

UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

PAS DE QUATRE

TRABAJO TERMINAL

QUE PARA OBTENER EL

GRADO DE: LICENCIADOS EN

PSICOLOGÍA PRESENTAN:

Hernández Alquicira Carlos Eldrich

López Aguilar Isuhi

Martínez Navarrete Mariana

Silva Romo Juan Pablo

ASESORES:

Gorbach Rudoy Frida

LECTORES:

Cabrera Amador Raúl Eduardo

Ante la angustia...

1.- Respira

Primero. Sin movimiento no hay danza. La ciencia no es un baile, moverse no es necesario. En todo caso, ¿cómo sería eso? Resultado: experiencia de los sujetos en la formación de danza clásica dentro del marco de la historia de la danza en México y sus modelos corporales. Se proyectan entrevistas grupales e individuales. Acuerdo total. Segundo. Violencia. Te precipitas. Es evidente. Te adelantas. Es muy conocido. Hay que ser precavidos. No tiene sentido. Entrevistas. ¿Cómo fue su formación profesional? A veces violenta. Que ellos lo nombren así no significa que tengamos que hacer lo mismo, hay que diferenciarse, sino sólo tendríamos que corroborar la presencia de violencia y describir sus ya conocidos efectos. Puede ser. Hay que elaborar un objeto que contenga el todo. Resultado: vínculos entre bailarines y bailarinas y su relación con el campo dancístico. Sin movimiento no hay danza. Asesoría. Lo que entienden por el objeto es distinto, quieren cosas diferentes. No hay acuerdo. Silencio. Asesoría. Es posible trabajar separados y en equipo. ¿Cómo? Deben descubrirlo en el proceso. ¿Por qué no funciona un sólo objeto? Cuatro objetos dentro de uno. Sin movimiento no hay danza. ¿Por qué hay cuatro objetos? Son personas diferentes, les preocupan cosas diferentes. Algo no funciona dentro del equipo. No. Silencio. Bien. No partimos del mismo lugar. Desplazamiento de perspectiva grupal. Desplazamiento por caminos desiguales. Tercero. Cuatro trayectos. Sin movimiento no hay danza.

2.- Inhala

Con respecto a cómo se comienza a formar la investigación, se suele decir que en primer lugar está el campo problemático a abordar y sólo después, se debe pensar el cómo se va a trabajar, pero habría que decir honestamente, las formas están presentes desde el primer momento. En nuestro caso, nuestra intuición seguía el llamado del “correcto” proceder metodológico proveniente de la experiencia universitaria. Así, conformamos un equipo de trabajo tentativo de cinco integrantes, hablamos sobre nuestros intereses y los temas tentativos. Finalmente se acordó la composición, cuatro integrantes y nuestras diferentes inquietudes aparentemente convergieron

en un tema: la danza clásica, que aceptamos bajo la premisa de que nuestras diversas directrices encontrarían lugar para ser desarrolladas.

Tratamos de hacer lo que habíamos aprendido a lo largo de la carrera. Al realizar investigación tras investigación con la finalidad de, entre otras cosas, aprender una metodología en particular (observación participante, entrevista abierta y a profundidad, entrevista grupal y otras), teníamos la noción de que existían “las” metodologías y por consiguiente, la flexibilidad del método no iba más allá de tomar alguna o algunas de éstas que aplicaríamos en un orden escogido por la pertinencia.

En principio, la intención era hacer una especie de mapa del campo que fuera tan amplio que, por la multiplicidad de elementos en juego, requiriera así mismo una multiplicidad de herramientas de análisis. Por esta vía, cubriríamos la curiosidad de los miembros sobre distintos temas, a la vez que podríamos realizar una verdadera cartografía al invertir el flujo que va de la teoría al campo y evitar la calca. Dicha resolución comenzó un proceso de discusiones de las que era difícil dimensionar la profundidad. ¿Cuál era el eje central que atravesaba el tema de la danza clásica y cómo dar cuenta de él? Desde el principio fue central la discusión en torno a la pedagogía, por lo que parecía que ahí yacía la unión del trabajo, pero no se aclaraba cómo aproximarnos y mirarla de tal forma que derivara en una consecución ordenada y jerarquizada de lo que abarcaría la investigación. De pronto veíamos la guía en su lugar como parte del proyecto nación, luego en la experiencia de los sujetos y en si había o no violencia como premisa; y así constantemente se nos resbalaba el tema entre las manos.

Entramos en un *loop*: ¿Cómo problematizar? ¿Cómo encontrar el eje que uniera los “subtemas”? Acercándonos al campo ¿Cómo escoger el método para acercarnos al campo? Dependería de la problematización.

No lograbamos compaginar nuestras distintas perspectivas. Procedimos entonces a hacer lo que nos pareció más sensato, hicimos entrevistas, pues ya conocíamos el método y literalmente escucharíamos a quienes se encontraban en medio de aquello que nos interesaba conocer para ayudarnos a esclarecer las prioridades.

Realizamos una serie de tres entrevistas grupales esforzándonos por que tuvieran un encuadre formal y bien definido. Planeamos y aplicamos a distancia y en la virtualidad, utilizando la

plataforma *zoom*, las entrevistas a cinco ex-alumnos, cuatro ex-alumnas y dos actuales estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Todos de la licenciatura en danza clásica con línea de trabajo de bailarín; del total de integrantes, algunos se encontraban bailando o habían bailado en distintas compañías profesionales de danza clásica y otros habían dejado de bailar, algunos acabaron la carrera y otros la dejaron “trunca”. Se conformó el grupo con tal heterogeneidad para que hubiera más posibilidades de rastrear los diferentes ejes de nuestro interés y que pudieran aparecer la diferencia y el contraste. Todas las entrevistas tuvieron una duración aproximada de una hora con veinte minutos y se previeron los temas sobre los que nos interesaba indagar, en función de los cuales realizamos la apertura de cada una e hicimos intervenciones a lo largo de su realización.

Dicha estrategia, por la forma en la que fue dispuesta, seguía rigiéndose bajo la misma problemática acerca de encontrar el eje para estructurar el trabajo, ahora desde el encuadre de las entrevistas. Y en un segundo momento, al escuchar a los entrevistados, seguían siendo patentes las diferentes formas en que cada miembro del equipo apreciaba el mismo discurso y por tanto seguíamos encontrando distintos puntos críticos que bien podían conducir la investigación hacia diferentes líneas.

Llegados a este punto, se hizo evidente que no podíamos alcanzar la supuesta unidad con que entendíamos el campo dancístico lo que nos obligaba a replantear nuestra posición y proceder. Debíamos pensar en métodos alternativos para llevar a cabo un trabajo en equipo que reconociera la imposibilidad como primer momento y las distancias como segundo. Es decir, se hizo presente que las posiciones que ocupamos ante el tema de investigación varían en su distancia y por tanto nos afecta de distintas maneras. Desde aquella que estudió en la ENDCC años atrás, pasando por aquel que eventualmente veía danza hasta aquel que prácticamente nunca lo había hecho.

No fue comenzar de nuevo, sino retomar la importancia de aquello que habíamos descubierto. Como si lo que habíamos construido hasta ese momento fuese un cristal que se rompía; el material teórico recabado y las entrevistas, los pedazos de cristal, seguían funcionando como una especie de base, pero las grietas que entre ellos se abrieron nos permitieron nombrar nuestra singularidad al seguir distintos trazos de un mismo campo, utilizando distintas metodologías y

prestando atención a las distintas formas en que somos afectados. **¿Cómo articular una problemática desde diferentes distancias?**

3.- Apnea

Nos encontrábamos prisioneros ante la permanente existencia de una “explicación social” que tiene que conjuntar las diferencias para llegar a un común acuerdo sobre lo que significa la problemática social. Algo que luego omitimos en este afán por esclarecer las problemáticas y las preguntas que nos invaden, es que la consideración sobre lo social se encuentra sometida a un cambio constante, debido que los sujetos nunca se encuentran estáticos, aún en pandemia, hay circunstancias que están movilizándolo el existir y el transitar del sujeto, “ni la ciencia ni la sociedad se han mantenido lo suficientemente estables como para cumplir con la promesa de una “socio-logía” sólida”” (Latour, 2008, p.15). La complejidad que vislumbramos en la danza clásica es tal que no es posible realizar un análisis consecuente de ella desde un solo lugar, es necesario que, como en la danza misma, el movimiento sea el eje central sobre el cual desarrollar la labor investigativa, abandonar el concepto, y darle un lugar en nuestros actos. Ahora la cuestión que aquí se hacía presente era ¿Cómo movilizarnos? Para ello era importante reconocer las diferencias que existían en el trabajo analítico, con la añoranza de que a partir de dar cuenta de nuestras posiciones se pudieran trazar líneas de investigación que nos ayudarían a transitar libremente por el tema y así movilizarnos

No negaremos que ante tal hecho arriesgado la incertidumbre llegó como niebla matutina de los días de otoño a invadir nuestros cuestionamientos, tener la esperanza de encontrar respuestas sobre nuestros intereses ante la danza clásica, de encontrar un eje que nos guiara durante toda la investigación era algo que teníamos impregnados en la médula del ser Psicólogo/a social. En los primeros momentos de la formulación del problema quisimos observar el movimiento y la emergencia de fuerzas del campo desde un lugar de resguardo, partiendo de una posición que nos permitiera escucharlo pero que, al mismo tiempo, nos protegiera de una posible afectación que distorsionara nuestra sensibilidad, sin embargo, era algo que teníamos que perder pues tal posibilidad no era pertinente para problematizar nuestro campo investigativo. Captar el movimiento sin movernos nosotros mismos, sin dejarnos tocar, como meros espectadores indiferentes ante un espectáculo cuya intensidad deseábamos retratar. En lugar de esto, formulamos un conjunto de posiciones móviles con la posibilidad de seguir el flujo de fuerzas

que buscábamos, que fueran capaces de dejarnos ejercer un trabajo de rastreo desde una mirada oblicua (Jullien, 2013) que más que delimitar el camino del campo se deje guiar estratégicamente por él.

Si ya empezábamos a reconocer las diferencias ¿qué nos hacía falta para movilizarnos de perspectiva? Lo primero era reconocer la imposibilidad, esto no quiere decir que el equipo fuera incapaz de debatir sobre la danza clásica, de llegar acuerdos, acompañamientos o intereses que se compartan. El equipo no se encontraba fragmentado sólo tenía diferentes formas de enfrentarse ante la danza. Esa es la imposibilidad que debíamos abrazar, que la danza mueve en nosotros diferentes intereses, nos ayudó a entender que ocupamos diversas posiciones ante la problemática y que cada quien tenía un papel en el cual desempeñarse. En este sentido, la propuesta de Rosaldo (1989, p. 195) de: “investigar a sus sujetos desde diferentes posiciones, más que limitarse a una posición en particular” es uno de los puntos de los que partimos para pensar el objeto. Si la puesta en escena en la danza está encuadrada por la posibilidad de conjurar diferentes actores para llevar a cabo una misma obra ¿No será la imposibilidad nuestra puesta en escena para hablar sobre la danza clásica?

Aunque en el hecho ontológico de la palabra “imposibilidad” aparezca la potencia del acto fallido y por consiguiente se pretendiese hablar de la desesperanza en conjurar un proyecto al unísono, está muy alejado de la configuración de nuestro proyecto. Entender que establecimos una relación heterogénea con la danza clásica debido a la denegación de esclarecer un único objetivo investigativo nos ayudó a observar las interacciones que radican en la danza sin subordinar lo uno a lo otro. Desprendernos de la confesión unitaria sobre la experiencia de los bailarines de danza clásica nos alejó de las prácticas que inciden en la modelación de la mirada que los influye en una única constitución como sujetos tanto en su profesionalización como en su enseñanza. La coexistencia de múltiples objetos y su igualdad en términos de importancia coloca en diálogo los múltiples registros de la danza, dilucidamos relaciones dinámicas multidireccionales que en sus recíprocos enlaces configuran la especificidad de la danza clásica en México.

Renunciamos a nuestro privilegio investigativo, colocamos nuestro que hacer en la angustia, abandonamos la guarida de la tranquilidad académica, sometimos nuestra palabra a la confrontación.

4.- Exhala

La danza es un acto que ocurre en primera instancia desde dos perspectivas: el espectador y el bailarín. El primero implica ya una multiplicidad, pues puede colocarse desde muy diversas posiciones y hacer contacto con lados distintos de la puesta en escena; por otra parte, la experiencia del bailarín implica una intensidad y una experimentación del espacio y del movimiento más encarnada. Como investigadores buscamos alternar entre la figura del espectador, que mira y se deja sorprender y conmover, pero también realizando nuestra propia danza, cuerpo a cuerpo con los bailarines, involucrando la presencia y los sentires, respondiendo a sus movimientos con los propios. Así pues, si el movimiento define a la danza y así hemos querido que defina nuestra investigación, fue menester abrazar su cualidad fugaz y construir un método que permita el desplazamiento en nuestro proceder investigativo, de la mano de autores como Donna Haraway, Bruno Latour, Fernand Deligny y Rodrigo Parrini.

Más allá de querer encontrar una explicación que englobe las problemáticas sociales se busca hacer un rastreo de las *asociaciones* de los propios actores sociales, tal como lo propone Latour con la Teoría Actor Red, al considerar que son ellos mismos quienes en su existir son capaces de componer sus propias teorías:

De acuerdo con una consigna de la TAR, hay que “seguir a los actores mismos”, es decir, tratar de ponerse al día con sus innovaciones a menudo alocadas, para entender de ellas en qué se ha convertido la existencia colectiva en manos de sus actores, qué métodos han elaborado para hacer que todo encaje, qué descripciones podrían definir mejor las nuevas asociaciones que se han visto obligados a establecer. (Latour, 2008, p.28)

En nuestro caso, al entramado que propone la TAR debemos sumar la consideración de otros hilos: el problema de poner en juego cuatro pensamientos distintos que corresponden a cada investigador y sus propias asociaciones. Lo que nosotros estamos haciendo no es solo poner al actor y sus asociaciones como factores de primer orden en la investigación, pues nuestra metodología nos ha dirigido, por no decir empujado, arrojado, aventado a encontrar formas

diferentes de rastrear las asociaciones donde nuestras asociaciones también se hagan presentes. Necesitamos encontrar una forma de establecer un trabajo conjunto entre el actor y el investigador social. ¿Se trata entonces sólo de describir en paralelo las asociaciones tanto del investigador como del actor social? No. En realidad se trata de cruzar asociaciones, entre los investigadores y los investigados, pero también dentro del propio equipo, convergiendo y divergiendo las cuatro perspectivas presentes.

A la idea que plantea la TAR agregamos el factor incertidumbre, como aquel conductor de nuestras curiosidades a manera de una fuerza impredecible pues, como ya bien señala Latour, la movilidad del campo es una constante y la ciencia que pretende conocerlo no se queda atrás. En este punto una propuesta distinta de *red* nos tiende un hilo del cual sostenernos; se trata del *aragne* de Fernand Deligny (2015), el cual sin ayudarnos a escapar del problema ofrece una manera de abordar la incertidumbre, dar cuenta de ella, de la imposibilidad y de nuestros trayectos.

Surge entonces la pregunta de cómo tejer tal red y qué es lo que pretendemos atrapar. A nuestro parecer, se trata aquí de utilizar las ocasiones y el azar, este último como una potencia inestable, siempre lista a convertirse en ocasión por el uso que hiciéramos de la “cosa” encontrada, sin pasar previamente por ningún momento de predecibilidad. (p. 23). El *aragne* de Deligny significó la posibilidad de crear redes que nos ayudan a dar cuenta del movimiento que se presenta en nuestra investigación; su analogía con lo arácnido nos es de suma importancia pues nos dice que el *aragne* antes de tender las redes o de plantear el proyecto de la red deja una pequeña línea al azar. Esta pequeña línea sería la danza para nosotros, y es el viento quien la mueve, una vez que encuentra la primera rama en donde se fija empieza a tejer la red como proyecto. “La *red* no es hacer; está desprovista de todo *para*, y todo exceso de *para* la hace trizas en el momento mismo en que se le deposita la sobre carga de proyecto” (Deligny, 2015, p. 28). Nos parece que en efecto, esta investigación tuvo que postergar en cada momento cualquier necesidad de *para* y dar lugar al acontecimiento y el azar pese a la angustia que esto pudiera representar. Y no quiere decir que nuestro trabajo carezca de un propósito, sino que dicho propósito sólo pudo encontrarse en cada momento, en el cruce de asociaciones de la realidad social y la presencia investigadora, dos entidades en constante flujo.

¿Cómo no sobre cargar el trazado de la red en nuestro proyecto? A lo largo del desarrollo de nuestra investigación se mantuvo presente esta inquietud. Encontramos un refugio incómodo en la incertidumbre; ésta como cabeza del proyecto aparece para adentrarnos ante la danza, así es como la responsabilidad no recae en los tejidos o las redes que se forman con la danza clásica, es decir en lo que va asentándose del trabajo de investigación, sino que el peso está situado en la incertidumbre misma, de modo que en ningún momento establecimos puntos fijos de la investigación a los cuales someternos. Las redes tejidas sólo nos ayudan a dar cuenta de las asociaciones existentes en los actores en la danza como de nosotros como investigadores, la incertidumbre es el aire donde se anudará el hilo de donde pende el *aragne* y se pegará a donde se mueva la investigación. Ahí es donde empezamos a tejer las diferentes perspectivas que se abordan en el proyecto. La incertidumbre dejó de existir solamente en nuestra curiosidad ante la danza, ahora se hace presente en la manera en cómo articulamos la investigación porque, ahora, somos abnegaciones de la certeza ante los diferentes integrantes.

