



Universidad Autónoma Metropolitana

Unidad Xochimilco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Dimensiones de lo político en la danza contemporánea:

**el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance como metodología de
análisis**

Lic. Stephanie Angélica Varela Gutiérrez

Tesis para optar al grado de Maestro en Comunicación y Política

Directora de Tesis: Dra. Yissel Arce Padrón.

Ciudad de México, febrero del 2017

En las ciencias sociales y humanidades la danza es un tema poco trabajado, sin embargo, su estrecha relación y la creciente necesidad por vincular la práctica dancística con el trabajo teórico sobre lo político, es un ejercicio que demanda nuestro contexto, donde la violencia, la crisis económica y la falta del apoyo a instituciones y grupos culturales han demeritado la propia formación de las siguientes generaciones, que buscan espacios y prácticas artísticas para expresarse.

El presente trabajo de investigación, plantea tomar como referente la danza contemporánea, para realizar un análisis coreográfico a partir de tres ejes analíticos: el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance. Estos ejes conforman lo que considero como dimensiones de lo político; y al mismo tiempo uno de ellos, el performance, será también una herramienta metodológica que me permitirá dar cuenta del vínculo de las dimensiones de lo político en el trabajo escénico de dos compañías de danza contemporánea: *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*.

Dimensiones de lo político en la danza contemporánea:

el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance como metodología de análisis

Lic. Stephanie Angélica Varela Gutiérrez

Tesis de maestría en Comunicación y Política

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

Ciudad de México, febrero del 2017

Agradecimientos

A mis padres. Les agradezco su comprensión y apoyo incondicionales, a mi madre por ser mi mayor soporte y a mi padre por darme la inspiración que necesito para creer en lo que hago, así como ser un enorme ángel que desde lejos ha guiado mis pasos.

A mis hermanos, que son la luz que me da fuerza y alegría, a Edwin mi compañero de vida, a su familia por brindarme el apoyo y un espacio de trabajo; a mis profesores tanto entrevistados como aquellos que he tenido la fortuna de conocer durante este programa de maestría en Comunicación y Política. Y también, agradezco a mi tutora Yissel Arce por su paciencia y guía, el apoyo incondicional del profesor Marco Molina, a mis compañeros de maestría, quienes con su apoyo y sus puntos de vista, me han permitido cuestionar y ampliar mi tema de investigación a partir de otras miradas.

Por último, agradezco la ayuda recibida del programa de becas del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONACYT, apoyo que me impulsó a desarrollar y terminar satisfactoriamente el presente proyecto.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1: La relación de la Danza Contemporánea con las dimensiones de lo político	
1.1 Marco teórico y construcción del objeto de estudio	14
1.2 La cultura y la danza contemporánea callejera a partir del terremoto de 1985 en la Ciudad de México	23
1.3 Antagonismo y Agonismo en el ejercicio dancístico	36
1.4 El cuerpo en movimiento y el espacio público en disputa. (Antecedentes de las compañías Barro Rojo y Proyecto Coyote)	43
1.5 Reflexiones en torno a la materialidad del cuerpo en el hecho escénico	53
1.6 Aproximaciones a la performatividad y el performance como herramienta del cuerpo en movimiento en la danza contemporánea	59
Capítulo 2 Dimensiones de lo político a través del espacio público, el cuerpo en movimiento y el performance	
2.1 Barro Rojo y Proyecto Coyote. Metodología y trabajo de campo enfocados al análisis coreográfico	65
2.2 La construcción del Espacio Público. El debate entre lo público y lo privado	68
2.3 La materialidad del cuerpo en movimiento y el performance como metodología	77

2.4 Análisis del hecho escénico, la coreografía “Todos los niños del mundo” de Laura Rocha y Francisco Illescas y la coreografía “El ritual de la ponzoña” de la compañía: Proyecto Coyote.....	82
2.5 La dimensión de lo político a partir del análisis coreográfico.....	106
2.6 Entrecruzamientos Barro Rojo y Proyecto Coyote. Propuestas coreográficas desde el disenso.....	110
Conclusiones	115
Bibliografía	120

Introducción

De la teoría al hecho escénico a partir del trabajo de las compañías:

Barro Rojo y Proyecto Coyote

El presente proyecto de investigación busca construir una ruta de observación y análisis del vínculo entre la danza contemporánea y las dimensiones de lo político. Esto con el objetivo de identificar y relacionar acontecimientos sociales que se encuentran en correlato con las expresiones escénicas y, en específico, dancísticas, en la Ciudad de México.

En nuestro país, la danza es muy variada, por lo que podemos ubicar expresiones dancísticas rituales, festivas, escénicas y urbanas con diversos estilos y técnicas. Cabe destacar que la pintura, el teatro, la plástica, y otras expresiones artísticas, han sido impulsadas en mayor o menor medida, según las políticas culturales que el gobierno destina para dicho sector. Por ello la influencia que tiene la organización cultural de un país es determinante para el desarrollo de instituciones que formen y apoyen a los artistas.

En este caso, la danza contemporánea en conjunto con el ballet clásico y la danza regional mexicana, han pasado por un proceso de re-estructuración, que les permitió consolidarse al punto de tener en la actualidad centros educativos para formar a las nuevas generaciones de bailarines.

Es necesario estudiar la danza considerando los aspectos sociales que están al rededor. Parte de los antecedentes necesarios por mencionar aquí es el periodo Vasconcelista. Pierre Alain Baud, en el capítulo "El doble movimiento de la posrevolución" (1992:42), afirma que la llegada de José Vasconcelos como secretario de educación pública en 1921, tenía como ideal en su proyecto educativo la premisa: "educar es establecer lazos nacionales" y "el arte es la única salvación de México". Esa inserción del arte al proyecto de educación en las escuelas permitió que expresiones culturales como la danza contemporánea fueran resignificadas, adquiriendo matices nacionalistas y de relevancia en el proceso formativo de los individuos.

De acuerdo con la línea argumentativa de Baud, las ideas nacionalistas surgidas en este periodo se enfrentaron décadas posteriores a la influencia del país vecino. De este modo, se dió la apertura al mercado cultural internacional, y la dinámica dancística respondía a dos propuestas: el nacionalismo cultural y la imposición de una "cultura popular" de influencia norteamericana (1992:39) que modificaría tanto los gustos del público como las aspiraciones de los bailarines. Como representantes de esta danza moderna practicada en Estados Unidos, y con la escuela del expresionismo alemán, las bailarinas Ana Sokolow y Waldeen trajeron a México ideas sobre nuevos movimientos y una técnica de danza que tuvo mucho auge, como es la técnica de danza contemporánea de la maestra Martha Graham.

El impulso brindado por las nuevas técnicas dancísticas fue apoyado por un proyecto de consolidación institucional, así como reordenamiento de las artes, a partir de la creación del Instituto Nacional de las Bellas Artes (INBA) y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. La nueva estructura cultural llevó a separar a los artistas individuales

del trabajo en conjunto que llegaban a realizar, y la danza no fue la excepción. En contraste, debido al terremoto ocurrido en septiembre de 1985, en la Ciudad de México tanto artistas como la sociedad civil llevaron a cabo de manera independiente acciones cívicas y culturales colectivas, lo que llevó a un dividido gremio dancístico a cuestionarse sobre, como expresa Baud, su función social.

Uno de los eventos que se llevaron a cabo con motivo del terremoto ocurrido en 85, fue el Primer Encuentro de Danza Contemporánea, en el que participaron diversos artistas de la plástica, la literatura, así como la comunidad dancística, en especial de danza contemporánea. El evento llevado a cabo a un año del terremoto fue apoyado y organizado por asociaciones civiles como la Unión de Vecinos y Damnificados del 19 de septiembre (UVyD), para hacer frente común y apoyar la solicitud de miles de damnificados que pedían ayuda al gobierno para subsanar el daño y en algunos casos, la pérdida de sus viviendas.

Posterior a los sucesos del 85, la crisis económica ocurrida durante el periodo presidencial de Carlos Salinas de Gortari, llevó a que la situación para la danza contemporánea en México fuera cada vez más distante de los incentivos económicos del Estado. Se llegó al punto en el que varios grupos dancísticos tuvieron que subsidiarse a sí mismos, por lo que algunos desaparecieron, mientras que otros se integraron a las nuevas reglas para seguir haciendo danza.

Bajo esta breve y discontinua línea histórica, planteo que el apoyo a la cultura ha variado drásticamente dependiendo del presidente en turno. Por ello, en el desarrollo del primer capítulo expongo tres momentos coyunturales para el desarrollo de la danza

contemporánea, estos son, el terremoto ocurrido en 1985, el surgimiento de los eventos callejeros y por último haré mención de lo ocurrido en los periodos presidenciales de Miguel de la Madrid y de Carlos Salinas de Gortari, para constatar el surgimiento de las instituciones culturales vinculadas a la danza.

Estos antecedentes históricos se relacionan directamente con el trabajo que realizan dos grupos de este tipo de danza: *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*. De hecho, ambas agrupaciones formaron parte de un mismo grupo (*Barro Rojo*). Sin embargo, el crecimiento de los integrantes así como la línea de trabajo de cada intérprete los llevó a separarse y generar dos proyectos que, aunque comparten el gusto por la danza, se enfrentan a sus propias motivaciones e interpretaciones escénicas.

Por otra parte, sobre qué es lo que motiva a estos grupos, surgen diversas dudas como: por qué practican danza contemporánea, cómo aproximarnos al análisis de la coreografía desde las ciencias sociales, qué herramientas teórico metodológicas nos pueden ayudar a pensar de manera crítica el hecho escénico como la coreografía, y de qué manera los coreógrafos y bailarines se empoderan del espacio que ocupan para danzar, de los cuerpos en movimiento que los constituyen y de elementos del performance que pueden poner en juego. Dichas interrogantes se sitúan para problematizar las relaciones entre los hacedores de la danza con las instituciones y los asistentes al evento. En él, se establecen acuerdos implícitos sobre cómo interactuamos como creadores de la obra o como espectadores de la misma. De tal manera, me apoyo de nociones teórico metodológicas que permitan dar cuenta de esta convivencia.

Una propuesta base para el análisis es la idea de la filósofa post-estructuralista Chantal Mouffe, quien establece la noción de una “democracia agonística” (Mouffe: 2014). Esto se refiere a cómo pensar en una relación agonística que construya “un orden en contexto de contingencia”. Es decir, visibilizar las rupturas y las acciones que devienen de éstas y potencializan el movimiento de los cuerpos en la práctica de la danza contemporánea. Por otra parte, trabajos como el de Judith Butler (1993), me permiten poner como eje la materialidad del cuerpo del bailarín y su relevancia dentro de la construcción coreográfica, como una herramienta de la cual los bailarines se apropian, al poderla dominar y mostrarla en el escenario bajo una caracterización específica. Otro de los trabajos eje de esta investigación, es el texto de Diana Taylor (2011) sobre el performance, el cual de manera conjunta con la propuesta de Nora Rabotnikof sobre lo público y lo privado (1988) reafirman la idea de las dimensiones de lo político a partir de focalizar la problemática en cómo estos grupos dan cuenta de las disputas y de las problemáticas sociales desde su interpretación dancística.

Por las características anteriores, esta investigación se plantea a partir de un enfoque cualitativo que hace uso de estrategias metodológicas como la entrevista dirigida y semi-dirigida, la etnografía, la descripción y un análisis basado en dos etapas. Primero en una comparativa, que tiene como finalidad entrecruzar la forma de trabajo de ambas compañías y en un segundo momento, analizar cómo a través de secuencias específicas, imágenes y los elementos que intervienen en la interacción del espacio que ocupan los bailarines, nos permite dar cuenta de cómo desde el performance, se tiene la posibilidad de matizar tanto la propuesta escénica, como potencializar la disputa a partir de la apropiación de este concepto y su uso directo o indirecto en la propuesta coreográfica.

Cabe destacar que la finalidad de este proyecto parte de llevar a cabo una reflexión sobre cómo nos aproximamos al hecho escénico, ya que mi interés hacia la danza contemporánea, surge de observarla y analizarla más por intenciones teóricas que de corte práctico o vivencial. Con base en ello, me cuestiono ¿cómo se dialoga desde la posición del espectador con el bailarín?, ¿qué propuestas y opciones de diálogo se dan en la interacción callejera y en el escenario?, así como también, ¿a qué se debe la separación tan tajante que se llega a realizar entre el arte y la política?, entendiendo que la danza es una manifestación artística y que la política como acuerdo y vínculo institucional, tiene en su centro un posicionamiento político que muestra las luchas agonísticas que conviven en toda acción humana.

A partir de las reflexiones anteriores el presente trabajo de tesis se concentró en dos capítulos. El primero abarca las investigaciones en las que me apoyé para realizar este proyecto, los referentes teórico metodológicos y el vínculo que establezco entre algunos hechos políticos, sociales y económicos que influyeron en la reorganización de la danza contemporánea desde los años ochenta hasta la actualidad. En éste trayecto histórico la teoría de la democracia agonística que trabaja Chantal Mouffe en las artes escénicas, el trabajo sobre espacio público que ofrece la autora Nora Rabotnikof, la performatividad y la materialidad del cuerpo que trabaja Judith Butler, así como la postura sobre los estudios del performance desde la perspectiva Diana Taylor, son trabajos clave para delimitar mi objeto de estudio y problematizar la relación entre la danza contemporánea con las dimensiones de lo político.

En el capítulo dos desarrollo los ejes de las dimensiones de lo político basados en: el cuerpo en movimiento, la construcción del espacio público y el performance. Este último término lo trabajo como una herramienta expresiva que es utilizada por los grupos, así como también desde una mirada metodológica para relacionar la danza contemporánea con los ejes del cuerpo en movimiento, la construcción del espacio público y el performance con el objetivo de visibilizar lo político que atraviesa el ejercicio coreográfico de la danza contemporánea. Para finalizar el capítulo, se realiza el análisis de las coreografías así como una reflexión en torno a estas y las conclusiones de la investigación.

Para concluir, es necesario mencionar que al realizar una labor de investigación que pone en relieve el cómo se usa, se apropia y se construye el espacio público, el cuerpo en movimiento y el performance desde el trabajo de las compañías *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*, atiende a una inquietud personal por conocer el lugar en el que se encuentra la práctica dancística en la Ciudad de México, en específico conocer sobre los cambios que incidieron en lo que hoy vemos como danza contemporánea, así como entender el trabajo de las compañías independientes en convivencia con aquellos que no lo son o que manejan ambas modalidades.

De tal modo, que la elección de ambas compañías corresponde a la oportunidad de trabajar los múltiples vínculos que manejan las agrupaciones *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*, pues a partir del análisis que se muestra tanto en los antecedentes como en el trabajo coreográfico, ambas han tenido vínculos institucionales, proyectos independientes y una propuesta con enfoque social, que las ha llevado a destacar, por ejemplo en el caso de *Barro Rojo*, su labor independiente pero también su trabajo en espacios institucionales a partir de las clases que imparte en centros educativos como el CENART.

Por último, es necesario destacar que la intención de retomar el trabajo de las dos compañías no se ciñe a la comparación de sus proyectos escénicos, más bien, la elección atiende a un intento por vincular el andamiaje teórico metodológico antes propuesto, al análisis coreográfico, para dar cuenta de cómo las dimensiones de lo político inciden en la danza contemporánea desde su acción más efímera como la coreografía.

Capítulo 1

La relación de la Danza Contemporánea y las dimensiones de lo político.

1.1 Marco teórico y construcción del objeto de estudio.

Una expresión artística como la danza contemporánea puede ser trabajada a partir de diversas aristas. A manera de ejemplo, se puede abordar desde el análisis de las técnicas corporales, abordajes históricos, antropológicos, filosóficos, semióticos, retóricos, poéticos, biomédicos, sociológicos, entre otros, que en muchas ocasiones se complementan entre sí.

Para abordar este proyecto de investigación, he recuperado textos como el del investigador y crítico de danza, Alberto Dallal¹, quien ha publicado varios libros referentes a la historia de la danza contemporánea en México. En uno de sus trabajos, titulado *Danza contra la muerte* (1993), destaca el hecho de cómo nos vinculamos con la danza en general, atendiendo a la inquietud de “mapear” —por decirlo de algún modo— las diversas expresiones dancísticas mexicanas, desde el folclor, las danzas rituales, danzas urbanas, hasta el surgimiento de la danza moderna y la danza contemporánea. El recorrido que brinda el autor, sugiere un contexto en el que las disputas por cómo los nuevos ritmos, las modas y las necesidades de expresión de los pueblos originarios, van ganando terreno en los espacios teatrales, en las calles y eventos de protesta.

¹Alberto Dallal es investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas, profesor de la facultad de Filosofía y Letras, así como de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Ha escrito diversos textos sobre la danza, entre ellos están: *Cómo acercarse a la danza* (1988), SEP-CONACULTA, *La danza en México en el siglo XX* (1994) CONACULTA, *Estudios sobre el arte coreográfico* (2006) UNAM, *Los elementos de la danza* (2007) UNAM; así como el libro: *La Danza contra la Muerte*, (1993) publicado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Otra de las investigaciones que sitúo como parte de los referentes del proyecto, es el aporte que proporciona la investigadora Margarita Tortajada en sus libros: *Frutos de Mujer: las mujeres en la danza escénica* (2012) y *Danza y Poder I y II* (2012). En su momento y aún en la actualidad, ambas investigaciones son un referente ineludible para el estudio de la danza, esto, debido a que pone el acento en las relaciones de poder que permean el campo dancístico y la conformación del mismo. El trabajo de base sociológica, se apoya de la teoría de los campos de Pierre Bourdieu y acentúa una importante línea histórica y crítica sobre la dinámica de “La danza teatral mexicana y las políticas culturales del Estado Nacionalista mexicano 1931-1963”², ejes que constituyen el título de su tesis de doctorado.

Además del trabajo desarrollado por la investigadora Margarita Tortajada, otro referente importante sobre la historicidad de la danza contemporánea y su vínculo con la comunicación y el poder, es el trabajo del investigador y sociólogo Pierre Alain Baud, quien en su libro: *Una danza tan ansiada... La danza en México como experiencia de comunicación y poder*; destaca la importancia de hacer una revisión del por qué se danzaba antes. En el recorrido que realiza, menciona que danzas había en México antes de la época colonial, con qué propósitos se llevaban a cabo y cómo se transformaron a partir de la conquista. Aunado estos antecedentes, enfatiza las implicaciones políticas, económicas y culturales que a través de diversos periodos presidenciales, llevaron al conocimiento y desarrollo de la danza contemporánea en México, ubicándola dentro de un juego de poder que desea subvertir la autoridad y dialoga con el espectador, así como este construye su propio diálogo con la danza contemporánea. Este libro destaca, como expresa el propio

² Cf. Tortajada, Margarita, *Danza y Poder I*, Introducción “Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano 1920-1963” (2012), CONACULTA, México. También se puede consultar en línea por la siguiente liga:
<http://www.cenididanza.bellasartes.gob.mx/PublicacionesBD/MTortajada/DanzaP1/PDF/inicio.pdf>

autor, "los antagonismos, los intereses propios y las resistencias"(Alain,1992:18) que habitan en el devenir de la danza contemporánea.

A estos abordajes, se suman otras perspectivas a nivel internacional con el trabajo de investigadores como André Lepecki³, autor que en su libro: *Agotar la danza: Performance y política del movimiento* (2006), realiza un análisis crítico de las implicaciones ontológicas del movimiento como parte constitutiva de la danza, a lo largo del texto plantea que hay cierto desdén por escribir desde el ámbito académico sobre la ausencia de movimiento de los cuerpos en la coreografía, remplazando así el movimiento continuo por saltos o inclusive por un cuerpo que no se mueve. De tal modo, el autor trabaja sobre la cinética del cuerpo, tema que problematiza a partir de usar la teoría del performance, para dar cuenta de cómo cada coreógrafo construye y piensa su trabajo escénico.

Ante la propuesta de André Lepecki por analizar la inmovilidad de los cuerpos en la coreografía y la relación del cuerpo con la cinética política, llamó mi atención otro de sus textos que lleva por título: *Coreopolicia y Coreopolítica* (2015), donde dialoga con diversos autores de qué manera se vincula el movimiento, el cuerpo y el lugar a partir de analizar ejemplos dancísticos y trabajar con la noción de coreografía, desde una perspectiva más amplia y no ceñida solo a la danza. Es así, como se puede decir que la coreografía de la policía, consiste —a través de su ejemplo— en implementar reglas que en el espacio callejero norman al sujeto para incitarlo a circular de una determinada manera. Este

³ André Lepecki es licenciado en Artes con especialidad en Antropología Cultural, es maestro y doctor por la Universidad de Artes de Nueva York, con especialidad en estudios del performance. En sus investigaciones trabaja "[...] en la intersección de los estudios críticos de danza, la práctica curatorial, teoría del performance, la danza contemporánea y el performance en las artes visuales" Cf. Para mayor información consultar datos en la página: <https://tisch.nyu.edu/about/directory/performance-studies/93142600>

abordaje, se complejiza al referirse a la Coreopolítica —y aquí parafraseo al autor— “como un movimiento que puede provenir del sujeto y buscar destacar un movimiento específico que se promueva por encima del ya establecido por la policía” (Lepecki, 2015:30-31). A grandes rasgos, esta aportación me resulta interesante por la manera que tiene el autor de vincular el cuerpo con el movimiento, siendo así que traslada esta idea de "coreografía" al observarla en acciones dancísticas poco convencionales y que con autores como Andrew Hewitt⁴ en su texto *Social Choreography*⁵ (2005), busca referirse no solo a un cuerpo danzante, sino a un individuo común que transita por la calle. Estas aproximaciones, las retomo porque sitúan el entorno ciudadano como un espacio que se irrumpe y es apropiado por el cuerpo en movimiento, acción que permite visibilizar normas y relaciones de poder que se ejercen sobre los cuerpos y los espacios que estos transitan.

Conforme a los abordajes ya enunciados, considero necesaria la mirada de coreógrafos y bailarines, a través del trabajo del periodista mexicano, Juan Hernández Islas quien escribió el libro: *Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007) La izquierda en la danza contemporánea mexicana* (Hernández, 2010), donde proporciona información sobre las entrevistas realizadas a los bailarines de la compañía *Barro Rojo*, que es de los principales grupos independientes y con una labor dancística que ha destacado por su propuesta política y militante, desde la danza contemporánea independiente, en los años 80.

Por otra parte, el fotógrafo Jorge Izquierdo (ex integrante de dicha agrupación) aporta un importante material audiovisual y fotográfico de las experiencias del que fuera su grupo de danza, esta recopilación lo impulsó a realizar el libro: *Barro Rojo: El Camino*

⁴ Andrew Hewitt es profesor de Lenguaje Alemán y Literatura Comparativa de la Universidad de California, Los Ángeles.

⁵ Cf. Hewitt Andrew, *Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement*, (2005) Durbam, London: Duke University Press, 254pp.

(Izquierdo, 2015). Además de este trabajo, podemos encontrar enriquecedores textos escritos por precursores de la danza contemporánea mexicana, quienes aportan reflexiones sobre su trayectoria, proyectos, dinámica de trabajo y un poco de lo que significa la danza para ellos. Al respecto, está el trabajo del coreógrafo Arturo Garrido, director de la compañía *Proyecto Coyote*, quien ha realizado varios textos como son: *Coyote del Olvido*, *40 años de un anhelo* (Garrido, 2015), *Hacia una danza de incesantes contrarios* (Garrido, 2009), *La Danza Contemporánea en México. Apuntes para otra Lectura* (Garrido, 1999), que destacan por mencionar las coyunturas de la danza contemporánea a través de la falta de apoyos y de la necesidad por expresar, con el lenguaje de la danza, las pugnas que se suceden dentro y fuera de ella.

