

María de Lourdes Fernández Serratos*

Constitución del Campo y Relaciones de Poder

¿Una marca en las formas de hacer danza?

Field Constitution and Power Relations

A mark in the ways of making dance?

RESUMEN

En este texto se trata de dar un panorama de los momentos que la autora considera más significativos en la constitución del campo de la danza escénica contemporánea mexicana. Se plantea que estos momentos han sido definitorios para la permanencia de ciertas prácticas, formas de ver la danza y hacerla, así como de habitus propios de los hacedores de danza en México. Este habitus tiene sus raíces en la relación que estos actores tienen con el Estado y sus instituciones, y que ha aglutinado a los actores de la danza de diversas maneras, apoyando a algunos y excluyendo a otros en diversos momentos. Sin duda para esta reflexión son importantes los planteamientos de varios teóricos entre quienes destaca Pierre Bourdieu, pues su aparato conceptual auxilia a pensar en las relaciones de poder que se establecen en los campos artísticos. También se mencionan algunos autores que han escrito sobre la danza mexicana y latinoamericana, y que aportan para conocer ciertas visiones de las historias de la danza en nuestros países.

Palabras clave: Danza contemporánea mexicana, constitución del campo, relaciones de poder, habitus, formas de hacer danza.

ABSTRACT

This paper intends to give a certain view on what the author considers some significant moments for contemporary scenic Mexican dance field and its constitution. The text puts that these significant moments define the permanence of some practices, modes to conceive dance and to do it, as well as the Mexican dance makers' habitus. This habitus has its roots on relations between these actors and the State institutions, that has joined them in various ways, supporting some of the actors and excluding others in different moments. To think about these issues are important some authors' concepts, and among them appears Pierre Bourdieu, as much as his theoretical construction, useful to think about the power relations in the artistic fields. Also are mentioned some authors who have written about scenic dance in Mexico and Latin America, who give interesting points of view about dance history in our countries.

Key words: Mexican contemporary dance, field constitution, power relations, habitus, ways of making dance.

Desde mi tesis para obtener el grado de Licenciatura en Antropología Social se me presentó esta preocupación temática que ahora rescato. Intento realizar este rescate del estudio de las relaciones de poder entre los actores de la danza contemporánea mexicana, al hacer un repaso por la constitución del campo. No una historia, sino rasgos y momentos de esa historia, para mirarlos críticamente. Historias de la danza mexicana, al día de hoy, sólo hay tres reconocidas, dos de las cuales se enuncian desde lugares centrales del mismo campo, devotas del culto a las personalidades fuertes (Dallal, 1985) Una de estas historias de la danza, la única diría yo, enciclopédica y con un trabajo de documentación extraordinario, es ya emblemática y base también para muchas de las reflexiones que realizo en este texto (Tortajada, 1995)

Considero que las personalidades fuertes de las que suelen hablar esas historias de la danza merecen ese reconocimiento, pero creo también que hay que hablar con una visión autocrítica hacia el mismo campo. Sólo una de esas historias, muy breve por cierto dado que no fue interés del autor hacer una historia de la danza mexicana, sino sólo tomarla como referencia, es crítica con los actores que al mismo tiempo reconoce (Alain-Baud, 1992)

Soy bailarina de danza contemporánea y pasé por una formación dancística jerarquizada y jerarquizante. No lograba explicarme cómo, siendo la danza una actividad que me prometía un camino expresivo y me permitía tener un mejor manejo de mis habilidades de movimiento y corporales, al mismo tiempo me hacía sufrir. La reflexión antropológica me permitió comprender un poco mejor las causas de esta jerarquización bizantina en la constitución del campo, apegándome a la visión de campo artístico del

etnólogo Pierre Bourdieu, principalmente. “La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o...de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 1990: 136)

En esta oportunidad quiero reiterar algunos de los que para mí son momentos fundamentales en la formación de habitus dominantes y que funcionan en el campo y en las relaciones entre sus agentes, pero también me interesa en algunos momentos comentar las formas de hacer danza afectadas por la constitución del campo de ésta danza contemporánea mexicana escénica. Esto, en un esfuerzo para comunicar estos sentires a los colegas latinoamericanos y quien esté interesado dado que, si bien nuestras danzas escénicas latinoamericanas tienen particularidades que las distinguen, también considero que tienen puntos en común que a veces no conocemos y que valdría la pena revisar. Al hablar de la relación entre el Estado y la danza escénica en México, Tortajada reitera una idea que habría que revisar: “En materia cultural y artística, el Estado en Latinoamérica tienen el papel más decisivo, pues interviene en la producción y difusión, establece la demanda y el apoyo, decide los estímulos y obstáculos a esas actividades” (Tortajada, 1995: 23)

Algunos momentos importantes para comprender a la danza mexicana.