* * *

Ahora bien, debemos hacer énfasis en la inagotabilidad de la realidad que se intenta abordar con recursos limitados. No es nuestra intención pretender que la enorme contingencia de la realidad quepa en un proyecto de investigación ni que pueda representarse en alguna escritura, no obstante, queremos hacer presentes las disimilitudes o relatividades de los tiempos y espacios que se cuelan ante cualquier intención de acotar el campo de observación.

Como se verá en los siguientes apartados, resulta que al abordar la política, los afectos toman parte en el asunto; al analizar la institución de la danza, los tiempos y espacios de los bailarines rebasan cualquier delimitación institucional; si se quiere dar solución a un problema actual de violencia en el ámbito profesional y pedagógico de la danza, debe revisarse la historia de su conformación; y por último, resulta también posible hablar de la danza clásica desde los márgenes del crítico-investigador o el propio espectador. Vemos cómo en cada uno de los cuatro casos específicos, el campo despertó distintas curiosidades, y en cada curiosidad se jalaba de un hilo diferente para destejer y rehacer lo que de evidente nos ofrecía la experiencia. El desplazamiento efectuado es una forma de confirmación de la excesiva realidad, que se sabe no se puede descifrar nunca del todo, mas se puede aceptar su invitación al movimiento y así eludir

la quietud de una postura que se pretende verdadera pero que al hacerlo niega la realidad misma en su heterogeneidad.

¿No hay en la historia un exceso cuando se la intenta explicar o describir?, ¿es posible circunscribir estos hechos a las estructuras narrativas de una etnografía? La heterotopía etnográfica surge porque la misma etnografía debe transcurrir “a través del tiempo” y también “ante la modernidad” [...] La escritura no puede estar aquí y allá, ahora y antes, al mismo tiempo; está obligada a distribuir esos momentos y espacios. Pero estos procesos sociales suceden sincrónicamente, al menos desde la perspectiva de una etnografía. El mismo tiempo es un exceso, quizás, que no tiene cabida en escritura alguna. (Parrini, 2016, p. 102).

Así como las disciplinas del conocimiento dentro de las cuales uno se mueve, de forma parecida las metodologías suelen funcionar como dispositivos de procesamiento y ordenación de la realidad. Es por esto que en el acto de investigación, articulado en algún grado por las disciplinas y operando a través de diferentes metodologías, ocurre inevitablemente una pérdida y una transformación; pérdida de aquello de la realidad que no puede ser abordado ni representado desde los aparatos epistemológicos y metodológicos empleados, y transformación, en tanto que la investigación implica una experiencia que altera preconcepciones, incita a la reflexión y obliga miradas, autodirigidas y hacia afuera. En el trabajo que presentamos ahora hemos optado por abrazar la pérdida y la transformación, además de renunciar al mito de la mirada higiénica y lejana del investigador, para dar lugar a pensar la presencia cálida, intrusiva, extraña, problemática, infecciosa y fecunda. Lo anterior significa para el equipo deshacernos de la idea del lugar seguro, aceptar la mutua afectación entre investigado-investigador, como una opción para implicarse en el campo desbordado y optar por tejerse dentro del trabajo junto con los bailarines y su ambiente. Es, como se ha dicho anteriormente, formar parte de las redes en la Teoría Acción Red de Latour, o prestarse a la incertidumbre y el azar según nos inspira Deligny y su *aragne*.

Si pensáramos en el tipo de mirada que caracteriza a esta investigación sería la que inspira Schrödinger y su gato imaginario, la cual fuerza la realidad a decidirse por un resultado del que puede dar testimonio, sin que esto implique que otras realidades no pudieran haber ocurrido o estar ocurriendo. Solo que nosotros mantendremos varias miradas constantes, inciertas y móviles. Siguiendo la curiosidad del gato y la especulación científica del humano llegamos a dar cuenta de

la relatividad de una realidad que puede ser cubierta y elaborada narrativamente desde muchas dimensiones, pero nunca todas a la vez, lo cual implica no caer en la incredulidad de postular un relato “legítimo y verdadero”, sino únicamente una posibilidad. Son justamente aquellas dimensiones no elaboradas, elementos que forman parte de la experiencia de la realidad pero que son ignorados o se pierden en la traducción al lenguaje de la investigación o aquellos planos a los que como investigadores y como personas no tenemos acceso, lo que Parrini (2016) nombra como *heterotopías*, concepto recogido de Michel Foucault: “algo que excede un trabajo de campo etnográfico, algo que no logramos ensamblar en las narrativas que construimos en torno a él y a partir de él. Un exceso que, a mi entender, marca la configuración de una etnografía” (p. 98).

Existen diversas cuestiones por las cuales resulta pertinente seguir la propuesta reflexiva que Rodrigo Parrini sugiere en *Heterotopías etnográficas* y así, pensar en las limitantes epistemológicas, narrativas, espacio-temporales, etc. que se plantan frente a nosotros. Es decir, no se trata únicamente de circundar y tratar de elaborar aquello que se pregunta Foucault y que retoma Parrini (2016): ¿qué es imposible de pensar y de qué imposibilidad se trata?” (p. 99) sino también de cuestionar ¿qué es imposible de conocer mediante la presencia?, ¿qué es imposible de representar en los lenguajes que habitamos?, entre otras preguntas. En este sentido frente a las imposibilidades deberemos imaginar posibilidades de investigación, más que como un antídoto, como alternativa creativa. ¿Cómo trabajar las barreras físicas de la pandemia que limitan nuestra presencia? ¿cómo hacer al texto danzar? ¿cómo elaborar a partir de la lejanía con el medio artístico? ¿Cómo incorporar mi propia emocionalidad proveniente de haber pertenecido a la ENDCC? ¿Cómo pensar la política sin caer en dicotomías y ser reabsorbido por teorías gastadas hasta el cansancio? ¿Cómo proponer una solución a la violencia que no caiga en simplismos infructíferos?

El concepto de *heterotopía* pone en tensión la pérdida y la creatividad; es el lugar al cual no se puede acceder, la imposibilidad de un arribo definitivo y al mismo tiempo representa la creación de un lugar para lidiar con la pérdida. En términos de Parrini, habremos encontrado diversas formas de heterotopía, pero a la vez deberemos producir nuestras propias heterotopías etnográficas al “ser desplazados hacia lugares que no esperábamos o limitados por procesos que sólo podremos comprender a posteriori” (2016, p. 98) pues ...

La heterotopía etnográfica no sólo conforma un espacio diferente al espacio normativo de la investigación y escritura etnográfica, también reúne una serie de saberes y experiencias que por su intensidad, por su carácter o por su registro no son integrados en ellas, o lo son de un modo equívoco o tangencial. (Parrini, 2016, p. 98).

* * *

Con el objetivo de hacer frente a la multidimensionalidad del tiempo y el espacio, es decir, al relativismo de la mirada y la presencia frente a una realidad desbordada, es necesario ajustar el pensamiento y el método. En este punto nos es útil el juego que nos propone Donna Haraway acerca del proceder en la tentativa de comprensión del campo. Para Haraway la “cosa en cuestión” que es estudiada, se enreda con su método de rastreo y con el conocimiento que busca pensarla. SF es el nombre que da la autora al tropo teórico que le permite lidiar con la multiplicidad y el dinamismo de la labor investigativa uniendo en una sola figura la práctica, el proceso y la materia de estudio. SF significa al mismo tiempo figura de cuerdas, ciencia ficción, fabulación especulativa, hechos científicos, entre otras cosas. (Haraway, 2019). Así pues, frente al proceso de investigación que hasta ahora se ha vuelto un continuo desplazamiento y reformulación, exhortados por la complejidad contaminada de las experiencias de aquellos sujetos que pretendemos entender, optamos por dejar que prolifere la escritura como hongo por el bosque, orientado por el propio terreno y extendiéndose de manera esporádica y oportuna pues, “si una avalancha de historias turbulentas es la mejor manera de explicar la diversidad contaminada, entonces es hora de hacer que esa avalancha forme parte de nuestras prácticas de conocimiento” (Haraway, 2019, p. 69).

Sin duda la forma de trabajo que hemos elegido está lejos de ser la opción más sencilla; el problema con la alteridad comienza desde antes de entrar al campo, justo en el momento en que decidimos trabajar desde nuestras diferencias y particularidades, desarrollando líneas distintas que se entrelazan y divergen de manera intermitente. Nuestro trabajo, en términos de Donna Haraway, hace uso del pensamiento tentacular, es decir, una forma de trabajo definida por la cualidad relacional, interconexiones entre equipo de trabajo y campo de estudio; significa “pensar-con un sinfín de colegas enhebrando, fieltrando, enredando, rastreando y clasificando de manera simpoiética”, es “trabajo con y dentro de la SF como un compost semiótico-material, como teoría en el lodo, como embrollo”. (Haraway, 2019, p. 61). Este mismo apartado

metodológico se ha elaborado con la escritura de cada uno, intervenida posteriormente por el resto del equipo. Yo, por ejemplo, me encuentro reescribiendo las palabras de alguien más. Pero, más allá de la escritura en relevos, el diálogo permanente dentro del equipo ha significado un “pensar-con”, “devenir-con” tal como apunta Haraway al desglosar el término “co-mentar” (co > global, complemento, conjuntamente; men > meditar o pensar).

Resulta curioso cómo al desentrañar el escenario social del ballet, casi sin darnos cuenta, terminamos creando nuestra propia danza metodológica. Mientras los alumnos de la ENDCC y la ADM reflexionaban sobre nuevas formas de bailar juntos, nosotros hacíamos lo equivalente para poder entregar este trabajo conjunto. Esta danza, en palabras de Donna Haraway va más o menos así:

Cats-craddle: hacer investigación en relevos: Se necesitan dos pares de manos (al menos en el *cat's cradle*); en cada paso sucesivo, una parte es “pasiva”, la que ofrece a la otra parte el resultado de su operación previa, un enredo de cuerdas, para que intervenga, solo para volverse otra vez activa en el próximo paso, cuando el otro par de manos presente el nuevo enredo. Aunque también puede decirse que, cada vez, el par “pasivo” es el que sostiene y es sostenido por el enredo, solo para “dejarlo ir” cuando el otro par de manos coge el relevo. (2019, p. 65)

No sabía danzar

Era confusión lo que imperaba en mi reflexionar acerca de la danza clásica aparentemente la chispa que aparecía con las preguntas fue perdiendo fuerza, al inicio la danza clásica me producía curiosidad por los cuerpos de las y los bailarines, por el peso que tiene en la cultura en cuanto a significativo o simplemente para saciar la intriga de saber ¿Qué es la danza clásica? Ahora que me encuentro ante esta hoja en blanco, ahora que mi pensar se encuentra ubicado en la culminación de la tesis, me siento más perdido que nunca. A lo largo de la investigación diferentes categorías de análisis resaltaron, todas muy interesantes y hubiera sido lo idóneo aferrarme a una de ellas para poder entregar un reporte o una investigación que satisficiera la necesidad académica. Me concederé el permiso de hacer una reflexión que pareciera un tanto más personal, pudiera no ser esencial para el trabajo académico, es más, se podría considerar una blasfemia en las arcas de la doctrina investigativa, pero es importante para mí y de alguna manera esencial o tal vez solo es un intento mediocre por huir de las jaulas del saber, lo único certero es que la danza clásica me metió en un baile de cavilación del cual es muy difícil encontrar culminación concreta, como lo diría Favret-Saada (2013), me vi afectado.

Me encontraba en la GALA de la Compañía Nacional de Danza, pospuesta este año 2021 hasta el mes de septiembre por temas relacionados con el COVID. Estaba inerte ante la especulación sobre lo que encontraría, nunca había asistido a una, en el preludio de la función, las frases que conjuraba en silencio estaban dirigidas a prestar atención con el mayor detenimiento posible, puesto que para mí, tan solo era una visita que ayudaría a cooptar ejes investigativos, como si se tratase de una lectura más, una tarea más del “Psicólogo” que aspira a ser investigador. Aún postrado en el asiento hubieron acciones que llamaron mi atención, que no precisamente tenían que ver con los cuerpos que bailan, por ejemplo, la aparición de la iluminación y la música en la puesta en escena, como apoyo, para generar un ambiente propicio que apelara a la sensibilidad del público tratando de acudir a lo “bello” y “estético”. La

experiencia de estar en aquellas gradas observando cómo un hilo de luz añade protagonismo a la bailarina en el centro del escenario, el silencio de la música como pausa que le agrega dramatismo a lo que estaba sucediendo, fue algo que me increpó, me trastocó, pero lo que más me llamó la atención fueron los aplausos y gritos, se hizo presente una sensación apabullante que inundó por completo el teatro de Bellas Artes, no encuentro narración alguna que me ayude a describir aquello que flotaba en el aire pero fue algo impresionante.

Me convertí en uno más en ese coro de aplausos, por un instante dejé de pensar en mi tema de investigación y me dediqué a disfrutar de tal espectáculo, el investigador no desapareció, ocupó un nuevo lugar, el de *espectador*; al terminar la función me encontraba otra vez movido por la danza clásica ¿Qué es lo que estaba buscando? Eso hizo evidente que entre nosotros existía una distancia, nos teníamos en la holgura del desconocimiento, la poca relación que tenía con ella superpuso complicaciones al querer problematizarla, por lo tanto, tratar de determinar un objetivo de investigación concreto se iba perfilando a ser una trayectoria opaca ¿Cómo hablar de aquello que desconozco? Es así como el acto axiomático de la incertidumbre no pudo más y empecé a cuestionar si desde mi ignorancia podía entablar una investigación sobre la danza clásica, no negaré que por instantes pensé en abandonar el tema, pero algo me retenía, no sé si era la posibilidad de ver qué pasaba y llegar hasta las últimas consecuencias con el tema de investigación o mi constante soberbia que se veía alimentada por el umbral del saber.

Decidí quedarme, es necesario agradecer que si estas palabras están viendo la luz es por la paciencia de mi equipo, aún con la vacilación de no estar diciendo nada. Todavía tenía que encontrar alguna manera de introducirme a la danza que no necesariamente tuviera que ver con la desaparición de la tensión que radicaba sobre los lugares o dicho de otra manera las posiciones, me era menester no dejar de lado aquello que me acompañó durante toda la investigación, el malestar de la distancia. Se volvió necesario buscar un terreno donde a pesar de las diferencias se pudiera dar un diálogo, sin pretender que a partir de ello conectaría más contigo danza clásica, un territorio donde proliferara el encuentro desde la distancia ¿Y cómo pretendía hacerlo? Me volqué a pensar dos actores que se hicieron presentes la última vez que me enfrente al escenario de la danza clásica, estas eran las figuras del *espectador* y del *crítico/investigador de danza*, curiosamente este último vive en una simbiosis entre ser un espectador “especializado” y dictaminar, con su escrito, confabulaciones que pretenden narrar veracidades sobre los seres de la

danza; la acción creadora se hace notar ¿No es acaso lo mismo que estoy tratando de hacer? Esa constante necesidad de producir saberes es lo que me dio cabida para darle juego al diálogo de la distancia que tenía con la danza. Gustavo E. Rosales en su texto *Aproximaciones a la crítica de danza en México* nos menciona al respecto:

Todo crítico, en la justa dimensión de su oficio, es también pontífice; lo es en dos sentidos del término: por un lado, es un constructor de puentes: construye plataformas lingüísticas que unen creación y percepción; por otra parte, es un espectador especializado; la autoridad de sus comentarios está respaldada por un perfil profesional que integra un vasto conocimiento de su objeto de estudio, capacidad para aplicar diversas metodologías de investigación y análisis y una mentalidad que prefiere la duda y la rectificación. (1998, p.64)

¿Acaso no vi el río? Pareciera que desde la narrativa de la danza se tratan de dibujar dos lugares que se encuentran en discordia, a los cuales, les hace falta diálogo y que la figura del crítico es el ente mediador, aquel, que por medio de su palabra podrá traducir la acción creadora a la acción perceptiva, en el mismo índole Gustavo E. Rosales hace uso de las palabras de Alberto Dallal para decir “la crítica es un puente entre una creación artística y un consumidor de la misma. No es, como se cree, el puente entre el artista y el consumidor” (1998, p. 65). Entonces lo que se está en discordia no son las posiciones en cuanto personas, si no la acción creadora que envuelve esos lugares, si nos remitimos a esa dinámica discursiva el crítico como mediador también es vendedor. Lo importante aquí no es si ayuda a que se vendan más boletos de una función o no, si no, que en el trayecto de la fundación de una obra y su posible presentación existe un ente “ajeno” que a través de un discurso calificará la acción creadora por medio de su producción del saber y no existe producción de saber que se encuentre inerte ante los arrebatos de la sensibilidad. Lo que complejiza las posiciones es que existe tensión entre ellas, pero no solo es el crítico quien se la auto atribuye, la narrativa también viene desde las personas de la danza. Ante mi imposibilidad de formular estas confabulaciones con anterioridad y con la escasez de tiempo, me aferraré, cual sanguijuela, a dos ejemplos que Gustavo E. Rosales (1998) tiene, en su texto, sobre la *relación entre críticos y creadores*:

Adriana Castaños (coreógrafa): una de ellas es aséptica, diplomática; la otra, de recriminaciones mutuas: el coreógrafo confunde la mala factura de una obra con toda la danza. Ninguna de las dos contribuye al crecimiento y desarrollo de la danza.