Cada uno de los trabajos citados, implica una mirada crítica sobre el devenir histórico de la danza contemporánea y sus aproximaciones al estudio del hecho escénico. Ya sea desde la práctica y la enseñanza o también desde su estudio y análisis multidisciplinario.

Al tomar en cuenta dichas aproximaciones, planteo establecer en este capítulo la relación de la Danza Contemporánea con las dimensiones de lo político desde una mirada interdisciplinar, propongo hacer uso de estrategias metodológicas de la antropología y la sociología, principalmente, para problematizar cómo se relaciona la danza contemporánea con las dimensiones de lo político a través de tres ejes teórico- metodológicos: el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance.

Bajo esta propuesta, hago mención de varios autores con los que dialogo a partir de las disputas que se establecen en la interacción de la danza contemporánea con el Estado y la sociedad, por ello, una de las aproximaciones teóricas que considero fundamental para esta investigación, parte de la idea de la autora Chantal Mouffe⁶ con relación a lo que trabaja como democracia agonística. El concepto tiene una dimensión que la autora vincula con las prácticas artísticas, en su texto: “Prácticas Artísticas y política democrática en una era pospolítica” (Mouffe, 2007:59) a partir del cual, me cuestiono si es posible pensar las disputas y los disensos como producción de relaciones agonísticas dentro de la interacción de los hacedores de danza contemporánea con su contexto.

De acuerdo con lo que plantea la autora en otro libro titulado: *Agonística, pensar el mundo políticamente* (2014), el establecer una división del término política en: lo político y la política, conlleva el comprender que es necesario —y aquí cito a la autora— “concebir a la sociedad como el producto de una serie de prácticas cuyo objetivo es establecer orden en un contexto de contingencia”. Es así como vinculo el tema de la danza contemporánea acorde a este planteamiento, al tomar en cuenta a los bailarines y coreógrafos como individuos que se expresan culturalmente a partir de las *contingencias*⁷ con la finalidad de llegar o no, a un ordenamiento de aquello que quieren expresar y de qué manera o de qué elementos se valdrán para hacerlo.

⁶ Cuando refiero a Chantal Mouffe, en esta cita, me baso en su libro: *Agonística, pensar el mundo políticamente* (2014), Fondo de Cultura Económica, Argentina.

⁷ Por contingencias me refiero a la situación de algunas compañías independientes de danza contemporánea como Barro Rojo, Proyecto Coyote, o colectivos de danza como Arte Acción Cero 12 quienes suman su propuesta dancística en apoyo a protestas civiles y movimientos sociales que son su inspiración para llevar a cabo su trabajo escénico.

Desde la problemática que trabajo, retomo la noción de “lo político” a partir de observar, cómo se construyen relaciones agonísticas a través del uso del cuerpo en movimiento, el espacio público y el performances, ejes teórico-metodológicos, que ubico como dimensiones de lo político para analizar el trabajo coreográfico de dos grupos: *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*.

Para comprender por qué es necesario considerar el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance como dimensiones de lo político, es necesario aclarar que la investigadora Chantal Mouffe plantea la división del término política y lo político, al expresar que:

“<<lo político>>, entendido como la dimensión antagónica que es inherente a todas las sociedades humanas” mientras que la política” —siguiendo a la autora— “... se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que buscan establecer un determinado orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre potencialmente conflictivas ...” (Mouffe, 2014:22)

Con esta separación, que realiza la autora para analizar el término con mayor detenimiento, refiero lo político en la danza contemporánea como aquellas disputas productivas que conllevan a crear y apropiación de los espacios, las técnicas, temáticas, los recursos económicos y materiales que pugnan por re-significar en sus propuestas escénicas, tanto coreógrafos como bailarines. Dichas situaciones sugieren el cuestionar cómo se ha negociado la obtención de recursos, de espacios y de técnicas, lo que me permite realizar un recorrido histórico que compromete el análisis de los antecedentes de ambas compañías, a partir del abordaje teórico propuesto.

Desde la perspectiva de Chantal Mouffe, conjunto el posicionamiento sobre la materialidad del cuerpo, que trabaja la autora Judith Butler⁸, de tal forma que me permita obtener herramientas para hacer visible la importancia de la materialidad del cuerpo en movimiento que aquí se propone. También, considero nociones como el espacio público desde el trabajo de Chantal Mouffe⁹ pues como enuncia la autora: “Para el modelo agonista, el espacio público es, al contrario, el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos sin posibilidad alguna de conciliación final” (Mouffe, 2007:64). Con esta perspectiva debato sobre qué ubico como espacio público y cuáles son las implicaciones del uso de los espacios en los que exponen su trabajo los grupos de danza contemporánea *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*.

Aunado al debate anterior, hago mención de lo que es para Hannah Arendt¹⁰ esta noción (espacio público) por lo que rescato de dónde parte, para entender cómo Chantal Mouffe amplía el concepto y de qué manera estas propuestas permiten pensar las disputas por el espacio público en el que realizan los bailarines su trabajo coreográfico.

Finalmente planteo hacer énfasis en cómo estos dos ejes (el cuerpo en movimiento y el espacio público) dirigen la atención a la pregunta de cómo nos relacionamos con la danza y cómo se reparte lo sensible, esto bajo la noción de Rancière en su texto: *El reparto de lo sensible* (2009) y cómo se irrumpe en lo cotidiano, ello a partir de la idea de performance en el texto de Diana Taylor: *Estudios Avanzados del Performance*, (2011).

8 C.F. Butler, Judith; (1993), *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, editorial New York: Paidós.

9 Hago mención de un segundo texto en el que me baso para esta investigación: *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*, (2007) España: Universidad Autónoma de Barcelona.

10 Cabe destacar que hago lectura de Hannah Arendt a través del texto de García, E. Hannah Arendt, *El sentido de la política*, (2007) México: Editorial Porrúa.

Como criterio de selección para el objeto de estudio, elegí aquellos grupos que pudiesen aportar una amplia mirada de su trabajo mediante el uso de archivos, ya sea textos, videos, fotos, así como de realizar entrevistas que me permitieran ahondar en su trabajo y conocer su perspectiva de la danza contemporánea.

De esta manera me vinculé con los directores de los grupos *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*, conocí el trabajo de agrupaciones como: Arte Suré, Asalto Diario, Arte Acción Cero 12 y Contradanza; grupos que desde la danza contemporánea independiente identifico en sus propuestas una vinculación crítica con su entorno social. Sin embargo, los grupos que cumplieron con el criterio anterior fueron *Proyecto Coyote* y *Barro Rojo*, permitiéndome un acercamiento a su forma de trabajar, de crear y de vivir la danza con una postura disruptiva y una apuesta por llevarla a espacios comunitarios e institucionales.

Para poder llegar a un análisis coreográfico, hay que considerar que la dimensión de lo político (contenida en la política) no se encuentra solo en un estilo de danza o de baile en particular, ya que puede observarse en otros estilos o bailes. Sin embargo, dichas compañías de danza contemporánea, llamaron mi atención por enunciarse como grupos con una mirada política hacia la misma, lo cual me llevó a indagar sobre ello y problematizar la danza contemporánea en torno al tema de las dimensiones de lo político.

Posterior a mi indagación y al trabajo con los grupos, elegí una coreografía de *Barro Rojo* y otra de la compañía *Proyecto Coyote*, como corpus del análisis propuesto para esta investigación. La inquietud por destacar las dimensiones de lo político y relacionarlas con un trabajo escénico, tiene por propósito situar en un mismo diálogo esa materialidad del cuerpo en movimiento que comprometen las coreografías. Y posteriormente, situarla en

correlato con las zonas de conflicto, para analizar de qué manera estas potencializan, resignifican, contextualizan e invitan a verse como obras abiertas, a partir de las cuales se anima al espectador a vincularse de otra manera con el trabajo dancístico que presencia.

1.2 La cultura y la danza contemporánea callejera a partir del terremoto de 1985 en la Ciudad de México.

Los años 80 fue una época que marcó cambios sustanciales en el arte escénico así como en la reorganización social y cultural del país. Tanto bailarines como investigadores, coinciden en que esta época fue determinante para el rumbo que tomaría la danza contemporánea en México. El incremento de propuestas independientes trajo propuestas dancísticas novedosas, que en varios casos planteaban la inquietud por llevar la danza a diversos espacios y a más gente.

Debido a la inquietud de algunos coreógrafos y bailarines por explorar otras maneras de hacer danza contemporánea, grupos como: Contradanza, A la vuelta, *Barro Rojo*, Ballet Danza Estudio, UX Onodanza, Asaltodiario, Teatro del Cuerpo, entre otros, destacaron por crear propuestas escénicas que fueran pensadas para ejecutarse en espacios ampliamente transitados, como las calles, bajo la idea de que la danza buscara a la gente y que al mismo tiempo, esta actividad propiciara un enfoque crítico y analítico de para qué y por qué hacer danza contemporánea.

Ante el surgimiento de estos grupos se conformó el Movimiento de Danza Independiente —movimiento que a decir de la bailarina e investigadora Margarita Tortajada— “logró cierta visibilidad, diversificación de propuestas dancísticas” y como ella enuncia: “un espacio de expresión artística y política” (Tortajada, 1996: 73) que representó

el apoyo entre los grupos y el surgimiento de grupos militantes, es decir, con un claro posicionamiento político desde la danza contemporánea.

En las agrupaciones dancísticas de esos años y aún en la actualidad, suceden conflictos entre ellas debido a los apoyos económicos gubernamentales e institucionales que no son otorgados a todos los grupos que lo solicitan. Pese a ello, los grupos independientes conviven y compiten con propuestas escénicas beneficiadas por el Estado o por particulares para dar a conocer su trabajo. Muestra de ello, es lo que comenta la autora Margarita Tortajada al mencionar que: había “propuestas dancísticas apoyadas con subsidios y cierto reconocimiento público, como era el caso del Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo; el Ballet Independiente, por Raúl Flores Canelo y el Ballet Teatro del Espacio, por Michel Descombey y Gladiola Orozco” (Tortajada, 1996: 73).

A estas problemáticas se sumaba el accidentado entorno político de México durante el gobierno del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988), periodo presidencial en el que sucesos como: el incremento en la venta del petróleo, el intercambio cultural y la apertura de algunos foros de teatro, daban cuenta de los cambios en el rubro de la cultura, como se verá más adelante. Dicha reorganización, implicó que las agrupaciones emergentes de danza contemporánea, lucharan por mantenerse vigentes a pesar de no contar con los mismos apoyos que concedía el gobierno por medio de las instituciones a los grupos subsidiados.

La disminución del apoyo a los grupos de danza contemporánea, fue lo que impulsó a las nuevas propuestas dancísticas para romper con algunas ideas sobre lo que deberían o no hacer, por ello, las compañías que fueron parte del movimiento de danza contemporánea

independiente tenían la idea de romper con viejas ideas, como, que la danza se tenía que presentar en un espacio específico acondicionado para las actividades escénicas, con movimientos técnicos impecables y sin la necesidad de agregar otro tipo de herramientas corporales expresivas. A estas ideas grupos como Contradanza, Barro Rojo, Asaltodiario, entre otros, plantearon romper con las reglas tradicionales y conjuntar a sus propuestas ideas feministas como en el caso de Contradanza, evidenciar el tema de las luchas sociales como en el caso de *Barro Rojo* y el tomar las calles como principal lugar de producción de la danza, rubro en el cual incidieron todos ellos.

Para trabajar con las coyunturas de algunos de estos grupos de danza contemporánea, he retomado los planteamientos del investigador y sociólogo jamaicano Stuart Hall¹¹ de quien retomo algunas citas del libro: *Sin garantías, trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (2010) y del texto *La Cultura y el poder, conversaciones sobre los cultural studies*, una entrevista que realiza, Miguel Mellino a Stuart Hall (2007). En ambos textos el autor plantea la inquietud por comprometer, desde una mirada interdisciplinaria, la posibilidad de relacionar “la interacción entre sociedad y socialización, la interacción entre economía, clase, cultura e identidad en la sociedad” (Hall y Mellino, 2007:26), la amplitud de esta perspectiva permite vincular lo político en el ámbito cultural a partir de relacionar la práctica, o el objeto de estudio que se esté analizando y el entorno sociocultural en el cual se produce.

¹¹ “Stuart Hall nació en 1932 en Kingston, Jamaica, posteriormente en 1951 se marcha a estudiar en la universidad de Oxford, Inglaterra, para ingresar como docente al Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de la Universidad de Birmingham y más tarde, en 1979 se desenvolvió como profesor de sociología en la Open University.” (Hall, 2010:7) En los años 70 inició labores este centro de estudios la ayuda de intelectuales como Richard Hoggart, de quien originalmente fue la idea de fundar el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, Raymond Williams y E. P. Thompson, principalmente.

Por otra parte, con el debate expuesto por la corriente de los Estudios Culturales, y desde una práctica escénica como la danza contemporánea, propongo visibilizar las rupturas que se gestan en momentos históricos relevantes, como el surgimiento de los grupos independientes en los ochentas hasta el surgimiento de las compañías *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*.

Asimismo, considero que una corriente teórica como son los Estudios Culturales, es fundamental para este proyecto, ya que me permite cuestionarme cómo pensar la relación cultura y poder, a través del ejemplo que representa la lucha de las compañías como *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote* para defender su propuesta escénica de hacer danza contemporánea independiente. Ambas compañías desde una forma distinta de enunciarse y mostrar su trabajo escénico, dan cuenta de que el gran rubro institucional llamado cultura, segmenta las prácticas artístico-culturales privilegiando unas sobre otras en relación a quiénes pueden obtener apoyos, bajo qué términos y se puede hacer uso de los espacios públicos y por qué tipo de personas, grupos o asociaciones.

Estas disputas, que son parte del trabajo de coreógrafos, bailarines y autoridades permiten abordar la propuesta teórica que extrae la investigadora Yissel Arce de las palabras de Robert Stam: “una idea clave en los estudios culturales es pensar la cultura como lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, razas y opciones sexuales”. (Arce, 2015:6)

Con la distribución desigual de los apoyos otorgados a las compañías o grupos de danza contemporánea, se entrecruzan problemáticas de clase, pues en gran medida, se cree que la danza solo es apreciada y practicada por un selecto grupo de gente que acude a

clases y tiene los recursos económicos para asistir a las funciones. Aunado a ello, los sectores más conservadores de la escena dancística contemporánea, consideran que los apoyos institucionales se basan en las propuestas dancísticas. Por ello si un grupo en la actualidad no alcanza a ser beneficiado por los apoyos se debe, en parte, a las temáticas que abordan, su falta de técnica o por la forma de trabajar con el cuerpo. Estas consideraciones pueden generar cierta tensión o incluso rechazo frente al abordaje de temas como la homofobia, la homosexualidad, la situación política del país e inclusive por la cuestión de raza que entrecruza la danza si se piensa que aún hay compañías que eligen a sus bailarines según sus rasgos fisiológicos.

En concordancia con las tensiones que refiere Stuart Hall, el trabajo escénico que realizaron agrupaciones como *Barro Rojo*, en los años 80, los llevó a solidarizarse con grupos como el Movimiento Popular Urbano y la Unión Vecinal de Damnificados del 19 de Septiembre (UVyD). De esta unión, se formaron vínculos que fortalecieron no sólo una práctica dancística vinculada con sectores vulnerables y no considerados por algunos hacedores de danza sino que, fungieron como una particular vía de expresión dancística que tenía por finalidad, hacerse escuchar, pelear por situaciones laborales más justas, apoyar en las marchas, así como en diversas acciones de protesta política.

El trabajo conjunto que realizan tanto *Barro Rojo* como *Proyecto Coyote* al apoyar eventos relacionados con luchas sociales, como los encuentros conmemorativos a la catástrofe del terremoto de 1985, coordinados por la UVyD-19, así como las colaboraciones que la agrupación *Barro Rojo* tuvo en esos años bajo la dirección de Arturo Garrido en marchas, frentes de lucha política y resistencia cultural, son muestra de continuas pugnas por apropiarse de espacios públicos y re-significarlos para ejecutar su danza con fines que

van desde la re-significación de la memoria del terremoto, de la memoria de lo ocurrido con los 43 normalitas desaparecidos en Ayotzinapa (ocurrido el 26 septiembre del 2014) , hasta el uso de la propia actividad dancística como espacio de libre expresión del disenso y también del desarrollo dancístico accesible a la sociedad.

Ante los conflictos que se gestan en la interacción de los grupos de danza contemporánea con las instituciones gubernamentales, es necesario identificar cuáles fueron las circunstancias que propiciaron los cambios en cuestión de la re-organización de las expresiones culturales como la danza, en los años 80, en la Ciudad de México.

Entre dichos factores destaco los que para efectos de esta investigación me son relevantes y que retomo de las consideraciones que apunta la autora Margarita Tortajada en su texto “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y audaces”¹² es el “milagro petrolero”; consideración que a decir de la autora: “implicó una gran derrama económica en diversos sectores artístico-culturales, se permitió el surgimiento de instituciones, festivales y diversos espacios de difusión impulsados por la política populista del gobierno del presidente en turno e inclusive, gracias a las inclinaciones de la primera dama de la nación” (Tortajada, 2006:73-74). Aunado a esta situación el ambiente de apoyo a la cultura y el interés del presidente por la misma, llevó a que instituciones como: “el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, el Instituto Politécnico Nacional, IMSS, ISSTE, el FONAPAS (Fondo Nacional para las Actividades Sociales, creado por López Portillo), así

12 CF. _ (1996) “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y audaces” en revista Casa del tiempo, núm.95, p.73-80

como sindicatos y otras instituciones difundieran la danza contemporánea” (Tortajada, 2006:73-74).

Cabe destacar que así como llegó el progreso, los excesos gubernamentales y en general la mala administración llevaron al país a una profunda crisis que implicó una fuerte devaluación del peso en 1982, a tal grado de no tener dinero para solventar la deuda externa e imponer una política de “apretarse el cinturón” ya que en agosto del mismo año, a inicios del periodo presidencial de Miguel de la Madrid (1982-1988), México no pudo pagar la deuda externa lo que ocasionó una devaluación del peso alrededor del 470 por ciento, costando así 149 pesos por dólar¹³.

A pesar del escenario antes descrito, hubo diversas influencias extranjeras, en esta parte, la autora (Margarita T.) menciona cambios como: la visita del Teatro de Danza de Wuppertal (1980) dirigido por Pina Bausch, la apertura nacional de la Academia de Danza Mexicana el apoyo a los jóvenes del Ballet Nacional de México y el Ballet Folklórico de México, la creación de espacios de desarrollo y difusión como el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí y el Premio Nacional de Danza; así como también el trabajo de los maestros que impulsaron a las nuevas generaciones, como por ejemplo la maestra de la Academia de la Danza Mexicana Bodil Genkel (Tortajada,1996:74).

Aunado a esta apertura y al conocimiento de otras propuestas dancísticas, hubo esfuerzos importantes para llevar la danza a otros estados, de tal manera que “la bailarina, maestra y coreógrafa Lila López en conjunto con el Instituto Potosino de Bellas Artes,

¹³ CF. Periódico EL Financiero, versión en línea, visitada el 29/09/16, liga: <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/las-devaluaciones-en-la-historia-reciente.html>

dieron inicio al primer festival Nacional de Danza que se llevó a cabo del 19 de junio al 2 de agosto de 1981” (Tortajada, 1996:74).

Los espacios creados, así como el impulso que dieron bailarines y compañías profesionales nacionales e internacionales de la danza moderna, fueron parte aguas para repensar la utilidad de la danza contemporánea y el porqué del surgimiento de la misma, el cual, en palabras del crítico Alberto Dallal, destaca que:

La danza moderna es el resultado de un movimiento surgido al principiar el siglo XX, cuando Isadora Duncan (norteamericana en Europa) y otras mujeres muy activas e incluso extravagantes “mandan a volar” las zapatillas, las vestimentas, las historias fantásticas y cortesanas del ballet clásico[...] La danza contemporánea propone sacar a la danza fuera de los recintos teatrales y hay grupos que hacen danza en galerías de arte, azoteas, calles, plazas, etcétera, con una mayor libertad de movimientos e ideas (Dallal, 1993: 27).

Ante el referente del movimiento de danza moderna en Estados Unidos y Europa, la llegada de este tipo de danza a México surge como oposición a las normativas del ballet, a la inquietud por experimentar otras formas de movimiento, siendo la danza moderna, una propuesta dancística de movimientos libres pero no por ello carentes de una preparación técnica.

De tal modo, las palabras del crítico e investigador en danza, apuntan a diferenciar lo que ubico como dos momentos en el camino de lo que consideramos danza contemporánea, en un primer momento, la danza moderna exhibida por bailarinas y

compañías extranjeras; destacando aquí a la ya mencionada Isadora Duncan¹⁴, y a manera de continuación, la bailarina estadounidense Martha Graham¹⁵ quien es la precursora de los inicios de la danza moderna y contemporánea en México.

Con el movimiento estadounidense de danza moderna Alberto Dallal enuncia que “las bailarinas Mary Wigman (1886-1973), Ruth St. Denis (1877-1968), Doris Humphrey (1895-1958) y Martha Graham (1894-1991), habrían de responder no solo a sus propias inquietudes y cuestionamientos, sino también a las circunstancias sociales como la difusión de los logros de la revolución industrial, la reacción en contra del academicismo y los productos artísticos, el interés por las culturas de continentes distintos al europeo y la expansión económico-social dentro y fuera de los Estados Unidos” (CF. Dallal, 1975:47).

En correlato con lo sucedido y en un segundo momento; en México, la danza moderna tendría como representantes a la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo, fundadora del “Ballet Nacional Contemporáneo de México en 1947, una iniciativa que más tarde conformaría el centro de enseñanza en danza moderna y contemporánea más avanzado en América latina hasta su desaparición en el año 2006” (Cf. Dallal: 2013) También se encontraban Raúl Flores Canelo, las hermanas Nelly y Gloria Campobello

¹⁴ Como comenta Alberto Dallal en su texto “La gran precursora” Isadora Duncan (1878-1927). “Fue la inquietud experimentada por esta singular mujer norteamericana la causa de la transformación radical de las formas dancísticas, del cambio profundo que hace surgir la danza moderna, primero, y la danza contemporánea, después, como movimientos vanguardistas en el conjunto del arte del siglo XX (Dallal, 1975:2).

¹⁵ Martha Graham, nacida el 11 de mayo de 1894 en Pittsburgh, Pensilvania, al formarse como bailarina con maestros como Ruth St. Denis y Ted Shawn, bailarines influenciados por la danza de Isadora Duncan, admirada también por Martha Graham una bailarina aportó mucho a la danza contemporánea mexicana, pues en palabras de Alberto Dallal: “Martha Graham empleó por primera vez muchas técnicas escénicas[...] escenarios móviles, utilería simbólica, decoración fragmentaria, parlamentos unidos al baile...Fue ella la primera en reunir grupos interraciales, y contratar asiáticos y negros para su compañía” (Dallal, 1975:14) Otro de los grandes aportes fue su técnica dancística ya que en gran número de instituciones se enseña principalmente la técnica Graham.

(quienes fundaron el Ballet de la Ciudad de México, pilar fundamental de la escuela Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes).

Cabe aclarar, a la par de estos antecedentes, que no todas las propuestas de danza contemporánea de los años 80 estaban encaminadas a mostrarse en espacios callejeros y sedes alternativas, sin embargo, un hecho que considerablemente cambió la dinámica dancística de algunos grupos y compañías, fue el terremoto de 1985.