La danza mexicana tiene varios momentos fundacionales en su historia los cuales refuerzan o reactualizan la jerarquización que en el campo se reproduce, así como la relación con el Estado mexicano. El primero de ellos es la visión triunfante en la primera escuela pública de danza en México, hacia

1931, año en el cual las hermanas Nelly y Gloria Campobello imponen su visión de lo que debería de ser la danza profesional. Una danza en la cual los bailarines son meros ejecutantes al servicio de los creativos o coreógrafos, sí con una formación mínima en rítmica musical, historia de la disciplina, bailes y danzas tradicionales, técnicas modernas y de ballet, entre otras materias, pero al servicio del creativo o coreógrafo. Esta visión triunfante, se oponía a la primera propuesta del bailarín y maestro de ballet húngaro Hipólito Zybín, quien desde 1931 planteó la propuesta para una formación completa para los artistas de la danza, quienes desarrollarían saberes también en las áreas de música, artes plásticas, historia del arte, etc. Este otro enfoque funcionó sólo un año en la llamada Escuela de la Plástica Dinámica (Tortajada, 1995)

La danza mexicana moderna y contemporánea, pero también la clásica y el folklor, han estado, como bien lo menciona Margarita Tortajada en su celeberrima y casi única historia de la danza mexicana *Danza y poder* (1990), al cobijo del estado posrevolucionario. Para aquellos funcionarios de la posrevolución encargados de divulgar y hacer florecer el Arte (con mayúsculas) y la cultura mestiza de la raza cósmica (producto de la mezcla indígena e hispana), se trataba de luchar por instaurar un arte revolucionario que conjuntara lo mejor del arte occidental de vanguardia en aquel momento, con las manifestaciones identitarias que eran vistas como expresiones "auténticas" de nuestro pueblo. Esa mezcla decretada desde esta visión, muy rica por otra parte, fue, ha sido y en algunos nichos oficiales de la danza mexicana, sigue siendo la ideología hegemónica que ha cubierto con su manto gran parte de las expresiones de la danza contemporánea mexicana, al menos la danza perteneciente al paradigma de la modernidad. Esta es toda una tradición que hasta la fecha permanece en un lugar de poder

en el campo. Esta danza se ha nutrido y enaltece lo que Amparo Sevilla menciona como la cultura nacional, pues una de sus características principales es priorizar el carácter aglutinante de ciertos símbolos “creados por diversos sectores subalternos resemantizados” para funcionar como hegemónicos (Sevilla, 1990:37)

En fin, múltiples momentos pueden dar cuenta de esta historia en la que se ha desarrollado el habitus de los bailarines y coreógrafos mexicanos. Las intérpretes- coreógrafas norteamericanas que fueron llamadas por José Vasconcelos y los funcionarios mexicanos encargados de la cultura y que preconizaban estos fundamentos ideológicos nacionalistas, Waldeen y Ana Sokolow fueron piezas clave en el desarrollo de la danza escénica en el país. Ambas artistas fueron invitadas por el entonces director del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza, para presentarse en México en 1939 y ambas tenían visiones de la danza distintas (Tortajada, 1995: 118) Waldeen se enamoró de México y vino para quedarse y morir en la pobreza. Sokolow por su parte, visitaba México al menos una vez cada año desde entonces para dar cursos, montar sus obras a diversos grupos y compañías mexicanos, etc. Waldeen deseaba que los bailarines y creadores crearan una técnica de danza mexicana, cuya base debía ser la expresión que rescataba los mitos, la imaginería y las culturas indígenas y mestizas. La artista tenía una gran influencia como bailarina en la danza expresionista alemana.

Sokolow en cambio quería que los bailarines mexicanos adquirieran destrezas con la técnica Graham y el ballet. Ambas visiones conviven en la danza mexicana, pero la dominante ha sido la segunda. Me parece que ha dominado la importancia de la técnica y el entrenamiento, por sobre un

desarrollo del pensamiento creativo y la expresión del bailarín. Esto deriva en una problemática que sólo mencionamos brevemente y que es la división entre los creativos y los ejecutantes, los coreógrafos creativos y los bailarines repetidores o bien traductores de las ideas de un coreógrafo. De hecho hubo una escisión entre las seguidoras de los preceptos de Waldeen y quienes se apegaban a la visión de la danza de Sokolow. Esta ruptura está signada por la separación de la legendaria coreógrafa Guillermina Bravo de la Academia de la Danza Mexicana en 1948 y la formación de su grupo Ballet Nacional de México.

