reflexiona minuciosamente sobre las difíciles relaciones entre los ámbitos que le dan título a su texto. Ahora bien, si el arte escudriñado es la poesía, creo que eso no excluye la posibilidad de generalizar algunas de las formulaciones de Zambrano al conjunto de las prácticas artísticas. De manera sintética, y, con seguridad, empobrecedora, y centrándome sobre todo en el periodo griego, creo que los argumentos básicos del libro citado son los siguientes: la filosofía griega, particularmente Platón, desconfiaba de la poesía y reñía con ella porque respondía a un paradigma distinto y quizás excluyente. Si el filósofo se empeñaba en romper con la realidad inmediata y con los dioses para asumir en soledad y libertad la búsqueda del fundamento último y único, el poeta optaba por la aceptación de lo dado y por la reivindicación de la multiplicidad. Si en el primer caso la razón y la palabra ordenadora (el logos) se esforzaban en una labor de intelección ascética, en el segundo el lenguaje corrompía su esencia pues se ponía al servicio de la celebración de lo diverso, con lo que la palabra, digamos, se exiliaba del logos y enajenaba su valor primordial. Si el filósofo decidía asumir una acción violenta contra sí mismo para definirse como razón singular, el poeta no elegía nada: era propiamente un ser amoral que no luchaba por conseguir un saber sino que simplemente expresaba lo que recibía. Donación, además, instalada en el delirio; en consecuencia, en la irresponsabilidad. Con base en estos criterios, la solicitud, planteada

por Platón en *La República*, de expulsar a los poetas de la ciudad resulta comprensible. A lo dicho se agregaba, en relación con la poesía, otro escándalo: su vinculación con las vicisitudes de la carne. Dice Zambrano: “Y es que la poesía ha sido en todo tiempo vivir según la carne [...] Herejía también ante la moral y ante algo más grave que la moral misma y anterior a ella, ante la religión del alma (orfismos, cultos dionisiacos), porque era la carne expresada, hecha ente por la palabra”. (1998: 47.)

Sin embargo, a pesar de sus diatribas y condenación del cuerpo, Platón va a establecer los cimientos de lo que podría denominarse una etización de la carne por la vía del amor. Al describir el recorrido del alma, que, en virtud de su enamoramiento de la belleza advertida en la persona amada, barrunta la naturaleza del bien, al que, en consecuencia, decide buscar como su casa primera, su territorio original y claro, Platón sienta, por ejemplo, las bases de la futura poesía trovadoresca y del amor cortesano, y con ello fundamenta una de las vías principales que la cultura occidental se ha dado para afrontar, desde una perspectiva ética, la problemática del amor y del deseo: la estetización del encuentro amoroso, su asunción como una empresa artística para que se vuelva moral (cfr. Singer, 1992: 35-152). Señala la filósofa, comentando, en este sentido, el proyecto de Platón: “En el amor está la cuestión verdadera. El amor es cosa de la carne; es ella la que desea y agoniza en el amor, la que por él quiere afirmarse ante la muerte. La carne por sí misma vive en la dispersión; mas por el amor se redime, pues busca la unidad. El amor es la unidad de la dispersión carnal, y la razón de la ‘locura del cuerpo’”. (1998: 61.) Y agrega: “Si Platón quiere salvar las apariencias, no puede renunciar al amor que nace de la carne, pero tiene que separarlo de ella. Toda la teoría platónica del amor es su desasimiento del cuerpo...”. (1998: 64.)

De alguna manera, de acuerdo con lo escrito por María Zambrano en *El hombre y lo divino*, el planteamiento platónico es similar a la tarea que asumieron los poetas ante lo “sagrado” (realidad primera, multiforme, plagada de peligros y sobre la que descansa una de las primeras manifestaciones de lo divino: el delirio persecutorio, que debe ser aplacado con el sacrificio): darle una forma a lo problemático y ominoso para poder mirarlo cara a cara y demandarle un pacto. De hecho, fueron los poetas quienes, mediante la elaboración de las personas de los dioses, hicieron visible la multiplicidad diferenciada del mundo. Los poetas, pues, enfrentaron el horror, lo en

principio incontrolable e incomprensible, con la inteligencia de la forma artística, y preludiaron, así, la estrategia usada por Platón ante las demandas de la “carne”. Sin embargo, es necesario señalar una radical diferencia: en el caso de los poetas, este proceso de estatización de la densidad carnal del mundo fue formulado a partir de su gozosa aceptación.

Como puede advertirse, lo propio de la experiencia erótica parece ubicarse en el terreno de lo que Simone Weil llama la “fuerza” —lo excesivo de lo real, lo incontrolable en relación con nuestra condición finita; aquello que puede apoderarse de nosotros como ira, delirio amoroso o bajo la forma de cualquier pasión que derrote nuestro frágil dominio y nos haga injustos y tiránicos (cfr. Weil, 1990: 11-41). O lo que Rudolf Otto denomina el “misterio tremendo” —el carácter terrible de lo “numinoso” que nos hace sentir nuestra muy vulnerable condición de “creaturas”, absolutamente desprotegidos ante la “majestad tremenda” de lo que todavía no es el rostro de un dios pero ya nos atosiga y nos causa pavor porque puede adoptar la forma de una energía ingente, colérica, indoblegable, o, por el contrario, abrumadoramente amorosa (cfr. Otto)—. O lo que Zambrano denomina lo “sagrado” —la materia antes del concepto o la poesía; la *fisis* en su autonomía, que reaparece cada vez que se fracturan las formas, poniendo en cuestión el laborioso proceso de la humanización con la amenaza de la nada (cfr. Zambrano, 1991: 162-175, y Zambrano, 2000: 87-102).

El erotismo pertenece, entonces, a ese ámbito de la realidad que debe tomarse hondamente en serio, pues, como indica Weil: “El que ignora hasta qué punto la fortuna variable y la necesidad tienen a cualquier alma humana bajo su dependencia no puede mirar como semejantes y amar como a sí mismo a aquellos a quienes la suerte los ha separado de él por un abismo [...] No es posible amar y ser justo si no se conoce el imperio de la fuerza y no se sabe respetarlo”. (1990: 39.)

Creo que un empeño fundamental de la cultura occidental ha sido, precisamente, el de poner a dialogar al amor y la justicia, a la pasión y a la responsabilidad, esfuerzo al que quiere sumarse la labor coreográfica de Proyecto Bará y que anima las creaciones de Oshima, Jancsó, Borowszik y Breillat, quienes en sus películas se toman en serio al erotismo asumiéndolo en su complejidad, como goce efectivo (que está ocurriendo en una experiencia estética sexuada: la película), y como ámbito atribulado y atribulante. Pienso que estos autores no pretenden que la estética nos resguarde del gozo por vía de la belleza;

no nos permiten el pudoroso recurso de la justificación a través del “arte” (por eso es que reformulan las relaciones entre “erotismo” y “pornografía”), pero tampoco nos permiten la elusión del carácter problemático del erotismo (sus relaciones con el poder o con las desigualdades de género, por ejemplo). Vale decir, los cineastas mencionados no se permiten ninguna forma de trivialización del erotismo, y, de esta manera, continúan, con su trabajo estético, el proyecto de asunción ética de la densidad de la “carne”.