Alicia Sánchez (coreógrafa): artistas y críticos hemos caído en un juego que vicia las posibilidades de la crítica como un medio de conocimiento preciso de la tradición dancística, de su memoria histórica y su contexto actual. Se escribe por preferencias personales, lejos de toda objetividad, al grado de que si las obras transgreden la personalidad del crítico, entonces son malas. Pero también los creadores caemos en este juego porque cuando los críticos escriben bien sobre nuestro trabajo, entonces son nuestros amigos. En resumen, no somos objetivos. Ambos bandos estamos muy necesitados de reconocimiento, al grado de que estamos construyendo nuestro propio club. (p.67)

Aunque las posiciones cohabitan me parece ilustre dar cuenta de que las tensiones se encuentran ubicadas en la distancia de la producción, se rechazan y se acogen al mismo tiempo, cada producción tiene su marco de referencia ya sea histórico o cultural, al mismo tiempo la singularidad de su experiencia subjetiva. Por ello cada acción creadora será diversa, no podemos pensar en la posibilidad de homogeneizarlas ¿Siempre estaremos separados? Tendremos que aprender a vivir con la distancia, no estoy renunciando, ni me estoy alejando, aunque es válido si lo quisiera hacer, estoy tratando de trabajar con la imposibilidad, quiero abdicar a que mi discurso devore la danza, burdamente parece estoy haciendo lo contrario. Algo que me hace falta discutir es que estas narrativas se ven fundamentadas por la acción formativa y ese es un gran problema, entre más me adentro en este sendero de la preparación académica, más me cuesta no devorar al tema. La “profesionalización” aqueja a todos los ámbitos de la vida, nos encontramos atados a hacer las cosas cada vez mejor, a cometer menor cantidad de errores, a huir constantemente de la equivocación, todo ello con la finalidad de que nuestros actos y palabras sean cada vez más asertivos. Si emites un discurso desde esta idea de la profesionalización no esperes no marcar distancia de los actos humanos más aún si hablas de un proyecto donde el acto creativo esté presente. El crítico de danza al considerarse un actor especializado del nicho de las artes, pone especial énfasis a que su discurso enuncie una verdad y para ello acude a recalcar los errores.

La crítica de arte puede adquirir el valor de una clarividencia especial, un acto de la mirada, -acto, al fin y al cabo, de fe- susceptible de constituir una poética de la representación; pero en el plano inmediato de las actividades públicas tiene -en este caso la crítica de danza- la función de construir la memoria de su materia: cada texto de crítica o periodismo especializado forja historia, es un ladrillo de la torre de Babel dancística. Por supuesto, en el ámbito particular de los

códigos artísticos, la crítica somete a la obra a un análisis que debería ser exhaustivo con el fin de arrojar luz acerca del cómo y hasta del porqué del acto creativo. (Rosales, 1998, p. 65)

La certeza, la exactitud, la autenticidad son adjetivos que han tomado el timón desde donde se trata de entablar los diversos diálogos tanto en las Artes como en las Ciencias, nos quedamos encallados en el mismo puerto, prisioneros del *logos*, guardianes de la razón cartesiana, los hechos venideros de la creación sólo serán legitimados bajo el brazo intelectual hegemónico, se pretenderá hacer caso omiso a la disparidad que pretenda trasgredir la alocución. En la historia formativa de la danza en México esto a sucedido incontables veces:

(...) el proyecto presentado por las profesionales de la danza (las hermanas Nellie y Gloria Campobello) no fue tomado en cuenta. Con la creación de la Escuela de Danza del dba se sentaron las bases para la danza nacional pero sin retomar los intereses de los bailarines; por sobre éstos se impusieron las concepciones y experiencias de artistas de otras áreas, intelectuales y miembros de la burocracia cultural. (Tortajada, 2005, párr. 11)

Si la génesis de la academización de la danza en México está marcada por capítulos como este en donde las personas de la danza son segregadas, sus discursos no son tomados en cuenta y su acto creativo queda subyugado a agentes externos que les dictaminan una veracidad cultural, deberíamos reflexionar seriamente qué tipo de representación dancística se ha instaurado en México. La necesidad, y me incluyó, que tenemos de adjudicarle significaciones complejas, de querer entamar complicadas relaciones entre los sujetos, de hacer narrativas filosóficas de compleja abstracción a veces nos distancia más y al querer acercarnos al otro tendemos a devorar ¿Entonces qué hacemos?

Empezaré por cuestionar la identidad profesional. Empezaré por denunciar el ejercicio impune de la petulancia de un racionalismo insolvente para abordar las artes escénicas. Diré que el crítico no debe proponerse a guiar, o a conducir al espectador, ni mucho menos al director o coreógrafo. (...) el primer acertijo por resolver es su propia vivencia frente al espectáculo; su experiencia vital. Diré que el crítico que suele apoyarse en malabarismos intelectuales y excesos de erudición para hablar de una obra, sobre todo si se trata de teatro/danza -que es lo que caracteriza a una gran parte del espectáculo contemporáneo- se encuentra imposibilitado para emitir, con responsabilidad, juicios de valor. (Cardona, 1991, p. 22)

Dar cuenta, desde dónde, hacia dónde, por qué y para qué, en nuestra narración es asumir la distancia, pero no en cuanto en la ignorancia o erudición que se tenga con el tema investigativo, asumir la distancia es darte cuenta que no existe un entendimiento total del otro, no hace falta decir que a esta altura de la tesis se mucho más de danza clásica y si tuviera que hacer otra investigación del mismo tema, estaría mucho mejor preparado pero eso no significa o por lo menos yo no quiero que signifique la desaparición de la angustia, la incertidumbre, la imposibilidad. Si asumimos que nuestro actuar investigativo siempre se verá en la incompletitud los devenires asertivos no aparecerán y tal vez eso permita no el desvanecimiento de la figura del crítico/investigador, pero por lo menos, transgredir un poco la fianza del saber y la acción creadora encuentre senderos con menos grilletes.



Tánatos también baila

*Qué frágil es la línea que hace de frontera
entre la violencia y la belleza. Entre el
bálsamo y la herida*

Patricia Camacho Quintos

1.- Preludio: la ambivalencia del deseo

Eros y Tánatos, los dos tipos de pulsiones freudianas, desde el inicio de la vida del sujeto hacen su aparición en todas y cada una de las diversas escenas de la actividad humana; destinadas a bailar siempre juntas, su paralela presencia se garantiza incluso en aquellas obras que parecieran pertenecer exclusivamente a sólo una de ellas. En la manifestación más pura de vida se engendra la muerte, y viceversa, en todo acto de muerte se vislumbra el lugar de la vida. Del arte, uno de los trabajos creadores por excelencia, puede decirse esto mismo: su acción constructora contiene ya la destrucción. El deseo se compone de ambivalencias. No obstante, sus respectivas presencias nunca se ejercen en la misma proporción, no mantienen un equilibrio perfecto y perpetuo, al contrario, una somete a la otra y hacer prevalecer las metas de su actuar sobre las de su compañera, así Eros dirige a Tánatos hacia la vida o Tánatos conduce a Eros hacia la muerte. Para la danza clásica esto toma una forma particular. En ella la vida y la belleza deslumbran por su brillantez en el escenario, Eros parece liderar, pero, en una mirada más atenta sale a relucir que lo que la sostiene en último término es la rigidez técnica tanática. En tiempos recientes esto comienza a hacerse patente, el desconocimiento sobre el actuar de Tánatos en los métodos pedagógicos utilizados en los procesos de formación en danza clásica desaparece de la opinión común y especializada. Cada vez más se reconocen las expresiones de la pulsión de muerte a ojos de cualquiera que se interese relativamente poco por el tema. Y sobre esto está la cuestión. A pesar de su co-presencia, Tánatos porta el papel protagónico y posee una capacidad de movimiento considerable en uno de los escenarios en los que se supone el culto a Eros; la rigidez se sobrepone a la delicadeza y la técnica a la expresividad. ¿De dónde surge este movimiento particular? ¿Qué del *ballet* permite a la muerte arrancar a la vida el protagonismo de

la escena en determinados momentos, en específico en su enseñanza, y cuáles son sus consecuencias?

2.- La iglesia de Tánatos: la danza clásica.

A partir de lo expuesto por Ferreiro (2005), una primera respuesta surge al considerar las especificidades de la técnica desarrollada en la danza clásica. La codificación social de elementos que determinan la manera legítima de ejecutar un trabajo no es exclusiva de esta arte, toda actividad humana está enmarcada por reglas y normas que condicionan su ejecución. Tánatos es omnipresente. Incluso en el box, actividad aparentemente exenta de regulaciones por la evidente libertad que se le da a la agresividad, se cuenta con limitaciones que establecen la manera socialmente aceptada de combatir. Las normas dictan las partes del cuerpo propio con las que es posible atacar, las zonas del cuerpo del oponente que es lícito golpear, la técnica requerida para lanzar los golpes, cubrirse y esquivar y tiempos y espacios delimitados para pelear. Entonces, no parece factible derivar de la existencia de la técnica el sometimiento de Eros ante Tánatos en los procesos de formación profesional, falta dar cuenta de algo más. Eso faltante en otros campos y distintivo de la danza clásica se encuentra en la alabanza extrema por la rigurosidad y el virtuosismo técnico, su ejercicio requiere de la réplica casi exacta del ideal que se tiene sobre sus movimientos. En el boxeo difícilmente se dará una situación en la que el veredicto sobre la mayor o menor capacidad pugilística de un combatiente en relación a otro se determine por la pureza del golpe que cada uno lanza, lo determinante en este caso es la cantidad de golpes que logran conectar a su contrincante. La técnica es utilizada como un medio para llegar a otro fin, se somete a la creación. Por el contrario, en la danza clásica la valía de un bailarín se mide en la relación de similitud que su ejecución mantiene con los movimientos socialmente codificados. Aquí, la precisión técnica reina sobre todo lo demás, se convierte en objeto de adoración. Sobre esto podría argüirse diciendo que en algunas otras disciplinas como la gimnasia o los clavados también se evalúa con base en la ejecución técnica, para lo cual sólo cabe responder que lo que allí se venera no es el virtuosismo sino la exhibición de la fortaleza física de los participantes, por lo que el sometimiento de la técnica prevalece igualmente.

El proceso de sacralización de la técnica, expresión de Tánatos, se remonta a los primeros ejercicios de codificación de los movimientos dancísticos en las cortes italianas del siglo XV y XVI y de las francesas del siglo XVII. El motivo de su formulación en ese momento específico

de la historia responde a la configuración propia de las monarquías absolutas. Para Elías (2016) la aristocracia cortesana de ese tiempo se encontró atrapada en una posición social que le obligó a confeccionar progresivamente un refinamiento del comportamiento en todas las áreas de la vida como condición para el mantenimiento de su existencia social. El establecimiento de la técnica legítima del baile forma parte de este proceso. Ante el creciente poder de la burguesía que amenazaba con sobrepasar al de la aristocracia, ésta acudió en búsqueda de refugio y protección a los santos códigos de conducta exclusivos, se encomendó a ellos y les rindió culto. Las restricciones psíquicas, agentes de Tánatos, posibilitaron la expresión más básica de la vida cortesana, el mantenimiento de su existencia, al hacer de los modos de comportamiento su elemento distintivo. De aquí la importancia que se le dio a la correcta ejecución de estos, tanto aquellos referidos al trato social en general como los específicos de la danza fueron condición de posibilidad de la existencia de la aristocracia como un grupo prestigioso y diferenciado en relación a la burguesía ascendente. Su vida dependía de la adoración de la muerte. En este sentido, Caimovich (2016) encuentra los objetivos de estas primeras codificaciones en la preparación de los cuerpos cortesanos para todo tipo de ejercicios y en el perfeccionamiento de la ejecución de los gestos ceremoniales necesarios para la vida en sociedad.

Siguiendo con Ferreiro (2005), otro paso en el desarrollo de la congregación técnica se da a partir de la coincidencia de la veneración prodigada por la danza en la corte y de la especialización de funciones consecuencia de la industrialización. La enseñanza de la danza a cortesanos requirió de un grupo eclesiástico de coreógrafos y bailarines especializados encargados de dictaminar los mandatos técnicos del Dios Tánatos. Lo que, en conjunto con la creciente autonomización del arte dio paso a la profesionalización de la danza y, por consiguiente, a la gestación de la danza escénica en contraposición al baile de carácter cotidiano y lúdico¹. Paulatinamente los cortesanos abandonan la promulgación y el espectáculo dancístico dejando su lugar a una especie de sacerdotes cuya función en la corte se limitó al baile. El pináculo de este proceso se alcanzó durante el reinado de Luis XIV con la fundación de la Real Academia de la Danza² en 1661, un convento para aquellos deseosos de iniciarse en la pureza técnica, y con la construcción de los primeros teatros, iglesias para el ejercicio del más alto de los

¹ Lo que no significa que no hubiera retroalimentación entre cortesanos y profesionales, tal como indica Caimovich (2016).

² Real Convento de la Danza.

sacramentos por parte de fieles y sacerdotes, la obra dancística³. El cambio de escenario propició otra serie de modificaciones a lo largo del siglo XVII y principios del XVIII consistentes en una mayor modelación y virtuosismo de la técnica como se muestra en el acentuamiento de los *dehors* y en el surgimiento de las posiciones abiertas. Resultado de esto fue la constitución de los primeros sistemas de notación y la compilación de textos, las primeras biblias y mandamientos, dedicados a la descripción meticulosa de las posiciones técnicas. La alabanza a Tánatos se mantiene, pero ésta ahora sólo por la intermediación de aquellos que dedican su vida a Dios, bailarines y coreógrafos.

No fue sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII que con el advenimiento de las democracias y el derrumbe de las monarquías absolutas se contraponen al tanatismo un grupo pagano interesado en recuperar la importancia de las historias y sentimientos transmitidos a través del baile (Ferreiro, 2005). Siguiendo a Elías (2016), en los grupos burgueses, especialmente en aquellos cuyo acceso estaba cortado totalmente de los asuntos públicos y de los círculos aristocráticos, como en Alemania, se formó una concepción distinta sobre los niveles más valiosos del ser humano. Desde el punto de vista burgués lo exterior es comparativamente menos importante que lo interior, la elegancia del comportamiento se vuelve banal ante la grandeza del espíritu. Sobre esto, en la danza clásica se vuelca el interés hacia la transmisión de ideas y pasiones y se concibe a la técnica como un elemento secundario. No obstante, en Francia, el principal productor de *ballet* en ese entonces, este movimiento fue amortiguado. La cercanía de los círculos aristocráticos y burgueses en las cortes francesas posibilitó el mantenimiento de la alta estima por los modales aún después de la disolución de la monarquía, si bien se adoptaron algunas innovaciones como la transición a un vestuario más fino y pequeño. Tánatos no fue llevado a la guillotina como sí le sucedió a sus primeros feligreses y su culto pasó a manos de los republicanos eruditos.

Continuando con Ferreiro (2005), a finales del siglo XVIII e inicios del XIX la danza pasa a ser protagonista del catálogo de espectáculos ofrecidos al público, un indicio de la permanencia de interés académico hacia la disciplina. Su nueva popularidad estimula a coreógrafos y bailarines a venerar aún más lo que ellos consideran como la divinidad protectora de su

³ Sobre esto es curioso que, según Ferreiro (2005), la iglesia apoyara la creación de la Academia con el propósito de ennoblecer una práctica plebeya por medio de la purificación de la técnica. Aquí de nuevo sale a relucir la divinidad de la codificación del movimiento en la danza.

existencia social como grupo distintivo y prestigioso, dueño de un porte y capacidad superiores. La técnica se depura al máximo, se estructuran las clases de técnica y con esto se introduce la utilización de la barra. Paralelo a esto la temática de la obras vira de la representación de la mitología clásica a la de leyendas y cuentos europeos. El aura soñadora y mítica de estos nuevos bailes orilló a la adopción de las puntas, en aras de contribuir a la apariencia de elevación, y del tutú, para dotar a las bailarinas de una figura etérea. Objetos profanos de la creación que más tarde se incorporarán a la lógica de la técnica-tanática. El éxito y admiración que despertaron estos elementos en el campo dancístico incentivó al resto de adeptos a trabajar sobre los movimientos codificados relativos al salto y la elevación. La enseñanza, de nuevo, tuvo que reformarse, se incluyó el entrenamiento para el uso de las puntas, se refinó el movimiento aéreo y se procuró desarrollar en cada uno de estos ámbitos el virtuosismo técnico. Los objetos heréticos al fin se purifican. Finalmente, toda la acumulación de conocimiento terminó por plasmarse en los benditos escritos de la escuela rusa de *ballet*. Con la consolidación de los Estados-nación, a finales del siglo XIX y principios del XX los maestros italianos y franceses migran a la rusa zarista para refugiarse en uno de los últimos bastiones de la aristocracia. Allí se fundaron un sin número de academias-conventos y se concibieron diversas obras, al mismo tiempo que los nuevos maestros rusos, verdaderos mesías, se encargaron de sistematizar y promulgar la palabra de Tánatos; todo el avance técnico y pedagógico acumulado a lo largo de cinco siglos.