Por este recorrido de las ideas y formas de hacer de estas figuras fuertes dentro del campo de la danza mexicana, lanzo el planteamiento de que en realidad la danza expresionista alemana como tal, nunca llegó a tener una presencia fuerte en esa danza mexicana, como sí la tuvo y la ha tenido siempre, la danza norteamericana y sus técnicas. Menciono esta no-influencia directa, porque algunas personalidades e investigadores de la danza mexicana, admiradores de la escuela alemana de danza moderna, mencionan que tanto Waldeen como el bailarín y coreógrafo norteamericano afincado en México, Xavier Francis, fueron quienes introdujeron esa escuela expresionista en nuestro país. Considero que, aunque Waldeen bailó con Michio Ito, coreógrafo norteamericano con esa estética, nunca llegó directamente a nuestro país tal escuela, sobre todo porque Waldeen deseaba que los bailarines mexicanos tomaran en sus manos la creación de una técnica propia y Francis por su parte creó una técnica centrada en aspectos técnicos rigurosos los cuales, si bien abonaban a cierta expresividad corporal, nunca planteó el aspecto del expresionismo, ni tomó a Laban para sus planteamientos del análisis de movimiento cualquier aspecto de aquella

escuela alemana. El maestro tenía planteamientos muy personales e interesantes y poco conocidos, respecto al espacio en la creación, manifiestos en su técnica.

Un rasgo común en la historia que he revisado de nuestras danzas latinoamericanas es que los movimientos propios se han desarrollado inspirados o impulsados por la visita de coreógrafos y personalidades importantes de la danza europea y norteamericana. Aún con esto y la común preocupación por establecer una identidad propia, al menos en los casos de Brasil, Cuba y México como ejemplos, casi siempre de carácter nacionalista, las danzas modernas en cada uno de nuestros países han seguido su propio desarrollo por las características históricas y sociales de cada lugar. Quizá en el caso mexicano podríamos hablar de apropiación de técnicas, nunca copiadas exactamente (Navas/Cabrera, 1994) (Tortajada, 1995)

La danza mexicana ha forjado su propia identidad inspirada en los artistas de la centralidad norteamericana en los primeros años del Siglo XX y en la danza alemana en la década de los 80, pero sin retomar al pie de la letra las formas extranjeras de las técnicas (Cardona, 1990) La apropiación o reapropiación de diversas técnicas ha sido sobre todo en el cambio de las cualidades de movimiento impresas en la formación corporal, desde el Graham hasta el Release y en los años ochenta del Siglo XX, digamos que la danza alemana fue una inspiración poderosa. En esta apropiación han influido sin duda las personalidades fuertes del campo y su visión de la danza, el lugar social privilegiado que han tenido los grupos y coreógrafos pertenecientes a la modernidad en la danza, comenzando por figuras como

Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Lin Durán y personalidades “fuertes” que imponen sus propias maneras de hacer y ver la danza.

De hecho, la historia de la danza mexicana desde el nacionalismo y también posteriormente en los noventa, nos indica que los coreógrafos y bailarines mexicanos han reelaborado y se han reapropiado a su manera de las técnicas surgidas en otros países, haciendo esfuerzos por edificar campos artísticos autónomos (García C., 1990) Por ejemplo, ya en los años noventa, el coreógrafo y maestro Gerardo Delgado comentaba que los bailarines mexicanos no bailaban igual que sus colegas norteamericanos la técnica Release que él enseñaba. Los bailarines mexicanos mostraban unas cualidades distintas y ponían un apasionamiento tal, que lo obligaban a decir que él enseñaba Release latino.

Regresando a esos inicios desde los años veinte hasta los años cincuenta del pasado siglo, se finca la búsqueda de lo nacional y el nacionalismo que han sido muy importantes y tienen gran prestigio en esta constitución del campo en México. Hasta la fecha, aun con un desarrollo de la danza mexicana muy fuerte e importante y las vertientes contemporáneas y posmodernas ya en lugares fuertes del campo por pleno derecho, los neo-nacionalismos y la danza que apela a la forma técnica en escena siguen teniendo un lugar privilegiado entre creadores y espectadores. Porque lo que ha llegado a ser un capital cultural característico de esta historia de profesionalización, es la producción, actualmente sobre todo, de bailarines con un alto nivel técnico-interpretativo en varios tipos de danza. Hemos ya hablado de los años treinta y cuarenta del pasado siglo.

Los años cincuenta son de florecimiento de esta danza moderna y corresponden a la llamada Época de Oro de la danza mexicana. Los temas nacionalistas florecían en los más disímolos escenarios: los campos rurales, los estadios magnos, los espacios escénicos, donde se presentaba la danza moderna con temas nacionalistas diversos. La revolución mexicana, los campesinos y Zapata, los personajes populares, las reflexiones sobre lo rural y lo urbano o la lucha de los trabajadores estaba presente en las temáticas tratadas, acompañadas de un trabajo creativo conjunto entre dramaturgos, artistas plásticos, músicos y coreógrafos.

