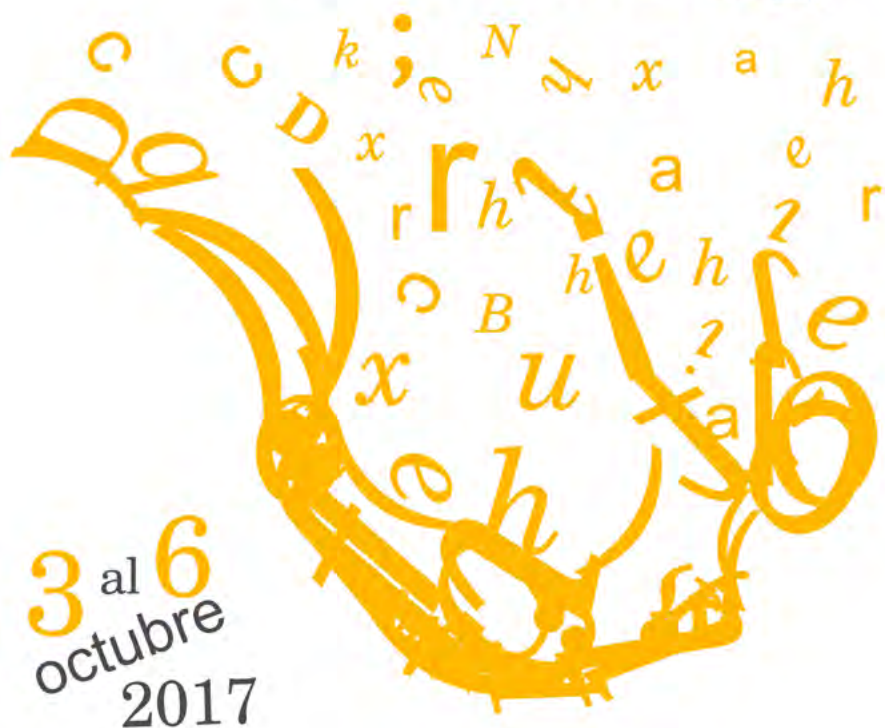


1º Encuentro

La danza en el siglo **XXI**:  
diálogos cuerpos y escenas

# De la **MEMORIA** fragmentada



3 al 6  
octubre  
2017

# DE LA MEMORIA FRAGMENTADA

**COMPILADORES**

MARILYN GARBEY OQUENDO  
LÁZARO M. BENITEZ



Edición y corrección: Yadira Herrera Estrada  
Diseño y diagramación: Frank Cuesta  
Portada: Cartel del evento por Dayani Muñoz

© Colectivo de autores, 2021

© Sobre la presente edición:  
Ediciones Cúpulas, 2021

ISBN: 978-959-7206-45-3

### **Ediciones Cúpulas**

ISA, Universidad de las Artes  
120 e/ 9na. y 13, Cubanacán, Playa  
La Habana, Cuba, CP: 11600  
[ecupulas@isa.cult.cu/edicionescupulas](mailto:ecupulas@isa.cult.cu/edicionescupulas)

# Índice

Pensar la danza aquí y ahora /6

MARILYN GARBEY

Convocatoria /8

Reconstruir desde la memoria fragmentada /10

LÁZARO BENÍTEZ DÍAZ

## **Estrategias creativas para la pedagogía de la danza**

La Facultad de Arte Danzario: 30 años de estudios universitarios de danza /18

MARÍA DEL CARMEN MENA RODRÍGUEZ

Presentación del documental **Mi vida la Danza** de Alina

Morante Lima /29

NORGE ESPINOSA

## **Cuba-Europa: trueques danzarios**

De Ceremonial de la danza a La Consagración de la Primavera /34

JORGE BROOKS

Danza cubana, un trueque transnacional /43

JOSÉ ERNESTO GONZÁLEZ MOSQUERA

Investigación sobre la composición en la danza hoy (Europa) /50

JULIE PERRIN

TRAD. LEONARDO ESTRADA

## **La herejía de la danza**

Subjetividades, percepciones de los públicos de danza contemporánea /64

MARÍA DE LOURDES FERNÁNDEZ SERRATOS

Música, Danza y Audiovisión: el trabajo creativo de la agrupación chilena SiniestraDanza /82

JOSÉ MIGUEL CANDELA Y GEORGIA DEL CAMPO

“El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades”:

Lukas Avendaño /88

ALONSO ALARCÓN

El otro que no soy Yo: La experiencia del choque corporal en el acercamiento a “otras danzas” /103

JUAN CARLOS PALMA VELASCO

COREOGRAFÍAS EXPANDIDAS: experimentación metodológica para la apertura creativa de la formación en danza /111

ANA MILENA NAVARRO BUSAID

### **Clase magistral**

El folklore danzario cubano en el mundo de la globalización /123

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

Establecer un modelo, o permitir impulsos heterogéneos? Batallas francesas en torno a la enseñanza en la danza contemporánea /139

GÉRARD MAYEN

### **La danza como expresión performativa**

“Me enuncio, luego existo” (en torno a las implicaciones éticas de la enunciación en primera persona corporal o para que Kierkegaard dialogue con Regina) /154

JAVIER CONTRERAS V.

El Carnaval de Limassol, danza y performance, memorias fragmentadas. /173

STELLIOS GEORGIADIS

Danza al borde del límite /179

MARILYN GARBEY

Presentación del documental **Arnaldo Patterson, el maestro** /189

MERCEDES BORGES

Hilda Islas, Premio Josefina Méndez de la UNEAC, 2017 /192

### **ANEXOS**

Descripción del proyecto /195

PROGRAMA /197

**Autores /203**

**Galería /215**

## PENSAR LA DANZA AQUÍ Y AHORA

MARILYN GARBEY

**E**l Conjunto Folclórico Nacional de Cuba celebra 55 años de trabajo. La compañía danzaria, que nació para representar en escena la riqueza espiritual de cantos y bailes que los africanos trajeron a la isla, ha marcado pautas en la teatralización del folclor y ha creado hitos en nuestra identidad cultural, pero su trayectoria no ha sido registrada con el rigor que merece.

Se festeja a la extraordinaria bailarina Alicia Alonso, se reconoce la impronta de Ramiro Guerra en la coreografía y en el pensamiento, el magisterio de Fernando Alonso es basamento para la enseñanza artística. Pero quedan muchas historias por contar, muchos secretos del oficio por compartir, muchas figuras olvidadas. Entonces, es preciso darle mayor visibilidad a la danza cubana.

Los estudios universitarios de danza, a lo largo de tres décadas, generaron conocimientos que no han circulado como deberían y numerosas interrogantes esperan posibles respuestas. Entonces aparece la Danzología en el panorama danzario nacional, es un contexto favorable, en momentos en que la danza "...no se deja encerrar bajo ningún concepto definitivo". Es decir, se reconoce la diversidad de prácticas danzarias, y no hay un único criterio de validez creativa.

¿Pero, cómo lograr que las nuevas generaciones encuentren en los estudios sobre danza un medio de expresarse como

seres humanos? ¿Qué hacer para que el aprendizaje a través de los estudios de danza sea herramienta para incidir, crítica y propositivamente, en el entorno social?

El país atraviesa un proceso de cambios socio-económicos que abre escenarios diferentes para la creación y para los estudios sobre danza. ¿Qué caminos tomará la danza cubana en el futuro? ¿Cuáles serán las pautas para crear e investigar? ¿Qué estrategias trazar para dialogar con el público en ese contexto?

**De la memoria fragmentada** carga el recuerdo de terribles acontecimientos que le precedieron. El mar Caribe fue atravesado por huracanes que establecieron tristes récords de destrucción y dolor. México tembló y se quebró su tierra fértil. Pero al llanto le siguió la solidaridad con los damnificados y se extendieron las manos para aliviar tanta pena. En esta hora en que el planeta se estremece por los efectos del cambio climático y los desequilibrios sociales, la danza tiende puentes para el encuentro fraterno, para develar los mecanismos hegemónicos de dominación, para emprender acciones a favor de la vida.

## CONVOCATORIA

**P**ara celebrar 30 años de estudios universitarios de la danza en Cuba, se convoca al evento **De la memoria fragmentada**, que se propone como cita para el diálogo entre todos los protagonistas del acto danzario: bailarines, coreógrafos, maestros, críticos e investigadores, espectadores, gestores y programadores, diseñadores, equipo técnico, en general.

Con el tema **La danza en el siglo XXI: diálogos, cuerpos, escenas**, pretendemos continuar el camino trazado en los predios académicos por el proyecto **Danza al descubierto**, organizado por los estudiantes de la Facultad de Arte Danzario, con el apoyo del Observatorio Cubano de la Danza, el Departamento de Danzología, la Facultad de Arte Danzario, y el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad de las Artes ISA, como parte de un proceso de aprendizaje, en el cual teoría y práctica se vinculan de forma indisoluble desde los primeros momentos.

Es este un esfuerzo por hacer converger posiciones diversas, reflexiones de distintos enfoques, inspiraciones múltiples, poéticas disímiles; porque la danza es un campo humano que se configura en el contexto social. Al decir de Umberto Eco, son tiempos estos llenos de objetos y vacío de ideas. Creemos que la danza puede, y debe, contribuir a edificar la posibilidad de un mundo mejor para todos.



¿Qué es danza? ¿Qué sentido tiene hacer danza en el siglo XXI? ¿Para quién hacemos danza? ¿Quiénes son los coreógrafos de hoy? ¿Cómo conciben sus coreografías? ¿Qué rol juega el bailarín ahora? ¿Hasta qué punto la investigación- creación es fundamental para coreografiar? ¿Cómo hacer confluir diferentes disciplinas en el acto coreográfico? ¿Cómo seguir interviniendo los espacios públicos con la danza? ¿Desde qué posiciones ejercer la crítica? ¿Cómo registrar el acto danzario? ¿La razón o la poesía?

Las eternas preguntas sobre la relación entre la teoría y la práctica, la tradición y la contemporaneidad, la investigación y la creación, la obra y su entorno socio-histórico, el registro de archivo y el carácter efímero de la especialidad suponen infinitas variaciones. De ahí la necesidad de este encuentro para compartir experiencias creadoras y rastros de vida, para recoger fragmentos de nuestras memorias sobre la danza toda.

## RECONSTRUIR DESDE LA MEMORIA FRAGMENTADA

LÁZARO BENÍTEZ DÍAZ

*A*rribo, ahora, al inefable centro de mi relato, empieza aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Así nos habla Jorge Luis Borges en su cuento El Aleph. ¿Cómo transmitir a otros ese infinito espacio que en la memoria construyo?

En La Habana, del 3 al 6 de octubre, fuimos protagonistas del primer encuentro *De la memoria fragmentada*, ese laboratorio de diálogo que agrupó saberes de diversas partes del mundo.

Organizado por el Departamento de Danzología de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes (ISA) y con el apoyo del Ministerio de Cultura, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Embajada de Francia y Embajada de Chipre, se convierte en el primer espacio de su tipo en el país.

### **¿Por qué pensar la danza?**

Despojada de cuerpos, años, vidas, géneros, se nos presenta una danza renovada, crecida. La danza del siglo XXI, se encuentra llena de caminos y lenguajes, el cuerpo es un medio y no un fin,

los espacios desaparecen al igual que las fronteras. La técnica se convierte en dispositivo, no en protagonista de la creación. Ante la cambiante necesidad de estar, cohabitar y dialogar, la escena cubana necesita mirarse, para mirar a un mundo que busca otros puentes entre danza y arte.

No la pensamos por vanidad, lo hacemos porque nos ayuda a reconocernos, pensarnos, vernos como sujetos vivos en una realidad que transita entre ficcionalidad y realidades. Pocos son los nombres que podemos mencionar si de pensamiento e historiografía en la danza cubana se trata. La propia realidad muestra una danza contaminada<sup>1</sup>, desdibujada, que se piensa así misma y se cuestiona. ¿Cómo poder dialogar con una escena alejada de cualquier precepto o condicionamiento establecido?

Sin pretender que sea una vía de respuesta absoluta se crea *De la memoria fragmentada*. Espacio que, como laboratorio, puso sobre la mesa algunos de los leguajes de la danza, caminos para mirar este arte en la actualidad. Desde una idea multinacional, para entender la diversidad y los contextos en los que se desarrolla este arte, se dieron cita investigadores, creadores, críticos y gestores de México, Chile, Francia, Chipre, Colombia y Cuba.

Un recorrido histórico sobre la creación de la Facultad de Arte Danzario y la impronta de la Universidad de las Artes en el contexto internacional fueron los primeros temas que sirvieron de estímulo a Diosvany Ortega, Vice-Rector de la Universidad de las Artes, y a María del Carmen Mena, maestra e investigadora de la Facultad de Arte Danzario, para contextualizar el por qué reunirnos y construir desde la enseñanza una vía de emancipación. Erigir un mapa histórico permite reconocer los estilos y sus características y desde este diálogo revisar de forma crítica nuestra sistematización histórica en la enseñanza de la danza.

## **Gestar y gestionar**

Ante la avalancha que recibe el arte, provocada por el mercantilismo, el comercio, las sociedades de consumo y de mercado,

<sup>1</sup> Término incorporado por Marianela Boán.

se hace necesario pensar estrategias que muevan las producciones danzarias contemporáneas. Presentar las diversas formas de construir. Encontrar espacios, proponer modelos de gestión, evaluar el impacto de festivales, eventos, congresos, etc., fueron algunas de las ideas que manejó el panel dedicado a la gestión de la danza en América Latina.