3.- El santo y el perverso: pas de deux de Tánatos y Eros

Con respecto a México, desde la creación de la Escuela de la Plástica Dinámica en 1931 ha estado en disputa el papel protagónico de los cimientos de la educación dancística del país. Por un lado, hay voces que promulgan la necesidad de desaparición de las barreras impuestas por la especialización técnica en beneficio de la expresividad, por otro, se siguen escuchando las voces de aquellos fieles que predicán el mantenimiento e incluso el fortalecimiento de dichas barreras en aras del perfeccionamiento de la bendita técnica y, por tanto, de su existencia social como clase distinguida. En las diversas modificaciones de los planes de estudio y en la fundación y desaparición de múltiples escuelas se constata el movimiento en que ambas posturas se expresan en el escenario de la formación profesional de la danza. La técnica como Tánatos y la expresividad como Eros practican un baile conflictivo en el que se decide el sometimiento y la primacía de uno u otro. Tal y como se encuentra la enseñanza de este arte en la actualidad es posible afirmar que, por ahora, el primero aventaja al segundo en la práctica y en los planes de

estudio, aunque en esto último de manera menos clara. La observación de las dos principales escuelas de baile del país, la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC), nos constatan esto⁴.

Los antecedentes de la ENDCC se remontan a la fundación de la Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDC) en 1977. La creación de esta escuela, que más que eso es lo que se podría llamar uno de los más fieles conventos tanáticos en el país, vio la luz después de los conflictos dentro de la planta docente de la ADM alrededor de los requisitos de ingreso y permanencia de los alumnos. En ésta se congregó la facción profesoral devota al cuidado de la técnica clásica en la formación de bailarines y al regreso a los viejos criterios de selección tradicionales de la disciplina. No obstante su corta vida, ésta encontró continuidad en el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) gestado en 1978, el cual integraba tres escuelas: la Escuela Nacional de Danza Clásica (ENDCI), la Escuela Nacional de Danza Contemporánea (ENDC) y la Escuela Nacional de Danza Folklórica (ENDF). La primera de estas tres, planteó sus objetivos, como era de esperarse, en la formación de bailarines con un alto nivel técnico, para lo cual la incorporación de otras corrientes dancísticas fue irrelevante y la implementación continua de evaluaciones para la permanencia en la institución se volvió indispensable. Posteriormente, en 1994 ésta fue disuelta y reformada en la ENDCC en el marco del reordenamiento educativo instado por la Subdirección General de Educación e Investigación Artística. En su versión actual, el área clásica ratificó su culto técnico y la necesidad de evaluaciones sistemáticas. Sin embargo, ya incluye algunas prácticas creativas. Eros también es omnipresente.

La ADM inicia su actividad formativa en 1956 con la impartición de dos especialidades: bailarín de danza moderna y bailarín de danzas regionales. Dentro de la carrera de danza moderna se incluyeron clases de danza clásica con el objetivo de proporcionar formación muscular a los estudiantes. En primera instancia, está presente el intento de combinación técnica para la enseñanza. Con el paso del tiempo, el gremio clásico, velando por su existencia social, se manifestó y exigió la creación de una carrera específica para su disciplina, la cual se terminó constituyendo en 1959. Resulta de interés que con esto coincidió la instauración de exámenes de admisión para evaluar las aptitudes físicas de los aspirantes. Con la consolidación de la escuela

⁴ Como en el resto del texto, la información histórica de este apartado es extraída de Ferreiro (2005).

se procuró la homogeneización de las metodologías pedagógicas, para lo cual se invitó a diversos maestros a dictar cátedras sobre sus experiencias docentes en la transmisión de técnicas. Lo anterior derivó fundamentalmente en la experimentación metodológica. Fruto de dicho proceso, en 1970 se retomó la fusión de las especialidades técnicas bajo la carrera de bailarín de concierto y se concibió la visión del *bailarín integral*, un sujeto danzante encomendado a la expresividad que por la utilización de diversas técnicas logra la transmisión de ideas y pasiones, el ideal perverso de la vida. Se vislumbra una victoria parcial de Eros, a lo que Tánatos responde con un contraataque. Más adelante, en 1978, como consecuencia de la adopción de la escuela cubana como único referente para la formación en clásico en 1975, se desata el conflicto, mencionado más arriba, dentro de la planta docente que termina en la momentánea desaparición de la ADM y en la creación de otra escuela, pero esta vez dirigida por los creyentes técnicos. Al no poder reinar sobre todo Tánatos funda su propio templo y protege la existencia social de sus adeptos. Cuatro años más tarde, la ADM vuelve a las actividades y consolida en el plan de estudios la perspectiva del bailarín integral, la que continúa presente hasta el día de hoy. Sale a la vista un resguardo para la adoración a Eros en una formación dancística que contempla a la danza clásica, pero esto es sólo aparente. En la práctica estos principios no alcanzan concreción, la mayor parte de docentes siguen fieles a la histórica religión técnica-tanática y a su existencia como grupo separado.

Las consecuencias de esta devoción para el mantenimiento de la existencia social se encuentran al considerar las aspiraciones de Tánatos. De acuerdo con la exposición que Marcuse (1983) y Freud (1920) hacen alrededor de las pulsiones de muerte se tiene que su meta última es la de alcanzar un estado de quietud definitivo. La muerte es ausencia de movimiento. En este sentido, la adoración de la técnica considerada como veneración a una de las expresiones de muerte puede explicarse como la idolatría a la quietud, la poca innovación técnica más allá de los parámetros establecidos y la continua exclusión de la capacidad creativa son aspectos parciales de este fenómeno. En los procesos de formación profesional se halla algo más de esto mismo. La severidad con la que los docentes instruyen y la agresividad con la que condenan a aquellos vistos como incapaces es parte de sus tareas como receptáculos del sacerdocio de Tánatos. Como sus fieles servidores están obligados a contribuir a su mantenimiento perpetuo como protagonista del campo, cuya única manera de lograrlo es aceptar como iniciados sólo a aquellos aptos para dominar el sagrado ejercicio técnico y condenar a todo aquél que muestre la más mínima

flaqueza física o emocional. Todo signo de reprobación, desde el más nimio suspiro de decepción hasta el grito de los más degradantes insultos, obedecen a esta lógica. Su intención es la de asegurar el dominio de Tánatos, proveedor de la existencia social y garante de protección contra la disolución en el mar de los estilos dancísticos. Pero, al mismo tiempo proporciona un soporte para el actuar de Eros, da lugar a su expresividad en el escenario a través de la experiencia etérea del bailarín y el espectador, se entremezcla con la vida y adquiere una complejidad de la que es imposible derivar respuestas simplistas.

4.- Anticristo

A lo largo de este ensayo se ha desarrollado la historia de la danza clásica utilizando como recurso su comparación con los dos tipos de pulsiones postuladas por Freud, aunque, cabe decir, de manera laxa, nada precisa y a modo de narración, por eso la ausencia de citas directas. Esto tiene una razón. Siguiendo a lo expuesto por Parrini (2016), se trató de elaborar un discurso alejado de lo habitual para dar cuenta de una de las posibles heterotopías correspondientes al quehacer científico legítimo, el cual se encontró en la metáfora. De acuerdo con Camacho (2007), autora de la que se recupera el epígrafe, el lenguaje de la danza es la metáfora, un segundo discurso que habla sobre un primero pero de una manera otra que saca a relucir algo anunciado pero no enunciado en éste (Baz, 1996). Es decir, hay algo contenido en el primer discurso que no es posible de asir hasta su reproducción en un segundo discurso con el mismo contenido pero presentado de otra forma. Esto es lo que se ha intentado aquí, utilizar el lenguaje de la danza para hablar de ella misma. A partir del desarrollo de una metáfora, de hablar de la danza clásica como una expresión del culto a Tánatos se ha procurado develar lo ya ahí presente pero no sacado a la luz. En la manera de proceder, se elabora una metáfora del lenguaje metafórico de la danza clásica mediante las asociaciones presentadas por el campo y las del autor, tal como se anuncia en los primeros apartados con Latour (2008) y Deligny (2015). Pero, como tal, es una metáfora entre tantas otras posibles de las que aquí no se dio cuenta, que designan el terreno de las heterotopías de este trabajo, las limitaciones por aquello de lo que no se pudo dar cuenta. En este sentido, el aporte no es absoluto, lo que se intentó fue sacar a relucir la manera de satisfacción del deseo en la Tierra Santa de Tánatos, la complejidad que esto implica, su manifestación en la obsesión por la pureza técnica como garante de la especialización

profesional distintiva y su conclusión en prácticas al mismo tiempo santas y perversas al momento de la enseñanza.

Finalmente, queda la cuestión sobre la manera de proceder ante este estado de cosas. Como se ha querido demostrar, las formas pedagógicas en la danza clásica son resultado de la veneración técnica, por tanto, las propuestas fundamentadas en la terapia y el coaching como forma de amortizar las implicaciones negativas del proceso de formación profesional de un bailarín de danza clásica, además de no ser realmente operativas en tanto que es casi imposible proporcionar dichos servicios a la totalidad de la población docente y estudiantil, tampoco alcanzan a extirpar estos efectos desde la raíz. La creencia de que aquellas son la solución efectiva ante el problema podría equipararse a la consideración de que la violencia de la que los herejes fueron objeto durante tiempos de la Santa Inquisición se hubiera resuelto al obligar a los inquisidores a tomar dominicalmente una serie de terapias tanto grupales como individuales y a tratar “humanamente” a los herejes. Lo que es más, su implementación podría traer otros efectos adversos que se sumen a los ya existentes, tales como la imposibilidad de pensar en una forma distinta de danza al apaciguar lo que parece ser el único mal en ella que es su forma de enseñanza; lo que de acuerdo con Marcuse (1983) ocurre para la clase obrera de la segunda mitad del siglo XX, que a partir de una relativa mejora en sus condiciones de vida ha dejado de soñar con una manera distinta de existencia fuera del capitalismo. Por tanto, me suscribo a la idea, y aquí sí hablo en primera persona, de profanar la división especializada, al menos, en la danza y a los intentos de consolidación del perverso bailarín integral, anticristo creativo, ejecutor del apocalipsis técnico. La primacía de la creatividad y expresividad en la enseñanza es un paso decisivo en la eliminación de la violencia en estos espacios educativos. Con esto no insinúo el deseo de abolición de toda codificación social del movimiento o de la danza misma, como dije anteriormente, Tánatos es omnipresente y está envuelto de deseo, pero sí en la subordinación de la muerte a la vida, del bálsamo a la herida, en la constitución de una danza herética. La completa vuelta del deseo hacia la técnica, y esto también vale para la ciencia, no genera nada nuevo, es la invención, la perversión de lo convencional aquello que nos permite estar en continuo movimiento, en Eros.



El escenario de la política

Un movimiento llamado político y social es también un movimiento intelectual y estético, una manera de reconfigurar los marcos de lo visible y de lo pensable.

Jacques Rancière

Desde los primeros momentos de la investigación, el tema de la violencia pedagógica se nos insinuó como algo tentador. Su fácil presuposición, apoyados en la experiencia previa como estudiante de la ENDCC por parte de Mariana (integrante de este equipo) y en la confirmación que obtuvimos de la voz de otros alumnos y exalumnos de la misma academia, hacían del tema una opción de relativa facilidad. El pretendido plan se desarrollaría en dos sencillos y calibrados pasos: describir la violencia sistémica, seguido de su correspondiente desaprobación por nuestra parte y de postre el estimulante juicio del intelectual: “¿estamos o no frente a un grupo revolucionario?” o “¿son las acciones y las ideas de este grupo suficientemente transgresoras o únicamente han aprendido palabras disruptivas, pero vacías?”.

La ironía con la que escribo las preguntas del párrafo anterior es el efecto de todo un proceso pues, en un principio figuraba únicamente como una opaca incomodidad entre el equipo. La rápida deliberación de la violencia como eje de investigación también traía consigo el peligro del simplismo, de la respuesta anticipada y la investigación simulada. Hasta la fecha de esta escritura la cuestión aún no me termina por quedar clara: ¿era dicha cautela resultado de cierta resistencia a la intervención/interacción con el otro, a inaugurar la investigación y la escritura que conlleva; o bien, efectivamente se puede justificar como una sensata precaución de método? A fin de cuentas el testimonio de la violencia, tanto por parte de nuestra compañera como por parte de otros bailarines era tajante.

La pregunta anterior quedará irresuelta, además nada impide que, de existir respuesta, ésta condense un punto medio entre la resistencia y la precaución. Sin embargo, lo que bien puede afirmarse, al menos desde mi percepción (que representa una de cuatro), es que dicho momento hundió a la investigación en un silencio que permitió gestar, con la lentitud de lo sutil, otras

posibilidades. De esta forma la vitalidad irreductible del campo fue abriéndose ante la mirada ordenada y matemática del investigador, mientras dejábamos atrás la posibilidad de una salida fácil.

El fantasma de la violencia no se fue, pero perdió su rostro inconfundible y en su desfiguración permeó dentro de mecanismos más complejos. No hablo únicamente del plano institucional (discursos históricos de la danza clásica o formas pedagógicas que encierran cierta ideología), sino del nivel de dominación que se juega en los procesos de subjetivación y corporización y que necesariamente vinculan el tema de la violencia con un entramado de deseos, afectos y potencias corporales, al grado de que la violencia pierde su lugar “a priori” y protagónico en la investigación al ser rebasada por la vitalidad de un cuerpo sensible y pensante.

Este desplazamiento, del imperativo de la violencia a la compleja vitalidad de los bailarines, estuvo motivado por su propio movimiento. Movimiento que trazaba una pluralidad de rutas. Rutas que dejaban al descubierto otras emociones y reflexiones.

Bajo estos nuevos supuestos parece más razonable suscribir la materialidad y sensibilidad de los cuerpos a cierto régimen de lo social y desde ahí describir el devenir de sus subjetividades. Una respuesta a este planteamiento sin duda es el pensamiento de Foucault, quien ha señalado reiteradamente la necesidad de un análisis microfísico del poder, sin embargo, como se verá más adelante, este análisis no alcanza a cubrir todas nuestras inquietudes.

De entrada no hay mucho que objetar al pensamiento foucaultiano acerca del poder y su subjetivación a través del despliegue de diversas tecnologías. En efecto, es posible comprender el movimiento de los bailarines como una danza que se disputa entre formas de gobierno y resistencia. El concepto foucaultiano de gobierno ayuda a dilucidar la forma en que las mismas conductas son “conducidas”.

Gobernar, en este sentido, es estructurar el posible campo de acción de los otros. El modo de relación propio del poder no debería buscarse entonces del lado de la violencia o de la lucha ni del lado del contrato o de la vinculación voluntaria (los cuales pueden ser, a lo más, instrumentos del poder), sino más bien del lado del modo de acción singular, ni belicoso ni jurídico, que es el gobierno. (Dreyfus y Rabinow, 2001, p 239)

Cabe aclarar que esta postura no implica una visión determinista del sujeto, pues “en la estructuración de un campo posible de acción sobre las acciones de los otros” y tomando en cuenta la heterogeneidad de las formas de sujeción, “tienen lugar entonces, en el maremágnum de las tecnologías de gobierno, y en el marco de un campo relacional, plural y competitivo de fuerzas, todo un campo de respuestas, de prácticas de libertad y de posibles invenciones” (Ossandón, 2020, p 152). No obstante, derivado de mi experiencia universitaria previa con Foucault y a medida que interactuaba más con el campo de investigación, cierto escozor se manifestó; puesto que su teoría no parece dar cabida a reflexiones relativas a los bailarines cuyo contenido logre desvincularse de la cuestión del poder. De esta forma el sujeto queda atrapado en el dictamen del intelectual que mide la acción de los sujetos de la investigación de acuerdo con la “vara del poder” que este mismo ha logrado identificar. Es decir, la clase de conclusiones a las que se puede acceder con el pensamiento foucaultiano (y me restrinjo aquí al uso que se suele hacer de él, de acuerdo a mi experiencia universitaria) representa un calificativo a los sujetos que oscila entre la irrupción y la subordinación.

Esta especie de operación matemática mantiene en todo momento al poder como eje del proceso investigativo y por este mismo protagonismo suele ser fácil deslizar la motivación a causas políticas propias del investigador y no necesariamente de los investigados. En otras palabras, la política en el acto de investigación nace del cuestionamiento al ejercicio del poder; postura política que por otro lado, viene dada de antemano y en cuyo imperativo quedan eclipsados los intereses de los investigados.

La cuestión va más lejos, no se trata únicamente del riesgo en la predisposición de los intereses políticos, sino de los alcances teóricos que ubican la cuestión de la política en un lugar muy específico: el lugar del poder:

Para Foucault “todo es politizable, todo puede convertirse en política”, pero no por la naturaleza de las cosas o porque el Estado directa o indirectamente puede manifestarse siempre, sino antes bien por la “indocibilidad reflexiva”, intransigencia libertaria o, más claramente, por la “resistencia a la gubernamentalidad”. (Ossandón, 2020, p 152)

Más breve: en Foucault, la política únicamente puede surgir del poder y como resistencia a éste, en un acto enunciativo enfrenteado al poder. Además, este mismo aspecto se ve reforzado

cuando se toma en consideración la noción de la *parrhesía* como una postura en contra, asumida con franqueza, la cual representa “una parte constituyente de la subjetivación política foucaultiana, una diferenciación ética, el decir veraz (la *parrhesía*), no exento de riesgos personales y políticos” (Ossandón, 2020, p 153).