La profesionalización continúa con la creación, en 1947 de la Academia de la Danza Mexicana. Irónico es recordar cómo surge en 1948 el Ballet Nacional de México a la cabeza de Guillermina Bravo el cual, junto con el Nuevo Teatro de Danza de Xavier Francis son de los primeros grupos independientes. Digo irónico porque en el caso del grupo de Guillermina Bravo, éste se convertirá pronto en una compañía hegemónica junto con el Ballet Independiente en los sesenta y Ballet Teatro del Espacio en los setenta. Las tres compañías dominarán por más de cuarenta años la escena dancística mexicana, a pesar de los desertores, que formarán importantes movimientos. La hegemonía es sobre todo técnica e ideológica. Instauran en sus bailarines y pupilos la idea de que quien no baila en Ballet Nacional en realidad no baila y de que quien se forma en otras técnicas distintas a la Graham, no se formará correctamente y nunca bailará "bien". Aunque ya desde los sesenta los temas de las obras no son nacionalistas, existe sobre todo en Ballet Nacional de México y Ballet Independiente una reflexión sobre las costumbres, la cultura y los cuerpos mexicanos. Incluso el director de Ballet Independiente, Raúl Flores Canelo, plantea imágenes que parecen

sacadas de cuadros costumbristas, pero con un humor muy particular, extraído de la cultura popular. Ballet Teatro del Espacio tiene una estética distinta, debida a su director Michel Descombey.

Los sesenta son años de rupturas. Los grupos oficiales ya no hacen obras nacionalistas y buscan que el lenguaje del movimiento diga lo suyo, ya sin un guión narrativo. Muchos críticos no concuerdan con esta autonomía que coreógrafos y bailarines ya quieren dar al movimiento puro y a la danza. Los grupos independientes y de experimentación vanguardista subsisten apenas sin subsidios. Años después se desintegrarán por inanición. La danza clásica permanece apoyada entonces en la Compañía Nacional de Danza.

Sin embargo, hay artistas de la danza que no fueron apoyados por el aparato gubernamental, en parte porque ellos mismos decidieron resistir de manera verdaderamente independiente. Otros accedían a los apoyos institucionales, pero siempre manteniendo su libertad e independencia creativa y estética, manteniendo cierta distancia hacia las instancias institucionales como fue el caso de Guillermina Bravo, aunque cabe destacar que siempre tuvo una posición fuerte en el campo y siempre fue apoyada por las distintas instancias gubernamentales a la que acudía. Algunos creadores de la danza nunca vieron apoyo alguno, aunque llegaron a solicitarlo.

Margarita Tortajada (1995) aporta datos fundamentales de los cuales extraemos la visión de que la institución oficial dedicada a apoyar la danza en México en diversas épocas, el Departamento de Bellas Artes primero, luego el Instituto Nacional de Bellas Artes y ya en los años noventa el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, han coadyuvado a la división

del gremio, favoreciendo a unos y abandonando a otros a su interés y fomentando, aunque con estrategias diferentes, la competencia desleal entre bailarines y coreógrafos, dando y quitando espacios, becas, apoyos.

Es emblemático el caso del bailarín, maestro y coreógrafo Xavier Francis quien después de haber sido llamado en los años cincuenta del pasado siglo para representar a la danza moderna mexicana con su grupo Nuevo Teatro de Danza, junto con el Ballet Nacional de México, ya en los años sesenta fue olvidado por la oficialidad estatal. Toda su vida se dedicó a dar clases de su técnica y en los años noventa falleció en la pobreza, auxiliado apenas por sus discípulos. Existe una deuda con esas personalidades y las técnicas que han creado, poco reconocidas, como ya mencionamos por los lugares “fuertes” del campo de la danza contemporánea mexicana, pero aún vigentes en los saberes corporales de múltiples bailarines y maestros.

Los años setenta continúan con algunos grupos experimentales en las universidades. Trabajo formal y abstracto se da en los grupos del maestro Luis Fandiño y del maestro Xavier Francis, ambos creadores de técnicas propias. Cabe aquí hacer un paréntesis y decir que existen técnicas mexicanas que no han estado en el centro del mercado técnico dancístico, pero que tienen una sistematización muy particular y cuentan con sus seguidores. Los creadores de técnicas son los mencionados Francis y Fandiño, pero también están Isabel Hernández y Miguel Ángel Palmeros. Podríamos entonces hacer una genealogía de tradiciones técnicas y otra de tradiciones creativo-estéticas en la danza mexicana. Entre estas tradiciones, algunas son hegemónicas y otras han sido invisibilizadas, aunque siguen presentes y vigentes en los saberes corporales de múltiples bailarines y maestros.

La danza de los años ochenta es otro momento importante de ruptura. Los grupos independientes se adueñan de calles y plazas, se solidarizan con movimientos populares y logran, finalmente, obtener la hegemonía. Inspirados por la visita de Pina Bausch a México, siguen esa veta de inspiración haciendo propuestas novedosas y muy personales, con temáticas diversas –el doble trabajo de la mujer obrera, los presos, la sexualidad masculina, la violencia, el rescate de la alegría de las culturas populares, la lucha obrera, la rebeldía juvenil, etc.- Entre los grupos más destacados que trabajaban como si fueran familias, podemos mencionar a Barro Rojo, Contradanza, Metrópolis Utopía, Contempodanza y UX Onodanza entre otros (Cardona, 1990) En este proceso muchos pierden su originalidad y diluyen sus valores, tomando el lugar de los dominantes, según palabras del fallecido crítico mexicano Carlos Ocampo. Alguno por ahí cede a la copia total de la danza alemana tan famosa, quizá ante la carencia de la necesidad expresiva que antes tenían. “Hoy, los apelativos grupales que resonaron en los escenarios, las plazas públicas y las calles, se han transformado en razones sociales lucrativas, en el mejor de los casos, o en meros mambres nostálgicos en el peor” (Ocampo, 2001: 26)