Reunir disímiles voces fue un intento de valorar el trabajo que realizan algunos festivales y encuentros por traducir el lenguaje del cuerpo como una expresión máxima dónde se desdibujan las fronteras del arte y habitan de manera orgánica todas sus expresiones. Nombres como Mayo Teatral, Traspasos Escénicos, Danza en paisajes urbanos, son algunos de los que han venido sistematizando este deseo dentro del panorama nacional, apuestan, desde sus plataformas y con sus temáticas específicas, por una reflexión acerca de la creación y sus teorías en el panorama actual.

El Coloquio Latinoamericano de Danza tiene como núcleo la Ciudad de México, su director, Alonso Alarcón, expuso el profundo trabajo que realizan el país y algunas de sus instituciones por difundir y preservar la memoria histórica de la danza mexicana. Ana Milena Navarro, por su parte presentó las estrategias del Ministerio de Cultura de Colombia y sus diversas acciones de desarrollo, ambos son ejemplos del trabajo que se realiza en América Latina en pos de lograr una cultura sostenible, que se propaga en múltiples nombres por todo el continente.

### **¿Danzar Vs Escribir?**

La coreógrafa Idoia Zabaleta<sup>2</sup>, consciente de la dificultad que afronta hoy en día la danza como arte del movimiento, decía en relación a una de sus últimas propuestas: "¿Cómo seguir bailando hoy en día? Pues leyendo... ¿cómo seguir leyendo? Pues bailando"<sup>3</sup>

Es este binomio un detonador de la danza en la actualidad,

<sup>2</sup> Gestora, profesora y directora de Moare Danza

<sup>3</sup> Isabel de Naverán y Amparo Écija: Lecturas sobre danza y coreografía. Artea, La Mancha, 2013

en nuestro país el cuerpo ha regido el desarrollo creativo y personal de nuestros hombres y mujeres de la danza. Más importa un cuerpo entrenado que un discurso. Por tanto, entra en juego su antagonico, la escritura. Danzar es también escribir en el espacio. Para poder escribir en el espacio, nuestros cuerpos deben tener un conocimiento adquirido, *una vez asumida la materialidad del cuerpo cuando escribe, se abren también posibilidades para la lectura.*<sup>4</sup>

Sobre la creación en la actualidad Julie Perrin, investigadora de la Universidad Paris 8, expuso un mapa a partir del trabajo de 10 coreógrafos de diversas nacionalidades. Descubrió puntos importantes que permiten el desarrollo de una danza interdisciplinar, conectada con sus expresiones más genuinas. Gerard Mayen, también francés, crítico e investigador de la danza, en su clase magistral propuso un debate acerca de la necesidad de crear en este siglo un bailarín artista, alejado de los dogmatismos académicos, con una mirada amplia, necesitado de otras experiencias a las que acudir de manera orgánica, sin imposiciones. Habla de un bailarín que no posee solo un cuerpo, que dialoga con el espacio en el que habita y se desarrolla, un bailarín consciente de su tiempo que encuentra en el arte ese discurso de resistencia.

Hacer presente este nuevo cuerpo es asumir la voz propia y aceptar al fin que la mente no es algo separado que viaja por su cuenta generando ideas abstractas. Entonces la posición de la danza ante un espectador que se emancipa de las estructuras establecidas y, en muchas ocasiones, se muestra más sabio que el creador provoca un enfoque político en lo que entendemos como enseñanza de la danza. Digo político porque esta responde al poder de quién la enseña, en este caso el maestro o coreógrafo.

¿Cómo se puede crear ante este binomio de fuerzas? Danza Contemporánea de Cuba ha desarrollado estrategias que permiten a sus bailarines no someterse a un solo lenguaje. Diversos son los coreógrafos que cada año construyen una obra para la

<sup>4</sup> Ídem

compañía, dotando al intérprete de un repertorio de lenguajes que luego utiliza y los individualiza en su creación, José Ernesto Mosquera y Jorge Brooks, argumentaron sus estrategias bajo el título, Cuba-Europa: trueques danzarios.

Es justo la compañía Danza Contemporánea de Cuba un ejemplo de apropiación de lenguajes, sobre todo por su relación con el folclore cubano y cuánto le ha aportado este a la formación de excelentes bailarines. Ante esta mutación de movimientos danzarios, Bárbara Balbuena, presentó en su clase magistral El folclor en tiempos de globalización.

### **Éticas del arte, la filosofía del artista**

*La ética opera en el ámbito de la práctica, no en el de la representación. Se actúa de acuerdo a una ética. ¿La representación admite una ética? Sólo en tanto la representación sea concebida como una práctica, y no como la clausura de la práctica; es decir, sólo en tanto la representación sea un momento del pensamiento, de la producción o de la acción, y no el lugar donde pensamiento, producción y acción son detenidos.*<sup>5</sup>

A partir de lo planteado por José Antonio Sánchez diría que la ética está por encima del individuo y este puede someterse o no a ella, porque si miramos la ética como un concepto determinado y estructurado podemos caer bajo la dominación del poder del concepto.

De la Memoria Fragmentada no solo sirvió para preguntarnos sobre la danza que hacemos en nuestra actualidad, también para entender que este fenómeno está más allá de las posibilidades que aprendemos en los rígidos espacios de los salones. Entender al público como otro que se traduce a sí mismo dentro de la escena. Ese espectador que logra conectar sucesos de su vida con la puesta en escena, como los que apreciaban la muestra de Barro Rojo y llega a nosotros a través de la presentación de *“Subjetividades, percepciones de los públicos de danza contemporánea”* de Lourdes Fernández. Espectadores que pro-

<sup>5</sup> José Antonio Sánchez: *Ética y representación*, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, México, 2015.

blematizan su realidad ante el espejo que les ofrece la danza, esa que mira a su entorno y se construye como una necesidad del otro.

Algunos teóricos presentan la danza en nuestra actualidad como un arte ligado a la filosofía, la antropología, las matemáticas o la neurociencia. Diversos son los caminos para encontrar una respuesta en la danza. Alonso Alarcón ha preferido mirarla desde el género, tomando como impulso principal el concepto de Xavier Lizárraga sobre masculinidades polimórficas y establece su tesis a partir de la performatividad de los cuerpos polimórficos, masculinidades polimórficas, escenarios polimórficos.

La idea de problematizar las estrategias pertinentes para un conocimiento histórico de las danzas que articulara saberes teórico-documentales con experiencias vivas a partir de la puesta en juego del cuerpo del investigador, es decir, el acercamiento a “lo otro” a partir del propio cuerpo, sirvió de provocación a Hilda Islas para presentar su libro “El juego de acercarse y alejarse. Traducción performativa de “otras” danzas”. Es a su vez lo que le permitió a Juan Carlos Palma construir su discurso a partir de la experiencia del choque corporal en el acercamiento a “otras danzas”.

Islas es una de las investigadoras latinoamericanas que más ha aportado a la teoría en nuestro continente, además de su vínculo profundo con Cuba. Sus libros y artículos han sido referentes para el desarrollo de la teoría de la danza cubana. Como parte del Encuentro le fue otorgado el premio Josefina Méndez de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Por su parte, la performatividad como práctica encuentra su guía en el carnaval de Chipre como lo presentó Stelios Georgiades, o en la singular enunciación en primera persona corporal de Javier Contreras. Desde un recorrido coreográfico performativo, Diana Cano expone su trabajo como coreógrafa en sus años de estudio en la Universidad. El diálogo danza-dispositivos tecnológicos estuvo de la mano de José Miguel Candela y Georgia del Campo, de Chile, y en la necesidad de Adolfo Izquierdo de archivar a través del audiovisual su trabajo

con Danza Contemporánea de Cuba. Nuestra historia creativa no está determinada por el espacio dónde nacemos, así nos habló Astergio Pinto, desde su condición de bailarín, coreógrafo e indio colombiano.

A partir del diálogo cruzado que compartieron Vivian Martínez Tabares, Iván Giroud y Joaquín Borges Triana en la jornada final, podemos entender la ética del artista desde la posición que se coloque. Esa ética que está relacionada con su espacio, con su micromundo. Permite desde la individualidad pensar una colectividad, ahí aparece un artista político, conocedor de su historia y con ganas de modificar su realidad, ponerla en tensión con otras verdades. Nuestra mente es porosa para el olvido, por eso escribo estas líneas, para resistir al tiempo, así nos queda ese sabor que dejó *De la memoria fragmentada*.





# LA FACULTAD DE ARTE DANZARIO: 30 AÑOS DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE DANZA

MARÍA DEL CARMEN MENA RODRÍGUEZ

Las inquietudes, motivaciones y la actitud emprendedora de prestigiosos bailarines, maestros, coreógrafos, instructores de arte, metodólogos, asesores, periodistas, críticos e historiadores de la danza, facilitaron el inicio de los primeros encuentros y debates acerca de la necesidad de la creación de una nueva carrera universitaria, que favoreciera el desarrollo cultural y la superación de profesionales en las diferentes manifestaciones danzarias.

El desarrollo alcanzado por el subsistema de la Enseñanza Artística en el país, la necesidad académica de extender los estudios superiores para los egresados del nivel medio-superior en las especialidades de ballet, danza moderna y folklórica, también impulsaron la creación de la carrera de Arte Danzario, junto a la voluntad del Gobierno y las instituciones a cargo de la esfera cultural.

En el año 1976 es creado el Instituto Superior de Arte, en las especialidades de música, teatro y artes plásticas y no es hasta el año 1987 en que se abre por vez primera la carrera de danza en sus tres perfiles iniciales: Ballet, Danza folklórica y Danza contemporánea.

Con su apertura se lograba dar continuidad de estudios a los profesionales del país y cumplir con su fundamental propósito:

*Desarrollar la formación integral universitaria de profesionales con un perfil amplio en el campo de danza, así como la superación continua del pregrado, el postgrado y la extensión en las esferas de la creación, la investigación y la crítica danzarias, a partir del ejercicio de una pedagogía de excelencia y de los vínculos con el sistema precedente de enseñanza artística, en correspondencia con la producción y la práctica contemporáneas y la demanda social, desde una concepción humanista del arte y la cultura.*

En sus inicios, los espacios académicos de la carrera fueron importantes instituciones danzarias de la capital cubana: Conjunto Folklórico Nacional, Danza Contemporánea de Cuba, Ballet Nacional de Cuba y la Escuela Elemental de Ballet (L y 19). En su devenir se han integrado otras unidades docentes como la Escuela Provincial de Danza de L y 19, la Escuela Nacional de Ballet y el Centro de Danza de La Habana, quienes contribuyen decisivamente al despliegue de los cursos de trabajadores que se ofrece. De igual modo las filiales de Camagüey (ballet y danza folklórica) y de Santiago de Cuba (danza folklórica), permiten extender a otras zonas geográficas de la isla la enseñanza universitaria de la danza cubana.

Hoy la Facultad realiza su actividad docente de los Curso Regular Diurno (CRD) del pregrado y las modalidades de cursos de posgrado, en el campo universitario enclavado en el reparto capitalino de Cubanacán. Para ello se cuenta con espacios diversos y lejanos entre sí, lo que no siempre favorece una mayor calidad de su proceso docente y organizativo.

Para la formación del profesional de esta carrera, varios han sido los planes y modalidades de estudio que han permitido el desarrollo académico y su continuo y gradual perfeccionamiento, que por períodos se manifestó de la forma siguiente:

- En el año 1987 se implementó el Plan de estudios “B”, que priorizó a profesionales de la capital a través del Curso vespertino nocturno (Regular para trabajadores).
- En 1991 con el Plan de estudios “C” se desarrolla el Curso por Encuentro, modalidad de trabajadores, que permitió el acceso de profesionales de otras regiones del país.

En ambos planes de estudios, la carga docente se inclinó hacia las asignaturas que brindaban mayor conocimiento teórico y metodológico de la especialidad y de la cultura general, sustentado por el alto nivel artístico-pedagógico de los profesionales/estudiantes que al fin accedían a estudios superiores.

- La modalidad de Curso Regular Diurno se inicia en el correspondiente a 1995-1996, insertado en el Plan de estudios “C”, pero con modificaciones sustanciales en cuanto al balance de la carga docente, atendiendo a más horas para las asignaturas de la práctica artística, pero sin descuidar las relacionadas con la teoría, la investigación y otros saberes necesarios en la formación universitaria que enriquecerían el quehacer profesional de los estudiantes.
- En 1999 y tomando las experiencias acumuladas, se implementa el Plan de Estudio “C perfeccionado”, tanto en las modalidades del Curso Regular Diurno como del Curso de Trabajadores (vespertino nocturno o por encuentros).

Con este plan de estudios, se elevó el rigor académico y de organización de la carrera, pues se perfeccionó su plan docente con la definición de la disciplina integradora de cada perfil y también se amplió el modelo del profesional, completando y enriqueciendo los programas de disciplinas y de asignaturas. En Ballet se crearon dos nuevos perfiles —Danzas históricas y Danzas de carácter— lo que permitió a sus estudiantes ampliar su formación académica.