¿Qué pasa entonces con aquellos movimientos de los bailarines que no pueden tomarse como actos enunciativos de desujeción, claros y enfáticos? Movimientos que por otro lado tampoco sería correcto reducirlos a un determinismo impuesto por las instancias de poder o una conducta que en un campo regulado y reducido de posibilidades es conducido por un ejercicio plural del poder. El campo vital de los bailarines obliga a pensarlos fuera de una lógica binaria y de polos irreconciliables entre la disrupción y la dominación, en gran medida debido a su fuerte pertenencia e identificación con la técnica y los principios de la danza clásica, sostenidas a la par de una crítica a la humillación, competitividad u otros aspectos que manifiestan una crisis en el medio artístico. Los bailarines muy pocas veces desean dejar de ser bailarines, no están dispuestos a renunciar a la danza clásica ni a muchos de sus fundamentos y, no obstante, también son capaces de cuestionarla o trazar rutas alternas.

Dentro del medio artístico de los bailarines es clara la presencia de la violencia, escondida tras bambalinas, maquillada o retocada, el dolor que provoca permite cada vez menos su postergamiento. Es posiblemente el dolor que queda en el cuerpo tras una noche de función o cierta sensación de vergüenza e inseguridad frente al resto: la cuestión se ilumina paralelamente a su puesta en palabras y los bailarines describen el rostro de ese ser plañidero: ¿amigo o enemigo? ¿Hasta donde es seguro para ellos develar la violencia cuando la cuestión misma se entrelaza con sus sueños y deseos? El malestar que provoca ciertos aspectos del ambiente profesional de danza, así como la denuncia por parte de los que la padecen, nos ponen en el campo de la política. Mas, si se quiere hablar de actos políticos sin caer en la tentativa de cuestionar la autenticidad de la acción política en términos de su potencia para derogar, abierta y directamente el orden normativo, es necesario plantearse la posibilidad de que la política pueda ser algo más discreto, expresado en sus propios términos sin ser absorbido por las cuestiones del poder y la propugnación de nuevas agendas.

Así pues, es en la definición de política que ofrece Rancière donde podemos encontrar respuesta a las inquietudes expuestas. Retomando sus palabras “la política no es el ejercicio del

poder. La política debe ser definida por sí misma como un modo de actuar específico puesto en acto por un sujeto propio que depende de una racionalidad propia” (Rancière, 2006, p 59). En consonancia con este pensamiento, no se trata de ubicar la forma en que los bailarines se organizan y buscan su acceso al poder, no es “una forma de poder distinguida por su modo de legitimación” o “un modo de agregación más considerable” (Rancière, 2006, p 61).

Es en la forma de su relación que debe buscarse la “diferencia” política que permite pensar su sujeto. Si retomamos la definición aristotélica del ciudadano, hay un nombre de sujeto (*politès*) que se define por un tener-parte (*metexis*) en un modo de actuar (el del *arheîn*) y del padecer que corresponde a este actuar (el *arkhesthai*). Si hay un propio de la política, se sostiene enteramente en esta relación que no es una relación entre sujetos, sino una relación entre dos términos contradictorios por la cual se define un sujeto. (Rancière, 2006, p 61)

El *arheîn* y el *arkhestai*, un modo de actuar y el malestar que éste produce, conforman la contradicción en la que el sujeto deviene un ser político. Es el sujeto político el que se conmueve por su propio dolor poniendo en juego lo que le ofrece la vida y lo que él espera de ella, movilizándolo su deseo, transformando el escenario de sus fantasías, aprendiendo nuevas formas de bailar la vida. “Un movimiento emancipatorio es antes que nada un movimiento afectivo que impulsa a *buscar otro tipo de vida* con respecto al habitual, desde una afirmación del poder de reconfiguración de los cuerpos, de su plasticidad” (Quintana, 2020, p 28). Incluso cuando este desplazamiento no alcanza a instituir un modo de vida distinto, sino que se da en las fisuras o intermitencias de la dominación.

⁵A veces te destruyen un poquito tus ilusiones, pero... ahí justo vas modificando esa idea tuya de a lo que vas a llegar dentro de tus posibilidades, pero a final de cuentas lo que puedo rescatar de todo es que, después de todos esos años, claramente cambié mis expectativas. Pero pues te das cuenta de que bueno “soy así” y justo empiezas a buscar cosas que se adapten a lo que eres y a lo que quieres. Yo por ejemplo, tal vez no tenga las piernas gordas, todo mundo me dice que no, pero para mí si las tengo gordas para ser bailarina. Entonces busco compañías en donde el

⁵ En el curso de esta investigación se realizaron tres entrevistas grupales, las cuales ya se mencionaron en el capítulo inicial. En un segundo momento se realizaron otras dos entrevistas: la primera a dos bailarinas de la ADM de carreras distintas a danza clásica; la segunda entrevista fue a una mujer recién graduada de la carrera en danza clásica de la ADM. En las siguientes páginas se citarán de manera alternada fragmentos de las cinco entrevistas. Las citas se identifican gráficamente mediante el uso de itálicas y separación de párrafos. Este formato continúa hasta el siguiente capítulo.

físico no sea el de una rusa. No planeo hacer audiciones para compañías rusas, sino para compañías canadienses, tal vez estadounidenses y australianas. A lo que voy es a que te vas a adaptando y cambias mucho tu idea de qué quieres hacer y qué bailarina quieres ser. Pero tengo que admitir que la idea que tengo ahorita, y lo que siento ahorita cuando bailo y con lo que estoy haciendo, me es suficiente como para querer hacerlo durante el resto de mi vida.

A través del concepto de *écarts* (brecha, intervalo, intersticio) Rancière nos ayuda a pensar como los bailarines “pueden volver sobre sus movimientos, sobre lo que hacen” (Quintana, 2020, p 17), volver sobre sus experiencias, reencontrarse con sus afectos y dolores “para afirmar la potencia de esta movilidad” (Quintana, 2020, p 17), movilidad de los cuerpos que con sentires diversos interpelan los regímenes establecidos. “Se trata de un disenso que produce la apertura de intervalos en medio de las sujeciones, de intersticios que tienen la materialidad de lo incorpóreo, y que pueden impulsar transformaciones cualitativas de los cuerpos”(Quintana, 2020, p 17), es decir transformaciones en las formas de sentir y proceder en la vida.

Los relatos, reflexiones y acciones de los bailarines, compartidos con nosotros tanto en el espacio virtual de las entrevistas como en su propio territorio que es el teatro, sugieren que su forma de hacer comunidad pone en tensión la competitividad y la solidaridad de manera constante. Mientras la primera, como manifestación de la violencia, parece ser la condición para el funcionamiento del régimen corporal tan estricto y los resultados artísticos deseados, la segunda se presenta como pequeñas islas de descanso, las cuales permiten al bailarín construir una red de apoyo; red que es inestable e interrumpida por la competitividad, jaloneada y desgarrada por la humillación de los profesores, no obstante, el compañerismo y la amistad busca volver a estrechar lazos y permitir la supervivencia emocional.

E: En un ambiente como este la competencia se va a dar, uno quiera o no, ya sea de manera como... directa o indirecta, pero justo hay un punto donde es sana y hay otra donde no.”

I: Todos quieren ser los mejores y para eso tiran para abajo al de al lado. Y no se vuelve una competencia de: yo quiero ser mejor porque quiero que todos funcionemos mejor como grupo; porque en definitiva casi siempre vas a funcionar como grupo en el escenario”.

P: ¿Desde dónde podríamos cambiar? Realmente desde mi perspectiva y de mi propio aprendizaje, he tenido que cambiar yo. Siendo resiliente, no violento pero tampoco pasivo y también de repente grupal.

R: (la danza) Necesita un cambio en el que se acepte la individualidad de cada persona, los puntos fuertes y también los puntos débiles que tiene cada persona. Que se ensalce la individualidad y que no se orille a las personas hacia el egoísmo o hacia el individualismo. Que no se orille a la persona a trabajar solamente para ella misma dejando de lado a todos los demás sin importar que vaya a pasar.

En medio de la contingencia de la vida, cruzada por múltiples líneas de sujeción, los cuerpos danzantes expresan la potencia de su movimiento, un movimiento que también es el del pensamiento cuando se pliega sobre las experiencias pasadas, haciendo del presente un momento de mayor densidad en donde la discusión es posible y la imaginación sobrevuela la memoria buscando horizontes distantes para un futuro mejor. Es a partir de la formulación de un problema común, del derribamiento de los muros inmunitarios y competitivos, que se expande la posibilidad de elaboración con el propio malestar, olvidándose de la culpa o vergüenza ensimismada para orientar hacia el destino común de la solidaridad.

C: También entre nosotras nos ayudamos a prepararnos, el tocado, el vestuario, el maquillaje. La competencia se diluía y nos apoyamos para dar la mejor presentación. Algunas se persignan, nos tomamos de las manos, etc.

Estas palabras invitan a pensar en el espacio compartido de la danza clásica. Vemos como el ballet es en sí una composición estética colectiva; el peso de un cuerpo sobre otro, emociones transmitidas, brazos que se extienden como lianas para sostener otros en un juego de interconexiones, inter-afecciones. Es una metáfora de la dimensión estética implicada en la experimentación de un espacio común, en donde se pone en juego “las fronteras de ese espacio, lo que se comprende como compartido en este, y quienes son incluidos y pueden decidir sobre lo que se asume como común en él” (Quintana, 2020, p 17). Más allá de la trama narrativa abordada en cualquier obra presentada, un drama sensible se teje entre los bailarines representando una disposición a recibir al otro y entregarse, en mutua responsabilidad.

C: Lo que es también muy importante es que ambas personas tengan el mismo compromiso con lo que están haciendo y presentando. Puede que yo como Giselle esté ilusionada, tipo: “sí te amo Albert”. Y Albert indiferente: “sí aquí te cargo, lo que sea, me vales”. Pero eso se da desde los ensayos. Desde ahí es cuando sí, trabajas cosas técnicas, pero justo esas cosas técnicas hacen que te tengas que conectar forzosamente con otra persona. Es como la vida, como la vida real por así decirlo. Yo digo algo, ustedes escuchan y están involucrados en lo que yo estoy diciendo. Tal vez haya una respuesta y después yo dé una opinión. Estamos involucrados en este diálogo. En el ballet pasa lo mismo, yo tengo que estar involucrada con lo que está pasando a mi alrededor y lo que pasa en la escena. Yo tengo que estar atenta, meterme en el papel y responder a los estímulos que los demás me estén dando.

En esta medida se trataría de explotar la dialogicidad, el intercambio y contagio entre pares; llevar más allá del escenario lo que ahí mismo se está jugando, sustituyendo la trama coreográfica de *Giselle* y *Albert* por sus propias historias en donde el devenir está en curso. Estoy de acuerdo con Laura Quintana (2020) cuando observa que la imposibilidad de cierta cohesión grupal necesaria para la subjetivación política y la instauración de formas de vida distintas, tiene que ver antes que con argumentos y conciencia social, con “la conformación de una cierta actitud inmunitaria, afectiva y a la vez enjuiciadora que cierra a los cuerpos a la contingencia y a su relacionalidad” (p 40).

L: “Uno como bailarín siempre está compitiendo, ya sea consigo mismo, ya sea con los demás miembros de la compañía, entonces uno llega a bailar con mucho ego. Entrar al escenario con mucho ego y realmente ni siquiera disfrutas lo que estás haciendo porque piensas en me voy a caer, en que estás mal. Entonces siempre uno está bailando con esa sensación de opresión. Es como bailar con una roca gigante en la espalda, no disfrutas para nada, es como un viacrucis. ¿Cómo sería no bailar con ego? ¿Cómo sería realmente salir a bailar y estar como en el salón tirando variaciones con mis amigos? Es impresionante como ese sentimiento te lleva a ser una persona totalmente distinta en el escenario”. Algún día quiero terminar así.

Parece posible trazar una correspondencia entre disfrute y relacionalidad afectiva, lo que sugiere al mismo tiempo la potencia política de la reciprocidad al bailar juntos, apartándose del inseguro ego para dirigirse e implicarse mutuamente en el campo de existencia del otro. Athanasiou y Butler (2017) se preguntan “¿qué es lo que hace posible una responsabilidad

política?” (p 15) y su respuesta enfatiza el acto de desposesión que hace desprenderse de uno mismo y verse arrojado al otro. “El dilema de ser conmovido por lo que uno siente, ve y entiende es siempre uno en el que se encuentra al sí mismo transportado hacia cualquier lado, hacia otra escena o hacia un mundo social donde uno ya no es el centro” (Athanasίου y Butler, 2017, p 26). La desposesión de la que hablan tiene su lugar en tanto se arrebatan las condiciones necesarias para una vida más vivible pero, también en tanto uno nunca se pertenece completamente a sí mismo desde el momento en que la subjetividad es codependiente del resto de sujetos. “Y esta forma de desposesión es constituida como una forma de receptividad que da lugar a la acción y a la resistencia, a ese aparecer uno con otro, con otros, en un esfuerzo que demanda el fin de la injusticia” (Athanasίου y Butler, 2017, p 31).



El sujeto bailarín

Al pensar en el sujeto bailarín profesional de danza clásica es necesario contextualizar sus experiencias en los espacios que ocupa. Aquí interesan principalmente dos que corresponden a momentos distintos, el de la formación y el del escenario. Es la figura abstracta del bailarín que sigue esta secuencia lógica: convertirse en bailarín en alguna escuela profesional y bailar en compañías “importantes” como lo sería la Compañía Nacional de Danza (CND). Evidentemente, hay bailarines, sujetos concretos, que encarnan la figura del bailarín abstracto, pero también hay una diversidad de formas de ser que realizan los sujetos en el momento y tras el paso por la formación profesional. Aclaro que reconozco existen muchas otras formas de ser bailarín fuera del campo de lo profesional, pero para la siguiente exposición vale la pena limitarnos a dicho contexto.

Actualmente en México existen únicamente tres escuelas pertenecientes al *Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura* (INBAL)⁶ en las que es posible cursar estudios a nivel licenciatura en danza clásica con perfil de ejecutante (bailarín); dos de ellas: la *Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea* (ENDCC) y la *Academia de la Danza Mexicana* (ADM) se encuentran al sur de la Ciudad de México y la otra: la *Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey* (ESMDM), al norte del país en el estado de Nuevo León. En los tres casos, según sus respectivas convocatorias para este ciclo escolar 2020-2021, la edad mínima de ingreso para el primer grado se establece como 9 años cumplidos y variará en su límite considerando también que se puede ingresar por colocación a grados más avanzados. La carrera tiene una duración de ocho o nueve años dependiendo la escuela, y en el caso de la ENDCC y la ESMDM existe un plan especial para varones que tiene una duración de seis años, pues mientras que hay una gran demanda de niñas aspirando a convertirse en bailarinas profesionales, a los niños varones difícilmente se les acerca a la danza y en menor grado se acepta que se desarrollen en ella profesionalmente. Así las edades de ingreso para estos planes especiales van de los 14 a los 17 años para el primer año y

⁶ Toda la información extraída respecto a las escuelas, convocatorias y número estudiantes aceptados fue recopilada directamente del portal web del INBAL (<https://inba.gob.mx/escuelas>) y de la ENDCC (<https://endcc.inba.gob.mx/>).

hasta los 19 por colocación en las ENDCC, y de los 15 a los 22 para el primer año y hasta los 23 por colocación en la ESMDM.

Por otro lado, el número de aspirantes admitidos es reducido por los rigurosos estándares requeridos por las escuelas.⁷ Para el ciclo escolar 2020-2021 la ENDCC admitió a 7 aspirantes para el plan de nueve años, 2 por colocación, 4 de plan para varones y 2 por colocación para el mismo plan. Como se podrá comenzar a apreciar y especialmente en el caso de la ENDCC y la ADM por estar en la capital, estamos frente a instituciones de alto reconocimiento y demanda, sostenidas y validadas a nivel de Estado.

Ahora, si bien hablamos de espacios en donde impera la exclusividad, para entender mejor el prestigio que se juega en el pertenecer a ellos necesitamos poner en perspectiva el valor que se le adjudica a la técnica como tal. Dentro y fuera de los grupos practicantes de la danza, el ballet es reconocido y en muchos casos admirado por su dificultad técnica y alta exigencia disciplinar. Por otro lado, cuando se describe la experiencia estética de ver un ballet, suelen utilizarse palabras como “etéreo” y “delicado”, que de hecho son características que se buscaron y pulieron con la evolución de la técnica. Así, la tradición del ballet ha sido altamente apreciada y debemos decir que su presencia actual es sumamente notoria. La imagen de la bailarina en tutú y puntas permea en el imaginario de lo que es la danza perteneciente a las Bellas Artes, la Compañía Nacional de Danza cuenta con varias temporadas al año y reporta una importante cantidad de espectadores⁸, yo misma he ido a ver ballets en diferentes momentos de mi vida y es notoria, en las funciones donde presentan ballets completos del repertorio clásico como Cascanueces, Lago de los cisnes o La Bella Durmiente, la presencia de niñas, a veces vestidas de princesas, que en el intermedio o al finalizar la función imitan los giros o algunos otros pasos tratando de parecerse a aquella figura merecedora de ovaciones.