Con todo, he podido observar cómo los años ochenta han sido de una efervescencia creativa importante en la danza de casi toda América Latina. (En Cuba con grupos como Retazos que pudimos apreciar y que es mencionado en entrevistas diversas, o en Argentina donde algunos entrevistados mencionan el período de 1977 a 1982 y después de 1984, con las propuestas de diversos creadores, como equivalentes a la danza de

vanguardia que se llegó a presentar en el Instituto Di Tella, por ejemplo) (Bonilla, 06/12) (Ossona, 1994)

Los noventa miran el florecimiento de una nueva camada de coreógrafos jóvenes, posmodernos en la técnica y las temáticas, aunque todavía no serán conceptuales. Esta danza continúa cuidando la forma y proviene de personalidades interesantes que fueron integrantes de algunos de los colectivos de los años ochenta, donde forjaron sus rupturas y continuidades creativas. Alicia Sánchez, Gerardo Delgado, Gabriela Medina, el grupo Delfos y Vivian Cruz entre otros, son algunos ejemplos.

A finales de los años ochenta del pasado siglo surge el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), que nuevamente hace que cambien las formas de trabajo de los colectivos. Los grupos dejan de trabajar como colectivos permanentes unidos por la ideología política, la idea de danza o la solidaridad de una familia, sino que ahora trabajan por proyecto, ante la necesidad de presentar proyectos de corta duración para solicitar becas. Esta situación hace que el gremio dancístico se divida aún más, ahondando la competencia y las desigualdades. Los coreógrafos se quejan de que los bailarines corren de un proyecto a otro para tener trabajo y bailar en los escenarios. Se forman capillas culturales poderosas que aún protestan por conservar sus privilegios y que otorgan becas a sus colegas ya entronizados previamente (Ejea, 2011)

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

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

Finalmente, a finales de los años noventa y principios de este siglo, surgen con fuerza las propuestas posmodernas conceptuales en la danza mexicana. La joven danza se deslinda de las técnicas modernas en escena e intenta, (sin éxito todavía creo yo) ser conceptual. La danza mexicana sigue siendo, muy a pesar de estos nuevos grupos, apegada al paradigma de la danza y el arte de la modernidad. De hecho, estos nuevos grupos han venido a cuestionar no solamente las formas del quehacer estético en la danza contemporánea, sino también a cuestionar los cuerpos exigidos a los bailarines, la disciplina, las técnicas y ámbitos que considero era necesario poner en duda para que en el campo hubiese reflexión y autoconsciencia de los males y desigualdades que se fomentan entre coreógrafos y bailarines. Uno de estos males está fincado en ataques al cuerpo justificados en visiones ideales de él exigidas, demandadas, deseadas. Cabe decir que todavía muchas compañías en México trabajan bajo estas demandas a los bailarines.

Así podemos notar procesos distintos de colonización en la danza contemporánea mexicana que atienden por una parte a la adquisición y reapropiación de técnicas foráneas, pero por otra parte a la pertenencia de las obras dancísticas ya sea al paradigma de las bellas artes y de la

modernidad jerarquizante, ya sea al paradigma de la posmodernidad, éste último con una fuerte influencia foránea, al buscar realizar obras que pertenezcan a la posmodernidad conceptual en la danza tan en voga para colocar obras y tener apoyos en festivales internacionales. El problema no estaría, según observo, en acceder a estas nuevas propuestas o identificarse con ellas y reelaborarlas, sino en la imposición de criterios de quienes censan con ciertas características de distinción desde propuestas dominantes, que suelen tener una cantidad nada despreciable de capital simbólico, estar en un lugar social privilegiado al interior del campo y tener una trayectoria importante (Ejea, 2011: 186)

De esta manera observamos cómo el ámbito institucional afecta al ámbito estético.

Entonces en la danza mexicana el habitus dominante de los bailarines y coreógrafos se refiere a cuerpos obedientes, maleables, que evitan o no consideran importante el desarrollo del pensamiento simbólico, analítico o reflexivo de lo que se aprende y se hace. Son los cuerpos dóciles y productivos de los que habla Foucault (2005: 175) y que tienen sus virtudes y problemáticas.

Hemos hecho un resumen de los momentos que nos parecen importantes en la constitución del campo de la danza escénica mexicana y mencionamos así, mexicana, por el carácter centralista que tienen la danza en México, es decir, si bien hay danza en los estados del interior y hay estados con una fuerte y larga tradición propia, todas las organizaciones pasan por la centralidad estatal tanto institucional como estéticamente.

Algunos temas para seguir pensando.