En el período de 1996 y hasta el 2008, la carrera de Arte danzario compartió su espacio académico con la Facultad de Arte Teatral, fusionándose en una nueva facultad y carrera con el nombre de Artes Escénicas.

En el 2008 se aprueba por parte de la institución, la Facultad de Arte Danzario, lo que implicó una nueva dirección académica y la reorganización de su estructura docente y administrativa, que permitió a partir del año siguiente, un intenso y fructífero trabajo artístico- metodológico e investigativo, que condujo a confeccionar desde el 2011 el vigente Plan de Estudios “D”, el que revitaliza los planes y experiencias precedentes y logra el añejo anhelo de un grupo de profesores de su claustro, de iniciar los estudios danzológicos, para lo cual se incorpora el nuevo perfil de carrera, Danzología, el que hoy cuenta con su primera promoción.

En todos los planes del proceso docente referidos, se han contemplado las disciplinas y asignaturas que tributan a la organización de dos semestres en el curso académico. La integración de saberes teóricos y prácticos, así como el ejercicio artístico e investigativo del pregrado, se potencia en sus diferentes formas de organización del proceso docente de las clases y sus formas de evaluación. Sin embargo, aun cuando se intenciona el accionar interdisciplinar para el desarrollo del currículo de la carrera, este no siempre logra sistematizarse en la labor de sus profesores en las clases, ni incorporarse a los procesos de creación e investigación de sus estudiantes.

En estos momentos la carrera de Arte danzario se encuentra inmersa en el perfeccionamiento de su actual plan de estudios, a partir de la nueva generación de planes, el Plan “E”, por lo que esta etapa de rediseño curricular incitará a sus maestros a dialogar entre la tradición formativa de la carrera y las demandas que el acontecer danzario de nuestro país le reclama a la academia, acorde a los retos y escenarios actuales.

Uno de los componentes distintivos del contexto universitario, es el trabajo extensionista de la carrera, el que ha contemplado la parte artística de la danza como aspecto necesario en

el despliegue de habilidades formativas desde el propio proceso docente. Este incluye la formación de una agrupación danzaria, ISADANZA (1991), en la que participaron, en sus inicios, los grupos de trabajadores del perfil de danza folklórica.

Hoy en día esta compañía la integran estudiantes del CRD de los diferentes perfiles de carrera y su repertorio incluye obras de las diversas manifestaciones de la danza cubana. Sus espacios de representación incluye la propia universidad, teatros de la capital y de otras localidades del país y la participación en eventos como el *Festival Elsinor*, *el Festival de las Artes*, *Danzandos*, *Wemilere*, *Solamente solo*, entre otros y en los cuales se han obtenido diferentes premios y menciones.

El componente extensionista en la práctica profesional de los estudiantes se ha ampliado, con la participación de estos en las Brigadas artísticas conformadas para sus presentaciones en diferentes lugares del país y también se ha mostrado en escenarios de Colombia, Brasil y México.

La primera graduación del Curso Regular de Trabajadores fue en julio de 1991, la carrera cuenta con más de 500 egresados en sus cuatros perfiles, entre ellos más de veinte estudiantes extranjeros. Los resultados de la formación danzaria se constata en el desempeño profesional de los graduados en las compañías profesionales, en las escuelas de danza en los diferentes niveles de la enseñanza artística y también en la dirección y organización de instituciones de la danza cubana.

Desde los inicios de la carrera se define que las formas de culminación de estudio, incluiría un Examen estatal- impartición de una clase práctica según el perfil y un Trabajo de Diploma- una investigación. Actualmente se mantiene solo esta última, que incluye una memoria escrita de la investigación realizada. Apartir de sus resultados el fondo bibliográfico de la universidad cuenta con un amplio caudal de información con las tesis de sus egresados, que constituyen valiosos aportes a la práctica y teoría de las más diversas manifestaciones de la danza cubana.

La labor investigativa de la facultad se concreta en las investigaciones realizadas por los estudiantes tanto en pregrado, como en posgrado y las efectuadas por el claustro.

Las investigaciones de los maestros y sus resultados han brindado aportes importantes para la docencia, el quehacer artístico danzario y para la obtención de categorías científicas como máster y doctor, que también prestigian a la institución. Algunas de las indagaciones han recibido diferentes reconocimientos como: “Aporte más útil a la enseñanza superior de las artes”, “Premio a los resultados investigativos del quinquenio”, “Premios de investigaciones colectivas del ISA”, “Premio Nacional de Investigaciones Culturales”, “Premio de mejor tesis doctoral”, entre otros.

Los estudiantes del pregrado han privilegiado en sus investigaciones temas de alta importancia para el desarrollo académico y profesional del arte danzario en el país, entre los que resaltan:

- Historias de vidas y aportes artístico- pedagógicos de personalidades de la danza cubana y extranjera
- La formación danzaria y sus experiencias en Cuba
- La historia de instituciones de la formación danzaria y agrupaciones artística de la danza cubana
- Aspectos de la historia de la danza y el análisis de las aportaciones de bailarines, coreógrafos y maestros de la danza universal
- El análisis dancístico de los bailes y danzas de la cultura popular y tradicional cubanas en diferentes contextos de desarrollo
- La creación danzaria
- La crítica y gestión de la danza cubana

Las indagaciones realizadas como ejercicio de culminación de estudios resaltan, según el perfil, una temática más en función de otras. En la danza folklórica se acrecienta el análisis dancístico de los bailes y danzas de la cultura popular y tradicional cubana en diferentes contextos de desarrollo; en el ballet, las historias de vidas y aportes artístico- pedagógicos de personalidades de la danza cubana y extranjera, la formación

danzaria y sus experiencias en Cuba son tópicos imprescindibles; y en la danza contemporánea, aparecen incipientes estudios sobre la crítica y la gestión danzaria y algunos abordajes relativos a la creación danzaria.

El desarrollo de la investigación de la danza en la universidad, no queda suscrita a los estudios de pregrado de la carrera de Arte danzario. Desde el año 2000, se daba respuesta a la formación posgraduada de los egresados de la carrera, algunos de los interesados eran profesores de la universidad, quienes requerían estudios superiores para su desempeño docente y otros profesionales que también demandaban de la formación danzaria en el cuarto nivel de enseñanza. En respuesta a estas demandas, se organiza la mención de danza, de la Maestría en Arte y posteriormente la Facultad de Arte Danzario instaura la primera Maestría para la carrera en el año 2009 – actual, con el nombre de Estudios Teóricos de la Danza, la cual cuenta con dos ediciones.

En el año 2011 se colabora con el departamento de Pedagogía y Psicología de la universidad en la conformación del módulo de la mención de danza, de la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes, la que ha desarrollado dos ediciones en La Habana y una en Las Tunas.

Cada una de estas maestrías, ha contado con líneas de investigación que permiten enrumbar las indagaciones de los estudiantes para la culminación de los estudios realizados. En este sentido los temas acerca de la historia, teoría de la danza, la formación pedagógica y algunos aspectos relacionados con la crítica, son las líneas de mayor despliegue en las investigaciones. Solo algunas pocas refieren acerca de la fundamentación teórico del proceso creativo danzario, experiencias de coreógrafos u otros aspectos relacionados con la creación.

En los últimos años destacan en las investigaciones danzarias el empleo de las nuevas tecnologías de la comunicación, que se concretan en la realización de varias multimedias:

- “La enseñanza de las Danzas de Carácter en el perfil de Ballet”. Odett Izquierdo.



- “Multimedia para su uso en las asignaturas de la disciplina Composición Coreográfica en el perfil de Danza Contemporánea” (Dispositivos coreográficos y Estructuras coreográficas). María del Carmen Mena Rodríguez, Ana Irma Gómez Ferral y Valentín Frometa de la Rosa.
- “Danzas de Salón Histórica. Nivel Elemental para la enseñanza-aprendizaje de la disciplina Danzas Históricas del Nivel Elemental de Ballet”. Daylis Bacallao Cuello, Ana Irma Gómez Ferral y Valentín Frometa de la Rosa.

Todas han sustentado el desarrollo de acciones formativas para la enseñanza del pregrado y de postgrado.

Sin desmerecer los resultados de los procesos investigativos de estudiantes y maestros, aun se manifiestan insatisfacciones a superar, dado que la investigación en función de apoyar los procesos creativos de las clases o la referida a los modos de producción artística de la danza de los estudiantes en los diversos espacios de formación en la universidad, aún tiene un largo sendero a recorrer y necesita visibilizarse desde las experiencias creativas de los propios estudiantes y profesores, para atender y dar respuesta a los desafíos creativos que impone el desarrollo de la danza cubana en la actualidad.

La formación doctoral en Ciencias sobre Arte, en la especialidad Historia, teoría y crítica de la Danza, abrió un relevante espacio para el despliegue investigativo de maestros y profesionales cubanos. Han obtenido esta categoría científica siete cubanos y también cuatro extranjeros. Diferentes temas han estimulado este complejo proceso de investigación, los que han contribuido a ampliar los textos de consulta de los estudios de pregrado y posgrado de la carrera, así como la reflexión de la danza en los diferentes contextos del quehacer profesional.

Resalta de estos años de fecunda labor artística- pedagógica en la formación universitaria danzaria, la colaboración académica y el intercambio profesional con instituciones educativas

y profesionales de la danza en países como: México, Colombia, El Salvador, Nicaragua, Ecuador, Venezuela, Noruega, Alemania, Italia, República de Guinea, Turquía, entre otros. Así como la impartición en nuestro país, de cursos de extensión universitaria, pasantías y otras modalidades docentes a profesionales de diferentes partes del mundo.

En publicaciones de la Editorial Adagio, Ediciones Cúpulas y la Colección Súlky en la Editorial Balletin Dance, las revistas cubanas Tablas, Jiribilla y otras, se destacan los resultados investigativos del claustro de profesores y estudiantes. Sin embargo, atendiendo al amplio fondo bibliográfico resultado investigativo del pregrado y posgrado de la Facultad, este no ha sido suficientemente divulgado a través de los medios existentes de publicación. Urge crear los mecanismos que permitan la socialización de las investigaciones por sus contribuciones a la danza cubana.

Son inobjetable los aportes de seis lustros de la formación universitaria de la danza en Cuba, con significativos logros en su devenir histórico, que también nos plantea nuevos retos para su continuidad y perfeccionamiento. Para ello es oportuno atender:

- mayor accionar en la práctica académica con el necesario diálogo interdisciplinar, que tribute al perfeccionamiento del Plan de estudios;
- elevar el trabajo artístico de los perfiles prácticos para alcanzar una mayor incidencia en la práctica profesional del egresado;
- ampliar el componente investigativo de la carrera en sus contenidos disciplinares, en las formas de culminación de estudio- en particular en relación con la creación danzaria y en la articulación entre el pregrado y el posgrado;
- extender la participación del claustro en diferentes eventos danzarios y en la publicación de textos, como resultado de su labor artístico-pedagógica e investigativa;

- diversificar la colaboración y movilidad académica de estudiantes y profesores con otras universidades e instituciones danzarias en el exterior, que permitan la integración de estos, en proyectos formativos, artísticos, investigativos y de publicaciones conjuntas.

En la historia de la danza en Cuba no podrá soslayarse significar los aportes que en estos treinta años aporta la formación universitaria danzaria, no solo en el quehacer artístico-pedagógico e investigativo, sino en su contribución a los nuevos y relevantes valores incorporados a la cultura, la ética y la conducta toda de un pueblo que con orgullo manifiesta su cubanía en cualquier contexto y espacio geográfico. La danza fue, es y será parte indisoluble de nuestra historia y cultura artística, a preservarla y enriquecerla contribuirá siempre la insustituible labor de la academia y sus maestros.

## REFERENCIAS

- BALBUENA G, B. (2010). *La Facultad de Arte Danzario: logros y nuevos retos en el quehacer artístico-pedagógico de la danza en la Universidad de las Artes*, en Cúpulas, No. 1, revista semestral, Universidad de las Artes, ISA, octubre, 2010, La Habana.
- \_\_\_\_\_ (2010). *La enseñanza de la Danza Folklórica en Cuba*, en Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología. La Habana, Ediciones Cúpulas y Editorial Adagio.
- COLECTIVO DE AUTORES. (1986). *La enseñanza Artística en Cuba*. Dirección de Enseñanza Artística, Letras Cubanas, La Habana.
- COLECTIVO DE AUTORES. (1999). *Planes y programas de estudio C. Perfeccionado*. Carrera Arte Danzario. Facultad de Artes Escénicas. Instituto Superior de Arte. La Habana.
- COLECTIVO DE AUTORES. (2011). *Planes y programas de estudio D*. Carrera Arte Danzario. Facultad de Arte Danzario. Universidad de las Artes. ISA. La Habana.

- CHAO C., G. (1988). "Experiencias metodológicas sobre la enseñanza de las danzas folklóricas". Ponencia presentada en la V Conferencia Científica de Investigaciones sobre Arte y Cultura, Instituto Superior de Arte, La Habana.
- FERNÁNDEZ M., G. (1994). "Enseñanza Artística. Una cátedra de amor". Conferencia presentada en la apertura del V Encuentro Latinoamericano y Caribeño sobre Enseñanza Artística. Palacio de las Convenciones. La Habana.
- MENA R, M DEL C. (2009). *La Enseñanza de la Danza en Cuba: una experiencia pedagógica*, en revista de las Artes Escénicas Ecuatoriana El Apuntador, dossier sobre la Danza y el Teatro en Cuba, No 39.

## PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL **MI VIDA LA DANZA** DE ALINA MORANTE LIMA

NORGE ESPINOSA

**M**e honra presentar esta mañana uno de los documentales que la realizadora Alina Morante Lima ha ido dirigiendo a instancias del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y otras instituciones, para dejar testimonio de lo que importantes figuras de las artes escénicas en Cuba han legado ya como una obra de importancia.

Este documental en particular, no por ser el más reciente es el menos importante, sino todo lo contrario. Es un documental que de alguna manera complementa otras piezas anteriores que la propia Alina ha dirigido. Pienso, por ejemplo, para mencionar uno solo de esos casos, en el documental acerca de la figura de Santiago Alfonso, que no sería comprensible sin la existencia del Maestro Ramiro Guerra, y lo que Santiago aprendió viniendo del mundo del cabaret y las variedades en un sentido nuevo de teatralidad, en el diálogo con el Maestro Ramiro Guerra cuando se vincula al Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba.

La figura de Ramiro como verán en el documental está llena de anécdotas, de memorias. Siempre que pienso en él, recuerdo ese viejo refrán africano que dice: "quien nace para cabeza, no puede ser cola". Ramiro, incluso cuando han intentado silenciarlo o acallararlo, cosa que ustedes saben es imposible, ha sido todavía cabeza desde un aparente retiro,

desde un lugar donde la danza aparentemente no está habiendo ese espacio. Pero donde él con la palabra, con el pensamiento, con la teoría y con interrogantes muy certeras ha hecho investigaciones muy potentes, no solo acerca de la danza y la cultura del baile en Cuba, sino de lo cubano en general. Hablar con él, que a sus 95 años sigue siendo un provocador y un irreverente de primera línea, es siempre estar en contacto con una zona del debate sobre lo cubano, que tiene que ver con la raza, con la espiritualidad, con la sintonía de lo cubano con el resto del mundo. Cómo desde esta Isla dejamos de ser un punto meramente turístico en el mapa, para empezar a emitir señales que tienen que ver con una noción de cultura, que como demostró Ramiro con sus giras por Europa con el Conjunto de Danza podía estar dialogando de “tú a tú” con lo mejor de la cultura cubana de su tiempo, tal y como lo demostraron en otras dimensiones tiempo el Teatro Nacional de Guiñol cuando en el año 1969 hizo una gira importante por Europa; o Vicente Revuelta y su equipo con la *Noche de los asesinos*, cuando hicieron una gira espectacular con esta obra por varias ciudades europeas.

Ramiro es un gestor de la modernidad. Es uno de esos nombres que se sitúa junto al de Lydia Cabrera, Wilfredo Lam, Harold Gramatges, marcando un punto de ascenso constante en la cultura cubana. Su reto sigue en pie, porque su reto está articulado no solo desde el talento sino también a partir de un sentido del rigor, que lamentablemente es quizá lo que más echamos de menos hoy, no solo en la danza sino en muchas nociones de la cultura y de la vida del país. Un rigor de exigencia, un rigor de ser siempre alguien capaz de ir más allá, de preguntarnos las cosas en un nuevo orden de capacidades con respecto a cómo poner en escena lo que somos y cómo nos vemos.

Aun cuando hoy, lamentablemente, ninguna de sus piezas esté en el repertorio activo de nuestras compañías sigue perdurando, sigue estando entre nosotros. De alguna manera, cada vez que vamos a ver un espectáculo de danza en Cuba seguimos dialogando con el Maestro Ramiro Guerra. Creo que

ese es el mayor elogio que le podemos hacer a un creador. Incluso cuando vemos algo alejado estéticamente de lo que él propuso con su investigación de lo afrocubano, con su investigación del cuerpo humano en escena, sobre las posibilidades de que el bailarín activara música, palabra, acción u otro tipo de preocupaciones, y eso está en su obra todavía como un punto por tocar, por investigar, que continúa retándonos constantemente.

El documental de Alina es parte de todo esto. Ramiro es el inventor de la frase que da título a este evento **De la Memoria fragmentada**. Fue esa una coreografía suya del año 1989, en la cual hizo un repaso autocrítico de gran parte de su trayectoria. Este documental de alguna manera quiere recoger también todos esos fragmentos: pone en sintonía momentos diversos de la vida de Ramiro, pone a hablar a algunos de sus discípulos, rescata lo poco que queda filmado en el momento esplendoroso en el cual estuvo al frente de la Danza Moderna en Cuba junto a Elena Noriega, Lorna Burdsall y otros maestros. Nos acerca a lo que él es. Ramiro nació con el apellido de Guerra, por tanto es un guerrero de pura ley, un lidiador y un torero constante, y eso lo ha acompañado hasta el día de hoy. El documental nos muestra por un instante, que por encima de esa armadura, o por debajo de esa coraza hay un ser humano extraordinario. Quienes lo conocemos y hemos sido sus discípulos, sus amigos, a los cuales nos ha dado tanto y nos ha regañado tanto, hemos aprendido con él que la verdad es siempre un punto cargado básicamente de aprendizaje y de ternura y él ha legado eso de una manera extraordinaria.

Aquellos que sufrieron bajo su mando, agradecen hoy infinitamente que él haya sido con ellos tan riguroso, tan complicado, tan retador, y de ese punto de aprendizaje, dolor, tortura y gusto masoquista de lo que Ramiro legó ha salido mucho de lo que es hoy la danza cubana. Es extraordinario ver cómo la secuencia de lo que Ramiro ha ido creando está presente en coreógrafos que luego vinieron y no tuvieron con él un diálogo tan activo como lo tuvo Santiago Alfonso, pero que de alguna

manera siguen respondiendo las preguntas que están en sus obras y en sus libros.

Cuando este documental se estrenó hace unos meses Ramiro quedó al borde de las lágrimas. Aquí, Roberto Pérez León, uno de sus grandes confidentes, habla de qué pasó con Ramiro durante el tiempo en que no lo dejaron coreografiar más. Él cuenta cómo Ramiro intentaba crear esculturas con papier maché y alambres para que esa fuerza de creatividad que tenía no se detuviera, para que todavía, en ese especie de encierro al que lo confinaron, la obra de creación estuviera presente.

Así es Ramiro, ahora mismo afincado en su bastón africano, en ese apartamento que cada vez que lo visito me dice que no le gusta. Sigue recibiendo gente que van a ver al Ramiro de ayer, al Ramiro de los libros y al Ramiro de mañana. Es una persona cuyo pensamiento no se ha detenido y eso nos obliga a estar con él sobre todo a decirle una vez más, profundamente: muchas gracias. Este es el documental de Alina Morante y aquí está por suerte su protagonista, Ramiro Guerra.





## DE CEREMONIAL DE LA DANZA A LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA

JORGE BROOKS

**L**a danza, como ha señalado Ramiro Guerra, es un ceremonial en el cual participamos todos. No le podemos fijar ni un principio ni un fin, simplemente está, sucede, se manifiesta la validemos o no en un escenario. El cuerpo danza por naturaleza; el hombre define técnicas, tendencias, estilos y, a veces por propias limitaciones, tiende a negar ese antiguo oficio.

Danza Contemporánea de Cuba, tiene su origen en el Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba fundado el 25 de septiembre de 1959 por Ramiro Guerra, uno de los “adelantados” en la historia de la cultura cubana. Esta agrupación aunque, en varios momentos de su historia, ha cambiado de nombre mantiene sus principios fundacionales y desde el año 1987 adoptó su nombre actual. Esa gesta inicial la podemos enmarcar en el concepto de Gramsci “lo nacional-popular”, pues relaciona los bailes y la música del folklore cubano con las técnicas de la danza moderna norteamericana. Ramiro estaba presto a revolucionar la danza, con todo lo que le pudiera servir para manifestar sus inquietudes creativas. Hizo realidad, en los inicios de los convulsos años sesenta, los sueños de la vanguardia de los años veinte y treinta de la pasada centuria, al llevar a la escena cubana los proyectos frustrados de Alejo Carpentier y Amadeo Roldán. Reflejó nuestra identidad desde los primeros

momentos de la compañía a través de coreografías como *Mulato*, con música de Amadeo Roldán, y *Mambí*, con música de Juan Blanco. Ramiro conectó a nuestro país de una forma inmediata y espectacular con la danza mundial.

Como resultado de las inquietudes estéticas, de la labor investigativa, del acercamiento a la historia de la cultura cubana, la síntesis de las artes, y la ardua labor de creadores e intérpretes, Ramiro estrena en este periodo dos míticas obras en la historia de la danza cubana, que durante más de veinte años bregaron allende nuestros mares, *El milagro de Anaquillé* y *La rebambaramba*.

-*El milagro de Anaquillé*, con libreto original escrito por Alejo Carpentier en el año 1927 y con música de Amadeo Roldán. En carta a García Caturla ya el propio Alejo había señalado que:

... no basta hallar una idea más o menos bonita: es menester que esta idea pueda interpretarse coreográficamente; pueda estilizarse; se preste a una rica versión plástica enriqueciendo la imaginación del pintor encargado de hacer decoraciones y trajes, y, sobre todo tenga los atractivos que requiere una versión musical.

En las notas al programa de la obra, para el estreno del Conjunto de Danza Moderna, Carpentier, señala:

(...) Se ha dicho, con alguna razón, que los ballets escritos entonces por Amadeo Roldán sobre libretos míos (*La Rebambaramba*, en 1926; *Anaquillé* en 1927) carecían de un cabal sentido coreográfico, por cuanto usaban en exceso la pantomima, ofreciendo pocas oportunidades de bailar a los danzantes. Pero quienes señalan este defecto olvidan que en aquellos tiempos, no había en Cuba coreógrafos ni danzantes, ni asomo de la constitución de algo que pudiera calificarse de "conjunto de ballet".

-*La Rebambaramba*” fue estrenada el 17 de febrero de 1961, y a propósito del estreno, 33 años después de que concibiera la idea, Carpentier anota en el programa de mano:

...Tal como aparece ahora, puede decirse que “*La Rebambaramba*” ha encontrado, en el argumento y la coreografía, su forma definitiva. El libreto original ha quedado en mera referencia, ante la movida y remozada acción imaginada por Ramiro Guerra, a base de elementos esenciales del texto primero, ahora refundidos y modificados en función de la danza...

En sus **Crónicas Caribeñas** el propio autor comenta:

Así fue creada *La Rebambaramba*, la obra que le conquistó los públicos de París, Berlín, Praga y Barcelona al Conjunto de Danza Moderna. Cada semana, el músico me traía nuevas páginas de la transcripción para piano de su partitura... Y cada semana, yo veía cómo iban cobrando vida coreográfica mis personajes: Aponte el calesero, la mulata Mercé, Pachín Sorches, el guardia civil y el negro curro Lombillo, héroes de una fiesta del Día de Reyes inspirado por un grabado de Miahle.<sup>6</sup>

En **Trayectoria de una partitura**, Alejo Carpentier apunta, en vísperas del estreno de *La Rebambaramba*, el 17 de febrero de 1961, (y creo que no fue casual, en el Teatro Amadeo Roldán de La Habana) por el entonces joven coreógrafo Ramiro Guerra a más de treinta años de creada:

...la partitura influenció en el orden técnico a algunos compositores contemporáneos que la celebraron al ser estrenada en París. Ted Shwan y Ruth de St. Denis estuvieron interesados en estrenarla en New York, e hicieron una adaptación para Diaghilev, al no contar este con

<sup>6</sup> Carpentier, Alejo. selección y prólogo de Emilio Jorge Rodríguez. Biblioteca Alejo Carpentier, Documentos. Editorial Letras Cubanas, 2012. p. 96.

grandes presupuestos económicos para su puesta en escena, pero el empresario murió en Venecia y quedó trunco ese proyecto.

El Teatro de las Naciones de París fue el lugar de la consagración del trabajo de Ramiro Guerra y su tropa de bailarines, en 1961, poco tiempo después de la fundación de la compañía. En una Nota del Teatro de Naciones puede leerse:

Este año el Festival de Teatro de Naciones en París ha revertido para nosotros una importancia excepcional: por primera vez Cuba participa en este evento donde las naciones más desarrolladas en el Arte Dramático, la Danza y la Opera envían sus mejores conjuntos...

El Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional solo pudo dar una función dentro del festival, debieron presentarse del 24 al 28 de abril de 1961, pero la invasión mercenaria a Playa Girón impidió que llegaran a tiempo. La prensa francesa de la época lo reflejaba de forma entusiasta.

La despedida al Ballet Nacional Cubano fue apoteósica a la vez que emocionante, coronando diez días de éxitos clamorosos en el Teatro La Estrella (...) En próximos días sale para la Unión Soviética, donde realizará una tournée de dos meses de duración, pasando luego a Rumania y Bulgaria...

*Martín Casanovas en "Aquí París", 8 de junio, periódico El mundo.*

...Sin duda alguna, esta ha de ser una de las representaciones más brillantes de las ofrecidas en París por el Teatro de las Naciones. Es uno de esos acontecimientos a los que es preciso asistir...