Con la catástrofe telúrica ocurrida, se dio paso a la solidaridad y organización civil. La unión hizo posible la conformación de una asociación civil en defensa de los damnificados, pero también de las necesidades del gremio dancístico, entre ellas la necesidad de organizarse, para llevar a cabo una serie de actividades en las calles y ayudar a las personas que lo perdieron todo. Es así que la investigadora M. Tortajada menciona: “En el 85, *Barro Rojo* y *Contradanza* se convirtieron en “la punta de lanza” del movimiento callejero, pero también de la defensa de sus intereses gremiales, mismos que empujaron la formación de Danza Mexicana Asociación Civil (DAMAC) en diciembre de 1985, presidida por Tania Álvarez” (Cf. Tortajada, 2015).

Un año después del temblor, se llevó a cabo la realización del “Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea promovido por la organización gremial Danza Mexicana AC. y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, surgida a raíz de los terremotos de 1985” (Tortajada, 1996: 79). En gran medida, este evento fue la consolidación de un encuentro artístico con implicaciones políticas que daban pauta a las exigencias del momento desde la actividad artística, siendo en sí misma una forma de protesta al tomar como escenario diversos espacios públicos, principalmente las calles.

El terremoto fue una catástrofe que permitió la movilización ciudadana a raíz de la lenta reacción de las autoridades de gobierno para dar auxilio al grueso de la población afectada. La salida a las calles por diversos grupos como: “*Barro Rojo*, *Contradanza*, *UX Onodanza*, *A la vuelta*, *Quinto Sol*, *Utopía*, *Asaltodiario*” (Cf. Tortajada, 2015) entre otras compañías y bailarines de danza contemporánea, se llevó a cabo por “10 años” (Cf. Tortajada, 2015) sin embargo, año tras año se iba perdiendo la unión del gremio tanto de bailarines como del trabajo conjunto con otros artistas.

En la actualidad, la Comisión Cultural de la UVyD-19 aún permanece y sigue vinculada a las compañías como *Barro Rojo*, la después conformada, *Proyecto Coyote*, el grupo *Asaltodiario*, *Contradanza*, entre otros grupos independientes; mientras que el proyecto del encuentro callejero fue retomado recientemente, en mayo del 2015 bajo el nombre de “*Calles Expandidas...Hilando danzas*”, mismo que se ha renovado como una plataforma que a través de la UVyD-19, promueve la reflexión del trabajo sobre la danza y la acción artística vinculada con la sociedad.

Cabe destacar, que en varios grupos de danza de los años 80 así como en la actualidad, algunas agrupaciones consideran que la danza y la creación artística va separada de un vínculo político, por ello, estoy de acuerdo en lo que plantea el antropólogo Tomás Ejea Mendoza, al expresar que: “es necesario dismantelar la idea predominante del sentido común, y de muchos trabajos académicos, de que la conformación del ámbito artístico atiende a una lógica de valores estrictamente estéticos y posee pureza y neutralidad intrínsecas con respecto al ámbito político o al ámbito económico” (Ejea, 2011:24). Si bien la idea de hacer una separación entre la política y la danza, es más bien una apuesta por

permitir dar cuenta de que toda actividad humana -incluyendo la danza- posee una dimensión de lo político desde su ejecución dancística hasta su concepción como individuo.

Ante los cambios que se fueron dando, en parte, por la crisis económica que se venía arrastrando desde los periodos presidenciales de López Portillo y Miguel de la Madrid, se dieron giros importantes en la reorganización de la cultura a partir de la creación de una “política de modernización del sector cultural en México” (CF. Ejea, 2011:47), llevada a cabo en la administración del presidente Carlos Salinas de Gortari, factor que limitó aún más, el apoyo al sector cultural y al gremio dancístico.

Como lo explica Tomás Ejea, este proceso de modernización de la política cultural expresaba inquietudes más profundas como: “qué se estaba pensando por cultura desde el gobierno federal, bajo qué ideas y figuras institucionales se llevaría a cabo dicho proceso. Por ello, el autor menciona la relevancia que tiene la instauración en 1988 de CONACULTA, como órgano rector de la política cultural del gobierno federal, y del FONCA en tanto instancia “democrática” específica para el fomento y la creación artística” (CF. Ejea, 2011:47).

Con la creación de estas instituciones el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, atendía a las necesidades extranjeras de cambiar la dinámica institucional para llegar a lo que en otros países ubicaban como democratización y que en México, según expresa el autor, se instauró una política cultural con miras a un proceso de liberalización que no llega a ser ni completamente autoritario ni completamente democrático (Ejea, 2011:50).

En concordancia con dicha mirada sociológica, el autor expresa que: “el análisis de la cultura ha de entender que ésta es parte constitutiva del poder” (Ejea, 2011:24) es así

como inscribo los antecedentes de este periodo de creación de instituciones y programas culturales ligados a lo que en el libro *La cultura y el Poder, conversaciones sobre los cultural studies*, retoman Stuart Hall y Miguel Mellino en relación a la imbricación de la cultura y la política.

Al respecto, S. Hall expone que aunque se llegue a un periodo de institucionalización en el cual la práctica que se realiza se vea propensa a reproducir el sistema, la mejor forma de luchar contra éste es siendo parte del mismo (Cf. Hall, 2011: 20). Es por esta cuestión que analizo a los grupos Barro Rojo y Proyecto Coyote, porque el hecho de que el primero solicite apoyos económicos para: difundir, pagar a los bailarines, montar coreografías etc. y en el caso de *Proyecto Coyote*, comprar los derechos de un nombre y fundar una A.C., le permitan tener un espacio de difusión de su trabajo a nivel práctico y teórico, constituyen herramientas de visibilidad que tienen de manera intrínseca implicaciones políticas en el uso y apoyo institucionales pero también de orden político al negociar estos incentivos. Esto a lectura propia, puede ser una manera de usar las reglas para subvertir normas, aquellas que los limitan de apoyos, de espacios y movimientos.

Ante las estrategias que llevan a cabo los grupos para mantener sus propuestas y diversificarlas, a decir de los entrevistados, el reordenamiento cultural tendría en vez de un impacto positivo para el fortalecimiento gremial de los grupos y la creación de más compañías, un impacto negativo al ocasionar que el gremio se fuera dividiendo, las luchas se polarizaran y los espacios institucionales, así como los incentivos económicos, dieran pauta a luchas antagónicas entre los grupos no sólo por el espacio, sino también por obtener recursos y reconocimiento.

La reorganización trajo consigo una serie de nuevas reglas a través de las cuales cada grupo o compañía comenzaba a competir por obtener una presentación en alguno de los tres espacios principales para la danza: el centro cultural Ollin Yoliztli, el teatro “Raúl Flores Canelo, del Centro Nacional de las Artes y el “Teatro de la paz” del Centro Cultural del Bosque. Con estos espacios y una mayor cantidad de grupos, la competencia por quién tenía más presentaciones y en dónde era causa de renombre o del desconocimiento del trabajo de una agrupación.

1.3 Antagonismo y Agonismo en el ejercicio dancístico.

La relación antagónica que trabaja Chantal Mouffe, consiste en una relación *amigo-enemigo* que da cuenta de las disputas por defender no solo un modo de pensar, sino también, por una forma de hacer y apropiarse de diversas estrategias, como pueden ser: los recursos audiovisuales, expresivos y materiales. El establecer lo político como una parte antagónica de la política, insta a la autora a plantear lo que se entiende por lo uno y por lo otro, esto, con la finalidad de llegar a lo que propone como democracia agonística.

Bajo el breve planteamiento de lo que rescato del debate de lo político en Chantal Mouffe, concibo que tanto en las actividades cotidianas como en la actividad dancística, hay dimensiones antagónicas así como dimensiones agonísticas- entendiendo por ello- “la variedad de intervenciones teórico-políticas donde su propósito es promover un debate agonista entre aquellos cuyo objetivo es desafiar el actual orden neoliberal” (CF. Mouffe, 2014:20).

Ante las relaciones entre los grupos de danza contemporánea, la lucha por la obtención de incentivos, los apoyos y reconocimientos, han representado para los

coreógrafos: Laura Rocha, Francisco Illescas y Arturo Garrido, una relación que denominaría antagónica por que los disensos con otras compañías, recaen en el establecer radicalismos entre los grupos y compañías con apoyo del FONCA, y aquellas que se niegan a recibir apoyos para mantenerse sin ninguna interacción con las instituciones gubernamentales.

Desde estos radicalismos, se expresan pugnas por el poder en la creación coreográfica. Razón por la que propongo preguntarnos; si la relación antagónica lleva a Mouffe a proponer una democracia agonística, a manera de una unión que evite la separación o la violencia en la “dinámica de amigo-enemigo y que dé paso a una distinción nosotros-ellos, concebidos como adversarios” (CF. Mouffe,2007:57) dimensión más equitativa y productiva para llegar a un acuerdo sin desdibujar el conflicto; cómo podemos pensar en una relación agonística desde el trabajo de los grupos *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*. Con retomar dichas nociones, se pretende recuperar de qué manera la teoría agonística de Chantal Mouffe frente a otras teorías agonísticas, permite pensar cómo se vincula la danza contemporánea con lo político a partir de dar cuenta de las disputas que se ubican en los grupos elegidos, entre ellos y frente a su relación con las instituciones.

Por otra parte, el cómo se define la política implica, desde mi punto de vista, un acercamiento a qué le llamamos política, desde dónde y cómo se relaciona con aquello que se plantea estudiar, esto al tomar en cuenta las disputas, las tensiones y las propuestas escénicas de los actores en cuestión. Al respecto, el rompimiento que pretendo hacer es dejar a un lado la definición primaria a la que puede llevarnos la noción de política, aquella que también critica Chantal Mouffe y expone de la siguiente manera:

La política se concibe a través de un modelo elaborado para estudiar la economía, como un mercado interesado por la asignación de recursos, en el que se alcanzan compromisos entre intereses definidos independientemente de su articulación política. (Mouffe, 2007:17)

Tal y como expresa la autora en las líneas anteriores la política sustenta esa parte conciliadora para llevar a cabo un plan del ámbito que sea necesario, llámese económico, social, gubernamental, cultural, entre otros. Lo importante de ello, es que la necesidad de conciliación refleja que la parte interna que impulsa una acción política es el desacuerdo o la discrepancia de las partes involucradas en la negociación, de tal manera la misma Chantal Mouffe expone, más adelante a raíz de una entrevista, su opinión sobre en qué consiste la política desde esta perspectiva, expresando que:

...la <<política>> consiste en dominar la hostilidad y en intentar distender el antagonismo potencial que existe en las relaciones humanas, podremos plantearnos la cuestión fundamental de la política democrática. (Mouffe, 2007:19)

Para la autora es importante llegar al punto de una política democrática, pues será el lugar a través del cual tendrían cabida todas las formas de pensar y las diversas identidades colectivas y se podría pensar en la negociación, como se ha dicho antes, a manera de frenar la violencia.

En la danza contemporánea y en específico en los grupos Barro Rojo y Proyecto Coyote, hay una propuesta escénica que pretende llegar a otros públicos no tan acostumbrados a ver dicho ejercicio escénico, pero que es un intento por validar tanto su

postura, como por ampliar la variedad de abordajes escénicos y de gente a la que dirigen su trabajo coreográfico.

Es a partir de aceptar y crear otras propuestas escénicas, que estas diferencias podrían dar lugar a menos exclusiones que pretendan la “destrucción del otro” para dar paso a invitar a una nueva construcción del otro o inclusive, de crear un nuevo nosotros, más incluyente o tolerante expresando que:

Una política democrática fundamentada en un enfoque antiesencialista puede frenar el potencial de violencia que existe en toda construcción de identidades colectivas y crear las condiciones para un pluralismo realmente <<agonista>>. Dicho pluralismo se basa en el reconocimiento de la multiplicidad en uno mismo y de las posiciones contradictorias que conlleva dicha multiplicidad (Mouffe, 2007:23)

Esta postura construye una mirada ampliada de la política, la cual se puede dirigir a una forma incluyente de llegar a puntos de acuerdo sin necesidad de desdibujar los espacios coyunturales.

Traigo acá esta reflexión teórica para vincularla a la dinámica antagónica que guardan los grupos o compañías de danza contemporánea independiente, grupos que en su momento, mantenían y aún mantienen ciertas disputas por resolver quiénes son más independientes que otros, quiénes más políticos que otros, dejando atrás que la actividad artística que los une se encuentra entre rupturas que se gestan desde el grupo, entre los grupos y con relación a lo que han podido acordar en conjunto; por ejemplo, en el caso de los encuentros de danza y los acuerdos con instituciones gubernamentales.

Lo aquí propuesto, refiere más bien a un acercamiento por dar cuenta de las coyunturas a las cuáles se enfrentan los grupos y de qué manera lo político, se constituye de la interacción entre los individuos y también desde el producto escénico o coreografía.

Si bien podemos decir que lo que para Chantal Mouffe es la práctica artística y que para esta investigación es la danza contemporánea, esta puede tener las funciones de, como enuncia la autora "...contribuir a la reproducción del sentido común dado- y en ese sentido son políticas-, o bien contribuyen a su deconstrucción o a su crítica" (Mouffe, 2007: 26-27), ello depende de la manera en la que desarrollen su propuesta escénica y en la forma en que conciben hacer uso de las herramientas expresivas, audiovisuales, tecnológicas etc.

Un ejemplo, es la situación de la compañía Barro Rojo, quienes en su momento luchaban por hacerse de un espacio en el gremio de la danza y con el tiempo, sus participaciones en movimientos sociales, protestas, así como el apoyo brindado a los damnificados un año después del movimiento telúrico de 1985, lograron establecer cierta diferencia en relación con los demás grupos y compañías de danza contemporánea, ganando así el reconocimiento de sus compañeros y un lugar hegemónico, es decir, un referente con el poder de ejemplificar lo que sería y es una compañía de danza contemporánea independiente y que algunos investigadores y críticos de esta danza, asumen como una agrupación política de izquierda, por su labor tan cercana a la sociedad.

Ahora bien, desde el caso de las compañías que trabajo (*Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*) quiero analizar esta dimensión de lo político en torno al uso y la apropiación del cuerpo en movimiento, el espacio público y la performatividad para subvertir la norma desde su lugar de enunciación. Para llegar a ello, trabajo con la noción de lo político y la

política definidas desde una perspectiva agonística, lo cual atiende a un cuestionamiento que planteo desde el trabajo de campo con respecto a cómo las compañías antes citadas construyen, desde su trabajo coreográfico, particulares formas de abordar el espacio público, de entrenar el cuerpo en movimiento y qué estrategias de negociación les han permitido mantener una postura crítica de su labor dancística.

A partir de esos cuestionamientos y antes de cerrar este apartado, quiero mencionar algunos aspectos básicos que para Chantal Mouffe son fundamentales para enmarcar su modelo agonista, ya que como destaca, surge en un contexto específico y sin afán de enunciar generalidades, por lo que aclara lo siguiente:

Mi modelo agonista fue elaborado en el contexto de un régimen político específico: la democracia liberal pluralista. Sin embargo, pienso que algunas de sus ideas- por ejemplo, la importancia de ofrecer la posibilidad de que los conflictos adopten una forma “agonista”, a fin de evitar el surgimiento de conflictos antagónicos... (Mouffe, 2014:37)

Para la autora, el modelo propuesto, bajo algunas consideraciones, es una apuesta por entender que los conflictos pueden tomar dos vías, terminar en una relación de un nosotros-ellos que conlleve a una disputa, o un vínculo antagónico que propicie un enfrentamiento violento (CF. Mouffe, 2014:38).

Bajo estas alternativas, Chantal Mouffe destaca que: “se debe tener presente que lo que se busca es comprender la naturaleza de las dimensiones de lo político enfocadas en un “consenso conflictual” (CF.Mouffe,2014:40), de tal modo, es posible pensar a manera de

ejemplo en la posibilidad de que la situación de competencia¹⁶ a la que se someten las compañías de danza por acceder a espacios para presentarse y organizarse, a pesar de las diversas propuestas para abordar la danza contemporánea y crear eventos, refuerza la noción de un consenso conflictual .

Cabe destacar que otro de los ejes del modelo agonista de Chantal Mouffe, es el papel de la hegemonía; al respecto la autora menciona:

“Desde el punto de vista de la teoría de la hegemonía, las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación, y esa es la razón por la que tienen necesariamente una implicación política [...] La cuestión real se refiere a las formas posibles del arte crítico, las diferentes formas como las prácticas artísticas pueden contribuir a la impugnación de la hegemonía dominante (Mouffe, 2007: 67).

Con el acercamiento a la noción de hegemonía, en su libro *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística* (2007) abre la pauta para pensar, por ejemplo desde la danza contemporánea, una serie de consideraciones que pueden llevar a que el hecho escénico pueda ser una fuerza contra hegemónica, que permita dar cuenta de propuestas dancísticas que están fuera de los circuitos comerciales pero que podrían insertarse como una apuesta por la impugnación de la hegemonía dominante.

¹⁶ Es importante destacar que para Chantal Mouffe “...la noción de “adversario” debe distinguirse en forma clara de la interpretación que hallamos de ese término en el discurso liberal. De acuerdo con la interpretación de “adversario” propuesta aquí, y en contraposición con el enfoque neoliberal, la presencia del antagonismo no es eliminada, sino “sublimada”. En realidad, lo que los liberales denominan un “adversario” es meramente un “competidor”. Los teóricos liberales conciben el campo de la política como un terreno neutral en el cual diferentes grupos compiten para ocupar las posiciones de poder, siendo su objetivo desalojar a otros a fin de ocupar su lugar, sin cuestionar la hegemonía dominantes[...] Se trata simplemente de una competencia entre élites”(Mouffe,2014:27).

Para finalizar, aunque el contexto en el que se apoya el modelo agonista de Chantal Mouffe, es distante del contexto Mexicano, puede ser retomado desde el presente trabajo de investigación para pensar de qué manera las propuestas dancísticas de los grupos *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*, permiten a partir de sus coreografías, estudiar la dinámica de sus propuestas a partir de las dimensiones de lo político que se trabajarán en los siguientes apartados.

1.4 El cuerpo en movimiento y el espacio público en disputa. (Antecedentes de las compañías *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*)

El cuerpo que habita el bailarín, el coreógrafo, el cuerpo de baile, entre otras formas de llamarlo, son este cuerpo en movimiento dispuesto a escenificar una serie de secuencias que ponen en juego emociones, y dan cuenta de una serie de situaciones cotidianas o no, que vinculan el trabajo de los bailarines con la calidad humana de los espectadores a los que dirige.

Dos de las preguntas eje de esta investigación, corresponden a ¿cómo dar cuenta del uso y la apropiación del cuerpo en movimiento así como del espacio público en los grupos *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*? y ¿cómo lo político atraviesa estos ejes?

Abordaré estas problemáticas a partir del contexto en el cual se inscribe el surgimiento de la compañía *Barro Rojo Arte Escénico*, de tal manera, esta misma trayectoria implica el abordar el surgimiento de *Proyecto Coyote*. Los antecedentes que unen a estos grupos se entretajan con el andamiaje teórico propuesto, para establecer cómo se puede observar y analizar este cuerpo en movimiento.

Barro Rojo se consolida en 1982, su fundador Arturo Garrido, un personaje con una férrea convicción militante de izquierda y con participación activa en movimientos políticos de su natal Ecuador, llega a la Universidad de Guerrero y logra organizar un grupo de bailarines que bajo su dirección, conforman el grupo representativo de danza contemporánea de dicho espacio universitario.

A un año de su formación como Barro Rojo, se les extiende la invitación para asistir a Nicaragua, en tiempos donde a decir de Juan Hernández Islas: “el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y del derrocamiento del dictador Anastasio Somoza tenían al pueblo nicaragüense frente a la hostilidad estadounidense” (Hernández, 2015: 23) esto según lo expresa en su libro *Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007) La izquierda en la danza contemporánea mexicana*. Aunado a estos acontecimientos el escritor y crítico de danza, expone que:

La Asociación Sandinista de trabajadores de la Cultura contactó a la compañía mexicana de danza Barro Rojo y la invitó a realizar una gira por los pueblos nicaragüenses, misión que en aquella época no solo difícil por la falta de recursos y carreteras en buen estado, sino peligrosa por los constantes enfrentamientos armados [...] A Nicaragua viajaron Serafín Aponte, Francisco Illescas, Isabel Herrera, Daniela Heredia y Arturo Garrido. (Hernández, 2015: 23)

Dicho vínculo establecido entre una asociación y un grupo mexicano de danza contemporánea como Barro Rojo, le ha valido hasta la actualidad a esta agrupación para ostentar una postura de izquierda que propongo debe ser contra puesta con la actual dirección de la compañía por la bailarina y coreógrafa Laura Rocha.

Posterior a la gira realizada en Nicaragua, el grupo fue contactado- según expresa Hernández Islas- por el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, que luchaba contra el gobierno opresor en El Salvador. En este marco se le ofrece a la compañía ser el representante cultural de El Salvador en México, cuestión que es rechazada tajantemente por el entonces director del grupo, comprometiéndose a llevar a cabo una coreografía que hablara de la política social salvadoreña. (Hernández, 2015: 29)

La gira a Nicaragua así como las presentaciones del grupo en espacios de conflicto, hicieron de la compañía el ideal del vínculo social con la danza contemporánea, lugar que se revisita y se valora en diversos libros, que hablan sobre esta agrupación dancística.

Esta primera experiencia del grupo en el extranjero, es muestra de cómo la práctica se re-significa en relación con el espacio que la habita, en este caso, se destaca la versatilidad de los integrantes y el ímpetu por llevar hasta tan lejos y peligroso espacio su trabajo coreográfico, pero también, aquí estriban dos cuestiones de vital importancia para dar cuenta del por qué esta compañía de danza marcó una diferencia: una es la apropiación que realizan del cuerpo en movimiento y otra que concierne al uso y apropiación del espacio público.

Posterior a la gira de Nicaragua y en concordancia con la experiencia en el extranjero, la coreógrafa y bailarina Laura Rocha, comenta:

Arturo Garrido[..], nos convocó a toda la agrupación: Serafín Aponte, Francisco Illescas, Jorge Izquierdo, Jorge Alberto (Beto)Pérez, Eréndira Rodríguez y a mí, a una reunión donde nos informó que nos estaban haciendo una invitación para realizar una gira por El Salvador.[...] Barro Rojo fue invitado por la Asociación

Salvadoreña de Trabajadores del Arte y la Cultura (ASTAC), la cual tiene sus orígenes en la organización que realizaron los artistas de El Salvador en el exilio y militantes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN). Eran gente joven, inquieta, comprometida con la cultura de su país y con plena consciencia de las injusticias que se cometían en el mismo; alzaban la voz y se revelaban mediante diferentes actividades artísticas, pedían un cambio social y económico, no estaban de acuerdo con un gobierno autoritario y represor. Claro que esta postura política de quienes nos invitaban, ponía en constante peligro su vida... (Izquierdo, 2015:11-12)

Al respeto de esta cita, ambas partes sabían del riesgo que estribaba el situarse en ese contexto, ya que ahí estaba ejemplificada de forma directa cómo la práctica artística y específicamente, los bailarines de danza contemporánea, ejercían su derecho a la libre expresión de su arte, pero también, el cuerpo en movimiento en ese contexto era un cuerpo contestatario que pretendía interpretar a su manera las problemáticas sociales de ese contexto frente al ambiente que en ese entonces se vivía en El Salvador, en el marco de una guerra civil.