Quedan varios temas que podemos entrever en la constitución del campo de la danza escénica en México y en los habitus y prácticas de sus actores, entre las que podemos mencionar por ahora, las siguientes:

- Capacidad de improvisación que la danza como profesión no reconocida desarrolla en quienes la practican. Al reconocer los conocimientos de la danza como valiosos, podemos observar ésta capacidad de “hacerse cargo” de diversas actividades distintas a la danza. El aprendizaje disciplinar de las técnicas dancísticas desarrolla las formas básicas o clásicas de lo que sería la competencia en la producción, muy acorde con el desarrollo del capitalismo. La danza sería un “arte de hacer” que queda definido por desarrollar los artilugios del equilibrista, donde “el practicante mismo forma parte del equilibrio que modifica sin comprometerlo” (Certeau, 1996: 84)
- Idea de cuerpo hábil, joven, virtuoso, fuerte, fomentada por maestros y coreógrafos, lo cual fomenta una tremenda competencia entre los actores y se apega a la producción disciplinar.

- Obediencia y tácticas de sobrevivencia y ascenso frente al poder (ya sea que este se aparezca en la figura del coreógrafo, el funcionario, el crítico, etc.) Ciertas características comportamentales de silencios y resistencias que sirven para sobrevivir y no ser borrados del mapa. En este sentido la cultura política de los actores es de una cortesanía clientelista, que premia a quien se apega a las reglas y guarda silencio, y a quien se apega a las normas de quien está en el poder, sea este el coreógrafo o el funcionario. La apatía permea todavía en los ámbitos dancísticos respecto a lo “político”, llámese esto la creación de un sindicato, la lucha por derechos como el seguro social, las contrataciones o el retiro. En las nuevas generaciones esto empieza a cambiar, a raíz de un hartazgo generalizado en ciertos sectores de la población medianamente conscientes o ligados a los ámbitos artísticos y académicos. Esto se observa en la participación de artistas de la danza en protestas y luchas de otros como los 43, los feminicidios y otras causas.
- Por una parte, se manifiesta una visión romántica del arte y el artista, que no conceptualiza su quehacer como un trabajo. Lo cual implica una negación del ámbito material y económico, una sumisión a los dictados de la jerarquía e ideas como “el talento”, apego a figuras carismáticas fuertes e incluso una sumisión por “agradecimiento” a ser tomados en cuenta por coreógrafos, críticos o funcionarios para poder bailar o “hacer lo que les gusta”, aunque sin poder vivir de ello. Es muy difícil todavía introducir la idea –sobre todo entre los coreógrafos, quienes vendrían a ser los empleadores en los grupos independientes- de

que la danza es un trabajo y que bailarines, coreógrafos y otros creativos son trabajadores con una labor especializada y que son susceptibles de tener derechos.

Ante la posibilidad de formar un sindicato de bailarines, impulsado en los años noventa del pasado siglo por bailarines del Ballet Independiente, muchos decían apoyarlo pero, a la hora de firmar, se negaban por miedo a que su firma fuese vista por los funcionarios. En una entrevista sobre la situación de falta de derechos como seguro médico especial o contratación formal, una coreógrafa afirmaba que: "Los contratos están lejos de mi ideología. Quizá el bailarín tenga intenciones de cumplir, pero en el arte en dos o tres meses cambia su vida. Se embarazan, en fin..." (Riveroll, 15/08/04) La economía de los intercambios simbólicos donde existe un tabú para la explicitación en lo referente a lo económico o "el precio" que menciona Bourdieu cabe aquí perfectamente: "Como sucede en las empresas religiosas...el silencio sobre la verdad del intercambio, es un silencio compartido. Es un secreto a voces..." (Bourdieu, 2002: 165) En este caso viene a cuento la cita de Bojana Cevic: "La danza todavía funciona como esa metáfora que está por encima de los contratos, los sistemas, las estructuras, como modelo para teorizar en torno a la subjetividad, al arte, a la sociedad y a la política" (Cevic en Kunst, 2011: 48)

- A nivel estético creativo la sumisión no es tal respecto a los temas y las formas de hacer. Hay una incorporación de formas acabadas y esteticistas de presentar obras, con cuerpos hábiles y virtuosos, pero temáticamente y en cuanto a la estética

presentada no hay una sujeción, aparentemente. Creo que esto se debe sobre todo a un cambio debido a la preocupación y el encono social por múltiples problemáticas sociales como la violencia o las desapariciones que actualmente es tan grande y abrumadora, que muchos creadores optan por realizar protestas de dicho luego de las funciones e incluso realizar obras con las temáticas que apuntan los problemas y el deseo, la utopía de un México justo, digno, no violento, etc. Estas manifestaciones se realizan en varios tipos de estéticas.