*Les Lettres française, Paris, 10 de mayo de 1961.*

...Cu-ba Cu-ba, gritaban en coro, ayer tarde, los espectadores del Teatro de las Naciones, al final de la representación del Conjunto de Danza del Teatro Nacional de la isla... ...el color, la concepción, el humor que caracteriza el espectáculo son verdaderamente cubanos... ...un verdadero sentido del teatro y del ritmo...

*Nicole Hirsche, abril 30, 1961, France Soir,  
periódico de las masas de París.*

Fue un espectáculo resplandeciente de luz y de color. Un diálogo suntuoso en el que el presente le contesta al pasado, dándole realce a un arte forjado en el crisol de una tradición verdadera..." "...una idea se impone a nosotros como una certidumbre, en lo que a Cuba respecta, dándole la razón a Bela Bartok cuando dice que el baile y el canto también representan la conciencia de una nación."

*L'Humanité, París, 29 de abril de 1961.*

(...) Imagínese un torbellino de colores, un despliegue de sonidos, una animación que toca por momentos con el frenesí: Eso es Suite Yoruba [...].El espectáculo está regido por un estricto rigor, y ese es el producto de un coreógrafo experto que se ha dado sin reservas a su tarea. [...] Ramiro Guerra ha creado un género nacional. (...) Esta representación quedará sin dudas entre las más brillantes que el Teatro de las Naciones ha presentado en París. Es de aquellas que no hay que perderse.

*Acheres, V. "Théâtre des Nations: Cuba",  
Les Lettres Francaises, mayo, 1961.*

Algo que hay que subrayar es la absoluta autenticidad del espectáculo, su dinamismo avasallador, su jocosa alegría. Los espectadores no están aquí ante artistas de

“music hall”, sino ante artistas salidos del pueblo que viven intensamente su papel.

*Dornand, Guy. “Du Liban á Cuba, ou...  
du Théâtre des Nations au Théâtre de L’Etoile”,  
en: Liberation, mayo 3, 1961.*

## **El encuentro de Ramiro Guerra y Maurice Béjart en La Habana**

En octubre de 1968 Maurice Béjart y su Ballet del Siglo XX llegan a Cuba, así lo reseñó la periodista Berta Recio:

“Los ballets deben ser tan abstractos como Liricos”

El coreógrafo Maurice Béjart y algunos miembros del Ballet del Siglo XX asistieron a una clase de modelo del Conjunto de Danza Moderna y a un ensayo de Medea y los negreros...

Después del ensayo Maurice Béjart y María Casares intercambiaron impresiones con los coreógrafos, maestros y bailarines cubanos de danza moderna.

Gerardo Lastra, solista de danza moderna, le expresó que todos estaban fascinados por su Rito de Primavera, a lo que Bejart contestó: “Y yo con ustedes”.

El Mundo, sábado 26 de octubre de 1968.

En el periódico Granma, el lunes 28 de octubre de 1968, aparece una entrevista al reconocido coreógrafo con el titular:

“Interesado Béjart en montar un ballet inspirado en Cuba.”

La Revolución cubana me ha inspirado la idea de montar aquí, en Cuba, la Novena Sinfonía, con la utilización del Conjunto de Danza Moderna y el Ballet Folclórico, cuyas actuaciones he tenido la oportunidad de admirar.

El 14 de Marzo de 1969, poco tiempo después del encuentro entre Ramiro y Béjart, se produce el estreno de *Ceremonial de la danza*. De este acontecimiento comentaría Guerra a la prensa:

En *Ceremonial de la danza* he tratado de llevar al escenario todo el proceso de una clase de danza moderna. Este trabajo lo habíamos elaborado anteriormente como una exhibición de nuestras clases, de nuestra técnica, de nuestro estilo. Maurice Béjart, durante su visita, nos estimuló para llevarlo a un plano teatral. Él nos dijo que teníamos un tema espectacular que debería ser llevado al escenario, no solo en Cuba, sino también en el extranjero...

Ramiro Guerra, Granma, La Habana,  
12 de marzo de 1969.

En las Notas al programa en su estreno se expone:

Este espectáculo abre las paredes del salón de clases para ofrecer al profano el ceremonial diario de la vida de un bailarín. [...] De este trabajo técnico dijo Maurice Béjart, en su reciente visita a Cuba: "La danza moderna cubana, aunque tiene algunos elementos de otros países, es esencialmente cubana, típica y original. En su búsqueda por encontrar una forma de expresión, ha encontrado un camino".

14 de marzo de 1969.

### **Dialogar con el lenguaje de la danza**

La danza cubana, a lo largo de más de medio siglo, ha dialogado y se ha nutrido de todas las tendencias de la danza mundial. Ha sido admirada por intelectuales de la talla de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir que, en octubre de 1960, asistieron a una representación de la coreografía *Mulato*, de Ramiro Guerra.

Entre sus colaboradores se encuentran los destacados creadores mexicanos Manuel Hiram como bailarín y profesor; Elena Noriega, quien guía el trabajo de la técnica cubana de la



danza moderna; y como coreógrafos, en la década del setenta del pasado siglo, los polacos Conrad Drzewiecki y Witold Borkowski. En esa época también fueron asiduos visitantes Antonio Gades, Cristina Hoyos, Azary Plisesky y otras grandes personalidades del arte mundial

El siglo XXI trae un interés cada vez más creciente por la hoy Danza Contemporánea de Cuba, trabajan maestros y coreógrafos de la talla de Giovanni Di Cicco, Joaquín Sabaté, Kenneth Kvamströms, Jan Linkens, Anna Laguna, Sasha Walls, Juan Cruz, y Mats Ek, entre otros. Este último expresó: "...trabajar con los bailarines de Danza Contemporánea de Cuba ha sido un placer, pues están dotados de mucha fuerza y dominan diferentes técnicas dancarias."

Esta etapa está marcada por los trabajos de muchos creadores foráneos:

Jan Linkens, quien trazó un viaje hacia nuestras raíces identitarias, al llevar a la escena su "espectáculo danzario" (como el mismo lo define) *Compás*. Pieza de toda una noche formada por dos secciones: la primera explota al máximo las posibilidades del ritmo y la segunda expone la sensualidad del cubano.

Samir Akika, en *Nayara, mira pero no toques*, nos obliga a la reflexión, en torno a las bases de las prohibiciones, de las experiencias humanas de todo tipo, expuestas por los bailarines desde la raíz de su dolor, de sus frustraciones, alegrías o tristezas.

*Demo-n/Crazy*, de Rafael Bonachela, es una obra dinámica y vistosa, que exige de sus intérpretes un esfuerzo físico considerable y una buena cuota de destreza. Es un montaje que no da respiro a los bailarines ni a los espectadores. Habla de las relaciones humanas, de la competencia, del trabajo en equipo, de la pareja, del amor, del desamor, de los retos, de la soledad, habla de muchas cosas y no habla de ninguna, habla de lo que usted pueda o quiera ver. Pero habla. Comunica ideas o sensaciones, metáforas o sentimientos.

Se suman otros coreógrafos con diferentes formas de interpretar la danza como Kathy Marston, formada en el Royal Ballet

School, y artista Asociada del Royal Opera House. Kathy, después de hacer la serie de cortos *You, Cuba* en 2004, estaba muy entusiasmada por trabajar nuevamente con Danza Contemporánea de Cuba; y con el apoyo del British Council creó *El Dorado*, una pieza misteriosamente evocativa. La artista abrió un camino a nuestra compañía hacia el Reino Unido y al trabajo con otros coreógrafos británicos que hoy tienen un carácter concreto en el Proyecto Islas Creativas desarrollado con el British Council, donde llegan a Danza Contemporánea de Cuba destacados creadores de ese país como Billy Cowie, Theo Clinkard, Fleur Darkin, y Lea Anderson. Un intercambio donde ambas partes resultan enriquecidas.

A inicios del año 2005, la bailarina Menia Martínez llegó a Cuba y nos contactó, ella traía el sueño de Maurice Béjart de trabajar con la compañía, pero el sueño se frustró con el fallecimiento del coreógrafo en el 2006.

En el 2003, junto a Iván Tenorio, coreógrafo del Ballet Nacional de Cuba, la compañía quería enfrentar *La Consagración de la primavera*, como homenaje al centenario de Alejo Carpentier que tendría lugar en el 2004. La viuda del novelista no nos cedió los derechos. Tras muchos esfuerzos y tropiezos, en mayo del 2018, en el Gran Teatro de La Habana Alicia Alonso, la primavera fue consagrada por Danza Contemporánea de Cuba y los coreógrafos franceses Christophe Béranger y Jonathan Pranlas, haciendo realidad el sueño de Ramiro, el sueño de Béjart.

## DANZA CUBANA, UN TRUEQUE TRASNACIONAL

JOSÉ ERNESTO GONZÁLEZ MOSQUERA

Un trueque ha sido sin dudas el devenir de la danza profesional cubana (y cuando digo danza hablo de ballet, danza, folclore, flamenco) a lo largo de su historia. Ha sido un camino de asumir, convertir y fusionar, esto último tan de moda como categoría en los últimos tiempos y que fue la génesis de todo el movimiento danzario cubano. Y podríamos decir que de la sociedad cubana.

Si a nivel social el cubano es el resultado de un proceso distendido de transculturación al decir del Dr. Fernando Ortiz; pudiera pensarse que en la danza, el proceso de asumir escuelas, tendencias, formas de entrenamiento y de composición presentes en el mundo, fusionándolas y adaptándolas a las particularidades del movimiento natural y del cuerpo del cubano, suponen también un proceso de transculturación.

Un puente, si se quiere, al mundo, como una ventana que se abre en la creación. La Escuela Cubana de Ballet, fruto del estudio y trabajo de los Alonso, surgió del fuerte trabajo metodológico en la adaptación y fusión de las escuelas precedentes (francesa, rusa, italiana, danesa) con la kinesiología en la conformación de un nuevo imaginario de formación netamente cubano.

De Graham, Limon, Humphrey, bebió Ramiro Guerra para fusionar la danza moderna norteamericana, que en su mo-

mento revolucionó el panorama danzario del continente, con un estudio de los movimientos folclóricos africanos asumidos por los cubanos de manera natural, espontánea y tradicional de sus ancestros. De este modo surgió la Escuela de la Técnica de la Danza Moderna Cubana, que se enriqueció con maestros como Eduardo Rivero, Patterson y tantos otros.

La danza cubana es el resultado de un trueque cultural, con una evolución en sus preceptos, en sus maneras de hacer, destacando entonces por su prestancia para asumir tendencias y transformarlas, potenciarlas, incluso elevarlas a otro nivel a través de la fusión con los movimientos autóctonos, del movimiento de los bailarines y las fórmulas de composición surgidas en el país.

Un caso interesante para pensar esas conexiones interculturales que se establecen en la danza, podemos verlo en la compañía Danza Contemporánea de Cuba (DCC), tal vez un laboratorio de creación como ningún otro en el país, y espacio de embrión de muchas de las otras compañías que hoy tenemos en Cuba. Una compañía que evoluciona con su tiempo, busca y propicia los intercambios, no como una fórmula de copia precisa, sino como un proceso de asumir aprendizajes, nuevas tendencias que puedan enriquecer el movimiento, el cuerpo y la mente de coreógrafos y bailarines.

Nombres como Marianela Boán, Rosario Cárdenas, Lídice Núñez, encontraron cauce a sus inquietudes creativas en tiempos de efervescencia creativa. Casi 200 coreografías en 20 años fueron estrenadas; pero en un momento que poco propiciaba el intercambio, los puentes de creación y de información para conocer que sucedía en el mundo, al menos no explícitamente.

Y los referentes comienzan a arribar. *Nayara, mira pero no me toques*, del argelino Samir Akika fue un punto de trueque que cambió el rumbo de pensamiento, de montaje y de proyección de los bailarines y de Danza Contemporánea de Cuba. Llegaron con él todos los preceptos de la danza-teatro alemana, las fórmulas aprehendidas por el creador junto a Pina Baush.

*Nayara* subvirtió fórmulas ya conocidas de composición. Los ejercicios de improvisación, la superposición de ideas a los

movimientos, exigió un ejercicio de conformidad poética, espiritual y mental de los bailarines; quienes develaron, de manera orgánica, los diferentes episodios que dibujó el creador. Múltiples lecturas, sin una historia precisa para contar, más allá de la que cada uno debía contarse a sí mismo y al resto.

Las fórmulas de intercambio, de trueque, como uno de los preceptos que, desde su creación en 1959, Ramiro potenció a través de la fusión de conocimientos, de tendencias y fórmulas de creación, se sucedieron. El primer acercamiento a la danza británica fue *El Dorado*, de Kathy Marston; con Kenneth Kvanstrom llegó la muy particular versión de *Carmen*, pintoresca, divertida, con formas de composición que revisitan el clásico sin la fórmula lineal que le conocemos, (eran solo 7 hombres en escena); Juan Kruz Díaz de Garayo Esnaola trajo su inquietante *Casi* y Mats Ek, propuso *Casi casa*, dos obras que despertaron en los bailarines diferentes maneras de asumir la coreografía y el movimiento. La primera con mayores entrenamientos de body-contact, volando bajo, y de improvisación; la segunda, con una historia que contar sin contarla, un trabajo arduo de líneas en los brazos y piernas, de ballet en el entrenamiento, pero no en la composición, lo cual exigía doble entendimiento.