Enfrentarse a un conflicto directamente ligado a una situación de crisis como la que se vivía entonces, también representaba cierta incertidumbre para los mismos bailarines pues como comentaba Laura Rocha y Arturo Garrido (en entrevistas que realicé previas a la elaboración de esta investigación), lo importante era apoyar; así como México expresaba su solidaridad con estos países, por lo que se acudió a la gira aunque desde lo que menciona Laura Rocha, no sabían cómo iba a ser la experiencia una vez que salieran de México y tuvieran no sólo que bailar en diversas condiciones climáticas y del tipo de terreno, sino,

bajo qué nuevas reglas tendrían que llevar a cabo cada uno de sus movimientos dentro y fuera del espacio dancístico.

Desde esta perspectiva me parece útil lo que menciona Mouffe respecto a la construcción del espacio público, entendiéndolo como:

... una multiplicidad de superficies discursivas y espacios públicos. [...] Los espacios públicos son siempre estriados y se construyen hegemónicamente, una determinada hegemonía es el resultado de una articulación específica de una diversidad de espacios, y esto significa que la lucha hegemónica también consiste en un intento de crear una forma diferente de articulación [...] (Mouffe, 2014: 99)

De esta manera, el espacio público referido como un lugar que se construye hegemónicamente y que expresa una lucha entre quienes ponen las reglas y quienes las deben obedecer, permite destacar la gira de *Barro Rojo* por El Salvador, a partir de un contexto de una creciente guerra civil. A partir del ejercicio de la danza contemporánea y de su expresión coreográfica, se crea un espacio simbólico de enunciación de lo político, que da cuenta de un sector social que no está de acuerdo con la forma en que se usan los espacios, o desde este ejemplo, es un sector no conforme con sus líderes (quienes ejercen una hegemonía dominante en términos de normativas del espacio público) y que reaccionan a partir de llevar a cabo acciones culturales, con el objeto de hacer la ruptura aún más significativa para quienes norman el espacio y quienes se apropian del mismo.

La noción que trabaja Chantal Mouffe plantea el análisis y la construcción de un espacio público agonístico; donde no necesariamente se busca llegar a un acuerdo, sino que el objetivo de un espacio público desde el enfoque agonista, posibilita “un enfrentamiento

de diversas opiniones sin la intención de llegar a un acuerdo, visibilizando quiénes tienen cabida en ese espacio y quiénes son excluidos” (Cf. Mouffe, 2014:99). Desde esta propuesta siempre habrá un excluido, así como alguien que ostente un lugar hegemónico.

Aunado a las consideraciones que planteo sobre el espacio público, añado otra manera de verlo y de constituirlo, desde la propuesta enunciada por Hannah Arendt, y que es retomada por la doctora Teresa Muñoz, al enunciar que:

El espacio público es entendido por Hannah Arendt como un ámbito que permite a cada individuo construir e iluminar su identidad, mediante sus acciones y discursos. [...] A través de la acción los sujetos nacen, aparecen en el mundo común y ganan identidad en el espacio de aparición. (García, 2007:44)

A partir de esta lectura sobre la postura de Arendt, retomo nociones como: la acción, la identidad y, una más que no se menciona en esta cita pero que se refiere a la aparición de un “espectador reflexivo” (Cf. Arendt, 2007: 47). Considero que este abordaje permitirá aportar al siguiente capítulo, cómo lo político desde el espacio público, es fruto de la interacción del actor que porta el cuerpo en movimiento en correlato con el espacio en el que se desenvuelve.

Cabe aclarar que la propuesta de Hannah Arendt es distinta y muy criticada por Chantal Mouffe, en un primer momento, ello obedece a que Hannah también considera una perspectiva agonística, pero a diferencia de la propuesta por Chantal, Arendt supone un “agonismo sin antagonismo” por lo que Mouffe explica lo siguiente: “Lo que quiero decir es que, aunque Arendt pone gran énfasis en la pluralidad humana e insiste en que la política tiene que ver con la comunidad y la reciprocidad entre seres humanos que son diferentes

entre sí, nunca reconoce que esta pluralidad es la que da origen a conflictos antagónicos” (CF. Mouffe,2014:28); de tal manera, Chantal Mouffe menciona que otra de las diferencias es que Arendt concibe el espacio público “como un espacio en el cual puede alcanzarse el consenso” (CF. Mouffe,2014:28-29).

De los argumentos que considero clave para pensar el espacio público desde estas dos propuestas, mi interpretación de ambas consiste en partir del trayecto histórico de las compañías, para analizar cómo se van construyendo estas relaciones agonísticas y antagónicas que devienen en dimensiones de lo político al estar la acción dancística en correlato con el entorno que la rodea. De tal modo, los espacios que son ocupados por los cuerpos en movimiento, adquieren significaciones diversas ya desde el movimiento mismo, lo cual se irá ejemplificando.

Para llevar a cabo el análisis de los antecedentes de las compañías, retomo el tema de la trayectoria del grupo *Barro Rojo* y en particular, la gira que dieron por El Salvador en 1987.

A cierta distancia de la gira realizada por Nicaragua en 1983 y posterior al terremoto suscitado en México en 1985, destaco la experiencia del grupo Barro Rojo en la gira salvadoreña en la función realizada en la Plaza central de San Salvador que en palabras de la actual directora comenta en el libro: *El camino*, que:

Una de las funciones que más recuerdo por el gran impacto que causó en el público que nos acompañó, fue la que realizamos en la Plaza de San Salvador, afuera de la capilla del hospital de la Divina Providencia, donde en 1980 fue asesinado brutalmente cuando oficiaba misa el Arzobispo Monseñor Romero, quien fue una de

las principales figuras emblemáticas salvadoreñas. Dicha función estaba dedicada a la memoria de Monseñor Romero, por su defensa de los sectores marginados del país.

Ese día los compañeros de la ASTAC nos dieron instrucciones muy precisas: “Cada uno de ustedes estará cuidado por un compañero de nuestra organización, así que les pedimos que lo tengan identificado y le den sus cosas para que sean aseguradas por ellos, no lleven más que lo indispensable en ropa, sólo el vestuario, que el calzado sea cómodo y adecuado para correr, no se separen del grupo, cualquier cosa que vean sospechosa reportarla inmediatamente”... (Izquierdo, 2015:13)

Al realizar esta lectura sobre la experiencia de la actual directora de Barro Rojo en esta presentación, es ineludible el tema de cómo se inserta en el espacio el cuerpo en movimiento y sobre todo cómo se apropia de sí mismo y del lugar que ocupa en escena.

Al respecto, revisitando dos textos de Judith Butler, el primero titulado *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, expone la problemática de qué reconocemos como cuerpo con vida, qué es reconocible como vida y qué la valida o la invalida para ser considerada como tal (Butler, 20:22).

Traigo a cita este texto de Butler para dar cuenta de la reflexión ontológica del cuerpo, de su proximidad a las normas que pasan por el mismo, de la misma manera que las normas pasan por los cuerpos en movimiento de los bailarines, de los coreógrafos e inclusive de aquellos que en esta gira estaban no sólo como acompañantes sino como productores de imagen, como era el caso de Jorge Izquierdo, ex bailarín de Barro Rojo y

fotógrafo, quien acudiera a esta gira en El Salvador para tomar fotografías del trabajo realizado por la compañía.

La reflexión del cuerpo desde lo expuesto por Judith Butler permite, en un primer momento, plantear su vulnerabilidad como es en la relación antes trabajada, cuerpo-vida, para en un segundo nivel, referirnos al cuerpo en movimiento atravesado por las normas sociales por lo que la autora enuncia lo siguiente:

...ser un cuerpo es estar expuesto a un modelado y a una forma de carácter social, y eso es lo que hace que la ontología del cuerpo sea una ontología social. En otras palabras, que el cuerpo está expuesto a fuerzas social y políticamente articuladas así como a ciertas exigencias de sociabilidad-entre ellas, el lenguaje, el trabajo y el deseo- que hacen posible el persistir y prosperar del cuerpo (Butler,2010:16)

Ante el contexto que refiere el libro del cual extraigo la cita anterior, considero útil su forma de delimitar esto que llamamos cuerpo, para enmarcarlo, al menos parcialmente, como propio de un sujeto que se encuentra ceñido a normas sociales que dictan cómo hacer uso de él y también de los espacios en los que éste se desenvuelve.

Otro aspecto destacable de esta definición, es una invitación por aproximarnos a realizar un análisis del cuerpo en movimiento como lugar de enunciación, pero desde una mirada filosófica que permita dar cuenta del sujeto que gobierna al cuerpo y las normatividades que pueden moldear o ser moldeadas por los individuos.

A partir de estas ideas me es interesante citar otro fragmento de cómo Laura Rocha, concibe el momento de la presentación dando cuenta de la dimensión del conflicto a través de su descripción, al comentar lo que observaba, de la siguiente manera:

El escenario se inventó, no había templete, una grabadora y dos bocinas se instalaron, la gente definió la frontera del espacio, no había camerino, se inventó un lugar para cambiarnos, la pared de la fachada de la capilla nos dio cobijo [...] Empecé a calentar y recargada en la pared para poder extender mi cuerpo, mis dedos se toparon con un agujero pequeño que al verlo me pareció que era del tamaño de una perforación de una bala: los compañeros me lo confirmaron. De repente, el aire cambió su aroma, sentí el viento en mi rostro, lo levanté para apreciar el vaivén de los árboles que se encontraban en la plaza y lo que descubrí fue a varios francotiradores apuntando a la gente reunida, los compañeros de ASTAC nos dijeron que no había problema, que sólo querían intimidar. Se sentía la presencia de soldados vestidos de civil, que estaban observando cada acción que se realizaba. Vimos movimientos inquietos en los organizadores, se acercaron y nos comentaron que estaban analizando la pertinencia de nuestra participación, el ambiente era tenso, les preocupaba nuestra seguridad. Entonces se escuchó la voz de Francisco Illescas que nos dijo: ¡Va con todo Barro! Jorge Izquierdo fue a poner la música aunque su tarea en el grupo era la de fotógrafo y tenía que levantar registro de imagen en la gira, no se limitaba sólo a esa actividad tenía que estar independientemente de lo que se necesitara, fungía como responsable de audio, jefe de foro, barría el escenario si se requería, de presentador y claro, hasta de fotógrafo. (Izquierdo, 2015:14)

Al destacar esta narrativa, quiero hacer énfasis en cómo el espacio que ocupa el cuerpo en movimiento, en ocasiones subvierte las normas existentes para el espacio, por lo que es necesario establecer un margen explícito que haga visible la regla. En el caso de ésta

presentación, los policías en torno al perímetro del evento establecían ese margen simbólico con sus cuerpos que al mismo tiempo advertía a los bailarines así como a los asistentes de que eran vigilados y se encontraban subordinados a la benevolencia del régimen en cuestión.

La coreografía presentada ese día fue: *El camino* según menciona en el libro del mismo nombre, Laura Rocha, quien al respecto comenta que: “el texto de la obra denunciaba la matanza de campesinos justamente en El Salvador, abordando el tema de la lucha de la liberación del pueblo salvadoreño” (CF. Izquierdo, 2015:14). Este dato, nada irrelevante, expresa el contenido de la propuesta dancística presentada, lo cual indicaba aparte de una concordancia con la lucha, el asumir una postura ante el clima político que enfrentaban en aquel país, por lo mismo el exhibir el cuerpo significaba poner en peligro a los organizadores y también el propio cuerpo de los bailarines, su propia vida.

1.5 Reflexiones en torno a la materialidad del cuerpo en el hecho escénico.

Para aclarar lo que refiero como “el lugar de enunciación desde el cuerpo en movimiento” considero necesaria la pregunta sobre ¿Cómo dar cuenta de esa dimensión material del cuerpo en movimiento y cómo aproximarnos a un análisis del hecho escénico? Con esta interrogante, regreso al tema del cuerpo que trabaja Judith Butler para plantear en un primer momento, la serie de condiciones que visibilizan la materialidad del cuerpo en movimiento, a partir de su otro texto que lleva por título: *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del <<sexo>>* (2015) en dicho texto expone las siguientes consideraciones:

...(1). la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder, de modo tal que la materia de los cuerpos sea indisociable de las normas reguladoras que gobiernan su materialización y la significación de aquellos materiales; (2) La comprensión de la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; (3) la construcción del “sexo”, no ya como un dato corporal dado sobre el cual se impone artificialmente la construcción del género, sino como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual *un sujeto* asume, se apropia, adopta una norma corporal, no como algo a lo que, estrictamente hablando, *se somete*, sino, más bien, como una evolución en la que el sujeto, el “yo” hablante, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo; (5) una vinculación de este proceso de “asumir” un sexo con la cuestión de la *identificación* y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras. (CF, Butler, 2015:18-19)

Las consideraciones que trabaja la autora, las retomo como punto de partida para analizar desde la materialidad del cuerpo del bailarín las normas que hacen visible la práctica. Por ejemplo, desde las reglas para elegir quiénes son sujetos de la danza, es decir, quienes tengan la destreza corporal adecuada, las medidas idóneas, la edad, el gusto por la práctica; entre otras normas que varían según la compañía o la escuela en cuestión.

Como segundo punto, en consonancia con el punto 4 que menciona Butler, a manera de: una reconcepción del proceso mediante el cual *un sujeto* asume, se apropia, adopta una

norma corporal, (en este caso una serie de técnicas de movimientos corporales, específicas, como la técnica, Graham, Limón, Butoh, entre otras) no como algo a lo que estrictamente hablando, *se somete*, más bien como una evolución en la que el sujeto, se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir su movimiento. Es decir, el bailarín pasa por un proceso de asumirse como cuerpo, el cual se apropia de diversas técnicas corporales, empoderándose así del cuerpo que habita, por medio del lenguaje corporal que se ha procurado para expresar.

El tercer punto, en concordancia con el punto 5 de la autora, consiste en el vínculo de asumirse cuerpo en movimiento y apropiarse del mismo para desarrollar un lenguaje propio que de pauta a un lugar de enunciación desde el cual se construyen procesos de identificación que le permiten al bailarín diferenciar su propuesta artística de la de otros.

Esta serie de consideraciones que seguiré para llevar a cabo el análisis de las propuestas escénicas se encuentran ligadas a la dimensión de lo político, de tal manera Chantal Mouffe expresa en su texto: *Prácticas Artísticas y democracia agonística* (2007), que para concebir lo político, es decir, para que haya lugar a una dimensión conflictiva o antagónica de “amigo- enemigo” (Mouffe, 2007:18) es necesaria la exclusión, una otredad que haga visible el disenso. Dicha autora, expresa que el conflicto estriba, entre otras cosas, en la amenaza a las experiencias, creencias y diversas *interacciones* que conforman identidades, por lo que se acude a la acción política como una condición que, en gran medida, no subsana el conflicto más bien da cuenta de ello.

A decir de la coreógrafa Laura Rocha¹⁷, una compañía, es como una empresa cultural que debe tener una misión, una visión, a lo que se dedican, para qué y por qué lo hacen. Por este motivo y sin analizarlo todo en este primer apartado, me es necesario dar cuenta de ello como un tópico de análisis, pero también como punto de partida para explicitar el surgimiento y la visión que tiene la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico.

Posterior a la gira realizada por El Salvador y luego de varias presentaciones, surgió un proyecto para ser llevado a cabo en la Ciudad de México, específicamente, en la delegación Nezahualcóyotl, sin embargo este proyecto como otros habían dividido a los integrantes del grupo quienes buscaban cómo mantenerse económicamente.

Fue así como por cuestiones personales, Arturo Garrido deja el grupo en 1990 (que tiempo después sería dirigido por Laura Rocha). Por su parte, Garrido fundó otras compañías y otros grupos como la Compañía Nacional de Danza del Ecuador [Quito, 1976], <<Alternativa>> Ballet Contemporáneo de la Ciudad de México [México, 1978], Taller de Danza Contemporánea <<Andamio>> [México, 1980], <<Barro Rojo>> Arte Escénico [México, 1982], <<Fusiones>> de la Universidad de Nuevo León [Monterrey, México, 1985], <<Bidurban>> [Nantes, Francia, 1990], Compañía de Teatro Indígena en lengua Tepehuna [Sierra de Durango, México, 1991] y <<Proyecto Coyote>> [San Luis Potosí, México, 1998]. (Garrido, 2015) Sin embargo, decidió radicar en San Luis Potosí y fundar la compañía, Proyecto Coyote Arte Escénico en 1998, tomando en consideración su lucha política como militante desde la danza contemporánea.

¹⁷ (2016b, junio 17). Directora de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México.

Es debido a las inquietudes políticas del propio coreógrafo y director que sobresale de su proyecto de arte escénico, el posicionamiento al que adjudica la labor de *Proyecto Coyote*. Posición a la que refiere como: la necesidad de cuestionarse y mantener una visión mesoamericana. Dicha forma de construir su lugar de enunciación, contempla su trayectoria ya que el trabajo en las comunidades vulnerables lo ha llevado a destacar precisamente esos valores éticos, que en su opinión, le hacen falta a la danza contemporánea para vincularse con la gente.¹⁸

De las presentaciones de esta compañía destaco una anécdota que menciona Arturo Garrido respecto a las sugerencias que le hacen para que presente sus coreografías en espacios reconocidos, como por ejemplo, el Teatro de la Paz en San Luis Potosí¹⁹. Al respecto, durante una gira, le llegaron a comentar que para incluir a su compañía en el programa le sugerían hacer algo más común, algo que la gente que acude a ver danza identifique, por ello le aconsejaban ver videos de You Tube para que hiciera algo parecido en sus próximas propuestas coreográficas.

Propuestas como esta fueron y son experiencias que impulsan al creador a seguir defendiendo su trabajo y llevarlo a cabo en las calles, en espacios teatrales, particulares, que él mismo ha provisto para presentar sus coreografías; estrategias de las que se vale para mantener su propuesta dancística.

Como compañía, *Proyecto Coyote Arte Escénico* tiene 27 años de creación con un cuerpo de bailarines muy variado y en movimiento constante, debido a ello, para el acercamiento a esta compañía, expongo un desarrollo breve de su trayectoria ya que el

¹⁸ Arturo, G. (2016, marzo 27) Director de la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico. Entrevista personal. San Luis Potosí, México.

¹⁹ Ídem.

énfasis que le doy a sus antecedentes, refiere a la necesidad de conocer el punto de vista desde el cual cada compañía posiciona su propuesta escénica.

Por su parte Barro Rojo, bajo la actual dirección de Laura Rocha, es una compañía con elenco variado donde tanto jóvenes como algunos antiguos bailarines dan vida a un largo repertorio que constituye las diversas presentaciones que dan, tanto en foros abiertos, en comunidades, como también en espacios institucionales.

El entrecruzamiento entre compañías, así como mostrar brevemente algunas experiencias que las constituyen, no se propone a manera de comparación sino que tiene la finalidad de dar cuenta de cómo cada coreógrafo a partir del contexto que habita y desde el cual sustenta su práctica reconfigura su arte escénico a través del cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance como dimensiones de lo político.

Por otro lado, aunque fueron parte del mismo proyecto Laura Rocha y Arturo Garrido, ahora atienden a los cambios que se han venido dando en la forma de hacer danza contemporánea por parte de las instituciones con las que se asocian y por su forma de trabajo, debido a ello, el análisis que comenzará el primer apartado del segundo capítulo consiste en dar cuenta de cómo cada compañía se concibe a sí misma a través de la narrativa de sus directores pero principalmente desde la propuesta coreográfica.

1.6 Aproximaciones a la performatividad y el performance como herramienta del cuerpo en movimiento en la danza contemporánea.

Refiero al performance como este “acto disruptivo” (Taylor, 2011: 12) que puede acontecer en la creación coreográfica, en la puesta en escena y en el cuerpo mismo, pues, como menciona Diana Taylor: “el cuerpo es la materia prima del performance, [...] no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo) producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) (Taylor, 2011: 12). El cuerpo en movimiento como portador y al mismo tiempo productor del performance en la danza contemporánea; tiene la posibilidad de generar una serie de acciones que rompen con lo establecido, es decir, rompen con una serie de normatividades que limitan el campo de acción de la danza contemporánea al momento de imponer un estilo de movimiento más que otros y privilegiar una temática por encima de otras cuestiones que se verán en capítulos posteriores a través del análisis de las propuestas escénicas de *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote* (1 de cada grupo) y la narrativa de los coreógrafos.

El vínculo del performance, como dimensión de lo político, atiende al uso que hago del concepto como un referente “teórico- metodológico” tal y como lo explicita la autora Diana Taylor (2011:15). Esto me permite dar cuenta de cómo los grupos crean a partir del conflicto, cómo se apropian del espacio público a través del uso de diversas estrategias que abarcan: el movimiento corporal, los objetos usados en escena, la palabra -en algunos casos- y la relación que entablan estos elementos con el espacio público, para dar cuenta de una ruptura consciente o no, con diversos cánones de la danza contemporánea desde la acción coreográfica.

La flexibilidad del término performance permite hacer énfasis no solo en el acto mismo de la danza sino también en el concepto de performatividad, que refiero del autor J. Austin (CF. Butler, 2015:34), un decir-hacer que desde la danza contemporánea se observa en lo expresado por los directores y coreógrafos entrevistados así como también en la acción mostrada en escena. Ejemplo de ello es el caso de *Barro Rojo*, donde la actual postura del coreógrafo Francisco Illescas y la directora Laura Rocha, no es tener en mente una militancia política pero sí incidir en espacios de ruptura a partir de su trabajo en escena.

Sustentar al performance como metodología de análisis, propone debatir la utilidad del término para trabajar de manera interdisciplinaria la relación de lo político con la danza contemporánea al rastrear los factores que influyen en los cambios de este estilo de danza, la enunciación de quienes la llevan a cabo y mi postura como observadora que vincula el hecho escénico desde que se realiza tanto en escenarios institucionales así como en espacios cotidianos como son las calles. Considero que esta mirada nos permite acercarnos más a lo que expresaría, Diana Taylor (Cf.2011:15) como un “performance social” desde la danza contemporánea.

El último recurso teórico que comprometo, responde al cuestionamiento de cómo nos vinculamos con este tipo de propuestas escénicas, ya sea desde la investigación o a través de la práctica misma. Dicha relación es en parte, una propuesta que respondo a través del uso de diversas teorías y conceptos puestos en diálogo en este capítulo, pero también, es una pregunta abierta que relaciono con la mirada del teórico Jacques Rancière, el cual en su libro: *El reparto de lo sensible* (2009), refiere que las prácticas artísticas, en este caso la danza contemporánea, “son maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de

maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad”(CF. Ranciere.2012:9-10).

Es destacable que el autor haga referencia al tema del reparto de lo sensible con el siguiente ejemplo, que me permito citar:

La superficie de signos “pintados”, es el desdoblamiento del teatro, el ritmo del coro danzante: he ahí tres formas de reparto de lo sensible que estructuran la manera en que las artes pueden ser percibidas y pensadas como artes y como formas de inscripción del sentido de la comunidad. Estas formas definen la manera en que las obras o *performances* “hacen política, cualesquiera sean por otra parte las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o las maneras en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales (Rancière, 2009: 12).

El ejemplo, lo interpreto pensando en: los signos, el teatro y la coreografía como formas de este reparto de lo sensible, las cuales por medio de quienes las realizan (bailarines y coreógrafos) forman comunidades que se solidarizan para llevar a cabo una acción dancística que visibiliza desacuerdos y las vuelve centro expresivo y político que en sí mismo es también una propuesta política.