IV

Con lo escrito se me devela el propósito central de estas líneas: la vindicación de artistas de los poetas y su aceptación del mundo creado, en tanto que generable, producible, modificable. Pues si, como afirma María Zambrano: “Y el esfuerzo mayor de la filosofía ha sido siempre el de neutralizar los efectos de los dioses” (2000: 50), pienso que el fundamental empeño de los poetas ha sido el de co-participar en la creación del mundo, en la perspectiva de su co-producción mejor, después de la aparición de la injusticia. En su libro *La agonía de Europa* (ella dice, etnocéntricamente, *Europa*, pero considero factible la extensión del concepto al de *diversas culturas occidentales*), Zambrano señala que Europa está marcada, entre otras cosas, por la asunción de un dios creador, que invita, a su vez, a la creación. Escribe la filósofa: “Porque Europa se lanzó con furia a la adoración de este Dios creador. El hombre europeo, aun hablando de virtudes, de muchas virtudes, se justificó, en realidad, por la creación, que no estaba establecida como virtud”. (2000: 48.) Actitud de origen judío, asumida contradictoriamente luego por la concepción cristiana, que aceptó la noción (debatida siempre por el dualismo platónico) de la bondad de la creación. De esta forma, es posible afirmar, en principio, que para la iglesia cristiana: “La realidad de aquí abajo ha sido siempre para ella la realidad, y no el ilusorio velo de Maya, la fantasmagórica decoración que fuera para las religiones orientales. Al menos como tan esquemáticamente aparecían”. (2000: 53.) Lo dicho queda todavía más claro cuando la filósofa, al referirse a san Agustín, a quien considera propiamente el fundador de Europa, indica que el individuo occidental se afirma en el dios creador, pero no para separarse del mundo, sino para vivirse en él, y de esta manera, *permanecer en sí*. El individuo occidental, a diferencia del

nacido en el marco de las culturas orientales, que se ocuparía de deshacer, se esforzaría en renacer, posibilitando, en consecuencia, el surgimiento de la razón utópica. Para María Zambrano esto último es fundamental. Por eso afirma que “la más grave enfermedad europea será la caricatura de su íntima esperanza, la que envuelve la traición a su utopismo revolucionario de resurrección. Enfermedad que bajo la aparente energía oculta la desgana, la fatiga de seguir viviendo en tensión, en la tensión idealista del habitante de dos mundos [...]. Cansancio de la lucidez y del amor a lo imposible y abandono del saber más peculiar del hombre europeo: el saber vivir en el fracaso”. (2000: 84-85.) Pienso que los filósofos y los poetas se encuentran en el común esfuerzo de no abandonarse a la tiranía de lo que se presenta como inmodificable.

Pero, ¿qué es lo que se juega en esta aceptación y rechazo de lo dado que une y opone a filósofos y poetas? Creo que es el problema de la injusticia: aceptar la creación es asumir que nuestro mundo, en sus dimensiones ecológicas e históricas, es el horizonte de existencia de nuestra libertad. Pero esta asunción del mundo no supone la resignación ante lo que produce dolor e injusticia. Esto que es resultado del propio obrar humano (la desigualdad de clases, las diferencias étnicas y de género, por ejemplo), o de nuestra fragilidad ante la desmesura de la naturaleza, no demanda inacción, sino trabajo. Ahora bien, considero que es precisamente el carácter inevitablemente problemático de nuestra condición finita y encarnada lo que posibilita nuestra co-creación. Es decir, pienso que la finitud es la condición básica de nuestra acción, del ejercicio de nuestra libertad. Sin finitud no habría posibilidad de esfuerzo, del surgimiento de proyectos, porque, estrictamente hablando, no podrían plantearse tareas. Es la asimetría entre Dios y nosotros lo que nos permite participar del esfuerzo de la creación. Y en esta posibilidad abierta por la finitud, en la que somos irrenunciablemente libres, nos jugamos el riesgo de conservar y/o producir la bondad y el goce o de generar dolor y tristeza. Riesgo que debe enfrentarse a pesar de que nos resulte imposible, obvio es decirlo, no equivocarnos y, en consecuencia, no herir o lastimar (“La libertad humana no es mala, pero no es capaz de estar siempre a la altura de su exigencia: en su ejercicio acaba siendo también ‘culpable’ ”; Torres Queiruga, 1999: 192). Pero así como esto es verdad, también es cierto que nos es factible producir bondad efectiva, certeza nada desdeñable y que nos compromete.

Es por lo arriba anotado que las expresiones artísticas del erotismo me resultan tan queridas. Porque nos demandan una creciente complejización intelectual, afectiva y moral, ante lo que me parece es la contundente alegría de lo creado. Por eso es que disfruto las películas de los autores y la autora mencionados, y por eso es que recuerdo, en este momento, dos trabajos artísticos de mujeres latinoamericanas. En el primer caso, se trata de la coreografía *Canto al deseo*, una obra compuesta y bailada por Lourdes Fernández, quien en este trabajo dancístico plantea nítidamente su deseo de mujer particular, con nombre propio, dueña de su cuerpo. Es ella la que, subvirtiendo la lógica patriarcal del *strip-tease*, ha decidido mostrarse (la obra comienza con la exhibición insistente de sus glúteos). Puesta ante la disyuntiva de convertirse en objeto erótico de la voluntad de otros o de encerrarse en las simulaciones de la escisión entre vida pública y privada, ella asume su personalidad erotizada ante y frente los espectadores y espectadoras. En el segundo caso, se trata de una instalación con base en diapositivas de la artista plástica cubana Ana Mendieta, quien nos presenta una serie de autorretratos que van progresivamente de planos abiertos a planos cerrados. La artista se encuentra de espaldas, recostada boca abajo sobre una mesa y también con los glúteos al aire. Poco a poco, y conforme los encuadres se van haciendo cada vez más cerrados, descubrimos que está maniatada, es decir, que ella no ha decidido colocarse así. La obra está diseñada de tal forma que pasamos de la admiración de las nalgas a la indignación por la violencia de la que el personaje ha sido objeto. Creo que las obras de Fernández y Mendieta se complementan, pues remiten ambas a la opresión patriarcal del deseo femenino. En el caso de la coreografía lo que se evidencia es la decisión de asumir responsablemente la condición de sujeto erótico femenino; en el caso de las diapositivas lo que se muestra es la violencia que está detrás de las construcciones de la mujer objeto. En ambas propuestas es significativo y conmovedor que sean las propias autoras quienes son, al propio tiempo, creadoras e intérpretes: están hablando de una lucha que se establece en la condición corporal desde la luminosidad y densidad de sus propios cuerpos. Ambas artistas han hecho una asunción cabal de su revuelta y de su historia. Audacia y consecuencia que nos demandan redefiniciones éticas que, considero, es necesario ya no eludir. Son obras que nos piden co-participar en la edificación de una realidad más justa y gozosa.