- Ejemplos de ello son la coreógrafa Rosana Filomarino con obras sobre la violencia, la tortura y las desapariciones de mujeres, o también el colectivo Barro Rojo con sus obras sobre las mujeres desaparecidas y asesinadas o la migración. Los jóvenes también están reflexionando sobre estos temas y son solidarios con diversos movimientos sociales.
- No sobra decir que, aunque ya hay colectivos y creadores de la danza que se plantean su conexión con ámbitos más amplios de la sociedad mexicana, la limitada idea de ciudadanía, la endogamia y las divisiones estéticas que se vuelven políticas, que caracterizan al gremio, todavía obstaculizan estas tareas y deseos de muchos miembros conscientes de la comunidad de la danza escénica, de hacer valer sus conocimientos para muchos más. También están otros coreógrafos que participan activamente en movimientos sociales, pero que tienen muy poca reflexión sobre su propia posición estética.
- Empoderarse en el escenario a pesar de los maltratos que maestros o coreógrafos puedan infligir, aparece en la

investigación realizada como una ganancia para los bailarines, donde el escenario se convierte en un lugar de poder; bailar otorga poder personal. Toda una veta de investigación es el silencio, pero también la mirada, sobre todo ser mirado.

- Bailar entonces es lo más importante, ser tomados en cuenta, ser vistos por los coreógrafos para poder presentarse, vistos por los críticos para obtener becas y apoyos. Para los coreógrafos es importante ser vistos por los funcionarios para tener espacios de presentación y de circulación de obras.

Comentario breve sobre los investigadores de la danza en México.

Bailarines, coreógrafos y maestros miran a quien ejerce la investigación o se introduce en los ámbitos teóricos o académicos de formas contradictorias. Por una parte, se piensa que quien investiga es un bailarín frustrado y por otra parte se le admira y se le busca para que diga las palabras correctas. Se piensa que investigar es leer y escribir bien.

Esta brecha entre teoría y práctica es cada vez menos grande, gracias a las nuevas tendencias en la danza conceptual posmoderna que instan a los creadores a realizar proyectos escritos, realizar tesis y trabajos recepcionales, hacer posgrados y hasta incluir teoría en sus obras. Sin embargo, es una distancia que todavía está presente, dado el desarrollo del campo en México.

La investigación en México guarda una distancia con la danza actual que está en devenir y que se hace realmente, salvo en algunos casos. Si bien esto está cambiando también con las nuevas temáticas que abordan las

investigadoras del Cenidi-Danza y los trabajos de tesis en diversas universidades por ejemplo, hace falta tomar en cuenta temas que importan a bailarines, coreógrafos y la comunidad dancística como la danza y la discapacidad, los bailes populares, la danza terapia, etc.

Por otra parte, bailarines y coreógrafos no tienen un contacto real con la investigación de la danza salvo en algunos casos en las aulas. Esto es así porque en las escuelas de danza se prioriza la enseñanza y práctica de técnicas por sobre lo teórico o incluso lo creativo y porque los nichos de enseñanza de la danza están muy alejados de los nichos universitarios o académicos. Puedo afirmar que, en mi experiencia como maestra de teoría e investigación, existe un desprecio muy grande hacia la teoría y quienes abordamos esas áreas de la danza en México. Una desconfianza y un vilipendio hacia la investigación, aunque no se conozca qué se realiza. Esta pugna entre práctica y teoría tiene que ver con el establecimiento del habitus del bailarín, quien aparentemente tiene un conocimiento que no se conoce, que no se puede expresar y reflexionar de otras maneras que no sean las del movimiento (Certeau, 1996) Por lo tanto, se crea un dualismo al revés, equivalente al del teórico que desprecia las prácticas porque no tienen palabras con las cuales expresarse. Así mismo los bailarines desdeñan a quien no ha practicado danza y/o técnicas de danza, sobre todo cuando intentan hablar del cuerpo, un cuerpo que no se siente presente en textos, investigaciones, conferencias y que por lo tanto se mira como incomprendido. Resuena en la danza lo escrito por Bourdieu para el caso del deporte: "Se tiene así por un lado personas que conocen muy bien el deporte de modo práctico, pero que no saben hablar de él y, por el otro, personas que

conocen muy mal el deporte de modo práctico y que podrían hablar de él pero desdeñan hacerlo, o lo hacen sin razón ni justeza” (Bourdieu, 2000: 173)

Planteo entonces que poco se ha avanzado en el mundo académico e incluso de otras artes respecto a la valoración y comprensión de los ámbitos prácticos de la danza y las artes escénicas o performáticas. Se minimizan los conocimientos dancísticos en el sentido de afirmar que cualquiera los puede realizar sin haberlos practicado y que no son conocimientos serios, e incluso ni siquiera son conocimiento. He visto minimizar currículums de coreógrafos y bailarines por algunos académicos, hacer programas interdisciplinarios que no toman en cuenta las prácticas artísticas, maestros otras disciplinas que dan talleres de movimiento, pero que vilipendian los conocimientos de bailarines y coreógrafos, etc.