Reflexionar en torno a esto, me permite situar los ejes de análisis como: el uso y apropiación del cuerpo en movimiento, el espacio público agonístico y el performance como otra vía de aproximación a la danza contemporánea comprometiendo la relación entre estos ejes como dimensiones de lo político.

Cabe destacar que la aproximación a un análisis desde las ciencias sociales hacia un acto efímero como la danza contemporánea, exige una reflexión sobre cómo nos vinculamos con este arte y desde este trabajo, cómo sus creadores pretenden abrir ese espacio de interlocución con el espectador, desde la propuesta, hasta la presentación coreográfica, cuestiones que propongo ahondar en el próximo capítulo.

Capítulo 2

Dimensiones de lo político a través del espacio público, el cuerpo en movimiento y el performance.

Los ejes de este capítulo fungen como base teórica y metodológica para trabajar con lo que llamo las dimensiones de lo político en la danza contemporánea. En este apartado desarrollo los ejes analíticos a partir de hablar de las dos compañías de Danza Contemporánea: *Barro Rojo* con la coreografía “Todos los niños del mundo” y la coreografía de “El ritual de la ponzoña” de la compañía *Proyecto Coyote*.

Para llevar a cabo el análisis coreográfico, invito a que no se pretenda encontrar un análisis coreológico²⁰ en el estricto sentido de lo que la palabra implica, tomando en cuenta los movimientos, sus nombres y una serie de análisis mucho más específicos. El análisis que propongo toma como base la relación de dos trabajos; el primero es el que expone la maestra y coreógrafa veracruzana, Adriana León²¹ en su tesis “Univerdanza, Compañía de danza contemporánea de la Universidad de Colima. Procesos de organización, metodología y creación” (2011) así como también el trabajo del investigador Alberto Dallal en su libro *Los elementos de la danza* (2007) y en su texto “Cómo acercarse a la danza” extraído del libro *La danza contra la muerte* (1993). Destaco ambos trabajos no por ser las únicas

²⁰ La Coreología como disciplina propuesta en 1955 por Rudolf Benesh (matemático inglés nacido en Londres en 1916 propone un estudio estético, científico y un registro kinetográfico de las posibilidades del movimiento del cuerpo en el tiempo y el espacio. El iniciador de la reflexión y tal vez el más conocido es Rudolf Von Laban teórico que orientó el uso de este estudio en las escuelas de Inglaterra y Europa en el siglo XX. Para más información ver el sitio web <https://es.scribd.com/doc/40025287/COREOGRAFIA>

²¹ La profesora Adriana León, es maestra en Artes Escénicas y Licenciada en Artes (Danza contemporánea) por la Universidad Veracruzana, es directora, coreógrafa y bailarina de Univerdanza, Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima. (Información tomada de la página <https://www.uv.mx/mae/estudiantes/mtra-adriana-leon-arana/>)

aproximaciones que existen para analizar el trabajo coreográfico, sino porque me permiten poner en diálogo una perspectiva práctica de la danza contemporánea desde la construcción escénica de una bailarina y los elementos que pone en juego el crítico de danza Alberto Dallal, para desarrollar sus propias propuestas de análisis y crítica de danza.

Ante la toma de distancia sobre las propuestas de estos dos autores, llevo a cabo un análisis a partir de una metodología cualitativa, que me permita llevar a cabo una selección de secuencias de movimientos que tienen como finalidad enfatizar imágenes, gestos, movimientos, así como aspectos de la musicalidad, el tema de la coreografía, el lugar en el que se presenta, quiénes la interpretan entre otros aspectos útiles para el análisis. Es a partir de la elección que describo lo que llamó mi atención, y trabajo partes del análisis coreográfico a partir de una mirada agonística, desde la propuesta teórica de Chantal Mouffe, resaltando los cuestionamientos clave de este apartado tales como: ¿por qué el uso del cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance a partir de las particularidades del grupo Barro Rojo? ¿Qué permite el hablar de las dimensiones de lo político a través de estos tres ejes analíticos?

Con el desarrollo de la descripción y el análisis de algunas secuencias tomadas de la coreografía “Todos los niños del mundo” del grupo *Barro Rojo* y de la coreografía “El ritual de la ponzoña” de la compañía *Proyecto Coyote*.

2.1 Barro Rojo y Proyecto Coyote. Metodología y trabajo de campo enfocados al análisis coreográfico.

El presente proyecto de investigación, consistió en llevar a cabo un año de exploración y observación del trabajo de *Barro Rojo*, asistir a sus presentaciones en espacios como: ferias, eventos callejeros, teatros y su lugar de ensayo establecido en el deportivo de Tlalpan, llamado Tiempo Nuevo, así como el trabajo que realizan tanto Laura Rocha como Francisco Illescas con chicos de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Además de la observación de estas presentaciones, realicé dos entrevistas con ambos representantes de esta compañía y conjunté material fotográfico y de video de algunas presentaciones.

En lo que respecta a *Proyecto Coyote*, realicé un seguimiento del grupo de seis meses aproximadamente. Su director, Arturo Garrido, radica en San Luis Potosí por lo que realicé una visita a su espacio de ensayo, donde lleva a cabo la mayoría de sus talleres y presentaciones. Durante la visita conjunté los datos recabados con el material audiovisual, compuesto por una grabación de la presentación de la coreografía “El ritual de la ponzoña”, fotos y material de video recuperado de internet.

Cabe mencionar que esta investigación de carácter cualitativo destaca las estrategias que ambos grupos han desarrollado, con el fin de vincular su danza con la sociedad; por ello, acudí a eventos donde se encontraba uno o ambos de estos grupos de danza, así como también agrupaciones civiles en resistencia que han optado por crear y ayudar a conservar espacios alternativos para dar a conocer diversas expresiones artísticas y llevar a más gente la danza contemporánea,

Una de las presentaciones a la que acudí, tuvo lugar en el espacio cultural en resistencia, Chanti Ollin, el 16 de abril de 2016; dicho recinto albergó a bailarines de danza contemporánea, expresiones pictóricas, musicales y fotográficas. El evento tuvo como marco el conjuntar la propuesta de luchar contra las imposiciones gubernamentales que han intentado embargar espacios como este, así como apoyar la lucha de los padres por encontrar a los 43 normalistas desaparecidos de Ayotzinapa y hacer un llamado a la solidaridad entre los artistas de diversas disciplinas.

Este contexto es referido, debido a que en la mesa de diálogo, se planteaba por parte de una bailarina invitada del CENART, la necesidad de pensar en la calle como espacio de la danza, y de pensar en la danza no con la idea del bailarín privilegiado o endiosado, sino como un ser humano común que se expresa a través del movimiento de su cuerpo y que invita a que otros cuerpos se expresen. Dicha argumentación, giraba en torno a un debate que me parece es necesario evidenciar ¿Cuál es el vínculo de la comunicación en relación con el cuerpo en movimiento y el espacio que éste habita? ¿Por qué pensar que la danza contemporánea tiene un lugar establecido como son los foros o escenarios ex profeso y por qué no ocupar otros espacios como las calles? Y en caso de ocuparlas ¿cómo y para qué hacerlo?

Ante los cuestionamientos que se exponían en las mesas de debate, hubo un planteamiento aún más abarcador, en el cual, los representantes y directores de los grupos: *Barro Rojo*, *Arte Acción Cero 12* y *Arte Suré*, discrepaban sobre la difícil situación de los grupos de danza contemporánea independientes, a comparación de aquellos que sí tenían algún estímulo económico. En este punto de la charla, la balanza se acercaba a ver el

espacio público como el espacio de subversión por excelencia y en específico, en relación a la apropiación de las calles.

Ante la inquietud de los ponentes por debatir acerca de la necesidad de buscar y crear espacios que aporten visibilidad a su trabajo, que sean accesibles y permitan en ocasiones no solo hacer eventos, sino también dar cursos, crear vías de protesta o acción política que inviten a la reflexión y a la crítica de diversos temas sociales es también dentro de ésta discusión que se encuentra el énfasis al que me adscribo, dando cuenta de un conflicto que atañe lo político a partir de las implicaciones que tiene el uso del cuerpo en movimiento situado en el espacio público. Por esta cuestión, considero necesario hacer una revisión del término.

El espacio público que refiero, lo defino como un lugar que puede ser físico o no y que se encuentra delimitado por la situación específica que lo construye. Es así, que en el caso de la danza contemporánea, el espacio público es un lugar delimitado por la práctica coreográfica, por la distribución de los cuerpos en movimiento y los objetos que pudieran acompañarlos. También es un espacio normado a nivel gubernamental (por ejemplo, al momento de solicitar permisos para cerrar calles o de necesitar patrullas para delimitar el espacio en uso) como socialmente, ya que al momento de realizar la coreografía los mismos bailarines imponen ciertas normas (de forma implícita) de cómo pueden interactuar los espectadores con la propuesta dancística.

Aparte del rol físico que se le otorga al espacio, también se le atribuye una dimensión simbólica²² que lo dota de símbolos, imágenes, gestos, movimientos, pausas,

²² Acá me refiero al trabajo realizado por Néstor García Canclini en el texto *La producción simbólica, teoría y método en la sociología del arte*, (2001), México, siglo XXI editores.

silencios, voces, así como otras cuestiones sensoriales y emocionales que enriquecen de diversos significados e interpretaciones el trabajo escénico de la danza contemporánea.

Para re-elaborar una noción del espacio público en conjunto con la perspectiva agonística de Chantal Mouffe así como desde la idea de Hannah Arendt donde lo público se liga al estado (Cf. Rabotnikof, 2011:4), propongo una revisión más amplia de las propuestas mencionadas para dar cuenta de cómo y de qué manera se apropian estos grupos de los espacios en los que desempeñan su actividad dancística.

2.2 La construcción del Espacio Público. El debate entre lo público y lo privado.

Los espacios que habitan los cuerpos en movimiento, en este caso, los espacios de los cuales disponen bailarines y coreógrafos para realizar danza contemporánea, deben reunir ciertas características que les permitan tener un buen desempeño para realizar sus movimientos. De tal modo, un lugar amplio, con un suelo no tan duro como el cemento y con posibilidad de poner luces o crear atmósferas, suele ser un sitio idóneo para ejecutar una coreografía de danza contemporánea, sin embargo, el llevar esta actividad a espacios como las calles o escenarios de cemento, improvisados y sin posibilidad de crear una atmósfera representan un reto para el bailarín y para los coreógrafos.

El espacio público, lo refiero como un lugar en construcción que es resignificado por los cuerpos en movimiento que se apropian de él, con la finalidad de llevar a cabo una coreografía de danza contemporánea en un lugar donde no es usual ver este tipo de acciones. Un ejemplo de la construcción del espacio es la gestión para obtener el permiso que se debe solicitar en la delegación con el motivo de informar a las autoridades, así como la propaganda y la difusión de casa en casa, de boca en boca o entre los amigos y familiares

implica la posibilidad de tener más cantidad de espectadores y de invitar a más gente a ser parte de un evento abierto, público y que procuran para visibilizar su trabajo dancístico. El lugar del que se apropian tanto invitados como bailarines adquiere un significado y un propósito diferente al detener su funcionamiento habitual como paso automovilístico y dar cabida al uso de la calle por el peatón, no solo para transitar libremente dentro o fuera de la banqueta, sino que también, para bailar y expresarse.

Por otra parte, la construcción del espacio público puede tener otra dimensión de análisis a partir del ejemplo mencionado en el capítulo anterior, donde se habla del evento llevado a cabo por la Unión de Vecinos y Damnificados del 19 de septiembre, este ejemplo permite analizar cómo un lugar como el cruce de las calles Chiapas y Jalapa en la colonia Roma, calles que fueron seriamente dañadas por el terremoto ocurrido en 1985, tienen otro sentido a partir de la tragedia y se vuelven lugar de memoria, de homenaje, de denuncia y protesta ante la injusticia cometida a nivel gubernamental por no haber podido ayudar a tiempo a las personas atrapadas y a los damnificados en aquel momento, así como también, se vuelve un espacio de convocatoria, de llamado a la solidaridad que hubo en ese tiempo y que se ha tomado fuerza en estos tiempos

Hasta este punto, el espacio público como un espacio en construcción se confronta con una dimensión de análisis más particular al trabajar con la problemática de lo público y lo privado. La pregunta base sobre esta dicotomía, se centra en ¿cómo se negocia lo público y lo privado desde el espacio público y qué posibilita este tipo de acciones dancísticas? Al respecto, retomo dos trabajos de la autora Nora Rabotnikof el primero titulado “Público-Privado” y un segundo ensayo titulado: “Lo público hoy: lugares, lógicas y expectativas”. En este trabajo del 2008 la autora destaca tres ejes principales a revisar, estos son:

“público-estatal, público-social y público-cívico.”²³ Con esta propuesta y desde mi lectura, el término de lo público se desplaza en cuestión del uso y la regulación de dicho espacio.

Para disponer de un lugar como las calles, al tomar en cuenta la situación de la presentación de danza en memoria del sismo del 85, la UVyD tuvo a bien gestionar el uso de ese espacio y solicitar los permisos correspondientes. Este primer paso para acceder al espacio reglamentado, encuentra eco en el trabajo de la autora Nora Rabotnikof al mencionar la relación de lo público- estatal es decir, aquello del interés comunitario y que se regula desde el aparato estatal. Aunado al eje público-estatal se llevan a cabo estrategias de difusión como la invitación puerta por puerta, las hojas pegadas en las calles aledañas, así como las publicaciones por internet, situación que se ejemplifica en lo que expone la autora al referirse a “lo que se manifiesta y lo que es secreto” (Cf. Rabotnikof, 1988: 4) tendiendo así, hacer del conocimiento de varios el encuentro que se llevará a cabo.

Por último, la decisión de realizar el evento dancístico en estas calles responde tanto al trabajo de memoria sobre el terremoto ocurrido en el 85 y los daños ocurridos en la colonia Roma, como también, corresponde a que desde 1986 se eligió hacer un evento callejero por el múltiple significado que tiene el llevar a cabo el encuentro dancístico en el cruce de las calles Chiapas y Jalapa. De tal manera, el espacio que se había trabajado desde hace más de 30 años tiene sus variantes en esta edición, ocurrida en el 2015 con la intención de llevar esta memoria en movimiento a más personas y borrar por unos momentos la frontera cómoda que brinda el teatro, el escenario ex profeso para el baile, la danza, el teatro y llevar a un espacio usado en aquellos años de la catástrofe telúrica. Esta situación,

²³Nota recuperada del artículo “Público Privado” de la autora Nora Rabotnikof, versión para el diccionario de política, proyecto Flacso- Conacyt. Escrito recuperado del sitio web <http://www.perio.unlp.edu.ar/sitios/opinionpublica2pd/wp-content/uploads/sites/14/2015/09/T1.2-Rabotnikof-.P%C3%BAblico-y-privado.desbloqueado.pdf>

se vincula con el tercer criterio denominado por Nora R. como, de apertura y clausura; en el cual, desde mi lectura, un espacio como es la calle, normado para transitar a pie o en automóvil, es apropiado por un grupo de artistas que permiten una relación distinta con la calle y con sus cuerpos en movimiento. Desde este ejemplo que propongo para analizar, el evento llega a crear una especie de cerca humana que propicia que la calle se vuelva un espacio ocupado por un evento privado, si así lo queremos ver, sin embargo, también propongo que la apropiación de este espacio por parte de los bailarines que ejecutan su trabajo coreográfico, permite darle otro uso, otros significados al transitar por estas calles como escenario y vehículo de la memoria de un hecho histórico relevante.

Cabe destacar que las nociones de lo público y lo privado no son estables ni absolutas, es decir, al menos desde la danza contemporánea y en específico desde el trabajo coreográfico de las compañías *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote*, se juega con la idea de lo público y lo privado al abrir los espacios teatrales sin cobrar e invitando a la gente, abriendo talleres gratuitos, así como dejar de lado el tabú de los ensayos privados o de las funciones exclusivas para dar función en las calles y abrir al público los ensayos. Es por ello que dentro del desarrollo de lo público-privado, Nora Rabotnikof expresa lo siguiente: “Ni lo público en el primer sentido fue siempre tratado públicamente ni lo privado (individual) estuvo oculto a la mirada de los otros.” (Cf. Rabotnikof, 2008: 5).

La ambivalencia que adscribo al espacio, tiene como raíz una contradicción que recae en lo sucedido en el evento tomado como ejemplo. Al llevarse a cabo el Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, la sorpresa fue que los asistentes en su mayoría formaban parte de una agrupación dancística que iba a participar o eran familiares de los bailarines, de manera que pocos asistentes eran vecinos del barrio, curiosos o vendedores

ambulantes de antojitos mexicanos. ¿Qué pasa cuando se piensa en el espacio público como garantía de visibilidad y en la práctica se vuelve un evento que desde lo que expresa Nora Rabotnikof se vuelve cerrado? ¿A qué denominamos lo público, a un espacio al aire libre, a un espacio de libre acceso o a un lugar con mayor alcance de visibilidad por parte de otras personas? Estos aspectos deberán ser tomados en cuenta para comprender el hecho escénico desde sus constantes contradicciones.

En una reunión posterior al evento, se realizó una valoración por gente de la UVyD 19, coreógrafas, bailarinas, uno de los fotógrafos del evento así como quien articula el presente escrito estuvimos presentes y fue interesante percatarnos de cómo tanto la estrategia planeada, como la convocatoria y la presencia de los asistentes fue buena pero no la esperada. De este balance, se realizó un conteo aproximado de las personas que habitan en calles aledañas, se hizo mención de los carritos ambulantes que hicieron su agosto vendiendo tamales, papas fritas, chicles entre otras cosas, así como se hizo la observación de que algunos vecinos indicaron que ese día no estaban en casa a esas horas, preferían dormir, o hubo quienes desde su ventana observaron el desarrollo del evento.

Ante el cierre del evento conmemorativo, fue interesante la reflexión suscitada para dar cuenta de que a pesar de que los grupos de danza asistentes tuvieron la oportunidad de convivir más de cerca en un espacio relativamente pequeño, fue considerable que no se dio una unión, sino que después de presentar su propuesta dancística varios grupos se fueron y no convivieron más con otros compañeros de otros grupos. Ese tipo de interacción llamó mi atención al relacionarlo con la siguiente cita de Chantal Mouffe: “Para el modelo agonista, el espacio público es [...] el campo de batalla en el que se enfrentan diferentes proyectos hegemónicos, sin posibilidad alguna de conciliación final” (Mouffe, 2007: 64). Debido a la

amplitud del término, así como del uso que se le da desde el punto de vista de autores como Chantal Mouffe, Hannah Arendt, Diana Taylor, entre otros, lo que aporta la particularidad es retomar la pregunta sobre ¿cómo se apropian los grupos de danza contemporánea *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote* de esta noción a partir de su práctica escénica?

Desde la perspectiva de la profesora Laura Rocha, directora de Barro Rojo, el espacio en el que se danza es un tema que le ha interesado desde muy chica al cuestionarse la instrucción de una de sus profesoras por la importancia de presentarse solo en escenarios hechos para la danza, regla que al no estar del todo de acuerdo decide terminar su ciclo en la compañía Contradanza e ir en busca de otras propuestas dancísticas debido a su necesidad de explorar, bailar en otros espacios y llevar la danza a más gente, cuestión que hacían los integrantes de *Barro Rojo*. Aunado a esta inquietud, la directora menciona que presentarse en un espacio cerrado también tiene sus ventajas, representa tener a su disposición materiales extra de apoyo como: la iluminación, las cortinas, la música y la atmósfera lo más controlada posible para que quien observa se concentre en los bailarines. Estas condiciones no son posibles de proveer con facilidad en espacios como la calle y por lo mismo ambos representan para la coreógrafa un reto diferente en términos de montaje y ejecución.

Por otra parte, en entrevista con Arturo Garrido²⁴ director de la compañía Proyecto Coyote, señala que el espacio en el cual se desarrolla el trabajo coreográfico es sin duda una oportunidad de visibilidad pero también de diálogo con diversas personas. Por ello, para él es importante el trabajar en las calles, en las plazas pero también es necesario tener

²⁴ Arturo, G. (2016, marzo 27) Director de la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico. Entrevista realizada en San Luis Potosí, México.

espacios propios a los cuales invitar a la gente a ver su trabajo dancístico y mantener el vínculo con la sociedad civil a partir de habitar las calles.

En una tercera opinión, el coreógrafo y co-director de *Barro Rojo*, Francisco Illescas argumenta que realizar danza contemporánea en la calle otorga cierta visibilidad porque está al aire libre, sin embargo, esto no garantiza que todos lo vean, pues la gente puede solo pasar cerca de algún evento pero no atender a lo sucedido. De tal manera, un espacio público no puede tomarse como garantía de visibilidad, así como el espacio cerrado tampoco puede considerarse como una nula visibilidad como puede suceder con los teatros o foros alternativos que se piensan son solo para gente que sabe, practica o tiene un conocimiento mínimo de este arte.

Al trabajar con la noción de espacio público desde el enfoque agonista de Chantal Mouffe, esta se vuelve una noción amplia donde destaco que no es solo un sitio delimitado por los cuerpos, un lugar físico, sino también es un lugar simbólico desde el cual no se llega a tener un acuerdo sino que se ejemplifican y potencializan las disputas. Por ello, es necesario destacar que los grupos de danza contemporánea independientes y autogestivos como *Proyecto Coyote* y aquellos que tienen apoyos y que también manejan proyectos de manera independiente como *Barro Rojo*, se enfrentan a la búsqueda y creación de espacios de presentación, a la indagación de fechas, horarios, sitios, eventos y todo aquello que les otorgue legitimidad y la visibilidad que requiere la danza contemporánea, argumento que desarrollaré aún más a partir de los análisis coreográficos.

Debido a que no todo espacio otorga o tiene la misma significación para los coreógrafos, no da lo mismo presentarse en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco que en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque, los foros tienen su peso propio y no sólo por el reconocimiento que le otorgan a la compañía, sino también por el trabajo que realiza la agrupación, de ahí que sea necesario el destacar qué es lo que busca cada compañía en la formación de sus bailarines y qué objetivos persiguen para marcar una diferencia frente a otras. La relación que entabla cada compañía con el espacio en el que realizan su trabajo dancístico, tiene ciertas diferencias y similitudes que van de acuerdo a la mirada actual de coreógrafos y bailarines, por ejemplo; a partir de la entrevista realizada con la directora Laura Rocha²⁵, comenta que la compañía está conformada por un elenco principal compuesto por algunos bailarines que ya tienen varios años formando parte del elenco, pero también, gran parte de los bailarines son chicas que se están preparando; por ello es un elenco joven. A parte del conjunto de bailarines principales, tienen un segundo grupo; fruto del proyecto *Barro Rojo* elenco B, esta agrupación de jóvenes en formación de vez en vez llegan a participar con el elenco principal, aunque también tienen sus propias presentaciones.

De forma similar, los bailarines de la compañía *Proyecto Coyote*, son chicos que se están preparando, que salen y entran de la agrupación debido a los compromisos de cada uno, pues como expresa el coreógrafo y director Arturo Garrido²⁶ en entrevista; los chicos también tienen sus propios proyectos o están en vías de ello.

²⁵ (2015a, julio 2). Directora de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.

²⁶ Arturo, G. (2016, marzo 27) Director de la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico. Entrevista realizada en San Luis Potosí, México.