⁷Es ilustrativo el proceso de admisión para la ENDCC, el cuál se realiza en cuatro fases, siendo cada una un proceso eliminatorio. En las distintas fases se evalúan aspectos de habilidad motora y rítmica, flexibilidad, psicológicos, nutricionales, médico- postural, de complexión y técnicos. Sugiero además revisar el documento creado por la ENDCC para: “esclarecer lo que el o la aspirante debe poseer por lo menos a nivel de figura corporal”: Rodríguez, J. (2015). *El cuerpo humano ideal para la danza clásica o ballet* [Archivo PDF]. https://sgeia.inba.gob.mx/archivos/escuelas/superiores/danza/endcc/endcc_cuerpo_ballet_2019.pdf

⁸ Como ejemplo, vale la pena señalar que para la temporada de El Cascanueces del 2018 asistieron 120 mil personas. Dirección de difusión y relaciones públicas INBAL. (24 de diciembre de 2018). Rotundo éxito de la CND en la temporada 2018 de El Cascanueces. *Boletín* 1839. <https://inba.gob.mx/prensa/11307/rotundo-exito-de-la-cnd-en-la-temporada-2018-de-el-cascanueces>

En un caso similar, Hortensia Moreno (2013) en el contexto de las competencias deportivas a nivel olímpico, se dedica a desentrañar lo que hay tras la construcción del cuerpo atlético como artefacto que se convierte en expresión de virtudes físicas y morales que a su vez funcionan como mecanismo de legitimación entre los posibles usos del cuerpo. Con ello se refiere a la constitución de un capital, tal como lo plantea Bourdieu, pero este sería corporal y estaría relacionado a otros tipos de capital

Como capital cultural, los mecanismos de distinción se constituyen en prácticas y estructuras institucionales que se interpretan como signos- actitudes, preferencias, conocimiento formal, conductas, bienes y reconocimientos- cuyo principal efecto es la exclusión social.

El concepto de capital cultural permite desafiar la idea de que los logros humanos y las cualidades personales -como inteligencia, creatividad y carácter, pero también fuerza, disciplina, resistencia, agresividad- son producto de la voluntad individual y tienen un espacio de despliegue en la sociedad meritocrática. (H. Moreno, p. 59)

El uso del cuerpo en el ballet, su importancia y belleza están legitimados desde su inicio, o mejor dicho, en el proceso de su institucionalización por las monarquías⁹ y a través de la historia podríamos decir que ha representado dentro de los diferentes tipos de hacer dancístico, un género de “buen gusto”, es decir un gusto estético que distingue clases sociales, aparenta ser natural y de esa forma se legitima (di Napoli, 2015), en otras palabras, se conforma lo que serían los cánones de la danza hegemónica a través de la exclusión de lo que no corresponde a ella y el borramiento de este proceso. Así, sus representantes serían aquellos que posean mayor capital corporal (capacidades y destrezas técnicas, pero también virtudes morales como se han entendido la disciplina, pasión, compromiso, etc.).

Esta posición de prestigio que ocupa la danza clásica se reproduce en los discursos institucionales, pedagógicos, periodísticos, etc. Como en el plan de estudios de la licenciatura en danza clásica de la ENDCC donde dice que el modelo educativo “parte del principio de que la danza clásica o ballet, lleva al cuerpo en movimiento y al gesto a su punto máximo de belleza formal”¹⁰ por encima de otros usos del cuerpo y formas de movimiento. Sentencia que funciona en la misma lógica del crítico que escribe:

⁹ Para mayor información revisar el apartado 2/4 *Tánatos también baila*.

¹⁰Recuperado del portal de la ENDCC: Licenciatura en danza clásica con línea de trabajo de bailarín (<https://endcc.inba.gob.mx/2014-01-20-19-04-02/licenciatura-en-danza-clasica.html>)

[...] las preferencias del ser humano por las artes son rasgos evolutivos que se han ido conformando por selección natural. No son “*construcciones sociales*” como defiende el posmodernismo, ni tampoco vienen determinados por el entorno “cultural” [...] nuestro amor por la belleza es innato y la mayoría de los gustos artísticos son universales. La restauración del fin [propósito] de la crítica artística periodística: informar y formar a la opinión pública [...] (Barreno, 2011)

La labor tanto en la formación del bailarín como en la formación de la opinión pública (que contradictoriamente hay que moldear pese a decir que el gusto es “natural”), sería encaminar a los sujetos que puedan desviarse del “buen gusto”.

...cada gusto se siente fundado por naturaleza [...] lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural. La intolerancia estética tiene violencias terribles. La aversión por estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases... (Bourdieu 2012, como se citó en di Napoli, 2015, p.8)

No podemos hablar de una aversión de la facción de clases dominantes gustosas de la danza hacia otras técnicas o géneros. La división no pasa tajantemente por la cuestión de la clase, aunque en los discursos donde se reproduce la legitimidad de unas danzas sobre otras sí se aprecian características de esta lógica para fundamentar una jerarquía de lo bello.

Basta prestar atención a los espacios de los que dispone, como ejemplo representativo, la Compañía Nacional de Danza (CND) que se presenta en los grandes teatros de la ciudad: Bellas Artes, el Auditorio Nacional, el Teatro de las Artes, o mirar en la producción, vestuarios y grandes escenografías el presupuesto que se les facilita desde el gobierno; en contraste con la producción que tienen las compañías independientes de danza contemporánea o podríamos mencionar también a quienes ni siquiera se encuentran dentro de los teatros como quienes bailan break dance o hip hop a las afueras del Palacio de Bellas Artes, o en un caso más drástico, sin siquiera mencionar el tema de los espacios y presupuestos, la controversia en la opinión pública respecto a estilos como el “perreo” para el que suele usarse explícitamente el término “vulgar”. Así se traza una brecha claramente legible para el público entre lo que es reconocido como “arte culto” de “buen gusto”, que sería un uso legítimo del cuerpo en la danza, y lo que no.

En una función de la CND a la que asistí se presentaban fragmentos de distintos ballets y un fragmento de una obra contemporánea, cerca de donde estaba sentada había una mujer que llevaba a tres niñas. Abiertamente le pregunté la razón que la llevaba al teatro ese día. En principio contestó que ella disfrutaba mucho del ballet, pero después agregó que le interesaba “dar cultura a sus hijas”.

Muchas niñas fuimos y son acercadas de esta forma a la danza clásica, hay una muy amplia oferta y demanda de clases y representaciones de distintos tipos del ballet orientadas especialmente a niñas pequeñas. Ahora las compañías más relevantes a nivel mundial se hacen presentes en redes sociales y suben contenido vario (clases, fragmentos de obras, obras completas, ensayos, etc) pero hubo un momento en el que se estilaba poner a la venta dvd's con alguna obra completa.

Me acuerdo de estar [a los diez años] viendo el lago de los cisnes con Nureyev y Morgot Fonteyn en mi casa en un dvd que tenía, y ver a Fonteyn y verla como esta especie de hada mística, poderosa, fuerte, no sé qué.. y verla y decir yo quiero ser como ella y quiero hacer esas cosas¹¹. (Human Dancing, 2021)

Este fragmento de relato es parte de una conversación entre dos bailarinas quienes argumentan que lo que ellas vivieron y perciben como una generalidad es que esa primigenia decisión profesional, no es “sesuda” sino más bien “impulsiva” dicho con sus palabras. Tal como lo describen, es una decisión que está completamente conformada por un deseo, en parte de seguir haciendo eso que ya practicaban con gusto y las identificaba por ser “su actividad desde siempre”, pero sobre todo de poder ser como las figuras de las bailarinas que idealizaban, y ojo que el deseo no es de hacer algo como alguien más sino de poder convertirse en ese alguien.

Otra bailarina a quién entrevistamos relata:

Cuando yo estaba en primer año, una profesora nos decía que teníamos que conjuntar el deseo de ser la bailarina en tutú rosa con la realidad, y entonces nos comparaba entre nosotras y nos decía que tan lejos estaba cada una de alcanzar ese sueño.

¹¹ Dicha grabación del ballet completo puede ser encontrada en youtube. Sugiero ver el siguiente fragmento: https://www.youtube.com/watch?v=qG7JvpPGdEU&ab_channel=KeesdeJong

A los bailarines se les exige una entrega total de tiempo y esfuerzo a cambio de la promesa de convertirse en la figura anhelada. Son comunes frases como: la danza es muy celosa, no puedes dejar de entrenar ni un día, si dudas querer ser bailarín entonces no deberías serlo; aunado a la expectativa de que la pasión se transforma en esfuerzo y el esfuerzo en talento, relación lógica que si se ve invertida, significa que si uno falla en clase, ensayo o función, por cualquier motivo, es una falla personal dada en las capacidades o esfuerzo, sin posibilidad de consideración.

* * *

Con todo lo dicho hasta aquí parece fácil hacer un conjunto de sentencias negativas: el ballet es elitista y funciona a partir de la exclusión de lo que por consecuencia sería inferior. Pertenecer al grupo selecto resulta muy atractivo y bajo esta ilusión, generación tras generación de jóvenes se someten a regímenes disciplinarios de lo más rigurosos, pasando por comparaciones y humillaciones constantes.

Pero qué pobre y resentida descripción parece. El conflicto está en que los enunciados anteriores tampoco es que necesariamente carezcan de verdad, sólo que definitivamente son miopes al enfocarse exclusivamente en la negatividad. Habría que pensar hacia donde nos movilizan nuestras emociones y deseos. ¿A dónde nos podría llevar continuar las reflexiones desde el resentimiento? O por otro lado, ¿cómo no ignorarlo o tratar de hacerlo a un lado sin que nos embargue?

Sí, la danza clásica es en muchos sentidos la larga historia que posee, marcada por estrictos cánones, pero está más que viva. Y sí tal es el caso es porque el deseo corre por ahí, fluctuante y sin tener algún sentido unívoco; el de las niñas que admiran, el de los jóvenes que se entrenan, el del bailarín contratado y el de quienes desde la "periferia" hacen otros posibles con la danza, a lo mejor sin siquiera bailar.

Los bailarines desbordan el espacio y posibilidades de la figura del bailarín abstracto. Ellos ocupan y también hacen, claro que no sólo ellos, los espacios de la danza (así como también existen fuera de él), los cuales están completamente atravesados por afectos que es imposible reducir a una lógica de causa y efecto del tipo: sistema violento-contexto/malestar-sentir de los sujetos. Más bien, como propone Macón (2020, p.13) los afectos entendidos como la "capacidad de afectar y ser afectados", representan "actos y no meramente padecimientos" y así, conforman

“instancias de la experiencia colectiva fuertemente performativas”. No se trata pues, de negar el malestar pero sí de no limitarnos a él.

En este sentido, más que hacer una propuesta sobre hacia donde a mí me parece que debería dirigirse el hacer dancístico, especialmente el de la danza clásica, o sobre qué acciones sería más favorable seguir para los bailarines, lo que sea que eso pueda significar; la propuesta tendría que ver con mirar desde otra perspectiva esos elementos que ya están haciendo el momento presente. Desenfocar la mirada de la discusión que nos coloca en la tensión horizontal entre los polos de amor y odio. Si logramos desenfocarla, es posible mirar lo que escurre entre las grietas de esta tensión.

Decía una de nuestras entrevistadas refiriéndose a lo ella que observa que ocurre en el estudiante a causa de la rigurosidad en los parámetros corporales y técnicos impuestos:

[En el ballet] hay una elitización del deseo. Hace que puedas o no. Entonces vivo con la certeza de que no voy a poder hacer lo que yo quiera.

Posicionarnos en la tensión nos coloca dispuestos a criticar ideológicamente eso que “hace poder o no” (los estándares institucionales de la danza) y la respuesta de los sujetos ante ello; relegando el plano estético, es decir cómo los sujetos mismos que atraviesan por estos procesos resuelven y se entienden en aquello por lo que atraviesan. Entonces, podríamos mirar cómo la enunciación sobre la “elitización del deseo” reposiciona a quien lo dice y la dirección en la que esto la moviliza. Dice Berlant (2020, pp.36-37):

La estética no es sólo el lugar en donde reacondicionamos nuestro sensorio por medio de la incorporación de nuevo material y el refinamiento de nuestra relación con él. También nos ofrece parámetros que nos permiten entender cómo espaciamos y alternamos nuestros encuentros con las cosas, cómo gestionamos la excesiva cercanía del mundo y el parejo deseo de causar algún impacto en él que guarde relación con el que causa en nosotros.

El campo de la danza no se acaba donde terminan los pisos de duela y linoleum. Es un espacio que respira y se expande a través de los sujetos, sus afectos, deseos, movimientos y devenires. Por la misma razón, no se puede definir a la danza en algo que supuestamente represente su esencia, en donde sea que se quiera identificar esta “naturaleza”, ya sea que tienda al disfrute o al sufrimiento.

En una entrevista realizada por parte de Human Dancing a Itzel Schnaas (2021), quién se ha desempeñado como docente, coreógrafa y productora de danza, para concluir la conversación, considerando su trayectoria y experiencia, se le pregunta:

*Muchas veces la danza clásica en específico, te pone en jaque con tu humanidad ¿no? o sea, en cosas tan simples como que si tienes hambre, lo tienes que bloquear, ¿no? O sea, porque no puedes comer porque tienes que bajar de peso, ese tipo de cosas. Como que están peleadas la humanidad y el ser bailarín, entonces me gustaría que nos dijeras ¿tú cómo volverías a retomar esta **danza humana, llena de significado, de emoción, de transformación social, de amor?** ¿Tú tendrías alguna idea del camino que se tendría que tomar para retomar esa danza?¹²*

Quién realiza la pregunta, así como también Itzel se formaron en la ENDCC (en distintos momentos) en técnica clásica. *Human Dancing* como proyecto surge a partir de la premisa y como contrarespuesta a que el espacio de la danza ha sido y es escenario de algunos tipos de violencia constantes y muy particulares del campo, propiciados en gran medida por hacer a un lado las necesidades psicológicas, físicas y sociales del sujeto en nombre del “amor al arte” y lo “bello”. De esto pueden dar testimonio las propias fundadoras y no es mi intención cuestionarlo¹³. Sin embargo, al inicio de la pregunta se retoma dicha premisa planteada como un segundo momento de otra cosa, que sería lo que llaman “danza humana”; ésta supuestamente existiría previa a la corrupción traída por la institucionalización. Y al final está expuesta así con el objetivo de buscar conjuntar el pasado con el presente de alguna forma más amable y satisfactoria. A esto Itzel contesta:

*La danza es una invitación a la vida y a la celebración de la vida, definitivamente. Entonces esto que tú me dices me pone muy de nervios porque no creo para nada en nada de eso. Y tuve la fortuna de des-creerlo desde niña cuando estaba en la escuela y cuando los maestros me lo decían, me reía. [...] Tenía diez años cuando no les creí y partí de no creerles nunca porque **sí hay cosas que no van junto con la danza y sí hay cosas que no celebran la vida.***

¹² Los destacados en las citas de las entrevistas son míos.

¹³ Sugiero ver el video previo a la conformación de *Human Dancing* que sentó las bases para el mismo, en donde una de las fundadoras relata su experiencia y reflexiones tras haberse alejado de la danza profesional. <https://www.instagram.com/p/CK4LfR1AzKG/>

Y cuando me preguntas qué propongo para regresar a una danza más humana, yo digo: ¿regresar de dónde?. Y más bien pregunto: ¿a dónde se fueron?. Que lo conozco y es un lugar bastante negro y bastante oscuro porque soy testigo de esa educación disciplinar y de cómo puede mermar las vidas, pero vuelvo a preguntar ¿a dónde se fueron? y después les digo, ya regresen, no se vayan, acá les espero, defendamos la danza y defendamos la danza humana.

A lo largo de la conversación citada se hacen dos tipos de distinción sobre cómo definir la danza. Primero, como ya decía, a partir de lo que sería una “danza humana” y una institucional de la que la técnica clásica sería el ejemplo paradigmático. En la respuesta de Itzel, se hace más tajante la división que pasa por los mismos parámetros pero en este caso para determinar lo que sería o no danza. Esto último, dicho en el espacio en el que está puesto, es decir, el creado por un colectivo que se propone sumar para la transformación de los espacios de la danza, pedagógicos principalmente, sale de la pregunta al reconfigurar el espacio. Hace una composición tal de los elementos que se juegan en lo enunciado, que termina excluyendo cualquier signo de negatividad de lo que puede albergar la danza y finalmente excluyendo las experiencias de las que habla la entrevistadora, esas que provienen del lugar oscuro del que con el afán de evitar más bien evade, esas que ocurren cuando uno “se va” de la “danza humana”.

Evidentemente no es mi intención defender las experiencias que violentan al bailarín bajo un argumento de tipo: así es el ambiente y habría que aceptarlo. Pero me parece que la simple negación de que el campo se ha constituido desde ahí de alguna manera, más que lograr decir que eso no es necesario para hacer danza, delimita ingenuamente cómo se conforma el hacer dancístico y su complejidad afectiva. Entonces, por consecuencia, tampoco cabrían en consideración las respuestas y devenires de los sujetos que surjan desde ahí.