Lo interesante del caso Danza Contemporánea de Cuba es la predisposición a la sumatoria de elementos en el entrenamiento, en la composición, en la poética coreográfica, en las coreografías y en las puestas en escena. Hoy, cada vez que sube a escena, es como ver varias compañías en una sola noche, al menos así lo referencian los principales críticos a nivel mundial.

Incluso, los propios creadores que después llegan a trabajar con DCC, exponen que la versatilidad alcanzada por los bailarines no se compara con nada que hayan visto en otras partes. Damien Jalet, uno de los nombres más reconocidos de la escena contemporánea, aseguró que nunca había visto a tantos buenos bailarines juntos en una misma compañía.

Algo sucede en esa sumatoria, en ese trueque, en ese entrenamiento de la mente y el cuerpo que tiene como base, cada día, la técnica de la danza moderna cubana, única compañía

que aún mantiene ese legado de Guerra, Rivero, Patterson, y lo proyecta al siglo XXI, pero que además se complementa cada vez con ballet, body contact, volando bajo, técnica de piso, entre otras tendencias que enriquecen al bailarín. Para Danza Contemporánea de Cuba, un coreógrafo invitado no es un simple coreógrafo, o un montador de experiencias, sino que, además, y en primera instancia, es un maestro que transmitirá nuevas tendencias, nuevas maneras de hacer, nuevas formas de movimiento que luego quedan en el cuerpo y la mente del bailarín. Eso es un trueque danzario.

Fórmulas similares emprenden hoy otras compañías del patio como Codanza, MalPaso o Acosta Danza, como el entendimiento de la necesidad de crecer mediante el intercambio y el aprendizaje.

Y, por supuesto, un trueque es un camino de dos vías. Si ellos dejan sus experiencias en los bailarines, también ocurre a la inversa. Pocas veces lo cubano pasa desapercibido. Se ha visto moverse a más de uno cuando los batás están calientes en las clases de DCC. Si no, que lo digan Barisknikov y Mats Ek.

Si hubo un creador extranjero que captó lo cubano y lo volcó en su creación, ese fue Jan Linkens en su *Compás*. Ya había montado para DCC *Folia*, una pieza que retó a los bailarines por el neoclasicismo que exigió en el movimiento y por las pautas en el montaje. Sin embargo, en *Compás*, Jan cambió su fórmula. Bebió de los bailarines, de su improvisación, les retó, buscó en sus adentros y en las raíces de la cultura cubana para componer una obra, que tiene de África, de España, del Caribe, del criollo y del cubano, una coreografía que se vuelve sutil, fuerte y graciosa por momentos. Un montaje con superposiciones, frases que se fueron armando por separado a partir de las propias ideas de los bailarines y sus pautas estéticas gracias al estudio de la cubanía hecho por Jan Linkens. *África, La Bella cubana*, todo se conjuga en *Compás*.

Rafael Bonachela, bailarín y coreógrafo catalán, radicado en Londres, bebió de los movimientos de los bailarines para crear su pieza, *Demon/Crazy*; trayendo fórmulas de montaje a partir

de la improvisación que desarrolló en sus años como figura del Rambert, la compañía más antigua del Reino Unido. Sin imágenes estructuradas durante la composición, Bonachela provocó sentimientos y verdades al cuerpo y la mente, pautas de composición por escala en un ejercicio de intercambio de conocimientos con los bailarines que se basaban en estímulo-reacción-feedback.

La construcción fue in crescendo, *Nes me quitte pas* fue un rejuego entre los sentimientos del creador, y el arsenal de emociones que guardaban los bailarines, quienes en buena medida, pautaron con su entrega la composición misma de la pieza. Y Bonachela supo guiar todo ese torrente de movimiento aprehendido durante sus talleres previos al montaje.

Annabelle López Ochoa, quien ha seguido una carrera ecléctica desde el neoclasicismo con varias compañías de ballet del mundo, asegura que con DCC tenía una idea, que fue subvirtiéndose a medida que conoció y trabajó con los bailarines. *Reversible* se estructura en tres movimientos, que se superponen, Annabelle nos habla de género, de machismo, y de cómo subvertirlo, y traduce la sensualidad innata del cubano en varios dúos a bachata que permite libertades a los bailarines. Pero ojo, las pautas de Ochoa eran precisas, sabía qué quería explotar de ellos. Su base fue clásica, exigió la limpieza de la línea, pero lo tradujo a las improvisaciones que le fueron otorgando los bailarines en los talleres.

Cada creador establece sus pautas, pero estas, de una u otra manera, cambian cuando llega al salón de trabajo; sobre todo con nuestros bailarines. El bailarín cubano es creativo, inteligente, asume lo nuevo con prestancia y lo traduce en su cuerpo de una manera diferente a la que el propio maestro pensó. Esa es su carta de presentación más importante. Y ese enriquecimiento es la sumatoria de saberes aprehendidos de las diferentes maneras de enseñar, entender y pensar el movimiento, de los coreógrafos que han pasado por Danza Contemporánea de Cuba, en una mezcla con todo el saber aprendido por generaciones desde su fundación y, por qué no,

desde las raíces folclóricas y populares que inconscientemente cada cubano lleva en su cuerpo.

En ese sentido de trueque, de mezcla, de aprendizaje, que Danza Contemporánea de Cuba tiene un cómplice desde hace varios años, en una de las alianzas que más impacto ha tenido. El British Council y DCC han creado hace tres años el Proyecto Islas Creativas, pero ese proyecto nació, con Kathy Marston hace casi una década, mucho antes de que se le pusiera nombre.

Islas Creativas es un laboratorio coreográfico con el objetivo de desarrollar capacidades de creación y composición en los creadores cubanos, así como respaldar el desarrollo de nuevas formas de aprendizaje para bailarines en la Isla. Propicia, para su mayor impacto artístico y cultural, el montaje de una pieza coreográfica que se incorpora al repertorio, conformando así un conjunto de obras que se han presentado en los circuitos más importantes de teatros en el Reino Unido, España, Francia, Holanda, Rusia y Cuba, con éxito de crítica y público.

Por tanto, ha sido una relación de trabajo creativo importante, como un puente o trueque danzario a mayor escala, porque incluye aprendizaje, composición, creación y puesta en escena. Y gracias a ello, han llegado a La Habana varios creadores británicos con diferentes estéticas y maneras de pensar el movimiento.

Si pensamos en *Tangos cubanos* de Billie Cowie, percibimos que el británico trazó milimétricamente cada espacio de la coreografía al compás de la música que creó, con base en la Habanera y la nostalgia del Tango. La música fue el motivo, cada secuencia se pensó a partir de la música. Y los intérpretes tuvieron que contener toda esa energía que acostumbran a derrochar en el escenario, creando una pieza de insospechada introspección poética que marcó un punto visible de versatilidad en los bailarines de Danza Contemporánea de Cuba.

En el caso de Theo Clinkard, fue todo lo contrario. Y era justo lo que se esperaba de este proyecto. Poner a dialogar tendencias diferentes para enriquecer el lenguaje de los bailarines y creadores. La composición de *The listening room* nos invita a



un juego, a un acertijo donde muestra cómo el uso de la tecnología nos comunica, pero a la vez nos aísla en sociedad. Theo basó su taller en la libertad del movimiento, en la búsqueda del peso real físico y de los sentimientos, a partir de pautas simples de búsqueda de la individualidad improvisada que, después, se fueron concatenando como secuencias. Fórmula recurrente que permitió involucrar a los bailarines en el proceso creativo y posicionar sus ideas mediante el movimiento. La crítica inglesa clasificó como divertida e insospechada la pieza que, en un programa combinado, permite ver a los bailarines en una interpretación diferente a lo acostumbrado. El movimiento no se rige por esquemas, parece surgir de pronto, como de la nada, en un ejercicio de destreza, en la que el público escucha una música, y los bailarines, con audífonos y mp3, escuchan 17 canciones indistintamente a la vez.

La última llegada es de la directora del Scottish Dance Theatre, Fleur Darkin, considerada como una de las más teatrales de la nueva ola de coreógrafos británicos. *Equinoccio*, que verá la luz en noviembre próximo, propició la realización de un taller para bailarines y coreógrafos donde, el uso de la técnica de piso, el contact y la improvisación como base de una estructura cerrada, permitió a los bailarines y creadores asumir otras fórmulas de composición. Una vez más, la búsqueda de un trueque danzario que enriquece el vocabulario del cuerpo de los bailarines y creadores cubanos.

# INVESTIGACIÓN SOBRE LA COMPOSICIÓN EN LA DANZA HOY (EUROPA)

JULIE PERRIN

TRAD. LEONARDO ESTRADA

**M**e propongo presentar aquí una investigación –en proceso– sobre la composición en la danza hoy. Esta investigación se inicia en la primavera de 2015, cuando, con Myriam Gourfink y Yvane Chapuis, comenzamos a desarrollar y escribir este proyecto investigativo titulado *La Composición Coreográfica hoy. ¿Qué herramientas para qué posturas artísticas?* El proyecto se inició a principios de 2016 en el departamento de investigación de la Manufactura, Escuela de Estudios Superiores de las Artes Escénicas en Lausana, con el apoyo financiero de la Escuela de Estudios Superiores Especializados de Suiza francófona. Continúa hasta 2018 y encuentra su recompensa en la forma de un libro.

## **Situar esta investigación**

Antes, quisiera situar este estudio en el campo de la investigación en danza, tal como he podido llevarla desde mi propio recorrido en Francia. Si un tema común nos reúne en el marco de este coloquio, es la pluralidad: no solamente lo plural de la primera palabra del título del coloquio “Danzas en el siglo XXI” –bien recibido en tanto es cierto que el arte coreográfico se expresa a través de estéticas y concepciones artísticas diversas–, sino también probablemente la multiplicidad de contextos de investigación. Estos contextos geopolíticos,

económicos, socioculturales y, por supuesto, académicos y artísticos, sostienen las orientaciones de las investigaciones en danza, las necesidades de hablar de ciertos temas más que de otros y también los métodos de trabajo.

La investigación académica en danza apareció en Francia hace 30 años, de manera simultánea al desarrollo y la institucionalización de la danza contemporánea en Francia. El departamento de danza de la Universidad París 8, en Saint-Denis, donde me eduqué y donde actualmente enseño, fue creado en 1989 por un filósofo –Michel Bernard– quien se tomó en serio la idea de acompañar el desarrollo de este arte que sufría una gran falta de teorización e historia. Se trataba de crear un espacio vivo para los intercambios entre la creación y la investigación, pues inicialmente la formación se dirigía a los artistas.

Hoy día, el número de profesores-investigadores de la danza en Francia ha aumentado considerablemente, sobre todo desde hace 10 años, y el público que la estudia es mucho más diverso: espectadores de danza, jóvenes artistas, profesores de danza, profesores de enseñanza secundaria, estudiantes que se dedican a los oficios de la cultura y no solo a los oficios artísticos. Las orientaciones de la investigación danzaria también se han diversificado: tanto en sus connivencias disciplinarias (historia, estética, antropología de la danza, investigación-creación), en sus áreas geográficas, como en los períodos históricos estudiados.

La investigación continúa dirigiéndose a los artistas, pero no solamente a ellos: dialoga también con las investigaciones en otras disciplinas [en arte (música, cine, artes visuales, literatura), en estudios de género, antropología, historia, sociología, etc.]. Las metodologías de la investigación también se han consolidado. La creación en 2014 de la revista francófona en línea *Recherches en danse* (*Investigaciones en danza*), conducida por la Asociación de Investigadores de la Danza<sup>7</sup>; y de la red de

<sup>7</sup> El sitio de la revista: <http://danse.revues.org/> y el de l'aCD <http://www.chercheurs-en-danse.com/fr>

investigadores francófonos sobre la danza cuyo primer número está dedicado al desarrollo de la investigación y los estudios danzarios en Francia; mientras que el número 5 de 2016, examina las metodologías de las investigaciones en Francia e Italia, reflejan ese dinamismo.

Por otra parte, los mismos artistas coreográficos están relacionados con la investigación de manera diferente: se definen a sí mismos como artistas-investigadores y su relación con la investigación académica es más curiosa y confiable que antes. La figura del investigador en danza casi se ha estandarizado en el medio danzario, aunque todavía aparece con frecuencia como una novedad en los centros académicos.

Cuando Myriam Gourfink y Yvane Chapuis me solicitaron acompañarlas en una investigación sobre la composición en danza, he respondido favorablemente por varias razones: por una parte, la cuestión de la composición me interesa desde hace varios años. He tenido la oportunidad de seguir procesos creativos de artistas contemporáneos franceses como (Régine Chopinot, Odile Duboc, Christophe Haleb) y de testimoniarlos en varios textos. Y, por otra parte, el período histórico en el que trabajo mayoritariamente conduce a las preguntas más agudas sobre la composición: la danza americana (Estados-Unidos) entre los años cuarenta y finales de los setenta explora nuevas formas de concepciones del trabajo coreográfico en relación con la modernidad, trayendo consigo nuevos procedimientos para la producción de obras. Me interesan estas cuestiones de la composición.