(Una versión resumida de este texto se presentó en el Congreso Internacional de Ciencias, Artes y Humanidades “El cuerpo descifrado”, organizado por el Conaculta-Cenart, el PUEG de la UNAM, la UAM y la UAP, y que se llevó a cabo en el Centro Nacional de las Artes del 28 al 31 de octubre de 2003.)

Bibliografía

- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad de Barcelona, 1991, 124 págs.
- Singer, Irving. *La naturaleza del amor, cortesano y romántico*. México, Siglo XXI, 1992, 542 págs.
- Torres Queiruga, Andrés. *Del terror de Isaac al Abbá de Jesús*. Navarra, Ediciones Verbo Divino, 1999, 388 págs.
- Weil, Simone. *La fuente griega*. México, Jus, 1990, 162 págs.
- Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Madrid, Siruela, 1991, 378 págs.
- . *Filosofía y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 121 págs.
- . *La agonía de Europa*. Madrid, Trotta, 2000, 102 págs.

Proyecto Bará II

I

Proyecto Bará es una extravagancia. Es una compañía artística interdisciplinaria que hace danza para “*filosofar*” (aunque ninguno de sus coreógrafos fundamentales, Lourdes Fernández y Javier Contreras, sea filósofo). Y se filosofa, es decir, se piensa y siente, para que el cuerpo cante. Y se canta, se danza y se piensa para que la rebeldía desnude su rostro y nos interrogue con su mundo de promesas: *bella como un motín de pobres*, escribió Octavio Paz.

II

Proyecto Bará es quizá la articulación entre la tesis XI de Marx sobre Ludwig Feuerbach y una lectura abierta del misticismo judío: *bailar como quien vive la amada tesis XI del buen rabí Karl Marx*. Esta articulación es social e históricamente explicable en virtud del enhebramiento de las contradicciones de la condición posmoderna con los esfuerzos de definición de un rostro por parte de sujetos —nosotros— situados en la periferia de la occidentalidad; sujetos que se asumen, además, como personas en disputa con los roles de género y en la búsqueda de una ética erótica asentada en la confianza y la luminosidad.

III

Proyecto Bará es también una permanente dislocación (porque ha sido un esfuerzo para salirse de *sitio*: de la *no* escritura se hace una *no* danza para hacer una *no* filosofía que es poesía); una *representación verídica*, un baile de máscaras en el que toda escenificación es rostro en devenir, apuesta por las razones del tacto y por los retos de la fraternidad, el eros, el ágape y la ternura.

IV

Máscaras: mestizos judaizantes, marxistas franciscanos, exhibicionismo feminista, sátiros eticistas, ascetismos pulsionales, violencia de la ternura. Proyecto Bará o la fiesta de la contradicción.

V

Proyecto Bará: santificada alegría de lo obsceno en debate con la tibia pertinencia de lo políticamente correcto.

VI

Proyecto Bará: celebración de la gratuidad amorosa y de la audacia del enamoramiento: elogio de la desnudez y su punzante dignidad (encarnada metáfora sin metáfora, vestido sagrado porque D'os es el Nombre hecho epidermis, lectura extraña de Spinoza: si D'os y su criatura son la misma sustancia, entonces la desnudez es comunión en la transparencia primera).

VII

Proyecto Bará o todo es danza todo es danza (y yo podría bailar ese sillón, dijo Isadora, dijo Cortázar).

Los sueños de Proyecto Bará

¿Pero de dónde nace Proyecto Bará? ¿A quién puede interesar saberlo? ¿Para qué escribir sobre un grupo que no marcará los derroteros de nuestra coreografía? Sinceramente no lo sé, pero tampoco puedo evitar mostrar las razones de un empeño. Motivos personales, particulares, asumidos en primera persona y que, espero no abusivamente, incluyen a mi compañera. Razones excesivamente singulares, dirán algunos. De acuerdo. Pero que, al propio tiempo, forman parte de la historia de la subjetivación (la formulación de individualidades concretas hecha por una comunidad; individualidades que son síntesis en devenir, singularizadas, contradictorias y complejas de las historias compartidas, también contradictorias y complejas) en nuestra sociedad latinoamericana.

Proyecto Bará ha sido entonces la historia de la definición de un rostro. Lo que pretendo testimoniar con estas palabras es la posible urdimbre de los posibles materiales de mi cara, porque también es verdad que todo rostro es un misterio nunca tematizable, pero sí susceptible de indagación en tanto que aventura. Si todo rostro es un itinerario, quiero compartir algunos de mis viajes.

Quizá lo mejor sea comenzar hablando de *Todos somos Gólem*, coreografía hecha en 1997 para dialogar, entre otras cosas, con los retos que nos lanza el zapatismo (antes, en 1996, ya habíamos hecho una obra relacionada con esta problemática: *Cassandra o una historia de febrero*, y más tarde, en 1999-2000, hicimos una obra interdisciplinaria, *Midat Sodom*, en la que también se tocaba el tema).

En *Todos somos Gólem* una muchacha vestida de sí misma recibe en el cuerpo el trazo de los diferentes nombres con los que tres hondas corrientes de sus antepasadas (indígenas, cristianas y judías) le proponen un proyecto ético de vida (porque todo nombre es la manifestación de un deseo, la apertura de un posible destino). La muchacha escucha a sus antepasadas judías vestidas con oprobiosos sambenitos, escucha a sus ascendientes indígenas (mujeres de la guerra chichimeca) y atiende también a sus parientes cristianas (divididas entre la compasión y la intolerancia). La muchacha se enfrenta pues a la opresión (la marca de la persecución a sus antepasadas sefaraditas), a la resistencia tenaz y nunca derrotada de las indígenas de más allá de la Sierra Gorda queretana y a las marcas de su propio ser cristiano

(aquel en el que viajan, al mismo tiempo, la apertura al prójimo y la negación del otro). Al final, se otorga a sí misma un nombre (su rostro, su apuesta ética) resultado de la aceptación del arco indígena y de la menoráh de Janucá (la fiesta de las luces, el recuerdo de la lucha de los macabeos) entregada por sus abuelas judías. La herencia cristiana no ha sido recibida porque en ella pesa más, todavía, la oscuridad del poder autoritario que la rebeldía.

En muchos sentidos, este rostro del personaje de *Todos somos Gólem* (nombre que muy atinadamente Patricia Camacho sugería transformar en *Todas somos Gólem*, pues todos sus personajes son mujeres) expresa la apuesta ética de Proyecto Bará (la adopción de la posición social de la mujer para desde ahí problematizarse y problematizar la cultura patriarcal; la asunción de la revuelta como acción valiosa y generadora de valores; la articulación entre la dimensión religiosa, la historia y la voluntad axiológica), así como también evidencia muchas de sus contradicciones, o mejor, de sus “representaciones” y “enmascaramientos-desnudamientos”: hacerse “judaizante” para reencontrar el reto de la moral cristiana del prójimo; hacerse “mujerizante” para aventurarse en la construcción de una virilidad nueva sustentada en la ética; hacerse “jasidizante” para poder ser occidental con ropajes étnicos.