A esta forma de construir cada grupo su equipo de trabajo, se suma no solo la habilidad del bailarín, también los criterios que marca cada compañía para elegir a sus bailarines. En esta parte, considero que también hay ciertas similitudes como lo son el que tanto *Proyecto Coyote* como *Barro Rojo* no hagan énfasis en una edad límite para aprender danza contemporánea, por lo cual, permiten que los chavos que ingresan a sus compañías rebasen en ocasiones los 21 años, teniendo como criterio que el aspirante tengan ciertas habilidades de flexibilidad, de salud y la convicción de querer ser bailarines. Aunado a esto; la elección del cuerpo perfecto, según los estándares canónicos, no se encuentra privilegiado en ambas compañías, pues a decir de los coreógrafos, no buscan bailarines que vayan con el estereotipo sino a chavos que tengan habilidad expresiva, que proyecten sus emociones, que les guste lo que hacen y estén dispuestos a tener la disciplina necesaria para cumplir con la calidad que exige el ser parte de una compañía de danza contemporánea.

El punto de vista que otorga cada coreógrafo y director de estas compañías a partir de las entrevistas y charlas permite construir el espacio simbólico que rodea al hecho escénico específico, es decir el trabajo coreográfico ya que estas posturas delinean las propuestas de los bailarines y en conjunto, permiten dar cuenta de lo expresado en los textos realizados por la bailarina e investigadora Margarita Tortajada, textos como *Frutos de Mujer. Las mujeres en la danza escénica*. (2001) que permiten dar cuenta de cómo la danza contemporánea no se encuentra separada de los problemas de etnicidad, raza e identidad, por tal razón destaco el trabajo de estas dos compañías, porque consideran la expresión escénica como una labor social de inclusión, donde el ejercicio dancístico no sea solo una práctica de élite en la cual solo participe gente de tez clara, de complexión delgada y de estatura alta, según los estándares de las compañías internacionales.

La discriminación también juega un papel importante en la construcción de los espacios, ya que a decir de los coreógrafos, siempre se eligen a los bailarines con el mejor porte al momento de presentarse en recintos como Bellas Artes, sin embargo, para los tres coreógrafos el cuerpo no debe pensarse a través de estereotipar si alguien es bonito o feo sino a partir de la habilidad y la capacidad expresiva del bailarín. Atendiendo a estas necesidades, otro eje de análisis importante para trabajar el hecho escénico, es el cuerpo en movimiento, categoría que guía mi segunda pregunta eje de esta investigación a partir de observar y analizar ¿cómo el cuerpo en movimiento del bailarín construye un espacio físico y también simbólico a partir de la o las coreografías analizadas?

2.3 La materialidad del cuerpo en movimiento y el performance como metodología.

El bailarín en escena, pone en juego el cuerpo como su principal herramienta de trabajo; posterior a la disposición de su cuerpo, pone su presencia en un lugar determinado en el cual lleva a cabo una serie de movimientos o inclusive se puede mostrar inmóvil, dicha interacción a diferencia de la ocurrida en un espacios teatral cerrado, rompe la dinámica de un escenario donde las luces enfatizan los cuerpos, delinean el espacio a explorar, para reflexionar sobre el tránsito inusual del cuerpo que irrumpe la carpeta asfáltica o el flujo automovilístico para imponer otra vía de interacción en la calle.

El cuerpo es un instrumento trabajado y moldeado por el bailarín, es la piel y los órganos, así como las emociones, sentimientos, gestos que habitan un lugar en sí mismo; la trayectoria, su desplazamiento hasta sus pausas, construyen y delimitan el espacio del cual se apodera, de tal forma, el lugar y el cuerpo que lo habita física y simbólicamente tienen

una constante que hace la diferencia del bailarín con un transeúnte, ella radica en la secuencia, la temporalidad y el tipo de movimientos.

Como menciono en el primer capítulo de este trabajo de investigación, hago referencia a la autora Judith Butler, para destacar cómo estos cuerpos en movimiento adquieren una condición de visibilidad y de materialidad diferente en la calle que en un teatro o en un espacio cerrado. Aquí la intersección del cuerpo con el espacio público coincide con la noción de espacio público en construcción que uso al principio de esta investigación; es decir, no es el espacio el que norma como tal a los individuos sino que es una relación en constante convivencia que permite desbordar la significación del hecho escénico que se estudia y que se conforma a partir de la interacción; por ello, tanto el espacio transforma al cuerpo como el cuerpo construye y transforma el espacio.

Para ejemplificar lo anterior, propongo recordar el breve análisis realizado en el capítulo uno, sobre la coreografía del grupo *Barro Rojo* ejecutada durante su gira a El Salvador, así como también, la relevancia de las coreografías presentadas en la apertura del foro *El Camino*, donde el grupo *Barro Rojo* invitó a varios de sus primeros integrantes para ejecutar una de sus primeras coreografías que hablaba de una lucha abiertamente política.

El espacio y la temática en la que se desenvuelve la acción²⁷ coreográfica adquieren un peso significativo no solo por el título o el tema sino, principalmente, por la materialidad coreográfica. Con ello me refiero a que en la coreografía, quienes se encuentran expuestos son aquellos cuerpos que participan del acto dancístico como partes de un solo cuerpo,

²⁷ A manera de aclaración en esta parte me refiero a un hacer que irrumpe con lo cotidiano, en referencia con un acto con entrecruces de lo político. Un actuar basado en este doble sentido de hacer y decir.

citando al coreógrafo Arturo Garrido²⁸. Me parece que de esta manera podemos percatarnos de cómo el espacio se habita de los cuerpos y los cuerpos del espacio, dibujando entre sí sus propias fronteras. Desde la proximidad de los cuerpos que danzan, su cercanía o lejanía, así como el tipo de movimientos amplios o cerrados, proveen de ciertas imágenes y en ocasiones de símbolos que nos pudiesen recordar a lo que Víctor Turner viera en el ritual de los Ndembu, ya que pertenecen a un ritual y se asemejan a imágenes ya conocidas que se relacionan con quien las ve y se identifica con ellas. El llegar a esta referencia me permite retomar ciertas estrategias usadas por ejemplo en *Barro Rojo*. Como comenta en entrevista, para el coreógrafo Francisco Illescas, son muy importantes las imágenes, por lo mismo, el recurrir al cine o a la fotografía es parte fundamental del trabajo de investigación que conlleva el crear los ejes del guion gráfico en el que se basará la coreografía.

A partir de ello, cabe mencionar que mientras me encontraba observando un ensayo de esta compañía, la directora Laura Rocha les preguntaba a los jóvenes qué imágenes habían encontrado que les fueran útiles para elaborar figuras dancísticas que les permitieran salir de los movimientos rutinarios y conectarse con la gente desde lo que ellos identifican como parte de sus costumbres o de las imágenes, en este caso las posturas tuvieron relación con las imágenes de los santos que están acostumbrados a ver o adorar la gente católica que vive en Oaxaca, ya que la coreografía sería presentada en el marco de las festividades de la Guelaguetza. De tal manera, el trabajo con la imagen pasa por un proceso de reelaboración desde el cuerpo, haciendo uso de una carga expresiva que puede potencializarse con la técnica, el espacio que genera la atmósfera y también con ciertos instrumentos ya sean

²⁸ Arturo, G. (2016, marzo 27) Director de la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico. Entrevista realizada en San Luis Potosí, México.

físicos o no que causen una irrupción o marquen una discontinuidad dentro de la misma propuesta coreográfica.

El cuerpo en movimiento del bailarín, así como la manera en la que se enuncia cada coreógrafo al respecto de su compañía es un ejemplo de como la corporalidad es la herramienta, que ha manera de forma coreográfica, consigue hacerse de un fondo que se compone de los intereses, gustos, así como de las injusticias y zonas de incomodidad con lo que se intenta poner a discusión en una propuesta coreográfica específica. Con esto, me refiero a que, como comenta la coreógrafa Laura Rocha en entrevista, el performance no es algo en lo que hayan pensado, pero que a veces el uso de estructuras muy pesadas o elementos visuales como el movimiento de las luces, la música o la distribución de los bailarines en el escenario han sido recursos necesarios para dotar de ciertos énfasis a la construcción escénica.

Al retomar lo que es el performance para la directora y coreógrafa de dicha compañía, doy cuenta de los diversos conceptos que se relacionan con esta categoría analítica. La diversidad de usos a los que se refiere este término es explicada por Diana Taylor (2011:24-25), al ubicar la relación del acto de habla, con J.L. Austin, citado como un acto performativo, (Cf. Taylor, 2011:23) con Jacques Derrida y la relevancia de la “citacionalidad y de la iterabilidad en el *speech act*; Judith Butler que enuncia la performatividad a manera de trabajar en la construcción de la identidad sexual como performance y no como la introducción de asignar niño o niña según la regulación discursiva. A estas propuestas se le agrega la relación con la teatralidad, arte acción, y el espectáculo, como nociones que matizan desde mi punto de vista, los usos, rupturas y relaciones que guarda el término con disciplinas como el teatro y la antropología.

La variedad en los abordajes y el uso del término performance, responde a situaciones específicas que varían según el enfoque y la práctica que se esté analizando. Es por estas particularidades que retomo el performance, en parte, de lo expresado por Judith Butler a partir de esta construcción propia de la identidad sexual, ya que me parece importante que en el trabajo de campo realizado, la pregunta por lo político recaea también en esta forma de construir la coreografía y de mostrarla con ciertas diferencias que distinguen el trabajo de cada compañía.

Para dar cuenta de estas diferencias, hago una lectura del término performance con la intención de referirme a una acción coreográfica que puede ser una “intervención política” como expresa Diana Taylor (2011:26) pero también puede dar cuenta de lo político en la interacción de estos cuerpos en movimiento con relación al espacio del cual se apropian y de qué manera lo hacen, con o sin necesidad de ostentarse como una acción disruptiva.

El porqué de la contrariedad descrita, atiende a que el término performance posee abordajes que describen desde el trabajo performativo de la palabra lo que es retomado por Judith Butler, mientras que la parte de lo performático atiende al acto en sí mismo, esto desde mi lectura, y por otra parte, el performance que sería un conjunto de los dos anteriores pero con finalidad o un enfoque diferente que no busca privilegiar la enunciación solamente, ni el acto es sí, sino que expone todo un aparato expresivo complejo con la propuesta de interpelar, cuestionar y robar la atención del otro de forma lúdica. En este apartado hago uso del aspecto performativo, ya que considero como argumento de trabajo que el performance puesto en juego por la compañía Barro Rojo desde la labor de los directores, coreógrafos y bailarines reside en la construcción escénica.

La acción de abordar temáticas polémicas que son producto de problemáticas sociales tales como la prostitución, la pederastia, la migración, la violencia, las muertes entre otros temas no solo quedan en el título sino que éste se complementa con el trabajo de investigación y la reflexión realizada en los espacios de ensayo junto con los bailarines, de tal manera, estos cuerpos en movimiento como la herramienta primordial de los bailarines y coreógrafos, es explotada a partir de su capacidad por interpretar desde el lenguaje dancístico lo que para ellos es lo más inquietante y exaltar eso que tenemos tan naturalizado como sociedad. El cómo trabajan a partir de la dinámica de análisis, investigación, charla de retroalimentación con los bailarines, la elección de la música, las mezclas sonoras, todo ello para desarrollar una serie de argumentos que guían las propuestas coreográficas de una compañía profesional de danza contemporánea, como lo es Barro Rojo y se proponen como ejemplo para ser analizadas desde el hecho escénico.

2.4 Análisis del hecho escénico, las coreografías: “Todos los niños del mundo” de Laura Rocha y Francisco Illescas y “El ritual de la ponzoña” de la compañía: Proyecto Coyote.

La compañía *Barro Rojo*, tiene trabajos coreográficos de formato largo y corto según las necesidades de la compañía y el tipo de evento para el que se destina el trabajo coreográfico. Este conjunto de ideas y movimientos que se acoplan a ciertos tiempos y no se muestran dentro de su totalidad tienen otra lectura desde la extracción de fragmentos, según el lugar en el que se presentan. A raíz de estas consideraciones, elegí la coreografía “Todos los niños del mundo” montada por los coreógrafos Laura Rocha y Francisco Illescas; dicha coreografía no cuenta con la participación del elenco de *Barro Rojo* por que no fue producida para la compañía, más bien, es una propuesta que surge de su labor como

profesores de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, con alumnos de 2do. y 3er. año de la licenciatura en danza contemporánea. La coreografía, a decir de los profesores, fue una obra de encargo; es decir, se les asignó hacer una coreografía de no más de 20 min., para presentarla en el marco de la Feria del Libro Infantil y Juvenil del 2015 en el CENART. Bajo esta orden y con el tiempo limitado, ambos coreógrafos se dieron a la tarea de platicar con sus alumnos para que surgieran propuestas en cuanto a la música, e ideas en general que nutrieran la coreografía. Por su parte, los coreógrafos investigaron sobre el tema de los derechos de los niños, lo que significaría un reto el trasladar el tema al trabajo escénico.

A manera de trabajo en equipo, tanto Laura como Francisco elaboraron las escenas a considerar según el tiempo estipulado para la duración de la coreografía con los 26 jóvenes en escena, 14 mujeres y 12 hombres. La etapa de construcción dio como resultado una presentación de aproximadamente 18 minutos. La coreografía de formato corto y pensada para el público infantil, constó de varias secuencias de las cuales retomo solo las que considero significativas para describir, así como para entender la construcción de la narrativa o como ellos le llaman, la *dramaturgia coreográfica*, como para la relevancia del presente análisis.

“Todos los niños del mundo”

Coreografía: Laura Rocha y Francisco Illescas.



Imagen capturada del video oficial del evento, DanzaNet TV.²⁹

“Todos los niños del mundo” fue una coreografía presentada en el teatro Raúl Flores Canelo y en el Teatro de la Danza, este último ubicado en el Centro Cultural del Bosque. La presentación que analizo, corresponde al evento llevado a cabo en el Teatro de la Danza, como parte de la VI Jornada de Reflexión y análisis del Colegio de Coreógrafos de México, que tuvo lugar el sábado 16 de enero de 2016. A la par de esta presentación hubo propuestas escénicas de otros coreógrafos y de otras escuelas de danza contemporánea. Cabe mencionar que en ambos eventos, no observé variables en la presentación, pero en lo que respecta a la atmósfera o lo que pudiéramos advertir desde una percepción allegada al terreno de lo sensorial,³⁰ es interesante cómo las atmósferas sí tienen una variación

²⁹ Las imágenes aquí mostradas de esta coreografía se extrajeron a partir del video original que se puede consultar en la siguiente dirección web <https://vimeo.com/152857553>

³⁰ Con relación al tema sensorial, me baso en el ensayo de David Howes, titulado “El creciente campo de los Estudios Sensoriales” (2014) publicado en la Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones

correspondiente, en primer lugar a lo expresivo del público infantil, en comparación con un evento donde la mayoría de la gente eran adultos y amigos de los mismos bailarines.

La forma de abordar el hecho escénico que tienen tanto Laura Rocha como Francisco Illescas en esta propuesta, corresponde a lo que la directora de *Barro Rojo* enfatiza en entrevista, expresando que:

“depende también de la obra pero lo primerito es llegar a golpear en sus emociones [...] a mí no me interesa si me entienden o no me entienden, además muchas de las obras no son narrativas, son situaciones son momentos de vida que ahí están, que cada quien las va a componer de acuerdo a sus experiencias, pero sí que alguien, por lo menos uno, se vaya cuestionándose. Es cuando tú dices, ya, por lo menos la labor se hizo...” (Rocha, 2015:15)

El considerar como referente esta manera de abordar el hecho escénico, pudiera asumir una simplificación de la construcción escénica, pero lo cierto es que en gran medida es lo contrario. El conectar con las emociones es un campo explorado por aparte, y que no compete a este trabajo de investigación, sin embargo, no se puede dejar de lado esta dimensión emotiva y la cuestión sensorial (que mencionaba más arriba) como formas de interactuar con la presentación coreográfica. El cuestionamiento de cómo abordar estos temas trastoca también el tema de lo político a través del cuerpo en movimiento.

Si consideramos el binarismo de lo público y lo privado desde los elementos de la puesta en escena de la coreografía, vemos que se juega con regímenes de lo que es visible y

y Sociedad, N°15, Argentina. En dicho ensayo, rescato una cita del apartado “Proposiciones para los Estudios sensoriales”, en la cual el autor expresa que: “Los sentidos no son simplemente receptores pasivos. Ellos son interactivos, tanto como en el mundo como en las otras personas. La percepción no es únicamente un fenómeno mental o fisiológico. “La percepción es cultural y política”(Howes,2014:20)

lo que no, de aquellos temas que se tocan poco como el tema de la trata infantil y cómo trabajar el tema desde los bailarines en escena.

Para efectos del análisis y como eje teórico metodológico de esta investigación, hago mención no del bailarín sino del cuerpo en movimiento, esto, porque cuando hablo del primero, me refiero a todo aquello que moldea ese cuerpo, que lo disciplina, citando aquí a Foucault³¹, pues considero que el cuerpo en movimiento rompe no solo con un estado de inmovilidad y con exigir visibilidad, sino que también, este cuerpo que se mueve situado en un lugar visible, al mismo tiempo lo vulnera frente a la mirada de los otros que pudiesen esperar: determinados movimientos, tal vez gestos o sonidos guturales, pero pocas veces palabras, frases o movimientos poco convencionales para una muestra de danza contemporánea.

Es considerando estas transgresiones y la materialidad del cuerpo del bailarín, que observo al conjunto de chicos como la materialidad misma de la coreografía. A partir del cuerpo en movimiento de estos chicos se escenifica la lucha por lo que es público y privado. Por ejemplo, en este caso, el tema de los derechos de los niños es conocido y focalizado como un tema social relevante, tratado inclusive a nivel de estrategias gubernamentales de varias formas para darlo a conocer, pero aquello que no se menciona en esta propaganda gubernamental, aquello que pareciera ser tan simple como el derecho a no comer aquello que les desagrada, el cómo abordar estos silencios “incómodos” como la prostitución infantil, cumple las funciones del ámbito de lo privado. Esta dicotomía se encuentra en escena con la forma de enunciar la violencia dramatizada mostrada a partir del énfasis que logran los elementos de la puesta en escena como: el cambio de dirección de las

³¹ Me remito al libro de Michel Foucault *Vigilar y castigar* (2008), Madrid, editorial Siglo XXI editores.

luces, el tipo de vestuario y la imagen que esto produce. Una serie de tonalidades blancas y negras que endurece los rasgos físicos y favorecen el drama.

La primera secuencia que se observa al inicio de la coreografía, muestra un escenario vacío (que al sonido de un silbato) se nutre con la salida de los chicos (hombres) corriendo. Acto seguido, se aglomeran al fondo del escenario y ponen sus manos en el centro al tiempo en que gritan al unísono “ha ha”, (en tono grave como de un equipo de fútbol que va a salir a jugar) y después comienzan a correr en círculo alrededor del escenario. La música acompaña su desplazamiento, la luz es apenas lo suficientemente fuerte como para alumbrar el recorrido al que se van sumando las mujeres. De vez en vez, el grupo se detiene frente al público y una niña es levantada en hombros por sus compañeros para que diga en voz alta uno de los derechos que tienen los niños. Cuando se menciona el derecho a jugar, todos rompen la formación y se disipan improvisando algún juego infantil. Después de unos segundos de juego cambia la música y prosiguen con pasos coordinados entre ellos. Cabe mencionar que hasta ese momento los asistentes reímos, un poco por la voz de las chicas y el modo en el que dicen los derechos, haciéndonos olvidar que son jóvenes ya que hablan como niñas y traen puesto lo que podría parecer el uniforme para deportes que piden en la escuela, short, tenis, rodilleras, playera blanca de cuello sport y el cabello recogido.



Danza Net TV

Como se menciona en la descripción y en el párrafo anterior, hay elementos teatrales que posibilitan la identificación con los personajes, ya que, como dice la directora Laura Rocha³², le agrada pensar que cada uno de los bailarines tiene un personaje específico y en escena se debe de poner en el lugar de ese personaje inventado, o de él mismo si fuese el caso. Más adelante, en el minuto 8:30 de la coreografía, después de una secuencia de juegos como las “escondidillas”, “los encantados” y “las traes”, los chicos cambian su formación y se unen para caminar juntos de frente al público, provocando una presencia más retadora por parte de los bailarines. Las luces se direccionan hacia abajo alumbrando solo algunos rasgos como la cara y el torso de los bailarines. Su caminar es pesado y se dan palmadas firmes en una secuencia de muslos, pecho y manos arriba. Y, otra secuencia de hombro, muslo, talón y paso firme hacia el frente, caminando en grupo. A la par de estas y otras secuencias de movimientos firmes, las mujeres van expresando, en voz alta, lo que ningún niño debe sufrir, como por ejemplo: violencia y discriminación.

³² _ (2015a, julio 2). Directora de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.



Danza Net TV

Al seguir con esta forma de explicar cómo se da la interacción entre el cuerpo en movimiento y el espacio público en la coreografía “Todos los niños del mundo”, quiero agregar rasgos de la construcción escénica que permiten la apropiación de otras técnicas u otras alternativas para deslizarse de un lugar común e integrar otros movimientos. Ejemplo de ello es la anécdota del coreógrafo Francisco Illescas, que en entrevista, explica que retomó un tramo del baile de intimidación llamado haka³³, ya que fue un video viral que varios de sus alumnos habían visto y que le pareció transmitía la fuerza necesaria respecto al énfasis que en ese momento se necesitaba para la coreografía. La interacción del cuerpo en movimiento en relación a la música que acompaña el trabajo del bailarín, corresponde a un diálogo donde tanto la fuerza de la música como la firmeza del movimiento se encuentran en correlato ya sea por su correspondencia o la ausencia de esta. En este caso, la música fue en parte propuesta por los alumnos y algunas melodías fueron elegidas por los

³³ “El haka, es un tipo de danza de guerra maorí antigua que se usaba tradicionalmente en el campo de batalla y cuando los grupos se reunían en paz. El haka es una demostración feroz del orgullo, la fuerza y la unidad de una tribu”. Extracto tomado de la página web <http://www.newzealand.com/mx/feature/haka/> el 20/07/2016.

coreógrafos, esto con la finalidad de que los bailarines se involucren con el trabajo escénico, propongan y al mismo tiempo se lograra cierto dinamismo tanto en la música como en la temática del juego que conformaba la propuesta escénica.

Al minuto 11:45 una chica se sale de la secuencia y mientras sus compañeras pasan entre los niños agarradas de las manos (como simulando el juego del trencito), la chica expresa en voz alta que “miles de niños en África, son obligados a trabajar en minas”, terminando con las preguntas: “¿qué harías si fueran tus hijos? ¿no los ayudarías? ¿acaso su felicidad no importa? Ahora que saben esto, ¿qué harán?”



Danza Net TV

En el minuto 12:00 la formación cambia y una joven expresa que “tanto niños como jóvenes tienen derecho a estudiar”. Y prosiguen con el juego de “las estatuas de marfil”. Al detenerse, se hace mención de cuántos niños viven en pobreza extrema. Otra chica

menciona: “cuantos niños mueren antes de los 5 años y que en su mayoría mueren por enfermedades que se pueden evitar”.

Al segundo 13:00, la formación cambia y de frente al público en cinco filas, al unísono las mujeres gritan: “hay niños que son vendidos al precio de un capuchino, para hacer cosas que ni siquiera puedo explicar”. Las luces se bajan un poco más, la música se para y después de un breve silencio las chicas se sueltan el cabello y comienzan una secuencia de movimientos acompañada de una música fuerte, para en el minuto 15:00 expresar que “los niños tienen derecho a no ser maltratados ni violentados”.