Myriam Gourfink dijo que este tema es urgente para la comunidad de bailarines hoy. Comparto con ella esta idea: hay muy poco cuestionamiento de la composición en los escritos e investigaciones existentes, mientras que la escena coreográfica revela una diversidad de prácticas y modos de composición. Es difícil comprender esta diversidad, nombrarla, y por lo tanto, parece necesario abordarla porque la composición está en el centro de muchas cuestiones esenciales: el significado de una obra coreográfica, la ética de trabajo contenida en un proceso

colectivo de creación, las concepciones del arte que suponen los modos de composición, etc. Aunque la modernidad coreográfica ha dado lugar a obras escritas por coreógrafos o historiadores que revelan las corrientes en la historia de la composición danzaria, y permite discernir algunas grandes tradiciones occidentales en esta materia, de todas maneras es difícil trazar hoy los contornos de las corrientes de la composición.

Myriam Gourfink propone realizar un estudio con una muestra de coreógrafos contemporáneos. Yvane Chapuis y yo compartimos su curiosidad y el deseo de realizar estos intercambios por su alto valor para la investigación contemporánea: una investigación basada en los artistas, sus discursos, sus conocimientos, y no sólo para darlos a conocer, sino también para cuestionarlos. Porque la dimensión dialógica de la investigación es capaz de sacar a la luz la inteligencia de prácticas y pensamientos que rara vez se comparten y que con demasiada frecuencia evidencian otros caminos para el propio artista, cuando no los ha confrontado con otros, en el intercambio, en la exposición. El primer paso es crear las condiciones para un intercambio fructífero y luego saber escuchar.

Esta es, por lo tanto, una investigación colectiva. Con artistas, y llevada a cabo por una artista y dos investigadores. De hecho, Myriam Gourfink es una bailarina. Ha coreografiado desde 1998. Estudió Labanotation (Sistema de anotación coreográfico) con Jacqueline Challet-Haas, y ha comenzado a partir de ese Sistema una investigación para formalizar su propio lenguaje de composición. Esta última ha estado en el centro de sus preocupaciones e investigaciones artísticas, ya sea durante su residencia en el IRCAM en 2004-2005 o como directora del Programa de Investigación y Composición Coreográfica de la Fundación Royaumont de enero de 2008 a marzo 2013.

Yo soy investigadora y profesora de Estética de la Danza en la Universidad de París 8 y adscrita al Instituto Universitario de Francia (durante 5 años). Yvane Chapuis es historiadora de arte, dirigió un lugar de experimentación y producción artística

multidisciplinar durante diez años en Aubervilliers. Desde 2013, ha estado a cargo del Departamento de Investigación de la Manufactura, cuya misión es desarrollar una investigación orientada a las prácticas del teatro y la danza, apoyadas sistemáticamente por equipos mixtos de artistas y teóricos.

En el proyecto de investigación Composición, los artistas serían solicitados en su totalidad como sujetos y colaboradores del estudio. Por todas estas razones, la investigación que se emprende es tanto una investigación sobre la danza –la composición que tomamos como objeto de estudio–; así como una investigación *para* la danza– el fruto de este estudio sobre la composición que puede ayudar a nutrir la creación futura y la enseñanza de la composición, más que una investigación *por* la danza –si se considera que la interpretación colectiva constituye en sí misma un espacio de elaboración creativa, conducido por los mismos artistas.

Les he explicado brevemente las razones de esta investigación. Quiero decirles los métodos investigativos que hemos seguido. Son métodos elaborados por tres personas, empíricos y constantemente rediscutidos. A veces fueron reevaluados a lo largo del proceso tras la discusión con los artistas interesados. Delimitan las formas de la investigación que estamos llevando a cabo.

## **El método**

El estudio del campo de la composición coreográfica plantea inmediatamente una dificultad metodológica: por definición, se refiere al momento de la creación, parte del trabajo artístico que se escapa del investigador (como del espectador). ¿Cómo acceder a este trabajo situado por encima de la representación? ¿Cómo comprender las operaciones que conducen a la producción, identificación, selección y organización del material constitutivo de una obra coreográfica? Varias metodologías de investigación son posibles, no mutuamente excluyentes. Mantienen una relación con la temporalidad cuando es específica.

La Genética –disciplina surgida en la década de 1960 en el campo literario y ahora aplicada a otras artes– plantea el análisis de los signos escritos a mano –bocetos, dibujos, pinturas, notas de cualquier tipo– o documentos filmados o fotografiados que también puedan documentar el proceso de composición. Algunos coreógrafos parecen querer involucrar a los investigadores en esta dirección, publicando diversos documentos, así como la documentación que haya servido de fuente para los modos de composición.

Dicho de otra manera, una etnología de los procesos de creación es otra forma de analizar la composición. Presupone haber podido acceder a las diferentes etapas de esta composición y también plantea la cuestión de saber dónde (cuándo) comienza (a elaborarse) la composición. El proceso de este análisis es, sin embargo, concomitante con la aparición de la obra misma: se extiende en el tiempo sin saber siempre hacia dónde se dirige. También, el análisis de las diferentes etapas se desprende del significado final de la obra terminada.

Por el contrario, el análisis consistente en intentar encontrar la lógica composicional a partir de las obras es otro método que ignora las diferentes etapas de concepción de una pieza (los borradores, secciones, capas sucesivas) para interesarse solo en una etapa final de presentación de la obra.

Aquí se pone más énfasis en el resultado que en el proceso composicional, dando un significado inmediato al conjunto.

Por último, el testimonio es otra forma de captar los principios y las herramientas de la composición. El coreógrafo puede explicar su práctica compositiva (intérpretes y colaboradores también pueden complementar esta visión en algunos casos). Es en esta última dirección que comienza esta investigación, con el fin de documentar e interrogar los enfoques de composición.

El proyecto comenzó con la definición de la muestra de coreógrafos alrededor de quienes y con quienes se llevaría a cabo el estudio. Los nueve coreógrafos seleccionados (además de Myriam Gourfink, que es una testigo por derecho propio)

están lejos de ser representativos de toda la creación occidental contemporánea. Fueron elegidos de acuerdo a diferentes criterios:

- Criterios muy subjetivos: un interés y afinidades estéticas compartidas por Yvane, Myriam y yo con respecto a ciertos enfoques coreográficos contemporáneos. Esta elección está por lo tanto limitada tanto por nuestros gustos, como por nuestro conocimiento mismo –evidentemente limitado– de la creación contemporánea.
- Criterios históricos: constituir una historia de figuras que no son necesariamente dominantes en la escena coreográfica actual y dar visibilidad a formas de hacer tal vez menos conocidas que las heredadas de las grandes corrientes de la modernidad o las corrientes más marcadas de la danza francesa de los años ochenta.
- Criterios de nacionalidad: la mayoría de los coreógrafos son franceses: Nathalie Collantes, Myriam Gourfink, Rémy Hérítier, Laurent Pichaud, Loïc Touzé; pero era importante dar lugar a una alteridad: dos coreógrafos son estadounidenses que viven en Europa y, por lo tanto, tienen otra cultura de la composición y otros contextos artísticos (DD Dorvillier (Estados Unidos / vive en Francia), Daniel Linehan (EE.UU. / vive en Bélgica)); tres de ellos viven, trabajan y enseñan en Suiza o permanecen regularmente (Thomas Hauert (Suizo), Marco Berrettini (Italiano), Cindy Van Acker (Belga). Todos han desarrollado o presentado sus trabajos regularmente en Francia o Suiza, todos viven en Europa y la mayoría tienen visibilidad internacional.
- Criterios de generación: varios coreógrafos nacen en la primera mitad de 1960 (Marco Berrettini, Nathalie Collantes, Loïc Touzé). Otros, son menores de 40 años (Remy Hérítier nació en 1977, Daniel Linehan en 1982).
- La dimensión humana de la elección: por último, se trataba de formar un grupo que se esperaba fuera



capaz de intercambiar y trabajar juntos con relativa facilidad.

- Criterios estéticos: pusimos a un lado a los coreógrafos en los cuales se suponía que la composición coreográfica no les interesaba específicamente, para privilegiar a los artistas en los cuales se suponía que la composición era central para su trabajo.

El proyecto se desarrolló sobre la base de un inventario de la investigación que realicé a partir de un panorama de los estudios existentes: tanto los escritos de teóricos, como los escritos de bailarines-coreógrafos. Se basó en la escritura de un largo cuestionario, el cual fue enviado a los 10 coreógrafos con el objetivo de orientar la presentación de 4 de ellos a finales de marzo de 2016 y luego 6 de ellos se presentarían a todo el grupo a principios de julio de 2016. Fue a través de la precisión de las preguntas que esperábamos poder detallar las formas en que cada uno concibió la composición y la ponía en práctica.

El cuestionario está organizado en 5 subsecciones: principios de composición; el lugar que ocupa la composición en el proceso creativo; prácticas de composición; composición, gesto e interpretación; cultura de la composición. No se trataba necesariamente de seguir el cuestionario paso a paso, sino de captar la naturaleza de las preguntas que planteábamos.

Aquí están algunas de las preguntas hechas:

• **Principios de composición:**

- ¿Qué preguntas (o retos o problemas coreográficos) responden a sus principios de composición? [Ejemplo: ¿Cómo hacer una pieza sin pasos?]
- ¿Tiene usted una ética de la composición (maneras de hacer, formas de la obra)?

• **Lugar que ocupa la composición en el proceso creativo:**

- ¿Cómo se efectúa la investigación de los elementos y las herramientas coreográficas de una pieza?

- ¿Cuáles serían las etapas principales del proceso de composición?
  - ¿Desde cuándo la composición entra en juego con otros? ¿Con quién (colaboradores, compositores, bailarines, dramaturgos...)? ¿Y bajo qué modalidad?
  - ¿Para usted el entrenamiento está vinculado a la composición?
- Etcétera.
- **Prácticas de composición:**
    - ¿Cuál soporte utiliza usted para planear la pieza?
    - ¿Cuál es el papel del ensayo (en términos de ejercicio) en su proceso de composición?
    - ¿Utiliza el video como marca de pasos sucesivos? ¿Qué consecuencias tiene esto para la composición?
- Etcétera.
- **Composición, gesto e interpretación:**
    - ¿La invención de una forma (en términos de estructura) o la construcción dramática prevalecen sobre la invención del gesto?
    - ¿La interpretación afecta a la estructura de la composición? O, a la inversa, ¿la composición induce a un tipo específico de interpretación?
- Etcétera
- **Cultura de la composición:**
    - ¿Tiene usted modelos de composición? ¿Son originarios del campo coreográfico, de otras artes o de cualquier otro campo? ¿Son estos campos diferentes dependiendo de las obras?
- Etcétera

Estas presentaciones fueron intensas. La situación fue impresionante para cada uno de los artistas, pero también estimulante, porque permitió aprovechar la dimensión heurística de la discusión colectiva y la exigencia impuesta por la presencia de los compañeros. Esto condujo a un discurso especializado, los unos o los otros capaces de verificar la elección del vocabulario o eliminar los subtextos (tanto de la práctica como de

la manera de formularla). Hemos estado atentos quitando las posibles implicaciones de las discusiones entre artistas. No se trataba de llegar a un consenso, sino de compartir el estado de nuestras investigaciones y cuestionamientos, sin descuidar la parte de las contradicciones o impasses que también pueden constituir nuestras prácticas.

Al final de esta primera etapa, las presentaciones y discusiones fueron transcritas y analizadas. La síntesis de estas discusiones tomó la forma de un **esbozo del vocabulario de la composición**. Frente a la masa de texto resultante de estos primeros encuentros, elegimos crear palabras claves o nociones utilizadas por los coreógrafos y consideramos estas palabras como entradas de una especie de glosario. Nuestro trabajo consistió en extraer los pasajes que explicaban para uno o más coreógrafos la noción y compilar estos pasajes para cada artista. Las nociones han sido tanteadas a partir de nuestra comprensión de los discursos.

Desde octubre de 2016, la lista de estas palabras claves no ha dejado de evolucionar, ya que nuestras discusiones y lecturas cruzadas de los extractos seleccionados evolucionaron: esta lista contenía 108 palabras al principio, ahora (en septiembre 2017) incluye 27 entradas principales y 34 sub-entradas (Y aún no es definitivo.) Lo cual significa que no hemos dejado de refinar nuestra escucha y comprensión de los discursos y de buscar la mejor manera de darles valor.

Al leer estas presentaciones, parecía que muchos puntos no podían ser abordados o permanecían oscuros. Optamos por continuar la investigación interrogando de nuevo a cada uno de los coreógrafos pero, esta vez únicamente, sobre la base de una serie de preguntas muy precisas enviadas de antemano: estas preguntas a veces incluían explícitamente fragmentos de sus presentaciones, pidiendo un desarrollo o explicación. Las dos horas de entrevistas fueron de gran riqueza porque ahora estábamos intercambiando sobre la base de un conocimiento compartido y cómplice de trabajo. Esto nos ocupó parte del año 2017. Como al final de la primera etapa, las entrevistas

fueron transcritas y analizadas. Fragmentos de estas conversaciones se desplazaron hacia el “Vocabulario de la composición”, que no cesaba de evolucionar al mismo tiempo.

En esta etapa, no queríamos perder de vista el interés colectivo de esta investigación, y los coreógrafos también habían expresado su fuerte deseo de poder seguir colectivamente la reflexión, tras la primera sesión de intercambios. De hecho, estos tiempos de intercambio sobre el trabajo son en realidad bastantes raros en la comunidad coreográfica: todos están atrapados en el tejido de su obra, en la pedagogía, en las giras, en la soledad de su estudio. Uno de los efectos de este proyecto investigativo ha sido estimular la reflexión. Esto, como algunos coreógrafos nos han dicho, tiene efectos inmediatos en sus creaciones: ya sea porque los intercambios nos han obligado a especificar maneras de trabajar, a modificar ligeramente las formas de hacer las cosas, o ya sea porque han abierto nuevas maneras creativas. Estos son algunos de los efectos (a pesar de nosotros) de la investigación que estamos llevando a cabo.