En el fondo, creo que de lo que básicamente se ha tratado en mi participación en la creación coreográfica ha sido de buscar un sitio desde el cual construir un proyecto de vida fincado en una libertaria voluntad de valor. Empeño que no puede edificarse desde las posiciones del sujeto varón cristiano patriarcal tradicional. De ahí la necesidad de “desmarcarse”, de “dislocarse” para no “enloquecer” de frustración, vaciedad (porque ¿qué puede ser una vida sin sentido y sin valor?) y pragmatismo. Pienso que los lugares desde los cuales es posible edificar nuevos proyectos personales y colectivos, susceptibles de aventura ética, son los de la “periferia”, la “resistencia”, y los de la “trascendentalidad interior” al sistema (Dussel). En esta lógica, elegirse como un varón nuevo suponía indagar el lugar social de lo femenino e investigar en la intimidad de la propia ánima (Jung), máxime cuando tanto en mi vida afectiva, como en la política y en el ámbito profesional, me había encontrado con mujeres complejas, inteligentes, problemáticas y empeñosas que nos retan a los varones a hacernos mejores sujetos masculinos.

Lo dicho me llevó a indagar, por ejemplo, en conceptos e imágenes que relacionan lo sagrado y lo erótico, la ética y la construcción de género. Esto puede advertirse en obras como *Duendes, luces y moradas* (los duendes son

leprosos), *El vestido de la novia*, *Francisco (ad)mirando a Clara*, *Declaración (ojos para tu voz, oídos para tu danza)* y *Palabras de Lilith*.

Duendes..., la primera coreografía del grupo, es un trabajo que, a través de una interpretación libre y —espero— no arbitraria de la Schejiná, el aspecto femenino de D'os en la tradición judaica, hace una indagación acerca de la desnudez femenina considerada como metáfora de lo sagrado y de la actitud de apertura ética radical, entendida muy en los términos de Buber (1977) y Lévinas.

La circunstancia anecdótica que dio pie a la obra fue la asistencia a una sesión de dibujo de figura humana en la que Lourdes, mi compañera, fue la modelo. Me pareció que de su parte había una valiente actitud de generosidad, no del todo aquilatada por algunos de los dibujantes presentes y devaluada por algunos de nuestros conocidos. En la sesión, ante nosotros ocurría un hecho de revelación que no merecía ser trivializado con los juicios reducidos del imaginario patriarcal. Los asistentes éramos testigos de una situación de gozo, de embellecimiento del mundo, de irrupción de luz en la grisura cotidiana que demandaba atención y respeto.

Todo esto me llevó a pensar en una obra en la que se hablara de la aparición de lo sagrado bajo la figura de una mujer desnuda: D'os como una mujer desnuda, con todas las implicaciones de belleza, gozo, apertura y vulnerabilidad que supone la prescindencia de ropaje. No puedo imaginarme a D'os siguiendo al Quevedo de *Los sueños* (1974: 142) más que vestido de sí mismo, es decir, desnudo. Y no puedo dejar de representarme a la desnudez sino como la valiente asunción de la condición sin resguardo, esa que se abre a la otredad sin armaduras, que convierte toda piel en oído para hacerse cargo de la llamada del otro. En este sentido, en la medida en que una actitud así sólo puede ser asumida nítidamente por quien nítidamente confía en la bondad del otro, la desnudez es la apuesta de lo santo. Me parecía además que esta actitud sólo podía pensarse desde una formulación no patriarcal de lo divino, una en la que se indagaran las consecuencias de representarnos a la divinidad también como rostro femenino, conceptualización avanzada por teóricos como Leonardo Boff y Elisa Tamez en su defensa de la perspectiva ética que denomina “la fuerza del cariño”.

Todo esto se concretó en una obra que hacía el elogio de la presencia divina como luz corporeizada en la desnudez femenina; que hablaba de la empatía, piel a piel, con los oprimidos, con los sufrientes, y que manifestaba

la alegría, a través de la justificación sin justificación del juego, que el encuentro entre los prójimos suscita. A lo dicho debo agregar que, por supuesto, esta obra era una declaración de amor a mi compañera.

El vestido de la novia fue otra coreografía en la que se desarrollaban las mismas nociones (como ocurre, por otra parte, en la mayoría de nuestras obras), pero en la que el énfasis estaba puesto en la idea de la desnudez como disposición radical a la empatía. En esta obra, de nuevo, una muchacha sin resguardo se presentaba ante una comunidad a la que retaba con su sola presencia desarmada. Se trató de una pieza dancística sobre la piedad en la que, además, con el título se introdujeron en nuestro trabajo otras de sus constantes: 1) el uso de adivinanzas y llamados como una manera de interpelear al espectador, de plantearle problemas, de invitarlo a dialogar, a pelearse con lo cavilado en escena, a producir sentido, 2) la confrontación con las supuestas evidencias, 3) el empleo de referencias artísticas y filosóficas como guías e invitaciones para la interpretación.

Por eso, en esta obra le hacíamos una pregunta aparentemente obvia al espectador: “¿Cuál es el vestido de la novia si la novia carece de ropaje?” Como en otras composiciones, procuramos que nuestros títulos se presenten como un significado que se desliza, que viaja, que se contradice a sí mismo, que adviene. Ésta es la razón por la que los nombres de nuestras coreografías, programas y videos tienden a ser largos y compuestos, tejidos con primera y segunda partes, con referencias a textos literarios y filosóficos, con debates internos y contradicciones. Menciono algunos ejemplos, además de los títulos ya previamente nominados: *Soliloquio en tres*, *Las herejías*, *Danzas de hombres y mujeres a la intemperie*, *Nombres de luz*, *cuerpos de arena*, *Casandra o una historia de febrero*, *Desnudos cronopios*, *Lo obsceno o breve refutación de las pasiones tristes*, *Dagda y Boyne o la bruja*, *Carta a la Bella Jardinera o elogio del espíritu de sutileza*, *Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse)*, *Declaración II (canción de Adán o de las bendiciones)*, *Declaración III (yogar o sobre la evidencia)*, etcétera.

A estos recursos escriturales se suman en escena otros procedimientos, como el uso de la frontalidad, la mirada directa de las bailarinas y los bailarines sobre el público, la ruptura y recomposición de la cuarta pared, la composición con base en secuencias coreográficas “dislocadas”, el uso de diversos lenguajes artísticos (danza, teatro, fotografía, video) que el espectador

debe articular como una manera de potenciar la circulación accidentada pero coherente del sentido, etcétera.