Danza Net TV

Para el minuto 17:00 los chicos levantan a las chicas y se entrelazan hombres y mujeres para de vez en vez separarse una mujer y expresar que: “miles de niños son esclavos de empresas transnacionales”, para después invitar a los asistentes a que compartan comida con quien no tiene y terminar con la consigna: “Todos los niños tienen derechos” y finalizan corriendo en círculos por el escenario ya más iluminado.

La articulación de las secuencia, la temática y el abordaje escénico, pasan por un proceso muy puntual como la ejecución que se espera como resultado final. Al respecto considero importante dar cuenta del trabajo de documentación, así como de la selección y realización de las secuencias que componen la totalidad de la coreografía.



Danza Net TV

En términos de un abordaje metodológico del performance, aquí hago alusión al abordaje escénico y su construcción ya que ambos directores logran que surja a partir de una serie de textos, películas y fotografías de niños en diversas situaciones, relacionar un trabajo de mesa en correlato con la acción que implica la ejecución de los movimientos corporales a partir de ciertas reglas. La dinámica de esta construcción puede referirse al ámbito de la performatividad por el tono un tanto irreverente, por así decirlo, de llevar a cabo el abordaje escénico.

Desde esta propuesta, el acto disruptivo del performance no lo refiero al espectáculo, ni a la puesta en escena, sino que enfatizo tanto la acción coreográfica como una mirada en la que convergen el trabajo de investigación de los coreógrafos y la técnica específica de la danza contemporánea, así como el énfasis que se le otorga a la creación escénica.

Al tener en cuenta que la acción coreográfica está acompañada de un contexto en relación con la práctica, pero no como una mimesis de la realidad sino desde su lenguaje específico, en este caso desde la danza contemporánea, se crea una narrativa propia que puede interpretar de manera disruptiva usando los elementos institucionales, es decir los movimientos propios de la práctica, en este caso la técnica Graham, pero también subvirtiendo este orden agregando otros movimientos que irrumpen con la monotonía y se acercan más al andar cotidiano de la gente que ve sus obras.

Por ello es importante tomar en cuenta para qué tipo de espectador piensan sus obras Laura Rocha y Francisco Illescas. Al respecto, en la entrevista realizada (2015), comenta la directora que le gusta pensar sus obras para la gente de a pie, aquellas personas que no conocen tanto la danza contemporánea. Por esta cuestión, a menudo sus abordajes buscan esta posibilidad de que el público se identifique con la situación, la emoción o algo del bailarín que observa en escena. Teniendo en cuenta esto como vía de creación para el trabajo que desarrolla con los chicos de *Barro Rojo*, es destacable como la coreografía “Todos los niños del mundo” estaba pensada para un público que conoce de danza contemporánea, ve danza y hace danza, sin embargo, ello no minimizó el hecho del tipo de abordaje que enseñan y realizan en su propio espacio de creación con el elenco de *Barro Rojo*.

De tal manera, el analizar esta coreografía realizada por jóvenes de la escuela nacional de danza contemporánea del CENART es un referente de cómo en un espacio institucional aunque se privilegie el uso correcto de la técnica ya sea Graham o Limon, principalmente; los abordajes escénicos son diversos, pero el aquí mostrado permite hablar del trabajo que realizan Laura Rocha y Francisco Illescas como coreógrafos y directores de esta compañía. Al respecto, quiero poner a discusión el trabajo realizado en el marco del Encuentro de danza contemporánea, realizado por el colectivo, Calles Expandidas Hilando Danzas en la Ciudad de México. La propuesta coreográfica tuvo por título “Aroma de Mayo” esta coreografía, mostraba secuencias en las que los bailarines se reunían, se apoyaban entre sí y ayudaban a otros a liberarse, la fotografía de algunas de estas secuencias era marcada y junto con la música, el vestuario y la calle como escenario, hicieron de la presentación una especie de circo donde en varios sectores sucedían secuencias diferentes, debido a que el espacio era amplio, al no restringirse más que por la presencia de la gente.

Al traer este ejemplo me inserto en la discusión acerca de si las calles son espacio de la danza y por qué, incluir el debate surgido a partir de la disputa por quienes son realmente grupos o compañías de danza contemporánea independientes y quienes no lo son. En atención a este cuestionamiento que me parece improductivo y separa aún más a los hacedores de danza contemporánea, la parte productiva de la situación encuentra correlato con la división propuesta por Chantal Mouffe entre la política y lo político.

La política, como una acción que busca acuerdos y establecer vínculos con espacios gubernamentales, a menudo es un recurso al cual deben acudir alguna vez los creadores independientes, ya sea para ocupar las calles, hacer festivales, hacerse propaganda o

inclusive establecerse como compañías. Sin embargo; aquellos grupos que de manera determinante consideran esto como una práctica no propia de compañías o de grupos independientes, prefieren no enfrentarse a las normas gubernamentales y ejercer como tal una acción política-dancística que rompa con las normas para dar cuenta de su acción radical y subversiva. Lo aquí propuesto, es otra vía para abordar la danza contemporánea y dar cuenta de una acción política que enfatiza la dimensión de lo político, a partir de evidenciar los desacuerdos y responder a la pregunta de ¿cuál es el correlato de los bailarines que ejecutan danza contemporánea con la sociedad o el público al que le danzan?

Si bien, lo que busco a partir de este trabajo de investigación no es llegar a establecer un radicalismo o una mayor incisión entre qué grupo es más independiente que otro, sino que a través de la propuesta escénica, el abordaje de la misma, la temática, los movimientos corporales, así como los elementos de la puesta en escena y el lugar de enunciación tanto de parte de la compañía como del lugar en que se ejecuta la propuesta coreográfica, se pueda visibilizar lo político a través de la articulación performativa en la que conviven estos factores.

La coreografía analizada, permite poner sobre la mesa estas paradojas, ya que es una coreografía pensada, diseñada y creada por aquellos que conocen y hacen danza contemporánea desde la práctica independiente (*Barro Rojo*) y al mismo tiempo, desde la práctica institucionalizada, (Aquí me refiero a la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea) y en este entrecruzamiento, observo el mismo abordaje que confronta, que rompe con lo “cotidiano” de una coreografía de danza contemporánea poniendo a manera de distintivo un énfasis en aquello que es público –privado, refiriéndome al énfasis de lo invisible y lo visible (CF. Rabotnikof:4). Es aquí donde el cuerpo del bailarín es un lienzo

que muestra cómo la sociedad ha construido ciertas percepciones que estos cuerpos hacen propias y que por un momento se desentienden de ellas para construir otro yo en la ejecución dancística, otro espacio aparte del que es visible y una relación performativa entre la construcción y la ejecución coreográfica.

A partir del trabajo de observación y entrecruzamiento de la labor de los coreógrafos en sus trabajos presentados como Barro Rojo o como profesores del CENART, no encuentro una diferencia entre lo que observo en las propuestas coreográficas de *Barro Rojo* en comparación con el abordaje que realizan Laura Rocha y Francisco Illescas en sus puestas en escena realizadas en el CDCC, esto en el sentido contestatario y político.

Para finalizar, a manera de un previo del siguiente apartado, destinado al análisis de la coreografía “El ritual de la ponzoña” del grupo *Proyecto Coyote*, cabe señalar que lo relevante de poner en diálogo dos propuestas escénicas desde estas compañías, compete precisamente en el abordaje escénico y en su manera de concebir la danza. Considero que la lucha política no solo se gesta desde la afrenta de este corte, sino que hay propuestas como la de *Barro Rojo* que desde la ruptura construye una mirada disruptiva y contestataria aún sin tener la intención de llevar la propuesta con estos fines.

Por otro lado, lo observado con la coreografía de *Proyecto Coyote* tendrá una manera diferente de interactuar con el espacio público, en este caso referido al trabajo callejero, así mismo, su propio uso del performance y un manejo del cuerpo que como se verá en el análisis, nos dirige a la pregunta que el mismo coreógrafo expresaba en la entrevista, ¿será que la gente quiere ver en la coreografía lo mismo que ve en el teatro? Al respecto me parece que la pregunta va acorde a uno de los cuestionamientos que apuntala

mi trabajo sobre ¿de qué manera nos vinculamos con el hecho escénico? Cuestión que trataré de ejemplificar desde el análisis coreográfico.

Análisis de la Coreografía “El ritual de la ponzoña” de la compañía:

Proyecto Coyote.



Presentación de danza contemporánea en San Luis Potosí.
Coreografía: “El ritual de la ponzoña”³⁴

La segunda coreografía que trabajo en el presente capítulo lleva por título “El ritual de la ponzoña”, su análisis lo desarrollo a partir de observar la grabación de esta coreografía realizada el 17 de mayo de 2014, día en que tuvo lugar el festejo internacional del día de los museos. En el marco de esta festividad la compañía *Proyecto Coyote* realizó una presentación coreográfica a un costado del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, interrumpiendo por unos momentos el tránsito peatonal.

Cabe mencionar que para este grupo en específico, analizo una coreografía en la cual no estuve presente, pero me parece relevante la dinámica que se dio entre los asistentes y los bailarines en esta presentación, a diferencia del encuentro dancístico que presencie en

³⁴ Las imágenes aquí presentadas, son capturas de pantalla que realicé a partir del video del evento por el día internacional de los museos subido a you tube <https://www.youtube.com/watch?v=3DaqIOryX38>

el Distrito Federal, en condiciones similares pero en contextos diferentes, lo que explicaré al final de este análisis.

En total, la coreografía dura un poco más de cuarenta minutos y como en el ejemplo del apartado anterior, analizaré secuencias específicas que me permitan responder y eventualmente replantear, mi pregunta eje sobre ¿cómo se apropian del espacio público los bailarines de la compañía Proyecto Coyote, cómo hacen uso del cuerpo en movimiento y el performance como dimensiones de lo político?

La primer secuencia a desarrollar incide en el abordaje del espacio, el inicio de la coreografía consiste en la incorporación de los chavos al espacio desocupado corren de uno en uno, se trepan a las rejas de cuatro ventanales del museo que dan a la calle, mientras se oye la sirena de un coche de una patrulla (sonido que proviene de un audio grabado en la pista), una joven corre mientras los chavos colgados de los ventanales quedan en la orilla y la joven queda en el centro, mira para varios lados, después se oyen tres sonidos fuertes a manera de balazos, acto seguido la chava cae al suelo y comienza la canción del grupo Calle 13 titulada “Canción para un niño en la calle”. La joven se levanta, los chavos bajan de las ventanillas y realizan movimientos a nivel de piso, uno de ellos traza líneas con cinta adhesiva en el suelo, líneas que sigue la chica que simulaba estar herida, mientras esto ocurre, la gente que pasa por la calle sigue su camino.

Hasta esta primera secuencia, es interesante la construcción del espacio y la delimitación del mismo. Desde un principio, si bien, se colocan las bocinas y el sistema de audio necesario para proyectar el sonido ambiente, también se toma en cuenta dejar un espacio pequeño para no impedir totalmente el tránsito de los peatones, por lo mismo, las

líneas marcadas con la cinta adhesiva, más las instrucciones del coreógrafo indicando al chavo que graba el video dónde se verá mejor la acción dancística, son una vía de crear el espacio a partir de las posibilidades de desplazamiento que tiene el cuerpo en movimiento tanto de los bailarines como también de los paseantes y espectadores.

A partir de la secuencia descrita, el movimiento de los bailarines es una forma de posicionar y desplazar el cuerpo haciendo uso de los recursos que tienen a la mano, por ello los barrotes de las ventanas y la amplitud del espacio predispone que haya desplazamiento que permitan el correr, colgarse y realizar una secuencia que a la par del movimiento dialogue con la música a partir de la destreza y la gestualidad. Estos elementos en constante diálogo, el cuerpo en movimiento del ejecutante, la calle, las ventanas, los gestos tanto de los bailarines como de los espectadores permite dar cuenta de la complicidad de esta escena donde somos testigos de otra lectura de ese espacio, de otro uso tanto de la calle como de los cuerpos, así como también, nos permite entender -como menciona Hannah Arendt- que “en tanto agentes, somos al mismo tiempo sujetos perceptores y sujetos percibidos, formamos parte de un contexto”³⁵ (Arendt,:12) De este modo, el formar parte de una situación específica y vincularnos con los otros, permite desde movimientos conocidos un proceso de identificación con el bailarín, sin embargo esta familiaridad, al mismo tiempo es una contradicción que nota el espectador ya que aquello que atestigua no concuerda con el uso del lugar en el que usualmente transita. De tal modo, la gestualidad y el movimiento en conjunto con la interacción musical y la reacción gestual o de movimiento de la gente que observa el evento son parte de la incidencia de lo político, tanto desde el propio cuerpo en movimiento del bailarín, como del espacio que construye.

³⁵ Véase: http://es.slideshare.net/simonmoises/hanna-arendt-que-es-la-politica?from_action=save



Presentación de danza contemporánea en San Luis Potosí.
Coreografía: "El ritual de la ponzoña"

Por otra parte; en la segunda secuencia a destacar, la música cambia por una canción también del grupo Calle 13, titulada "Baile de los pobres". El espacio lo ocupa una figura femenina vestida con una bata blanca y tacones negros, entra caminando sobre la línea de masking tape, después un chico la comienza a seguir y la jala del brazo, pero ella se suelta e intenta seguir su camino, entran dos bailarines más quienes siguen a la pareja y también jalonean a la chica, uno de los bailarines trae una cámara y simula sacarles fotos a ella y a otro chico mientras la jalonean entre todos, pero ella no para de sonreír a la cámara hasta que se marcha y finaliza la secuencia. Esta parte llamó mi atención, al observar que quien pasaba por la calle en ese momento transitaba rápidamente, ello en gran parte por la incomodidad generada por esta secuencia, inclusive una señora volteaba al ver que jalaban a la chica, otros sin entender mucho solo miraban y escuchaban la canción, de nuevo los gestos eran contradictorios, la chica caminaba delicadamente mientras el chico la tomaba de la cintura y la jalaba hacia él, al mismo tiempo sus compañeros le jalaban la bata y le intentaban levantar la falda pero ella no perdía la sonrisa. En esta parte valdría pensar en

cómo desde la danza, desde el movimiento de los cuerpos que habitan los bailarines, se produce esta escenificación de personajes que giran y se mueven con gran elasticidad, pero al mismo tiempo actúan y generan movimientos que evocan situaciones de conflicto las cuáles son fáciles de relacionar con la violencia que ocurre en el país.

En la siguiente secuencia, el clima del entorno vuelve a cambiar, pero ahora con la entrada de la canción de Manu Chao, “El desaparecido”, los bailarines se ponen lentes y caminan de un lado a otro, muy solemnes, se muestran ensimismados, a veces miran su reloj de pulso y siguen de frente, traen corbata, la cual se quitan junto con los lentes al siguiente cambio musical. En esta parte, el diálogo con la música sugiere una inflexión en la propuesta escénica a manera de enfatizar cómo se desenvuelven los cuerpos en movimiento de las personas que transitan la calle, como interactúan al estar codo a codo sin mirarse entre sí, sin hablar y solo viendo hacia el frente, inclusive en esta secuencia uno de los bailarines cae y los demás lo rebasan pero no se detienen para ayudarlo. Esta secuencia incide en la particularidad que se le otorga a los movimientos cotidianos como caminar en la calle viendo el teléfono celular, de tal modo, más que una alegoría o a una relación mimética de la acción cotidiana, logra que al mirar en conjunto las secuencias, esta parte sea aún más directa a una crítica del comportamiento actual de varios transeúntes, así como también implica el exponer lo político a partir de situar el cuerpo en movimiento del bailarín junto a su vestimenta, la música que acompaña la acción y las decisiones de esos cuerpos al interpretar dancísticamente lo que se sugiere como una problemática que nos aqueja e involucra a todos los que alguna vez hemos usado de este modo las calles.

Para la siguiente secuencia a destacar, la atmósfera se encuentra compuesta de la canción “Lágrimas de oro” de Manu Chao. En esta secuencia de movimientos un grupo de

chavos se disponen a bailar mientras que por otra parte, una chica se separa del grupo y al mirarla se observa cómo contrae su cuerpo como si fuera a vomitar, al tiempo que su rostro se observa serio mientras mantiene los ojos fijamente abiertos, ondulando el cuello y bajando de vez en vez la mirada, hasta que dobla su cuerpo aún más y se desplaza hacia atrás al tiempo que abre la boca en señal de quien emite un grito, pero ella simula el hecho sin emitir sonido alguno. Sus movimientos separan al grupo de chicos bailando, lo que finaliza con la secuencia. Esta escena la considero de paso ya que en conjunto con la construcción escénica, obtenida con las otras secuencias, permite dar cuenta de un diálogo distinto con la música, esto a manera de expresar desde el cuerpo en movimiento, el silencio desde el silencio mismo del bailarín pero dejando que la música hable junto con el cuerpo, el dialogo que sugiere puede inscribirse en una interacción subjetiva del ejecutante con la música y la interpretación que hago como espectador; sin embargo, es destacable el observar que la problemática expuesta a través de estos movimientos juega con la evocación del sufrimiento no dicho.

Después de una escena de movimientos con música sin letra, continua una secuencia a partir de la canción “Por el suelo” del grupo Manu Chao; en ella, una chica se sienta a pelar y comer un elote, mientras, uno de los bailarines se sienta a un lado de ella y con una bolsa de papas fritas en una mano y un refresco en la otra se levanta para invitarle papas al público. Al regresar a sentarse la música sigue y se escucha de fondo el coro de la canción “Pacha Mama me pongo tan triste, Pacha Mama me pongo a llorar”, mientras se escuchan estas frases el chico que come las papas así como la chica que intenta comer su mazorca de elote comienzan a ser envueltos por papel de estaño, pero el chico se libera y ella cae al suelo para terminar rodando en el piso con su mazorca. Acto seguido el chico con las papas

y otro compañero la siguen, simulan patearla para que ella siga girando hasta que los tres salen del espacio escénico y termina la secuencia. La crítica acentuada por cómo se prefiere la comida chatarra por sobre la natural, permite verse a sí mismo de forma cruda a través de esta escena donde la imagen del chico con sus papas y refresco está pateando a la chica que rueda con su mazorca, plantea una fuerte crítica al maltrato dado a la madre tierra y lo que ella produce.

En la siguiente secuencia, aparecen todos los bailarines juntos y bailan al ritmo de la canción “Bienvenida a Tijuana” de Manu Chao; tres chicas bailan moviendo sus caderas y realizando ondulaciones, entran y salen del centro marcado por la cinta, mientras que al momento de llegar al centro la tercera chica es agarrada entre dos chicos que la jalonean hasta terminar la secuencia con el cambio de música. En lo que supone un ambiente de fiesta las chicas bailan, pero los chicos se mantienen detrás de ellas a un metro de distancia viendo como se mueven. Cuando una de ellas se separa del grupo, un chico la toma por la cintura en repetidas ocasiones para lanzarla hacia su otro compañero y entre los dos la avientan de un par de manos a otro hasta que ella intenta zafarse, pero ellos la jalonean con tal fuerza que logran detenerla de las piernas y los brazos llevándosela para dar por finalizada la secuencia. Las acciones que resalto de esta serie de movimientos, me permiten analizar no el lenguaje dancístico, sino, destacar cómo interactúan los bailarines desde el cuerpo en movimiento y el espacio que ocupan sus cuerpos al interpretar, en este caso, una situación de maltrato hacia la mujer, donde de nueva cuenta la música resalta sarcásticamente la situación con las frases “Bienvenido a Tijuana, Bienvenida mi amor, Bienvenida a tu pena, Bienvenida a la muerte” un marco sonoro que envuelve como parte del contexto la acción que se ejecuta dancísticamente.

Al siguiente cambio de música, con la melodía “Luna y Sol de Manu Chao”, la secuencia se desarrolla con un bailarín al cual le ponen saco, corbata y tiene en los brazos una etiqueta que dice “puerco”. Su compañero lo acerca al público y señala estas etiquetas. Su compañera levanta su brazo al mismo tiempo que la otra compañera hace lo mismo del otro lado, los demás bailarines van detrás de ellos, pareciera que muestran a un candidato en temporada de elecciones, después de ello, termina la secuencia con otro cambio musical. Al ritmo de la canción de Manu Chao, que dice “todo es mentira,” esta secuencia emula un acto proselitista a partir del cual, el espacio de la danza se convirtió en un espacio de burla hacia una situación sarcástica donde los espectadores se ríen y por otra parte se interesan por saber que dicen las etiquetas pegadas en el saco.



Presentación de danza contemporánea en San Luis Potosí.
Coreografía: “El ritual de la ponzoña”

En otra secuencia, bajo la canción de Manu Chao “El clandestino”, los bailarines caminan en grupo dando pequeños pasos hacia el frente poniendo a la altura de su rostro paletas blancas con signos de interrogación que al ellos cambiar de dirección giran la paleta y se muestra el signo de dólares, de fondo, la música narra la historia de un indocumentado

al cual le dicen “el desaparecido”, porque no tiene papeles y siempre corre para que no lo deporten. Mientras los bailarines caminan con los cartones, uno de ellos baila fuera de la formación de sus compañeros, al mismo tiempo, otros bailarines corren al mismo instante en que esta acción es narrada por la canción hasta que se desvanece la música y finaliza la secuencia. La situación del migrante en el país al cual llega y ser ubicado como ilegal se potencializa con las paletas con signo de dólares y signo de interrogación que usan los bailarines mientras uno de ellos al no pertenecer a la fila parece ser el clandestino, pero sus compañeros al portar los signos antes mencionados parecen aliarse con su situación y enfatizar con esta acción la nula importancia por saber quién es la persona y reforzar la lucha por obtener dinero y un mejor modo de vivir.



Evento callejero de danza contemporánea. México D.F.
“El ritual de la ponzoña” Foto: Stephanie Varela

Como última escena a destacar, se observa una secuencia libre donde los bailarines siguen el ritmo de la música e invitan a la gente que los ve a que bailen con ellos, por lo que se unen dos personas del público mientras que algunos que observan toman fotos, así como

también hay gente que pasa por la orilla de la calle mientras otros graban la divertida escena que finaliza con el agradecimiento por parte del coreógrafo y director del grupo, Arturo Garrido. El cierre de la coreografía ofrece una mirada al goce por el ritmo y a la libertad de improvisación con la que cada bailarín se mueve. Asimismo, la música es como un himno que enuncia consignas como: Tú no puedes comprar al viento, tú no puedes comprar al sol, tú no puedes comprar mi alegría, no puedes comprar mi vida...

2.5 La dimensión de lo político a partir del análisis coreográfico.

La propuesta escénica que se presenta en la coreografía “El ritual de la ponzoña” permite ver cómo es el abordaje del espacio escénico en el cual se desenvuelven los bailarines por medio del cuerpo en movimiento. Entre cada una de las secuencias descritas, destaco los detalles que me permiten hacer una interpretación de la serie de movimientos, gestos, vestuario, musicalización así como de los objetos que acompañan su danza. Esta serie de herramientas construyen, en el caso de esta compañía una materialidad del cuerpo en movimiento es decir, el uso y la manera en la que movilizan sus cuerpos y la apropiación que hacen de la calle, aunque está mediada por una autoridad, permite exponer su trabajo con un plus diferente al que se tendría al exponer la misma coreografía pero en un entorno como el escenario controlado y cerrado como el que ofrece un teatro.