Pero el lenguaje que nos propone la teoría del afecto nos permite prestar atención a algo más que a las ortodoxias de las instituciones y prácticas. Nos brinda la posibilidad de considerar disciplinas de la normatividad en relación con los desorganizados y desorganizantes procesos del trabajo, la nostalgia, la memoria, la fantasía, el duelo, el acting out y la mera creatividad psíquica por medio de los cuales las personas renegocian de manera constante (como así también consciente, inconsciente y dinámica) los términos de reciprocidad que determinan su situación histórica. (Berlant, 2020, p.106)

Habría que pensar entonces ¿no haría danza quien desde el malestar de su formación, sin dejarla de lado o quitarle importancia dentro de su hacer, cambia su forma de bailar, los espacios y tiempos en que lo hace? ¿No sería parte de la conformación del hacer dancístico quienes como en *Human Dancing* o *The Lazy Ballerina Club*¹⁴ tras haber tenido experiencia escénica y retirarse de la misma, entrañan y exponen la negatividad como contraparte del disfrute que sentían y sienten tanto al bailar como al dejar de hacerlo o al volver a hacerlo?

Considerar parte de los movimientos en la danza a aquella bailarina que corta su contrato con equis compañía de Ballet, mientras estudia nutrición por un interés nacido de sus experiencias en relación a la danza clásica, que se ha formado una postura crítica respecto a los maltratos sufridos y que expresa: “*me sigo entrenando, aferrandome a esto de la danza*”; es considerar abierto el espacio para la escucha de aquellas personas cuyas experiencias desbordan las del bailarín abstracto y la “danza humana” entre comillas (porque lo humano también podría ser representación de mayor complejidad aunque aquí no apareció en ese sentido) para poder pensar una danza expandida en sus posibles. La anterior es una reflexión que comparte espacio tanto con el campo de la danza, como con aquel que se propone analizarlo.

Me quedo tentada a poder dar un veredicto más agudo. Que no sería difícil en un campo en donde abundan los discursos por un lado, sobre todo el mal que genera la danza clásica, los estereotipos que reproducen sus obras, la competitividad que genera entre sus adeptos, etc, etc. Por otro lado también están los discursos que hablan de “las bondades” de la danza, el sentimiento inigualable de realización, el placer del movimiento, etc.

Yo podría tomar un bando y recopilar los argumentos necesarios para hacer una exposición decente que al final determinara el bien o mal que hace la danza en nuestra sociedad. Muchas veces me pregunté cuál era exactamente la lucha de los bailarines que expresan cansancio y desacuerdo (muy desde mi punto de vista sobre las ciencias sociales). Al mismo tiempo, fue un reto saber en dónde colocar las emociones que me despertaba la investigación sin que nublaran completamente lo que veía y escuchaba, lo que se volvía más difícil conforme más me adentraba.

Muchas veces soñé la danza, otras veces lloré los testimonios recibidos. Daba vueltas entre pensar que había un problema muy claro que atacar y que, por otro lado, si se tratara

¹⁴ <https://www.youtube.com/channel/UCPmnhH5iie9dq5QhLBiyTzw/videos>

simplemente de ponerle cara, ya hace tiempo que hubiera dejado de existir. O peor aún, me ponía en una posición de ataque contra los sujetos que participan de él sin encontrar matiz. Como aquella bailarina estudiante de danza contemporánea en la ADM que al preguntarle por qué las estudiantes de clásico no habían participado en el reciente paro estudiantil, menciona:

Tratamos de hablar con ellas, pero están muy de acuerdo con que las insulten y les digan que están gordas.

Los discursos que escuchábamos y las funciones que vimos resultaban muy atractivas. Generaban ambientes fuertemente cargados de emociones y no fue sino hasta que comencé la redacción final que me di cuenta de la propia emotividad de mis palabras en el análisis, pese a no proponérmelo ni ponerlo explícitamente. Al final la propuesta es esa, atender sensiblemente los flujos que han hecho devenir diversos los caminos de la danza y la investigación.



Diálogo final: Conclusiones

Isuhí: Bueno, primera pregunta: ¿cuál es la posición de cada uno con respecto a la danza y eso qué implicaciones tuvo en su trabajo y respecto al correcto hacer científico?

Mariana: Pues yo pienso que tomar perspectiva de esa posición, que cada uno tenía respecto a la danza, al trabajarla implicó un movimiento sobre lo que asumimos desde esa posición. Es decir, siempre asumí que estar cerca de la danza me implicaba ya ciertas cosas de facto pero al empezar a trabajarla, eso que quería hacer se vio desplazado y es algo que veo igual en las partes de los demás. Por ejemplo, esta discusión que teníamos al principio sobre si había violencia y cómo habría que trabajarla se fue desplazando en el momento en que cada uno fue asumiendo la posición que tenía. Entonces, respecto al tema, yo en un principio sí quería hablar de la violencia y al intentar hacerlo me di cuenta de otras cosas que estaban ahí o de que no podía llegar a eso que quería por mi propia posición, entonces ahí hubo ese desplazamiento.

Isuhí: Lo que pasó en mi caso es que introducirme a la danza fue curioso en el hecho de que solamente tenía una consideración cultural de ella, sobre la disciplina, sobre algunas películas que había visto. Para mí iba a ser una forma de conectar con una “sensibilidad” que supuestamente había perdido, pero solamente estaba viendo la danza desde lo que implica la musicalización, en este acercamiento a la música clásica, este acercamiento al piano. Empecé a ver la danza desde ahí y eso se vio en el primer momento cuando empezamos a problematizarla, cuando se propuso lo del cuerpo virtuoso, yo lo pensaba de esta manera: “¡Ah claro!, van a salir estas dinámicas problemáticas como aparecieron cuando yo estaba estudiando piano, cuando solamente pensaba en piano y eso me hacía sentir, pero al mismo tiempo me aislaba, hacía que mi círculo social no fuera tan grande, pero al final era feliz”. No es fácil dedicarse a las Artes o hablar desde las Artes porque la crítica está bien cabrona. Equivocarse en una puesta en escena, en un concierto, en una *gala* ha de ser bien complicado, siempre está ese nervio de: “¡we no la vaya yo a cagar!” Y así fue como me empecé a involucrar con la danza. Al empezar a problematizarla, me di cuenta que en realidad estaba equivocado, que no era forma de acercarme a la danza el partir de esa “sensibilidad” y que simplemente estaba buscándole pretextos para continuar con esto. Mientras fui leyendo y mientras escuchaba a las entrevistadas y a los entrevistados y con la experiencia de ir a la gala, me di cuenta que tenía que quitar eso de mi

pensar y hacerme responsable de lo que estaba haciendo. Una de las forma que encontré para hacerme responsable de todo lo que estaba sucediendo, de todo lo que implicaba la danza y sobre lo que implicó la danza para mí, fue hacer acto de renuncia: renuncié a la “sensibilidad” de la música, renuncié a verlo desde esta idea del arte, renuncié a ver muchas cosas. Al final, cuando hice acto de renuncia para adentrarme a la danza o para ser más sincero con la danza, me di cuenta que lo único que tenía con ella de cercano, era la distancia, eso hizo complicado escoger un solo tema y desarrollarlo.

Eldrich: Como les había dicho al principio lo que me hizo acercarme a la danza clásica en particular, porque a mí la danza en general no me interesaba más allá del K-pop, fue la serie de *Dance Academy*. Me daba mucha curiosidad, igual en las entrevistas, la expresividad de los entrevistados, eran gente muy desinhibida corporalmente y a mí me daba curiosidad cómo se conjugaban estas dos cosas. No que fueran tan desinhibidos corporalmente en varios espacios, pero sí que en clase tengan que tener una rigidez técnica tan marcada. Yo creo que sí repelía nombrar mucho lo de la violencia, porque siento que al final nos iba a llevar nada más a notificarla, a decir si hay violencia o de dónde viene y demás pero sin en realidad llegar a algo distinto de lo que ya se había dicho. Al final, a mí lo que me ayudó a pensar sobre la danza, fue compararlo con otras cosas, por ejemplo, con el texto de *Danza y box*. Como yo boxeaba, mi forma de entrada sí fue comparar el box con la danza clásica y de ahí empezar a generar metáforas, por eso ya después en mi texto el principal recurso metodológico es la metáfora, porque fue lo que me ayudó a acercarme a ella.

Mariana: A mí se me hacía bien curioso eso de nuestro trabajo, cómo nuestras posiciones se fueron moviendo. Precisamente de tu apartado que al inicio justamente tú eras quien más renuencia tenía a hablar de la violencia y al final fuiste el que la aceptó como esa premisa que estaba ahí puesta. Que en realidad nosotros igual lo retomamos en algunos momentos, pero sí creo que hubo ese desplazamiento en los apartados de cada uno y creo que tiene que ver con la honestidad de la que hablaba Isu. Que al final demuestra que no hay esta correcta mirada de lo que ocurre, sino diferentes maneras de mirar que se desplazan.

Juan Pablo: Yo creo que el asunto con la violencia era no terminar haciendo lo que siempre se hace y que quizás, eso que siempre se hace tiene que ver con una figura del intelectual que sabemos no sirve de mucho o al menos yo creo que no sirve de mucho. Pienso, por ejemplo, en

esto que hablaba Ranciere sobre el momento del 68 en Francia, donde justamente caducó esa figura porque antes se pensaba, desde un cierto marxismo althusseriano, que bastaba con simplemente llevar consciencia de los hechos a las clases oprimidas, las cuales no podían pensar esa violencia o esa opresión por sí mismos. Entonces, no tenía sentido que nosotros quisiéramos nada más nombrar la violencia, que de todas formas ellas ya estaban nombrando. Sería todavía más absurdo, no podíamos simplemente decir: “ah sí, hay violencia y se explica por esto”, porque después, ¿qué sucede con eso?, ¿a dónde llega eso?, ¿y qué productividad puede tener? Entonces, creo que postergar el tema de la violencia, al menos para mí funcionó, para acercarme más al campo y no simplemente quedarme con los personajes ya muy caricaturizados de siempre, el bueno y el malo, los oprimidos y los opresores. Sí me obligó a ver en qué términos estaban viviendo sus vidas más allá de lo que a nosotros nos podía interesar, que es la violencia, porque además es un tema que uno como investigador que quiere tener vocación social, necesita o siente que necesita trabajar.

Eldrich: Con lo que acaba de decir Juan Pablo, acerca de que explicar de dónde viene la violencia no resulta suficiente, no sé si estoy de acuerdo, porque lo que yo intentaba hacer con mi apartado era sí dilucidar el lugar desde donde podría venir la violencia en la formación para poder aportar en algo a su transformación. Creo que eso también era lo que me conflictuaba con el apartado de Isuhí, que no le encontraba ningún propósito práctico, sino que era más una reflexión teórica y siento que el propósito de una investigación tiene que ser su implementación.

Juan Pablo: Yo creo que sí es importante hacer un diagnóstico y pensar de dónde viene esta violencia, no digo que no sea bueno, sólo me parece que es insuficiente y también sería un error creer que un trabajo va a solucionar los problemas del mundo, ninguno termina siendo suficiente. A mí me quedan ganas de buscar algo más que se pueda hacer y no sólo nombrar la violencia y ver de dónde viene.

Mariana: Yo igual quisiera volver a insistir en la cuestión de la honestidad porque al igual que Eldrich creo que (y a eso me refería con que no hay una correcta mirada sobre el campo) por lo menos una parte de la investigación, la que apunta a hacer estas propuestas concretas y hacer diagnósticos, sí es necesaria y sí tiene propósito. Pero al mismo tiempo cuando uno está haciendo el trabajo, o por lo menos eso fue lo que me ocurrió a mí, yo decía: “sí, claro, puedo conducir esto que ya estoy elaborando hacia una propuesta concreta”, por así decirlo, pero no sentía que

eso correspondiera honestamente a lo que pensaba de mi propio trabajo. Porque en la posición que yo ocupaba con respecto a aquello que estaba escribiendo y trabajando, estaba implicada una emocionalidad que me llevaba a hacer un tipo de conclusión que fuera aprobatoria o desaprobatoria. Entonces, en ese momento, tuve que parar la lógica que llevaba lo que estaba trabajando, y reflexionar sobre eso, tal cual re-reflexionar lo que estaba escribiendo y que se volviera sobre sí mismo. Pero al mismo tiempo no creo que eso le quite valor al apartado de Eldrich, aunque sí es muy contrastante, y lo mismo, que su apartado no quita valor a mi propia reflexión, que tiene que ver con admitir los alcances de las propias reflexiones.

Isuhí: Respecto a mi apartado, estoy de acuerdo que mi escrito no tiene coacción,¹⁵ no está dirigido a coaccionar, a decirte: “sabes qué, a partir de esto, por esto y para esto”. Si de algo me di cuenta, es que siempre he pensado hasta qué punto los escritos sobre ciencias sociales, sobre cualquier tema, realmente han coaccionado. Entonces, la danza a mí me sirvió como un eje que me dirige a otra cuestión: “bueno, no estoy coaccionando, no voy a decir nada concreto sobre la danza”. En su lugar, si algo concreto está sucediendo en lo que estoy trabajando, es la existencia de una tensión en donde no quiero hablar de algo sin el conocimiento suficiente, pero a la vez no quiero abandonar lo que me está haciendo pensar. Que justamente es que ante la imposibilidad de abordar un tema como lo pudiera hacer el resto del equipo a pesar de sus angustias y ante la imposibilidad de no conocer nada de danza, de sólo conocer “El lago de los cisnes” y haber visto algunas películas, tenía que marcarme un algo desde dónde yo pudiera hablar de ello; que al final no coacciona, pero está dirigido a reflexionar sobre ese hecho. Aunque también es problemático pensar que todos los hechos coaccionantes en sí mismos son transgresores, creo que pocos, y los hechos transgresores ni siquiera vienen de la coacción. Pensemos en la posibilidad de entablar un diálogo que no solamente corresponda a la razón de hacer, ese es el propósito de mi texto. Hasta qué punto la razón de hacer puede lograr algo, hasta qué punto el diálogo va a venir únicamente de la descripción, las conclusiones, de la consideración de lo problemático, si las voces de los bailarines están diciendo que gracias a ese punto la danza es lo que es. Entonces, me puse a pensar que la danza es lo que es gracias a todo este ente de violencia, a todo este historial que tiene la danza en México y, sin embargo, sigue gustando, muchas personas están enamoradas y,

¹⁵ Aquí se usa la palabra *coacción* en su sentido tradicional al mismo tiempo que representa un juego en su estructura, que si se divide co-accionar, se puede pensar como la invitación a accionar que realiza quien hace investigación a través de sus propuestas a los actores del campo investigado en cuestión.

tal vez, sus entes problemáticos vienen no sólo de entender la violencia, sino que también del amor al acto, esa fascinación no está olvidada, tal vez, querer cambiar la danza para hacer una danza mejor es porque esa fascinación sigue allí. No sólo se hace coacción al dar a notar aquello que está mal, sino también de no querer abandonar lo que está mal y, sin embargo, cuestionar y hacer un diálogo diferente de eso porque es amado.

Juan Pablo: Yo estoy de acuerdo con eso. Y creo que lo que hizo Mariana va mucho por ese lado, ahí se planteaba la danza no sólo como una institución opresiva y disciplinadora del cuerpo, sino como el lugar por el que sigue corriendo el deseo, y eso complejiza más la situación, porque no se trata sólo de quitar un elemento productor de violencia de la ecuación, ya que, todo en su conjunto está entrelazado con las fantasías y deseos de los bailarines. Y creo que ese hecho, saber que la existencia de la violencia está sumamente entañada con la afectividad de los sujetos, cuestiona lo que nosotros como investigadores podemos hacer, porque quizás es algo que se puede solucionar sólo a partir de que ellos movilicen su deseo o lo transformen en las prácticas que ya se están dando desde el cuestionarse, desde las entrevistas en las que, sobre todo ellos, discutieron qué era lo que se podría desarrollar para hacer la danza menos violenta. A mí siempre me ha conflictuado mucho el propósito de hacer investigación, desde siempre, y no trato de ser transgresor o hacer una crítica dura aquí. Me da una sensación de no saber qué es lo que tenemos que hacer aquí como investigadores, no podemos implementar soluciones elaborando políticas públicas, no creo que para esto sirva el tipo de investigación que hicimos nosotros. Pero sí encontré, al menos por ahora, una respuesta en lo que dice Quintana cuando habla de que la subjetivación política se ve impedida por barreras inmunitarias, no tanto por carencia de argumentos para evidenciar lo que está mal. Muchas veces no se necesita saber qué está mal o qué está bien; lo que se necesita es abrir los oídos y la mente a la presencia del otro, derribar esas barreras inmunitarias y creo que eso se resuelve cuando uno está más dispuesto a ser afectado y que allí sí puede haber una funcionalidad en la que me siento más cómodo dentro de la investigación, que tiene que ver con lo que decíamos con Latour y Deligny sobre hacer asociaciones entre el campo y nosotros y de alguna manera embrollarnos en su problemática. Porque, finalmente, lo que hacemos es conocer y también aprender, al menos yo mientras los investigaba me preguntaba por cómo se juega la política en las relaciones, y eso no me lo preguntaba sólo por ellos, sino también para saber sobre mí mismo. Entonces, creo que encontrando estos puntos de convergencia y divergencia uno logra acercarse al otro y, quizás, el

producto de investigación puede funcionar como un puente para conocer la alteridad, inclusive para los lectores. De esa apertura al otro, de la empatía, para tener un mundo más relacionado, que se interese más por el otro.