Se trata, si así se lo desea plantear, de procedimientos pedantes, pero no arbitrarios, que tienen que ver con intenciones didácticas que privilegian la alegoría con el propósito de incidir en la realidad en medio de una circunstancia personal de ausencia de praxis política efectiva. Es decir, se pretende que, con su elucidación del entreveramiento de los sentidos inmediatos y los simbólicos, el espectador pueda leer el juicio ético y político que la obra está realizando con respecto a una determinada realidad personal y/o social. En cierto sentido, se asume que la interpretación es ya una forma de acción modificadora de lo dado, porque los significados producidos no son traducciones literales de las obras sino su reelaboración-aprehensión en y por el imaginario y la experiencia afectiva del espectador.

En el contexto personal de quien esto escribe (y ya se sabe que lo personal es un momento singularizado de la existencia colectiva), lo escrito arriba está relacionado con el hecho de que tanto por el origen social (clase media urbana depauperada), como por los hábitos dominantes de los campos artísticos (en los que la división entre prácticas simbólicas y prácticas “prácticas” es procurada y posee prestigio —“la creación increada”, “la creación desinteresada”, etc.—), y también por el resquebrajamiento de las organizaciones sociales y políticas de izquierda durante la década de los noventa, y por las propias contradicciones subjetivas, de súbito me vi fuera de cualquier estructura civil comunitaria donde fuese posible construir una vida con base en lógicas distintas a las del mercado.

Venía yo de una participación apasionante, atribulante y enriquecedora en la izquierda trotskista (Partido Revolucionario de los Trabajadores), y de un intento de organización gremial independiente de los bailarines y coreógrafos (Danza Mexicana, A.C., Damac) que me permitió articular lo personal y lo público, transitar de lo uno a lo otro no sin contradicciones pero sí sin exclusiones.

Y cuando durante el salinato la izquierda radical mexicana se fragmentó y se agostó (con la excepción del zapatismo, como supimos después), proceso en medio del cual decidí salir del partido para asumir más claramente el ejercicio de las prácticas artísticas; y cuando Damac fue propiamente abandonada por los bailarines, quienes prefirieron su sumisión a las conocidas lógicas priístas al esfuerzo de construir una nueva cultura política horizontal

e independiente (recuérdese que era el momento denominado como el del “fin de la historia y las ideologías”), entonces sentí, como muchos, que había perdido la posibilidad de incidir en la vida social. Aspiración que me era muy querida, pues transparentemente creía —y creo— en la necesidad de no resignarse a la dictadura del orden social dado por más racional e inmodificable que parezca.

Decidí entonces (claro está que lo que escribo es una simplificación, pues los procesos nunca son lineales) realizar varias apuestas: 1) asumir la producción simbólica como una posibilidad de revuelta, 2) generar una comunidad que fuese un espacio no competitivo de trabajo artístico (Proyecto Bará), 3) exigirme coherencia ética en todos los niveles: los personales, los gremiales, los relativos al poder, etc., 4) ejercer la docencia como una manera de hacer la crítica de las prácticas y sus densas inercias y 5) problematizarme, artística y reflexivamente, de la forma más veraz que me fuese posible.

En el fondo, creo que lo que predomina es una intención docente heredada del trabajo de los intelectuales liberales y de izquierda latinoamericanos del siglo XIX y del XX, en cuya tradición me inscribo en la medida en que me sea posible continuarla desde mis capacidades.

Es desde esta intención dominante, desde esta necesidad de incidencia en lo real y desde este esfuerzo por no ser articulado por los criterios de la competencia y del mercado que se explican muchas de las características del discurso artístico de Proyecto Bará (por ejemplo, lo alegórico-didáctico, las referencias políticas y la reivindicación de la vida pulsional como aventura ética) y de sus contradicciones (el carácter casi críptico que pueden asumir algunos de sus niveles de composición, la distribución casi exclusiva de sus obras en el circuito de las bellas artes). Pues como estos empeños han ocurrido casi exclusivamente en el territorio de lo simbólico, lo personal y lo testimonial, lo que se ha magnificado en nuestras propuestas coreográficas y videográficas es la complejidad conceptual. Como ya se apuntó, nuestras obras, como las de todos los autores, están llenas de referencias-clave (Spinoza, Balthus, Kitaj, Carrington, Breton, Ernst, Pascal, Goldman, Buber, Lévinas, Marcuse, Boff, Piercy, Cortázar, Dussel, Kaminsky, Shakespeare, Delvaux, Eluard, Scholem, Benjamin, Bloch, Wiesel, Jancsó, fray Luis, san Juan, Brecht, García Ponce, Arendt, Weil, Lukács, Bulgakov, sor Juana, Hrabal, Donne, Paz, Fourier, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, etcétera), que se espera sean movilizadas por el espectador para develar la

densidad de sentido de las coreografías y videos. Pero quizás el problema se encuentre en que con este procedimiento el verdadero diálogo que las obras establecen es con ese imaginario religioso-filosófico-artístico de izquierda más que con el mundo cotidiano, lo que dificulta la lectura del espectador. En cierto sentido, a veces pienso que en nuestros trabajos ha sucedido algo similar a la respuesta dada por los modernistas a la expansión imperialista estadounidense sobre la América Nuestra: la construcción de una gozosa fortaleza defendida por el placer de la forma, la extrañeza y la apelación a D'os. Sólo que en nuestro caso la defensa sería la urdimbre de referencias y presupuestos conceptuales.

Ahora bien, lo anterior no es del todo cierto, pues nuestras coreografías y videos buscan no descuidar nunca una línea transitable de lectura. De hecho, quizá se establezca siempre en nuestras propuestas una tensión, o, más bien, un camino continuo de ida y vuelta entre lo inmediatamente accesible y su repercusión simbólica, del que forma parte el empleo del contacto físico entre los intérpretes —las caricias, por ejemplo—, recurso que permite adelgazar el signo y enfatizar la empatía y al mismo tiempo cargar de contenidos acciones muy cercanas a las que vive el espectador en su circunstancia cotidiana.

Recuerdo, por ejemplo, una función que la compañía tuvo, como parte del programa Arte por todas partes de la Secretaría de Cultura de la ciudad de México, en el Reclusorio Preventivo Varonil Sur. Suponíamos que la representación iba a ser difícil porque la obra que llevábamos era *Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse)*, una composición escénica centrada en la reflexión sobre la experiencia erótica del mirar y el mostrarse, presentada como invitación al aprendizaje del carácter irreductiblemente misterioso del deseo. La obra incluía fragmentos de la pieza teatral de García Ponce *Catálogo razonado*, en la que se habla de una relación amorosa en triángulo, una vertiente coreográfica en la que se representaba algo así como una “orgía de ángeles” (como dijo alguna vez, acertadamente, Laura Castañeda), desnudos en escena, y una sección videográfica en la que se hacía el elogio del encuentro amoroso. Como director, confieso, desconfiaba de la respuesta de este público masculino, pero la actitud de la joven funcionaria responsable de las actividades culturales del reclusorio, y, sobre todo, la decisión de Lourdes, quien argumentaba que no debíamos tratar a los prisioneros como ciudadanos de segunda hurtándoles la representación

tal como la habíamos concebido, nos llevaron a todos a la resolución de realizar una función cabal.