Sin embargo, miro también que bailarines y coreógrafos cada vez cuestionan más el orden establecido en escuelas e instituciones oficiales y buscan opciones para hacer la danza que quieren. Me preocupa que estos cuestionamientos, la mayoría de las veces, vienen acompañados de muy poca reflexión tanto teórica como estética. Afortunadamente algunos de los colectivos de la danza joven se plantean tareas como el diálogo con otros públicos y comunidades, y miran hacia otras disciplinas con las cuales dialogar.

Hay cosas que han cambiado. Por ejemplo, gracias a las exigencias de los bailarines varones, ya la mayoría de las y los bailarines solicitan pago por su trabajo en los ensayos y muchos de los creadores jóvenes están interesados en saber qué pasa con algunos movimientos sociales, otras artes,

etc. También los creadores de la danza anhelan conectarse con otros públicos no especializados y otras comunidades. El ímpetu por la creación de un *Plan Nacional de la Danza* en el nuevo gobierno, a pesar de generalizaciones e ingenuidades, habla bien de los actores de la danza escénica mexicana. (Fajardo, Strada, Contreras; 2019) Quieren participar políticamente, ser tomados en cuenta como ciudadanos y ejercer sus derechos.

Veamos si las nuevas corrientes pueden consolidarse y cómo se vislumbra la convivencia entre viejos y nuevos en la danza contemporánea mexicana. Veamos si los actores son capaces de estar por encima de divisiones entre ellos y si son capaces de establecer una real escucha y comunicación con otros sectores de la sociedad mexicana para crecer.

REFERÊNCIAS

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

Bonilla Chongo, Noél. "Danza contemporánea cubana hoy: ¿por dónde transitamos?", en: *Danzar.Cu. Para la investigación, promoción y desarrollo de la danza*. La Habana, Cuba. Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Combinado de periódicos Granma. Junio-2012.

Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México. Grijalbo. 1990

_____ *Cosas dichas*. Barcelona. Gedisa. 2000

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

Cabrera, Miguel. *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Caracas. Consejo Nacional de la Cultura. 1994

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

Certeau, Michel de *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer. 2 Vols. México. Universidad Iberoamericana. 1996

Dallal, Alberto. *La danza en situación*. México. Gernika. 1985

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

Fajardo, Erandi, Laurencia Strada y Javier Contreras. *Plan Nacional de Danza. El Consenso pendiente* [archivo PDF]. Recuperado de <https://plannacionaldedanzamexico.home.blog/2019/01/27/las-necesidades-de-quienes-crean-y-practican-danza-en-mexico/> 2019. Revisado en sep. 2019.

Foucault, Michel. Vigilar y castigar. *Nacimiento de la prisión*. México. Siglo XXI. 2005

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México. Grijalbo. 1990

Kunst, Bojana. "Danza y trabajo", en: *Lecturas sobre danza y coreografía*. Isabel de Naverán y Ampáro Écija (Eds.) Buenos Aires. Artea. 2011

Navas, Cassia. "Danza Nacional en Brasil: aspectos de lo moderno y de lo contemporáneo", en: *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Carácas. Consejo Nacional de la Cultura. 1994

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

Ossona, Paulina. "La danza escénica argentina", en: *Itinerario por la danza escénica de América Latina*. Carácas. Consejo Nacional de la Cultura. 1994

Riveroll, Julieta. "Basan nexo laboral en 'buena voluntad'" en: *Diario Reforma*, México, D.F. 15 de agosto de 2004.

Sevilla, Amparo. *Danza, cultura y clases sociales*. México. INBA. 1990

Tortajada, Margarita. *Danza y poder*. México. INBA-Conaculta. 1995.

***María de Lourdes Fernández Serratos**, Nació en la Cd. De México y se formó como bailarina de danza contemporánea en escuelas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), así como en el Colegio de Ballet Nacional de México y Punto en el Espacio de la maestra Isabel Hernández. Ha sido intérprete en los grupos Danza Contemporánea Universitaria, Contradanza, R+R Danza y Proyecto Bará, entre otros. Ha realizado múltiples coreografías. Es Licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), cuenta con una Especialización en Antropología de la Cultura y con Maestría y Doctorado en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa (UAM-I). Cursó el Seminario Interdisciplinario en Educación Artística, del Centro Nacional de las Artes (Cenart) con el maestro Eduardo Andión y ha impartido cursos para el área de Concentración Complementaria del Cenart, así como materias teóricas para las licenciaturas de Coreografía y Docencia de la Danza Clásica en la ENDCC. Ha tomado el Seminario de Teoría Crítica del Cenidiap. Actualmente colabora como creadora de contenidos, asesora y tutora en el Campo de Crítica y análisis de obra, de la Maestría en Investigación de la Danza (MID) del Cenidi-Danza "José Limón". Es docente en la línea de Estética y teoría del arte coordinada por el Dr. Carlos Guevara en el DAVEI. Imparte clases de teoría en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) y es integrante del grupo Descentradxs - Descentrar la Investigación en Danza.

Submissão: 10/10/2020

Aprovação: 18/12/2020