Isuhí: Yo estaba pensando en que, si al final no pude abarcar nada sobre la danza en mi trabajo, algo que no dejó de estar presente es que, los temas de investigación no son simplemente para delimitar, para cartografiar, para decir algo interesante o darse cuenta de lo que está sucediendo. Los temas de investigación siempre tienen algo que va relacionado con tu momento, tiempo o contexto, aunque ese tema de investigación esté muy lejano. Y a veces te trastoca tanto que es necesario decirlo. Entonces el trabajo es encontrar la creatividad de decirlo sin dejar esos primeros pensamientos y darle sentido.

Al final de mi apartado me di cuenta que la danza fue un pretexto para poder hablar de la tensión. Me di cuenta de que lo que yo reflexioné en la danza lo podría llevar a otras cuestiones porque, aunque no lo abordaría de la misma manera, van a existir cuestiones muy parecidas en cuanto a la angustia, en cuanto a la escritura. En mi trabajo, al final, cuando hablo de la acción creativa y la posibilidad de quedarse sin grilletes, me estoy refiriendo a que tal vez la acción que pueda crear un saber, o la acción material como una expresión artística, puede darse desde los bordes; que la tensión te dé ese chance de separar, de acercarte, de coexistir en eso que no necesariamente tiene que estar completamente explicado.

En mi apartado eso quise decir: ¿cómo no devorar a la danza ante esta imposibilidad de abarcarla y de encontrar algo creativo que decir? La respuesta: hablar desde los limitantes de la danza y que esas limitantes se puedan trasladar a distintos actos creativos.

Mariana: Yo siempre he pensado: en qué punto alguien pone el límite en donde se dice “las conclusiones de mi trabajo van dirigidas a esto y para esto van a servir”, o en qué medida ese momento en el que uno pone el límite también puede representar una no propuesta y qué puede significar eso para la investigación.

Quiero hacer énfasis en una inquietud que me queda y que tiene que ver con el propósito y con los límites que uno pone al decir lo que está logrando con el trabajo. Ya lo decía en lo que yo había escrito: hubo un momento en el que sentía que tenía varias posibilidades y una de ellas apuntaba más hacia lo que yo creía que era darle un buen cierre al trabajo. Pero al mismo tiempo

no me satisfacía a pesar de que yo pudiera decir con ese cierre que estaba proponiendo algo ante la problemática y por ende mi investigación había funcionado. A pesar de ello, yo sentía que esta opción era abusar de los alcances reales que tenía lo que yo quería decir. No sé ustedes, pero para mí es una sensación que está siempre presente la de preguntarse sobre la utilidad del trabajo y en dónde yace ésta. En ese sentido ¿dónde pone uno el acento de lo que está haciendo y por lo tanto como da cierre al trabajo?

Eldrich: Yo no te entendí completamente. ¿Estás hablando de la angustia que surge ante no saber qué tanto puede servir lo que estás haciendo?

Mariana: Sí sí sí. Completamente hablo de la angustia de hacer investigación y de cómo se maneja al momento de dar resolución a eso que está proponiendo.

Eldrich: Cómo yo pienso la investigación y como yo entiendo que podría servir lo que se hace, es más como lo que se hace en el trabajo psicoanalítico terapéutico: develar algo que ya estaba presente, que a la mejor no se está diciendo explícitamente aunque no esté oculto. El punto sería dar a entender lo que tú crees que está ahí para hacerlo consciente y saber qué se hace con eso; y qué se hace con eso ya es responsabilidad de los actores que están en el campo. Tu chamba como investigador es decir: “yo encontré este problema aquí”, pero pues ya es la decisión de cada quien si lo toman o lo dejan.

Creo que lo problemático de tejer puentes es como... A mí la sensación que me da, utilizando una analogía, es como de visitar un pueblo mágico: vas turisteas, te dejas afectar y dices “ah qué chido, ya empaticé con los nativos, lo voy a escribir” y al final no termina en nada. Además pareciera que es una decisión muy individual: “¿me dejaré afectar o no?”

Isuhí: Ese es el problema. El mismo psicoanálisis está sufriendo sus cambios. Tratar de encontrar una explicación de aquello que ya está nombrado desde lo enunciado, pues es algo que corresponde a ciertas normas. O sea, solamente ves ciertos enunciados. Existen otras corrientes, como el psicoanálisis de la hibridez, que empieza a cuestionar el hecho de que si la propuesta del psicoanálisis es la de nombrar cuestiones que ya están sobre dichas, o que pudieran no estar nombradas y que solamente se le busque dar nombre, pues entonces también hay que nombrar que la acción clínica del psicoanálisis, con la pura palabra de su hacer, ya está delimitando un hecho hasta cierto punto verídico; porque claro, yo doy a notar una problemática, que tal vez

pueda servir o no, pero lo estoy notando yo, desde la particularidad de mi persona, un devenir distinto, un enramado distinto, etc. Entonces, hasta qué punto tu decir: “bueno yo dejo esto sobre la mesa” no es también ir como turista al pueblo mágico y decir “yo vengo a visitar y me doy cuenta de que tienen mal alcantarillado, entonces les ofrezco tres empresas distintas para solucionar su problema y lo que decidan ya es asunto suyo, no mío”. Y al final no se trata de reparar tuberías y ya, no se trata de hacer actos coactivos y ya. Sino entender que a veces investigador e investigado se modifican mutuamente y a veces no es necesario solucionar problemas. A veces el investigador va por propia curiosidad y no decide ser afectado, simplemente le sucede, por ejemplo cuando al momento de escribir tus ideas no son claras. Hubiera sido muy sencillo agarrar una línea narrativa basado en aquello que ya he venido formulando inclusive desde antes de conocer el campo y entonces vengo y lo planteo para pretender aportar algo.

Se podría pensar que el hecho de simplemente ser afectado y desde ahí decir cosas, metaforizar para hacerlo más cercano a mí, marcar distancias, al final no dice nada porque nada de eso se puede considerar verídico. Ni tampoco tiene impacto aquél que identifica problemas y que puede decir “yo ví estas coacciones y puedo argumentar mi punto de vista, lo que quieran hacer con el resultado es asunto suyo”.

Al final, el problema de la escritura de las ciencias sociales es que ésta se queda en el ente que te va a leer, el cual generalmente no es el que vive en los pueblos mágicos porque ahí no es donde están las impresoras. Lo que tal vez pudiera hacerse es ir al pueblo mágico y organizar una reunión para preguntar “¿qué les parece esto que pienso?”. Y no simplemente dar ofrecimientos de cuestiones que se ven, sino excavar, estar ahí, en el momento en el que la mierda reviente porque la tubería siempre estuvo mal.

Juan Pablo: Siguiendo la analogía de la terapia psicoanalítica con respecto a la investigación/intervención, creo que hay un problema muy grande que tiene que ver con el acto enunciativo y de dónde viene éste. Si el psicoanálisis funciona, en parte es porque para empezar alguien acude a terapia con la disposición de hacer un trabajo introspectivo; finalmente el trabajo del analista es regresarle al sujeto sus propias palabras y hacer que él sea capaz de enunciar las problemáticas que están presentes en él aunque no de manera manifiesta. Este hecho cambia radicalmente en la investigación porque tú eres el que se aproxima, tú eres el que tiene esa

necesidad de saber; el otro no te pide que vayas y que le soluciones sus problemas, o que lo escuches para decirle cuáles son sus problema y sus posibles soluciones.

Isu: Pero, ¿no creen justamente que ese es el acto que aporta o que por lo menos aportó la danza? Y no porque posea cualidades especiales que lo hayan provocado, sino por cómo nos enunciamos nosotros, por estas diferentes maneras en que estamos viendo la problemática. Porque eso nos dió un nicho de argumentación, un nicho investigativo, un nicho del devenir. Al final, lo que la danza permitió fue el no poder abarcar, el enfrentarse con discursos que no tienen que ver completamente con lo que uno se espera o donde la escritura de un compañero de repente causa incomodidad porque no sabes ni qué está diciendo. Así vimos el único elemento al cual no se le problematiza, el movimiento, y si se hace, se borra en la acción misma que es moverse. Igual no es necesario hablar de danza clásica. Pero el acto de la danza en este especial sentido es que nos cuestiona que no alcanzamos esa danza de la especialización y de la técnica. Que al final sabemos que para pararte en puntas sí es una chamba, pero, el acto mismo de moverse estuvo presente constantemente y no fue la danza, pero a veces sentimos como la música y el cuerpo empiezan a moverse con una rolita y se canta y el cuerpo se mueve y eso es parte también de una coreografía y es parte del hacer. Entonces, la danza se nos presentó como este momento para reflexionar en que, si bien la eliminación del abordaje de la violencia nos llevó a cuestionarnos desde donde queremos abarcar la danza, no nos alejó completamente de ese punto de partida ni logró total sincretismo en nosotros. Y eso está chido porque tal vez si hubiéramos hablado de las cárceles o de la violencia en los centros médicos o de la violencia como tal en la academia, de cierta manera en algún punto hubiéramos coincidido en totalidad y eso hubiera marcado la investigación y tal vez entonces hubiéramos enunciado actos con propuestas.

Mariana: Yo estoy de acuerdo con Isu en pensar este devenir investigativo y cómo se ve reflejado en la estructura del trabajo y en las escrituras. Este campo que no tanto por sí mismo sino por cómo nos posicionamos ante él y cómo se desarrolló de diferentes maneras en cada uno, devino en esta escritura general del trabajo completo y estas escrituras particulares de los apartados; que a la vez nos incomodan a nosotros mismos al enfrentarnos a la postura del otro porque son diferentes.

Isu: Faltaría decir que si bien no estamos conformes con los escritos de los demás integrantes en su totalidad, el hecho de que se le de ese tiempo de escritura, de formular, que cada quien

expresé sus ideas a su manera, de entonarlo a su manera, ya por lo menos para quien quiera y pueda leerlo de esa manera, propongo que la tesis o cualquier trabajo académico o investigativo, no tiene que ser un unísono en su totalidad, no tiene que ser un conjunto de temas que hablen de lo mismo. Y que al final ese *olin* de las ciencias sociales, puede variar y puede estar deformado y puede ser como un homúnculo si lo queremos ver de esa manera, puede ser horrible para algunos lectores y gratificante para otros. Y eso no quiere decir que no se trabajó el conjunto. Me acuerdo mucho de algo que dijo Juan Pablo: “solamente estoy rescribiendo las palabras de otro compañero”, y al final si mis reflexiones respecto a la danza llegaron hasta donde lo hicieron, fue gracias a las palabras de Juan Pablo, Eldrich y Mariana, a las palabras de los entrevistados y a lo que ocurrió en la gala. Y todo eso no se pierde, está aquí; simplemente mi narrativa encontró esta única vía que en un futuro probablemente pueda tener otros alcances, y en ese sentido sería un primer ladrillo.

Mariana: Yo quería agregar a esto que significa la unidad del trabajo como esta complejidad de formas de decir y elementos que se están jugando. Que al final, en este punto que son las conclusiones, se ve lo difícil que es realmente pensar los alcances que tiene como totalidad. Pero pensaba que igual refleja esa complejidad que está afuera del trabajo, y quería hablar de un ejemplo que yo noté dentro de las citas que retomamos Juan y yo. Él toma el fragmento de una entrevistada de la ADM estudiante de clásico en donde dice que ella piensa que tiene las piernas gordas para ser bailarina y que el estudiar y seguir en la danza significa aceptar cosas de ella misma y del campo que son así y no van a cambiar y por tanto planifica de alguna manera su trayectoria en ese camino. Y entonces yo retomo una cita de una estudiante de la ADM, pero de contemporáneo, en donde le preguntamos sobre las razones por las cuales los estudiantes de clásico no habían participado en el paro estudiantil y entonces ella dice: “pues es que hablamos con las de clásico, pero ellas están muy bien con que les digan que están gordas”. Entonces, no se trata de posicionarse, o al menos no se trató en el trabajo, de posicionarse dentro de esa lucha o de esa tensión que parece que se disputa en el campo, sino de dar cuenta de la complejidad que significa la existencia misma de estas distintas posiciones, por dar un ejemplo. Porque significan distintas cosas y no es tan fácil como llegar a definir qué es eso que uno escucha y qué debe significar entonces en ese lugar del que proviene.

Juan Pablo: Yo quiero decir algo a partir de este ejemplo que traes de las dos bailarinas. Porque creo que ilustra cómo el cambio que uno podría esperar en lo social, no tiene que ver con argumentar razones. Es decir, esta chica que no era de la danza clásica seguramente se había aproximado a las que sí son de ese grupo queriendo compartirlas las razones por las cuales se piensa que las condiciones en las que ellas están aprendiendo su disciplina están mal. Y decirles eso no necesariamente va a hacer que ellas escuchen. Yo pienso que tiene que ver más con la cuestión de la disposición a escuchar y si bien, no a estar de acuerdo con el otro, sí a entender otras posturas. Y me parece curioso porque creo que es algo que estamos haciendo aquí también; no estamos buscando el consenso ni la unidad, más bien es como un ecosistema del conocimiento donde, como decía Isuhí, las palabras del otro tienen que ver con las palabras que yo escribí y eso no significa que estemos de acuerdo. Pero de alguna manera va fluyendo el problema desde una perspectiva a otra y en ese afectarnos mutuamente se va generando un conocimiento que no tiene que ser concluyente, como lo estamos viendo aquí en estas conclusiones no concluyentes; sino un conocimiento relacional que tiene que ver con abrirse a la postura del otro. Quizás ahí es donde puede surgir una diferencia y alguien puede pensar algo distinto.

Referencias

- Athanasiou, A. y Butler, J. (2017). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Eterna Cadencia Editora.
- Barreno, P. (2011). Cuando la intención no basta. *Asociación Cultural Amigos de la Danza Terpsícore*. [critica de espectaculos de ballet y danza \(amigosdeladanza.es\)](http://critica.de.espectaculos.de.ballet.y.danza.amigosdeladanza.es)
- Baz, M. (1996). Introducción. En M. Baz, *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza* (pp. 9-14). Coordinación de Humanidades, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM, UAM-X.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Caja Negra Editora.
- Camacho Quintos, P. (2007). *Danza y box: bálsamo y herida*. Cenidi Danza, FONCA, INBA, CONACULTA, Leer y escribir.
- Cardona, P. (1991). *Anatomía del crítico*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Chaimovich, F. (2016). El ballet como movimiento del cuerpo reprimido. *Calibán: Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, 14(1), 125-129.
- di Napoli, P. (2015). *La cuestión de la distinción social en el estructuralismo genético Pierre Bourdieu y la sociología figuracional de Norbert Elias*. I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Deligny, F. (2015). *Lo arácnido y otros textos*. Editorial Cactus
- Dreyfus, L. y Rabinow, P. (2001). *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Ediciones Nueva Visión.
- Elias, N. (4a Ed.). (2016). *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. FCE.
- Ferreiro Pérez, A. (2005). *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional*. Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, Cenidi Danza, INBA, CENART, CONACULTA.
- Freud, S. (1992). Más allá del principio de placer. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. XVIII, pp. 1-62). Amorrortu.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

- Human Dancing. [@human_dancing]. (13 de abril 2021). *Charla con fundadoras*. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CNn5bahgQcn/>
- Human Dancing. [@human_dancing]. (26 de abril 2021). *Entrevista a Itzel Schnaas*. [Video]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/COJRiCbn7Dk/>
- Jullien, F. (2013). El sesgo, lo oblicuo, la influencia. En F. Jullien, *Cinco conceptos propuestos al psicoanálisis*, (pp. 67-90). El cuenco de plata.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. MANANTIAL
- Macón, C. (2020). Prólogo en D. Esteras y E. Fanego (Ed.), *El optimismo cruel* (pp. 9-18). Caja Negra Editora.
- Marcuse, H. (1983). *Eros y civilización*. SARPE.
- Moreno, H. (2013). La invención del cuerpo atlético. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 8(1), 49-81.
- Ossandón B, C. (2020) Foucault y Rancière: Subjetividad y política. *Revista de Filosofía*, (77), 147-157.
- Parrini Roses, R. (2016). Heterotopías etnográficas. Lo distante, lo imposible, lo oculto. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (37), pp. 97-111.
- Quintana, L. (2020). *Política de los cuerpos: Emancipaciones desde y más allá de Jacques Rancière*. Herder Editorial.
- Rancière, J. (2006). *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2012). *El tiempo de la igualdad: Diálogos sobre política y estética*. Herder Editorial.
- Rosales, G. (1998). Aproximaciones a la crítica de danza en México. *Revista de la Universidad de México*, (575), 64-68. Recuperado de <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/6b8d8fc3-95ce-46b5-9550-1e93654b0885/aproximaciones-a-la-critica-de-danza-en-mexico>
- Tortajada Quiroz, M. (2005). Las escuelas profesionales de danza del INBA, Los orígenes. *Revista Casa del tiempo*. (75). Recuperado de <https://www.uam.mx/difusion/revista/junio2005/56.html>

- Zapata, L; Genovesi, M. y Favret-Saada, J. (2013). “Ser afectado” como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico. *Avá. Revista de Antropología*, (23), pp. 49-67.