La reacción de los reclusos fue conmovedora. Se dejaron tocar por la obra; se abrieron a su sentido; aplaudieron, celebraron, quizá porque adoptaron la actitud más pertinente: la de preguntarse qué era lo que la obra quería decir y no adelantar ningún juicio que los protegiese de la experiencia y su sentido, de tal forma que, por ejemplo, uno de los reclusos que me ayudaba con las luces me hizo un comentario que apuntaba al corazón de todo nuestro trabajo: “Y yo que creía que no existían las hadas” (las duendes de nuestra primera coreografía). Vale decir, la desnudez femenina y el juego de los cuerpos se le había presentado como posibilidad de un mundo otro, apasionado y, por eso mismo, también bondadoso y pacífico. Sólo me quedaba agradecer y aprender...

Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse) es una obra cuyo tema fundamental es el de la indagación de las relaciones entre la ética y el erotismo, el amor y lo sagrado, la experiencia masculina y la femenina a partir de una manifestación erótica concreta: el placer de mirar, el gozo de mostrarse.

En el centro de la propuesta lo que se busca es sustentar la definición ética ante y en la experiencia erótica en la afirmación de su valía intrínseca, y no, como se ha hecho habitualmente, en la lógica de la transgresión (como lo hizo, por ejemplo, Georges Bataille).

Entendemos que esta última perspectiva encuentra su razón en la arraigada tradición del cristianismo dominante, que considera al erotismo como territorio de la oscuridad. Reivindicar la sexualidad y el amor en el marco de esta visión represora supone asumir el erotismo como un hecho transgresor, como una aventura que fractura los límites de un poder mezquino y opresivo. Creemos, sin embargo, que, muchas veces, y a partir de la aceptación acrítica de las características violentas con las que occidente ha construido la experiencia masculina, la disputa con el imaginario erótico cristiano de derecha se edificó en el mismo sitio que éste destinaba al erotismo y al amor gozosos y libres: el de la oscuridad, el de la carencia de límites éticos ante la otredad. De esta forma, no se lograba trascender realmente el paradigma cristiano de derecha, pues, en el fondo, y quizás inconscientemente, se aceptaba su lectura moral del mundo (piénsese, por ejemplo, en Sade, Lautremont, Klossowski y Radiguet).

Ahora bien, si la actitud descrita —de manera excesivamente apretada— ha sido la corriente principal en la reivindicación del erotismo, creemos que existen otras formulaciones filosóficas, artísticas, políticas y religiosas que han decidido debatir también con los paradigmas cristianos de derecha sin concederles el punto de colocarse en el ámbito de una supuesta amoralidad. Por el contrario, han buscado generar una moral otra, liberadora, compleja y abierta a la complejización. Pensamos en una vaga línea que iría del Arcipreste de Hita a Ana Mendieta, pasando por Fourier, Stendhal, De Beauvoir, Breton, Eluard, a quienes se agregarían cineastas como Patricia Rozema y la autora de las *Memorias de Antonia*, Marleen Gorris, y a las que se sumarían las actuales posiciones feministas, en las que juega un papel esencial la crítica a los roles de género.

Es claro que estamos generalizando violentamente; sin embargo, sí creemos que existe una corriente profunda en el pensamiento occidental que ha buscado, y busca, vivir el erotismo como una experiencia de luz, de encuentro, de reto ético esencial e ineludible.

Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse) quiere inscribirse en este empeño mediante la indagación de esa situación erótica que enfrenta a hombres y mujeres en el acto de gozarse a través de la mirada, acto en el que, es sabido, se ejerce el poder simbólico masculino. Por eso, este proyecto quiere, al propio tiempo que celebrar el gozo, cuestionar (cuestionarnos) este carácter desigual de la relación entre los géneros implicado en el mirar masculino.

De lo dicho, y ante la actual explosión de comentarios y acciones punitivas del paradigma simple de los cristianos de derecha en nuestro país, se infieren la pertinencia y la justificación del tema tratado por la obra. La reflexión sobre el erotismo puede ayudar a crear hábitos de respeto y dignificación de la persona, a trascender los lugares comunes de género aceptados y sufridos, y a reivindicar el derecho al gozo como uno de los derechos democráticos fundamentales de los ciudadanos y ciudadanas. Además, una reflexión sobre el erotismo nos permitirá también eludir la banalización del goce: se trata de vivirlo como ámbito de dignificación ética, no como espacio de consumo. *Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse)* busca hablar de la dignidad ética de quienes se reconocen en el gozo (reconocimiento moral, óntico, psicológico, religioso); en consecuencia, no se solidariza con las lógicas supuestamente libertarias de la cosificación, tan a la moda.

Esta función en el reclusorio (en realidad toda esta serie de representaciones en espacios fuera del circuito de distribución habitual de obras dancísticas) nos mostró que quizá, sin así quererlo, nos habíamos dejado influir demasiado por las características tan peculiares del público de danza, o, precisando (porque a nuestras escenificaciones van espectadores provenientes de otros gremios y otras prácticas), por el paradigma dominante de apreciación estética de los profesionales de la danza. En este paradigma, por lo menos en nuestro país, no hay mucho espacio para la aprehensión simbólica, pues, a partir de que la danza es una fiesta de los saberes experienciales del cuerpo —y es una delicia que sea así—, la mayoría de bailarines y coreógrafos de nuestro gremio ha reproducido, en sentido inverso, el dualismo occidental: aquí valen sólo las razones del cuerpo, como si la corporeidad estuviese ayuna de imaginarios. Preconcepción que reduce mucho aquello que el propio gremio considera como verosímilmente dancístico y que apuntala una exclusión de la pregunta por el sentido de las propuestas coreográficas en la medida en que se considera que la danza es sólo un asunto de “cuerpo a cuerpo”, de biología escénica a biología cotidiana.

Desde esta perspectiva nuestro grupo y su insistencia en las problemáticas del significado eran “raros”. Condición de extrañeza magnificada por el hecho de que yo provenía de ámbitos no dancísticos, no había sido bailarín, no establecía con mis bailarines y bailarinas rituales de seducción-sumisión, eludía las paternidades postizas en beneficio de relaciones cara a cara y no les pedía a los intérpretes riesgos físicos sino audacia para explorarse como sujetos deseantes y axiológicos.