Considero que como expone Chantal Mouffe la práctica artística, en este caso el trabajo coreográfico, permite dar cuenta que la danza construye colectividades que pueden acceder mediante su arte a criticar el orden hegemónico, es decir, pensar en una coreografía en las calles, interpretar situaciones de violencia, entre otras estrategias, son una apuesta por sensibilizar a quienes observan y quienes practican la danza contemporánea. Más allá

de que la presentación sea en un espacio al aire libre como la calle y de que cambien las condiciones en un espacio como el teatro, la relevancia de este análisis cualitativo, radica en dar cuenta de cómo a través del uso del cuerpo en movimiento y del espacio, que se encuentra siempre en correlato con la acción dancística, adquiere un énfasis particular al otorgar a las secuencias espacios de improvisación y de identificación que permitan un diálogo visual entre bailarín y espectador.

A manera de ejemplo, propongo recordar secuencias como la presentación de un candidato, o la chica que al oírse los disparos se tira repentinamente al suelo como si le hubieran disparado. Esas secuencias muestran imágenes como: el cuerpo tirado en la carpeta asfáltica, la imagen del candidato con saco y corbata, el desprecio por la comida natural, son ejemplo de como se generan estrategias para relacionar lo que vemos en la coreografía con la experiencia vivida y cómo tomamos distancia de la misma, para cuestionarnos sobre lo que se observa desde la acción dancística. De igual modo, este performance, que como sugiere Diana Taylor, es una acción efímera (como lo es el ejercicio dancístico) que pertenece a un momento, un lugar determinado y aunque se repite no es siempre realiza del mismo modo. La oportunidad que ofrece el uso de esta terminología, permite pensar en la valía que tienen recursos expresivos como la improvisación del bailarín, el cómo dirige su cuerpo para interpretar dancísticamente su papel, y cómo los elementos del performance como son la puesta en escena dividida en la música, el vestuario, el espacio escénico en el que se desenvuelve la coreografía, la amplitud de los movimientos, los gestos, la presencia o ausencia de la voz, así como el contexto que envuelve a la presentación de la coreografía, permiten matizar y potencializar

en este caso, lo político desde la temática, el abordaje escénico y la puesta en juego del cuerpo en movimiento.

Para teóricos como Judith Butler, la relevancia de analizar y trabajar con la materialidad del cuerpo, recae en una cuestión performativa donde el nombrarse hombre o mujer determina el género, más no la inclinación sexual. Asimismo, la cuestión performativa la observo más en la compañía Barro Rojo, a medida de que su proceso de elaboración coreográfica, en la actualidad, no tiene como finalidad ser de izquierda, derecha o de una incidencia política específica, sin embargo, al haber sido enunciados como la izquierda desde la danza contemporánea, los instala en un espacio preconstruido donde sus propuestas se leen a partir de las disputas, es decir, desde lo político entendido como aquellas situaciones donde se muestra el desacuerdo, donde se exhibe la pugna por lo que sucede y no debería de ser correcto. En este sentido, la compañía a partir de la coreografía “Todos los niños del mundo” permite desde las frases de los bailarines darle aún más presencia a la acción coreográfica, palabras que aunque puedan ser tomadas en cuenta o no por los asistentes, para los bailarines les permite identificarse con el papel o el rol que juegan en la coreografía.

Con la finalidad de realizar un entrecruzamiento de lo que observo a partir de la descripción ya realizada de una coreografía de cada compañía, quiero aclarar mi inquietud por destacar en la compañía *Proyecto Coyote* el performance y por parte de *Barro Rojo* la performatividad. Referirme al performance y a la performatividad el primero a partir de la autora Diana Taylor y el segundo a partir de Judith Butler, permite analizar tanto la importancia de la construcción coreográfica así como el abordaje escénico que destaco en la compañía *Proyecto Coyote*. Basado en dos análisis coreográficos que usan como eje la

manera en que se desenvuelven los cuerpos en el espacio que ocupan, cómo dialogan desde el cuerpo en movimiento con la música, la palabra, los gestos, los sonidos y cómo estas herramientas las potencializan para incidir en su entorno.

Al respecto, mi intención de trabajar con esa categoría reside en lo que cita Diana Taylor al retomar las palabras del teórico mexicano Antonio Prieto Stambaugh al enunciar que “performance es una “esponja mutante” que absorbe ideas y metodologías de varias disciplinas para aproximarse a nuevas formas de conceptualizar el mundo”(Taylor,2011:28) Lo aquí propuesto tiene como objetivo ver el hecho dancístico y su construcción a partir de tomar el performance como metodología de análisis, lo me permite destacar la interacción del espacio escénico que ocupan los cuerpos en movimiento de los bailarines y la interacción de ellos con la música, los gestos, el vestuario, los sonidos y el espectador esta interacción a partir de un modo de hacer y decir performativo deviene en estrategias de performance como los espacios de libre creación de los bailarines (improvisación) así como la creación de las estrategias necesarias para buscar la identificación del espectador con los movimientos del bailarín.

Los ejes de este trabajo me han llevado a realizar un énfasis en estas dos compañías, que a través de las propuestas analizadas, destacan problemáticas sociales en sus trabajos escénicos ello pone en el centro de la discusión la relevancia de hablar de lo político a través no sólo de la temática de las coreografías, sino también invita a ver cada hecho escénico inscrito en una dinámica específica de relaciones de poder donde lo político se sitúa en la interacción conflictiva o agonística entre los grupos y en su relación con las instituciones, ello desde la propuesta de esta investigación, donde los mismos grupos confrontan sus miradas sin pretender llegar a un consenso de cuál fue la mejor, sino bajo la

idea de construir y mostrar una propuesta de visión de mundo a partir de la interpretación, el trabajo en equipo y la creatividad del coreógrafo y los bailarines.

2.6 Entrecruzamientos Barro Rojo y Proyecto Coyote. Propuestas coreográficas desde el disenso.

Para trabajar con el análisis realizado, quiero poner de relieve los contrastes que existen al abordaje de ambas compañías. En un capítulo anterior explico que tanto para la profesora Laura Rocha como para el profesor Francisco Illescas, en los últimos 5 años la compañía no ha incidido directamente en elaborar producciones pensando en el ámbito de la política y desde la izquierda, sin embargo, en su construcción coreográfica y las propuestas coreográficas en sí como la que se analizan en este capítulo, el tipo de abordajes que han realizado, más la temática, han sido lo que catalogue su trabajo como de izquierda, como un grupo de propuesta política e irreverente. Cabe mencionar que un aspecto a tomar en cuenta del trabajo de las compañías, es la dirección de las mismas, las inclinaciones de los directores y coreógrafos así como las inclinaciones, gustos y la visión de los bailarines que componen cada grupo.

Para el coreógrafo Arturo Garrido, es importante trabajar en las comunidades y llevar la danza contemporánea a más lados para no limitarse a los circuitos comerciales o de élite. Aunque considera que la danza contemporánea se ha hecho inaccesible para muchos sectores, es aún mayor la falta de interés que tiene la gente de ver esta danza porque algunos consideran que es poco entendible y muy abstracta. Ante esta situación y como menciona el coreógrafo, en efecto hubo un tiempo donde la danza contemporánea se

separó del público y se quedó estancada así como el ballet se quedó estancado en las historias de príncipes, cisnes, princesas entre otros cuentos de realidades ajenas a las historias latinoamericanas. Por esta situación son importantes desde su punto de vista dos cosas, recuperar el lugar de enunciación del bailarín, así como mirar alrededor y hacer una labor interpretativa de la realidad que vive la gente común que circula por las calles, estudiar su cotidianidad y proponer una lectura crítica desde las herramientas que brinda la danza contemporánea. Al respecto de la mirada del coreógrafo, hay una pregunta que llamó mucho mi atención en la entrevista, debido a que el coreógrafo comenta que la gente quiere ver en la danza algo parecido al teatro, o al menos eso pareciera, pero no es así. Son cosas distintas aunque pueden y se nutren entre sí pero el trabajo que desempeñan es diferente. De tal modo, una pregunta necesaria a través de un análisis coreográfico basado en las dimensiones de lo político bajo el cuerpo en movimiento, el espacio público y el performance, sugiere una pregunta sobre ¿cómo a partir de la interacción entre bailarines y espectadores se llevan a cabo procesos de identificación que nos dirigen a lo que Rancière sitúa como el reparto de lo sensible? Para el autor, el reparto de lo sensible radica en cómo se hace el reparto de lo común, de lo que es de todos, por ello menciona lo siguiente: “Las prácticas artísticas son “maneras de hacer” que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (Rancière, 2009:11) Es así como a partir de este posicionamiento se puede entender que esta sensibilidad es la herramienta de trabajo del bailarín, herramienta que modifica su forma de pensar y de ejercer su trabajo escénico transformando no solo su relación con otros sino también con sí mismo y cómo es visto frente a los demás.

Desde mi lectura, el reparto de lo sensible en materia de danza responde a esta capacidad de aprendizaje y apropiación de varios esquemas, sistemas, o propuestas de movimiento del cuerpo con las cuáles se pueden encontrar otras vías para interpretar el mundo en el que vivimos y mostrar una lectura que se hace a través del movimiento.

Cabe destacar que la acepción del reparto de lo sensible, es un análisis que para Rancière, no solo se basa en -cito- “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de lo común y los recortes que ahí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière,2009:9) esto, entendido como el uso y la apropiación del cuerpo en movimiento y el espacio público ejes que visibilizan las normas implícitas en el contrato de uso de los espacios públicos como las calles, sino que también, es importante para el autor dar cuenta de que las artes y en este caso pensando en la danza contemporánea, no puede brindar más a la dominación o emancipación, de lo que puede prestarles como: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, “reparticiones de lo visible y de lo invisible” (Rancière,2009:19)

Ante los parámetros que expone el autor para explicar cómo se construye lo común y de qué manera se distribuye lo sensible, es parte del vínculo arte y política, el visibilizar desde mi objeto de estudio, cómo la coreografía permite analizar este vínculo del cuerpo en movimiento en un tiempo y lugar específico, ya sea para la reproducción de un canon o para la subversión del mismo.

Desde mi punto de vista, lo sensible, recae en cómo se apropian y usan estos parámetros en el hecho escénico y cómo se produce un efecto de subversión de las reglas, por ejemplo al proponer una forma distinta de interactuar en las calles, o proveer al peatón

de observar su calle con un ritmo diferente. De igual manera, en la coreografía de Barro Rojo, me parece que la palabra y el movimiento de los cuerpos aunado al eje dinámico de la musicalidad, producen un acto performativo que sigue las reglas de un trabajo dancístico desarrollado por alumnos de danza contemporánea bajo una propuesta de plantear una inconformidad, una disputa debido a que los derechos de los niños son muy poco respetados.

Aunado a la problemática por la comunidad y el reparto de lo sensible, es necesario mencionar que de “lo común”, solo las personas que desarrollan tales aptitudes o habilidades tienen la legitimidad para visibilizar los espacios, para abrirlos y permitir nuevas dinámicas de interacción entre los cuerpos en movimiento que habitan las calles, los teatros o el lugar donde se presente la danza contemporánea. Debido a ello, el bailarín es una persona apta para trastocar el ordenamiento ciudadano y proponer otra secuencia de movimientos distinta a la del peatón.

En este sentido la relación de los medios de comunicación con la danza contemporánea, atiende a un reparto de lo sensible que también podemos analizar a partir de lo que es dado a conocer, de lo que es apoyado por programas gubernamentales y de aquello que es impulsado vía los medios de comunicación masiva como la radio, la televisión y a últimas fechas las redes sociales. En esta dinámica, como destaca el profesor Arturo Garrido y el investigador Pierre Alain Baud, hubo un tiempo en el que la danza contemporánea estuvo apoyada por el gobierno, debido a que eran gente que estaba interesada por este tipo de arte, pero a medida de que los siguientes gobernantes han desconocido y dado poca importancia por la danza ha ocasionado un declive en la misma, por ello, programas televisivos como: “Opera prima” permiten, aunque no de la mejor

manera según las palabras del profesor Arturo Garrido, dar cuenta del trabajo del bailarín y darle un lugar a esta expresión artística en un medio de amplia difusión como lo es la “televisión abierta”, sin embargo, no es del todo suficiente para interesar a un mayor número de personas y construir una comunidad más amplia donde el reparto de lo sensible no solo sea un intento de dar cuenta de que existen otras maneras de mover el cuerpo, sino que también existen otras formas de expresarnos a través del conocimiento del cuerpo y su capacidad de movimiento.

Conclusiones

A partir del enfoque agonista que propone la autora Chantal Mouffe, realicé dos análisis coreográficos con la finalidad de extraer los puntos disruptivos de cada secuencia, lo que me permitió dar cuenta de la interpretación o la lectura que hago de cada propuesta escénica y junto con ello indagar de qué manera la interpretación guarda relación con el espacio público entendido como un lugar físico y un espacio simbólico que se construyen con los elementos que constituyen el hecho escénico.

Por otra parte, el elegir una coreografía presentada en la calle y otra presentada en el Teatro de la Danza tuvo como objetivo dar cuenta de que aún en el espacio teatral, así como en el espacio abierto, las coreografías de estos grupos tienen una incidencia en lo político al conservar como eje principal de su construcción escénica la disputa por dotar de otro sentido el abordaje escénico, siendo así que ambas compañías buscan hablar de problemáticas sociales que pueden ir desde temas como la soledad, el exilio, la discriminación, el desamor, entre otros, dando cuenta de que el tema es solo parte de un conjunto que reviste a la coreografía y la dota de elementos que se desbordan y pueden ser interpretados de múltiples maneras.

Cabe destacar que las preguntas clave del proyecto, como son: de qué manera se apropian los bailarines del espacio público, del cuerpo en movimiento y del performance, formaron parte de una línea de trabajo que sirvió para considerar que lo político entrecruza estos tres ejes y permite darle un sentido crítico a la propuesta coreográfica, desde su construcción hasta la presentación. Si bien hago mención de los elementos que construyen

el hecho escénico y la relevancia de tomar en cuenta lo expresado por los coreógrafos y directores, considero que no llegué a enunciar cómo la apropiación que hacen de las herramientas que tienen a la mano ya que implica un posicionamiento político y un uso específico a partir de la inquietud tanto de los hacedores como de los bailarines intérpretes por cómo se vinculan con la temática de la coreografía y el abordaje de la misma.

Bajo estas observaciones, es necesario mencionar que observo en el trabajo de *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote* a dos compañías con una relación agonística a partir de que se encuentran en constante competencia por obtener más espacios para presentarse. Sin embargo, cada uno ha logrado obtener espacios privados desde los cuales dar clases y tener presentaciones. Dichas estrategias, son intentos por brindar una mayor visibilidad el trabajo que desempeñan en sus compañías. Los espacios sean públicos o privados, abiertos o cerrados, desde el punto de vista de la autora Norah Rabotnikof ³⁶, pueden ser una apuesta por la construcción de lo común pero no una garantía de visibilidad, y ello considero que es de las conclusiones clave de este proyecto. El problema de que haya o no espectadores en las funciones considero que recae en este reparto de lo sensible, donde al parecer, quienes están sensibilizados ante las expresiones artísticas como la pintura, la escultura, la música entre otras artes desarrollan la curiosidad por explorar la danza a partir de una formación escolarizada. La danza contemporánea, y aquí destaco lo mencionado por el coreógrafo Francisco Illescas, se volvió una actividad de élite y en gran parte considero que esto delegó la idea de sensibilidad solo a las personas que han tenido una formación escolar no gubernamental o que pertenecen a cierto estrato social. Sin embargo, esta idea me parece

³⁶ Nota tomada del artículo "Público Privado" de la autora Nora Rabotnikof, versión para el diccionario de política, proyecto Flacso- Conacyt. Escrito recuperado del sitio web <http://www.perio.unlp.edu.ar/sitios/opinionpublica2pd/wp-content/uploads/sites/14/2015/09/T1.2-Rabotnikof-.P%C3%BAblico-y-privado.desbloqueado.pdf>

que se desplaza, al observar el trabajo de otras compañías y colectivos independientes como Arte Suré, Asalto Diario, entre otros que se mencionan en el primer capítulo de la tesis, grupos que su gusto por la danza contemporánea los ha llevado a buscar cómo instruirse sin ingresar necesariamente a una escuela profesional de danza contemporánea. De tal modo, si el reparto de lo sensible no se adjudica solo a la clase social y/o al desconocimiento de ésta actividad, valdría la pena mencionar que en gran parte se relega a la danza por la falta de interés no solo de verla, sino también de estudiarla.

A manera de cierre, considero que la danza contemporánea así como otras expresiones dancísticas tienen un eje político que incide en el desempeño corporal, espacial, temporal y performativo del trabajo escénico que se realiza a partir del movimiento del cuerpo, por lo que la función de un análisis de este tipo, más que dar cuenta de los elementos que hacen de la coreografía el lugar de lo político, implica el poner como centro la danza contemporánea como una vía de expresión corporal desde la cual, compañías como las aquí trabajadas pretenden criticar no solo el orden social que las rodea y sus problemáticas, sino también la función del movimiento del cuerpo y lo que ello implica en una sociedad disciplinaria³⁷.

En tiempos donde la protesta se ha vuelto crudamente castigada por el estado, al menos en la Ciudad de México, el poner el cuerpo en una situación que vaya en contra del orden o del uso propuesto para cada espacio, es una afrenta al orden y desde esta mirada el trabajo que estos grupos realizan es producto de esa afrenta desde su forma de construir hasta su manera de abordar el hecho escénico.

³⁷ Tomo la noción de sociedad disciplinaria a partir del texto *Foucault y el poder (2005)*, México, UAM Xochimilco de la investigadora María Inés García Canal, el cual fue consultado en línea a través de la página: https://issuu.com/tonatiuh_cc/docs/foucaultyelpoder

Como una última consideración y desde mi lugar de espectadora, me parece que la urgencia por cuestionar lo que vemos y contextualizar lo que escuchamos al mirar una coreografía de danza contemporánea es parte del ejercicio de apropiación y sensibilización de lo que compañías como *Barro Rojo* y *Proyecto Coyote* plantean desde su abordaje coreográfico, aunado a este esfuerzo habría que preguntarnos ¿cómo nos apropiamos nosotros de lo que observamos al participar de una propuesta coreográfica, al ser cómplices de un evento callejero, al momento de presenciar una obra de teatro, una película o una serie de pinturas o fotografías? Sería aún más útil, el cuestionarnos por cómo nos apropiamos de los espacios, qué estrategias de socialización nos permite llevar a cabo estas acciones y de qué manera se pueden construir redes no solo civiles sino también artísticas que desde un enfoque agonista plantee la construcción de una comunidad crítica, incluyente pero sobre todo permanente.

Para finalizar quiero destacar que respecto a la investigación en danza contemporánea hay información pero hace falta más interés por vincular la danza con nuestro entorno, rescatar su utilidad para el desarrollo del ser humano, así como también, indagar qué políticas culturales impactan en las propuestas escénicas y cómo lo hacen, para a partir de ello expresar propuestas o dar cuenta de los planes existentes para mejorar tanto la situación laboral de los bailarines como la importancia de dar continuidad y apoyo a las propuestas escénicas venideras. Es importante mencionar que un ámbito que no me fue posible abarcar es la situación de los bailarines, sus opiniones, la forma de construir y apropiarse de las herramientas expresivas tanto corporales como subjetivas desde su mirada, sin embargo, son ejes que dan para investigaciones posteriores que pudieran ofrecer un trabajo crítico interdisciplinario o no, pero con miras a seguirnos cuestionando ¿cómo

nos vinculamos con la danza? ¿Qué pueden aportar estudios sobre el cuerpo, la corporalidad, la política, e inclusive los rituales de interacción? refiriéndome aquí a Goffman en aras de comprender y cuestionarnos que el vínculo entre el bailarín y su danza lleva consigo una carga de lo político, así como la relación danza y estado, compañías y políticas culturales, temas que revisitados inclusive en diversos periodos presidenciales pueden ser de utilidad a los entrecruzamientos del arte con la política

Bibliografía

Arce, Yissel, 2016 “Interpelaciones desde los Estudios Culturales. Trayectorias visuales sobre raza y nación” en *Nación y Estudios Culturales. Debates desde la poscolonialidad*. México: Editorial Ítaca.

Butler, Judith

_ (1993), *Cuerpos que importan sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, editorial New York: Paidós.

_ (2010), *Marcos de guerra, las vidas lloradas*, México: editorial Paidós.

Dallal, Alberto,

_ (1993). *La danza contra la muerte*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM.

_ (1975). *La danza moderna*, México, colección testimonios del fondo, FCE.

_ (2013). “Guillermina Bravo: La danza total” en revista electrónica *Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*. Extraído el 30/IX/2016 desde http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/guillermina_bravo_la_danza_total

García, E. (2007), *Hannah Arendt, el sentido de la política*, México: Editorial Porrúa.

Garrido, A.

_ (1999). *La danza contemporánea en México. Apuntes para otra lectura*. Instituto Nacional de Cultura de San Luis Potosí. México: Proyecto Coyote.

_ (2004). *Hacia una danza de incesantes contrarios*. México: Proyecto Coyote.

_ (2015). *Coyote del olvido, 40 años de un anhelo*. México: Proyecto Coyote.

Hall Stuart y Mellino Miguel, (2011), *La cultura y el poder. Conversaciones sobre los cultural studies*, Argentina: Amorrortu editores.

Hernández Islas, J. (2010), *Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007). La Izquierda en la danza contemporánea mexicana*, México: Inmedisa.

Hewitt, Andrew, (2005) *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, Londres: Duke University Press.

Izquierdo, Jorge, (2015) *Barro Rojo: El Camino*, México: Fluir ediciones.

Lepecki A.

_ (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. España: Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá.

_ (2015). *Coreopolítica y Coreopolítica*. Ediciones Fluir: México.

Mendoza, Ejea, (2011), *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*, México: UAM-Azcapotzalco.

Mouffe, Chantal.

_ (2014), *Agonística pensar el mundo políticamente*, Argentina: FCE.

_ (2007), *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*, España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Naser, Lucía, (2014, junio 4), “Entre institucional y plebeya: historias de la danza y la nación mexicana” en blog del *Instituto de Estudios Críticos 17*. Extraída el 29/IX/2016 desde: <http://17edu.org/blog/item/771-un-dialogo-con-margarita-tortajada>

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

Rabotnikof, Nora,

_ (1988), “Público-Privado” en *Debate feminista* 18, p. 3-13.

_ (2008), “Lo público hoy: lugares, lógicas y expectativas” en revista *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*, núm.32, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Pp.37-48.

Rancière, Jacques, (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*, Chile: Lom Ediciones.

Taylor, Diana. (2011). “Introducción. Performance, Teoría y Práctica”, PP.7-30. En Diana T. y Marcela F. (comp.). *Estudios Avanzados del Performance*, México: FCE.

Tortajada, Margarita,

_ (1996). “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y audaces” en revista *Casa del tiempo*, núm.95, p.73-80

_ (2012). *Frutos de mujer, las mujeres en la danza escénica*, México: Conaculta.

_ (2012). *Danza y Poder I y Danza y Poder II*, [Disco compacto]. México: Conaculta.

_ (2015, septiembre) “Cuerpos en la calle: la danza sobre el derrumbe” en revista virtual *VARIOPINTO*. Extraída el 4/VI/2016 desde <http://www.revistavariopinto.com/nota.php?id=743>

Entrevistas

Laura, Rocha.

_ (2015a, julio 2). Directora de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.

_ (2016b, junio 17). Directora de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.

Illescas, Francisco.

_ (2015a, noviembre 26). Coreógrafo de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.

_ (2016b, abril 8). Coreógrafo de la compañía Barro Rojo Arte Escénico. Entrevista personal. Ciudad de México, México.

Arturo, Garrido.

(2016, marzo 27) Director de la compañía Proyecto Coyote Arte Escénico. Entrevista personal. San Luis Potosí, México.