Pero si esto era efectivamente así, ¿por qué esperar reconocimiento de un gremio que se constituye con otras lógicas? En primer lugar, por el amor y el respeto que la danza me suscitan. Sinceramente creo que la danza es, en el mejor sentido de la palabra, un gran escándalo, porque habla desde nuestra condición más inmediata: la finitud encarnada; porque en un mismo haz reúne dos experiencias problemáticas para nuestra cultura: lo libidinal y la muerte. La danza se me aparece como una inversa máscara roja (Poe); como una invitada incómoda que nos recuerda la fiera intensidad de la vida, su —valgan la tautología y la contradicción— bullente y efímera y eterna vitalidad. A esto debe agregarse que, tanto por el momento en el que me integré al gremio (la década de los ochenta, la época del movimiento independiente), como por el origen de la danza moderna y contemporánea

mexicana (su enraizamiento en la revolución del diez), como por las mismas condiciones de nacimiento de la danza moderna y contemporánea en general (inicio del siglo XX, el momento en que las fundadoras decidieron dejar de ser objetos de representación para transformarse en sujetos creadores), la danza me parecía una expresión artística plebeya, feminista, irreverente, valiosa, es decir, una buena tierra a la que emigrar.

Me imaginaba a la danza contemporánea como un sitio en el que podía resolver mis contradicciones (lo personal y lo público, lo estético y lo político, lo pulsional y lo ético), o mejor, como el ámbito privilegiado en el que podría habitar en paz, y ser habitado por, mis más queridos debates. Es decir, no se trataba, ni se trata, de la exclusión de las problemáticas ni de los desencuentros, sino de poderlos vivir sin que supongan guerras. Por supuesto que son demandas desmesuradas e ingenuas —injustamente formuladas a mis compañeros de gremio—, pero que vehiculan un deseo de racionalidad amorosa que permita la construcción de una comunidad que viva la confianza. Son demandas que van de lo psicológico a lo político muy afines a los sueños del socialista utópico Charles Fourier.

Lo dicho explica por qué en nuestras obras se repiten los temas amorosos, se insiste en las aventuras del tacto y tiene un lugar central la fiesta del encuentro de los cuerpos. En composiciones como *La primera noche fuera del Paraíso*, *La primera noche en el Paraíso*, *El tacto de la lúcida mirada*, *De madrugada*, *Celebración de las miradas —una fábula—*, *Celebración de las miradas (elegía: antes de acostarse)*, y *Lo obsceno o breve refutación de las pasiones tristes*, la aspiración central es la de la confianza y la mayor agresión es el abuso. La legalidad que recorre estos trabajos —como en realidad sucede en casi todos nuestros videos y coreografías— afirma que la primera acción amorosa —y, en consecuencia, la primera apuesta ética y la primera decisión política— es la confianza en la palabra del otro, y que el primer deber es el respeto a la persona que se nos dona confiada. Acciones ambas que son verdaderamente audaces pues suponen la renuncia a los hábitos patriarcales de dominio.

Por eso es que, por ejemplo, en *Lo obsceno...* (coreografía cuyo origen fueron referencias contrastadas al personaje de Lavinia de *Titus Andronicus* y a circunstancias de *El sueño de una noche de verano* —ambas obras, como es sabido, de Shakespeare, leídas bajo la influencia de Spinoza—) se hacía el elogio de todas las formas del amor (heterosexual, homosexual, lésbico),

condición edénica que era violentada por el surgimiento de la violencia machista ejercida sobre Lavinia y sobre las parejas de amantes. La comunidad amorosa se defendía, protegía también a la muchacha y expulsaba a los agresores para recuperar su confianza y su armonía originales. Situación pacífica metaforizada con la aparición de un andrógino en la escena final, y que implicaba también el triunfo de las pasiones alegres (las amorosas, las que hacen pasar al ser de un menor a un mayor grado de perfección) sobre las pasiones tristes (aquellas que funcionan con una lógica contraria) de acuerdo con una interpretación quizá demasiado libre y simple de la *Ética* de Spinoza.

También con base en la asunción del reto ético que lanza la original e ineludible afección-afectación entre los sujetos es que construimos la escena de la “dulce orgía” en el video *El tacto de la lúcida mirada*. Se trataba de plantear una situación de privilegio: ganarse el derecho a participar en una ceremonia en la que la protagonista era la comunión amorosa multiplicada en la sonrisa de los rostros y los cuerpos de quienes confían tanto entre sí que pueden acompañarse en sus itinerarios del tacto.

Pero esta confianza, aunque esencial, no es una condición dada sino algo que debe lograrse. Éste es el motivo por el cual nuestras obras están atravesadas por procesos de aprendizaje, de crecimiento, y es la causa también de que, como ya escribimos antes, en nuestras composiciones se le formulen retos al espectador. Por ejemplo, en *Dagda y Boyne* un varón desaprende sus hábitos de dominio para asumir los riesgos de la vulnerabilidad, decisión expresada en escena a través de la prescindencia de la ropa (como ocurre también con los personajes masculinos protagónicos de los videos *Francisco (ad)mirando a Clara*, *El tacto de la lúcida mirada* y *Palabras de Lilith*), el abandono de la violencia y su aceptación de que el personaje protagónico femenino lo tome directamente del sexo: ahora es él quien debe demostrar su disposición a la confianza, no agredir y mostrarse en condición de apertura para tornar creíble su intención amorosa.

Otra de las manifestaciones de este proceso de aprendizaje es la relativa a los oficios de la mirada deseante. Éste es uno de los temas centrales de nuestras composiciones, pues nos permite plantear el reto de cómo desear apasionada y éticamente, vale decir, sin convertir a la persona mirada (habitualmente una mujer, en función de los hábitos de género de nuestra cultura) en objeto y sin renunciar, al mismo tiempo, a la vivencia transparente del

deseo. En nuestras obras, hemos formulado personajes que se esfuerzan, particularmente los masculinos en virtud del privilegio patriarcal al ejercicio de la mirada cosificante, a aprender a mirar dignificando. Para lograrlo los personajes perciben en la mujer contemplada la acción total de un rostro, de tal manera que sus ojos siempre se enfrentan a unos ojos, de donde se sigue que al observar son observados, situación que los devela como sujetos deseantes ante una mujer prójima, persona de cara a la cual hay que asumir la expresión nítida del gozo y la sorpresa —ser verídico— u ocultarse tras la pretensión de dominio o tras el intento de hurtar la afectación. Si se asume la opción de la veracidad no hay lugar para el cálculo y la trampa. Entonces ya no es posible seducir sino sólo declarar, manifestar, ejercicio de la palabra que reconoce en la persona deseada su derecho a decidir con respecto a la manifestación y/o a la demanda. Es esta lógica descrita la que sostiene las acciones de, por ejemplo, los personajes protagónicos masculinos de los videos *El tacto de la lúcida mirada* y *Francisco (ad)mirando a Clara* y de la geografía *Celebración de las miradas —una fábula—*.

Ahora bien, lo dicho no nos aleja de la política sino que nos sitúa de lleno en su territorio.

Por último, me habría gustado recibir de la mayoría de aquellos a quienes juzgué mis compañeros una actitud honesta en la recepción-valoración de nuestro trabajo. En cambio, fue la descalificación prejuiciosa —porque fueron pocos y en pocas ocasiones los que fueron a nuestras funciones—, fundada en la reproducción acrítica de las representaciones del sentido común dancístico, la que los autorizó a desconocer, ignorar, eludir, un trabajo hecho con calidad, inteligencia, compromiso y pasión.

Lo que les solicitaba, y lo que les pido para el resto de las producciones dancísticas —sobre todo ahora que surgen ya las generaciones de recambio— no es la adhesión de su gusto, sino su disposición a comprender, a tener el valor de dialogar con los discursos otros, a trascender la pereza de los juicios inmediatos, tan reconfortantes para la propia imagen pero, en realidad, tan chatos y empobrecedores, inútiles.

Nos merecemos todos —viejos y nuevos, becarios y no becarios, institucionales y marginales, perfumados y plebeyos— otra actitud, más a la altura del riesgo implicado en los oficios dancísticos y menos cercana a las mezquindades de la politiquería. Requerimos el reconocimiento mutuo de la dignidad del otro en una suerte de instauración de la ciudadanía dancística,

lejana de la cultura cortesana que tanto erosiona el peso social de nuestro campo artístico.

En el fondo, creo que quienes podrían ser los líderes de nuestro gremio están muertos de miedo disfrazado de orgullo. Actitud que les impide reconocerse como parte de una tradición amplia, plural, diversa, contradictoria y colectiva a la que sería bueno ayudar a multiplicar los caminos, y no a obstaculizar. De cualquier forma, y afortunadamente, los nuevos ya están aquí, autorizándose a sí mismos, enriqueciendo las variadas voces de nuestra danza.

Me gustaría que este texto en algo pueda servir a esa multiplicación de posibilidades, desde su esfuerzo de elucidar las contradicciones del proceso artístico de Proyecto Bará. De alguna manera, con este texto se pretende llevar a la práctica la idea de que para resolver las contradicciones que nos constituyen es necesario primero construirse como problema. Ésa ha sido la tarea de este escrito; su riesgo, asumido interesadamente, porque es su propósito colaborar al enriquecimiento de las condiciones de vida de una práctica que todos los involucrados en Proyecto Bará respetamos y amamos.

(Este texto fue escrito en el décimo aniversario de Proyecto Bará.)

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Planeta-Agostini, 1994.
- Boff, Leonardo. *El rostro materno de Dios*. Madrid, Ediciones Paulinas, 1979.
- Buber, Martin. *Yo y tú*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.
- Cortázar Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 1. Madrid, Siglo XXI, 1974.
- Dussel, Enrique. *Ética de la liberación*. Madrid, Trotta, 2002.
- . *Filosofía de la liberación*. México, AFYL, 1989.
- Echeverría, Bolívar. *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 1998.
- Finkelkraut, Alain. *La sabiduría del amor*. Barcelona, Gedisa, 1999.
- Fourier, Charles. *El nuevo mundo amoroso*. México, Siglo XXI, 1972.
- García Ponce, Juan. *Catálogo razonado*. México, Premià, 1982.
- Kaminsky, Gregorio. *Spinoza: la política de las pasiones*. Buenos Aires, Gedisa, 1990.
- Lasker-Schüle, Else. *Mis milagros y Baladas hebreas*. Córdoba, Alción, 2001.
- Lévinas, Emmanuel. *De lo sagrado a lo santo*. Barcelona, Riopiedras, 1977.

- . *El tiempo y el otro*. Barcelona, Paidós/ICE de la Universidad de Barcelona, 1993.
- . *La huella del otro*. México, Taurus, 1999.
- Lochman, M. Jan. “Marxismo, liberalismo y religión: una perspectiva europea oriental”. En *Marxismo y religión*. México, Extemporáneos, 1971.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. México, Joaquín Mortiz, 1981.
- . “El marxismo y la nueva humanidad: una revolución incompleta”. En *Marxismo y religión*. México, Extemporáneos, 1971.
- Marx, Karl. “Tesis sobre Feuerbach”. En Bolívar Echeverría. *El materialismo de Marx. Discurso crítico y revolución*. México, Editorial Ítaca, 2011, págs. 109-121.
- Nimoy, Leonard. *Shekhina*. Nueva York, Umbrage Editions, 2002.
- Paz, Octavio. *El fuego de cada día*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- Quevedo y Villegas, Francisco de. “Los sueños”. En *Obras completas*. Tomo 1. Madrid, Aguilar, 1974.
- Sánchez Meca, Diego. *Martin Buber*. Barcelona, Herder, 1984.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. México, Ediciones Quinto Sol, 2011.
- Shakespeare, William. “Tito Andrónico” y “Sueño de una noche de verano”. En *Obras completas*. Tomo 1. México, Aguilar, 1994.
- Spinoza, Baruch. *Ética*. Madrid, SARPE, 1984.
- Wohlfarth, Irving. *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*. México, Taurus, 1999.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge Salvador Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación e Investigación Artísticas

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información
de la Danza José Limón (Cenidi-Danza)*

Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas

Tárgum en una botella (Cartas desde la danza)
se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2013
en los talleres de Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Iztapalapa, México, D. F.
La edición consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Subdirección Editorial del INBA.

Otros títulos de la colección:

*Lazos y ecos de la obra
de Miguel Covarrubias.
Arriaga, Castro, Sagaón*

Margarita Tortajada Quiroz
María de Jesús Ángel Rodríguez
Anadel Lynton

•
*Coreografía.
Primer cuaderno*

Rudolf von Laban
Traducción de Carla Doniz Geist

•
Mujeres de danza combativa

Margarita Tortajada Quiroz

•
Flamenco global

Jorge Gómez González

Este libro es una suerte de diario de viaje. Apuntes de un recorrido vital, reflexivo, emocional, creativo, en el que se aventuran problematizaciones sobre diversos aspectos de la danza contemporánea de nuestro país. Se trata de una colección de textos (tanteos; incertidumbres; deslumbramientos personales, estéticos, políticos y teóricos) escritos entre 1985 y 2011. En tal sentido, este libro es también la historia de la construcción de una mirada crítica arraigada en un esfuerzo personal —y generacional— para habitar éticamente la vida y la danza.

Los textos no están presentados de acuerdo con un orden cronológico estricto, sino más bien con base en una lógica “temática-musical”, por afinidades, correspondencias, acordes. Porque es intención del autor que el libro “cante”.

La inclusión de la palabra *tárgum* en el título quiere reivindicar el uso de materiales de diversos saberes por parte de un neófito. Así como los *tárgumes* fueron resultado de la decisión de no detener el estudio y el comentario de los textos canónicos a pesar de las circunstancias difíciles nacidas del destierro a Babilonia, este libro es el producto de la interpretación abierta de saberes; del traslado de nociones y categorías pertenecientes a diversas formulaciones teóricas que se han aplicado libre y comprometidamente a los territorios de la danza —y desde los retos epistemológicos, éticos y políticos que nos plantea esta práctica artística— para contribuir modestamente a la construcción colectiva de la esperanza.