Debido a que la dimensión colectiva de la investigación también parecía esencial a nuestros ojos, organizamos 3 días de intercambios colectivos en julio de 2017. Esta segunda sesión colectiva se estructuró en torno a 4 ejes que definimos en las lecturas de las entrevistas: comparando el cuestionario original y todo el material que habíamos recolectado, parecía que varios temas o problemas no habían sido (o muy poco) abordados. Así, una discusión colectiva de medio día fue dedicada a cada uno de estos ejes o nociones sucesivas:

1. El fraseo: ¿Le prestas atención especial?
2. La dramaturgia: lo que hemos recogido se refiere por ahora a la duración de las secuencias o a la de la pieza en su totalidad. ¿No es reductivo? ¿La aborda a otro nivel?
3. La transición: ¿cómo la concibes?
4. ¿Para usted cuándo termina el proceso de composición?

Ocho coreógrafos pudieron estar presentes para discutir entre ellos en julio. Los otros dos discutieron juntos con Myriam, Yvane y yo durante un día de trabajo que acaba de ocurrir. Todavía no hemos analizado estas discusiones que han sido transcritas. Pero queremos -tanto como sea posible- mantener en el libro un lugar para intercambios colectivos: de hecho, el discurso se construye en contexto, en reacción a/y con los otros. Nuestra manera de extraer los fragmentos de las primeras conferencias o entrevistas individuales para constituir un vocabulario de composición tiende a borrar la dimensión colectiva de la palabra. Queremos preservar un lugar para esta dimensión colectiva en la obra final.

### **El esbozo del vocabulario de la composición**

Por último, me gustaría darles una visión general de la constitución del vocabulario de la composición. Tratamos de insistir sobre operaciones de composición, modos operatorios: elección si es posible de verbos para las entradas: Dirigir, Ensamblar, Elegir, Citar, Transponer... Pero también hemos mantenido temas principales: Colectivo; Condiciones de trabajo; Deconstrucción; Espacio; Indeterminación; Material; Música; Prácticas; Ritmo... Esta tabla hizo aparecer un vocabulario común, compartido por varios coreógrafos.

Por el contrario, el vocabulario es a veces una idiosincrasia individual. Este es el caso de Estructura/Bloque o Dirigir/Artificio o Dirigir / Testigo. El significado de estas palabras es solo comprensible al leer los extractos. La lista de elementos seleccionados deja un poco de misterio: el contenido de la investigación no es directamente comprensible sin caer en el contenido de cada entrada.

Un solo extracto se puede encontrar en diferentes entradas en el vocabulario. Necesitamos este otoño dar forma a estas fichas: por el momento trabajamos artista por artista. El trabajo por Entradas probablemente nos llevará a reorganizar en algunos casos la lista de entradas en sí mismas, pero no soy capaz de decirles más por ahora, es apenas una idea.

En conclusión, quisiera destacar la dimensión colectiva de esta investigación: conducir una investigación así a trío nos ha permitido examinar una masa más amplia de documentos, pero también avanzar en la concertación, lo cual es sumamente valioso. La confrontación de nuestros puntos de vista ha sido obviamente gratificante.

La última fase de nuestro trabajo, que nos parece será en 2018, es la concepción y redacción del libro que presentará nuestro método de trabajo y este “Vocabulario de composición” de la danza hoy. Esta es una fase de escritura que planteará la cuestión de compartir estos materiales de alto contenido oral con un lector futuro.

# LA HEREJÍA DE LA DANZA



## SUBJETIVIDADES, PERCEPCIONES DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA

MARÍA DE LOURDES FERNÁNDEZ SERRATOS

Comienzo con la reflexión de la distribución de lo sensible, que está constituida por “la distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra...” (Ranciére, 2011) y su utilización política. Efectivamente los gustos pueden ser formados, se conforman y se incorporan a una idea de nación, como en los casos de la danza folklórica escénica en México, donde este género danzario tiene innumerables adeptos que han sido incorporados a una idea de “lo mexicano”, a una idea de nación adoptada por el partido político en el poder y que utiliza tal género, tal gusto, como arma ideológica que recupera adeptos no sólo a esa danza, sino también a esa idea, a esa política. Numerosos públicos nos han dicho que prefieren este género. Es posible que suceda algo similar con el ballet en Cuba, como género privilegiado que refrenda un gusto, muchos logros y estéticas dominantes?

Esto que he aseverado creo que es un ejemplo de la importancia de tomar en cuenta la subjetividad para sondear cómo las personas perciben un contexto social, económico, político porque, a diferencia de lo que se piensa, -que la subjetividad aporta datos poco confiables justo porque se afina en la experiencia y aparentemente pertenece sólo al individuo,



-esta vertiente de análisis nos aporta datos sobre cómo lo social, lo cultural afecta, forma y conforma a los individuos y cómo éstos reproducen esas estructuras en la vida cotidiana, en las prácticas.

De esta forma, tenemos una idea de la experiencia inserta en o como manifestación de la subjetividad de las personas. La experiencia según esta visión es intersubjetiva y conlleva diversas prácticas, negociaciones y respuestas a los otros o lo otro con lo que estamos conectados. La experiencia es el canal mediante el cual lo colectivo y lo personal subjetivo se interconectan. Las subjetividades por supuesto son variables, heterogéneas y contingentes, tomando en cuenta que están moldeadas por la experiencia. Es un flujo constante de comunicaciones interpersonales y anclajes, compromisos, etc., impresos en la memoria (Kleinman/Fitz-Henry, 2007: 53)

Así en el estudio de los públicos nos interesa indagar en sus percepciones, su vivencia al momento de presenciar diversas propuestas de danza contemporánea y qué les interesa de esta experiencia, es decir, de qué manera les punza o no lo que ven en escena. Realizo actualmente mi investigación con los públicos de cuatro colectivos pertenecientes a diversas generaciones de la danza contemporánea mexicana. El colectivo BRAE, Barro Rojo Arte Escénico, surgido en los años ochenta del siglo pasado, momento importante y floreciente de la danza contemporánea mexicana. El proyecto Landscape Artes Escénicas dirigido por la bailarina, coreógrafa y videasta Vivian Cruz, al cual pongo como un ejemplo particular de la danza que se comenzó a realizar en los años noventa. Finalmente tomo en cuenta dos propuestas noveles: los eventos realizados por el Colectivo La Mecedora quienes convocan a los coreógrafos más jóvenes que intentan tener un lugar y mantenerse en el campo de la creación dancística y finalmente al Colectivo AM, que son un grupo de coreógrafos, bailarines y una teórica, que hacen una propuesta de ruptura y cuestionamiento en la danza contemporánea mexicana.

Me parece importante hacer un cruce entre las tradiciones y trayectorias a las que pertenecen los creadores mencionados y

las percepciones de sus públicos no respecto a una obra en particular, sino respecto a estilos postulados por cada uno de los coreógrafos que conviven en la danza contemporánea mexicana de hoy.

He tratado de retomar una visión emic para la conformación del análisis de sus experiencias y el resultado ha sido que existen temas preferidos por los públicos según la situación política y social del país, según su grado de especialización en la danza y también según el espacio social del cual provienen. De esta forma, sus percepciones son indicadores muy importantes sobre ciertos imaginarios hegemónicos actuantes en el país y los medios de comunicación masiva sobre algunos temas como la migración, el narcotráfico, el amor, las relaciones de pareja, etc. Su profesión y su conocimiento de la danza influyen en lo que se permiten o no sentir y expresar.

También, y sobre todo, existen diversas miradas al cuerpo de los bailarines y lo que estos deberían, o no, ser, así como posturas diversas sobre los sentimientos y cómo vivirlos, lo cual nos lleva a un eje dominante en lo que la danza aporta a los espectadores: el cuerpo.

En la situación de representación existe un intercambio que amplía la percepción somática entre bailarines y espectadores. Aquí existen dos implicaciones interesantes. La primera es que el espectador percibe de manera compleja desde un cuerpo permeado social y culturalmente, es decir, no inocente. La segunda contempla que la percepción no sólo es biológica en el sentido de que involucra la vista y algunos sentidos más, sino que es compleja, es decir, la percepción es un acto que involucra la cognición y el conocer con todo el cuerpo y más aún si pensamos que el medio con el que se comunica en la danza y las artes escénicas es el cuerpo pensante, igual de complejo y cargado energéticamente (aunque extracotidiano), que el cuerpo del espectador.

La percepción compleja incluye todos los sentidos y la capacidad de simbolizar y racionalizar igualmente. Mientras vemos una función de danza no sólo la vemos, también nos estamos

preguntando qué querrá decir tal o cual relación escénica con ciertos movimientos técnicos, o estamos intentando establecer el significado que tienen distintos elementos que ahí se interconectan y entre los cuales principalmente están movimientos, acciones, sonidos, espacio, etc. Ya Ramiro Guerra reflexiona sobre esto. (Guerra, 2013)

Para reflexionar sobre la compleja recepción y percepción de los espectadores retomo el concepto de percepción somática, acuñado por Thomas Csordas en sus estudios de las curaciones espirituales entre los pentecostales (Csordas, 1997)

Csordas, basado en el concepto de embodiment como “la condición existencial en la cual se asientan la cultura y el sujeto” (Csordas en Citro, 2010: 84) y conjuntando la sociología fenomenológica de Alfred Schütz con el constructivismo de Pierre Bourdieu, plantea el término de modo somático de atención. Para explicar este concepto el autor anota que

“...incluye la atención culturalmente elaborada a y hacia el cuerpo en la inmediatez de un entorno intersubjetivo. El punto que quiero marcar es que los modos en que prestamos atención a y con nuestros cuerpos, e incluso la posibilidad de prestar atención, no son ni arbitrarios, ni biológicamente determinados, sino que están culturalmente constituidos” (Csordas, 2010:88)

También quiero decir que esta base teórica me sirve para hacer la reflexión de que las percepciones de los espectadores y lo que sienten y piensan cuando ven danza, por supuesto que tiene que ver con lo que ven, pero más que ello, son un indicador de los imaginarios hegemónicos en diversos ámbitos sociales y culturales de nuestros países. Imaginarios hegemónicos respecto a los temas preferidos, la aceptación o el rechazo a ciertas visiones del cuerpo y también construcciones que no sólo nos indican una narrativa importante para los espectadores, sino una narrativa social y culturalmente actuante en las vidas de las personas.

Varias perspectivas se abren cuando centramos la reflexión y la observación en el cuerpo y los cuerpos.

- a) Los temas de las obras son significativos para los espectadores, quienes hacen una jerarquización de los mismos. Hay temas que les importan más o al menos que les son significativos.
- b) En estas preferencias de los temas están implicados aspectos como su bagaje anterior, la influencia de los medios de comunicación, la situación del país, etc.
- c) El cuerpo aparece no solamente respecto a las maneras en que espectadores especializados y no especializados aprecian los cuerpos de los bailarines, sino en su capacidad de externar la emoción, en una especie de división social de la expresividad sentimental.
- d) Los sentimientos, al ser parte de los tópicos que atañen al cuerpo y su antropología son también y de manera central, indicadores de un estado social mediante el cual incluso podríamos analizar esa división social de la sentimentalidad y su expresión en el ámbito del género.

### **Los temas y las preferencias**

Uno de los temas preferidos de los espectadores es sin duda, lo que tiene que ver con la realidad nacional, los migrantes. Así, la obra *Travesía*, del colectivo Barro Rojo Arte Escénico, (BRAE) es ejemplo de una conexión a nivel corporal con temas de actualidad que poseen una carga ideológica fuerte, la cual no se concentra en el tratamiento estético, sino en una literalidad que divide a los públicos especializados o aficionados de los públicos legos. Los públicos de BRAE desmienten la idea tan difundida y mentada en los ámbitos dancísticos, entre coreógrafos y funcionarios de que “a la danza sólo van los mismos de la danza”. No en el caso de BRAE, que atrae tanto a colegas del gremio, como a profesionistas y personas que no tienen nada qué ver con la danza contemporánea. A continuación doy

un ejemplo, que me interesa porque existe una reelaboración de lo visto, que nos indica también un imaginario, una postura y una identificación con el trabajo de BRAE y que nos habla de la realidad nacional.

Una pareja de comerciantes, él de la delegación Gustavo A. Madero y ella de Iztapalapa, comenzó al unísono diciendo: “no sabemos nada”; y de repente ante las preguntas, comenzaron una alegre plática de sus impresiones.

“Aparte de la cuestión estética, hay un mensaje sobre la travesía de los migrantes. La danza del venado; significa la muerte de los paisas, que van a trabajar, no a robar y como dijo ‘el Fox’ (lo digo despectivamente eh?) ni los negros quieren ese trabajo y es verdad. Ojalá más gente vea esto y nos abra los ojos para que entendamos la problemática que es esto de hermanos que tienen que irse al otro lado a exponer la vida para mandar el pan para su casa. Ah! Y las remesas de los migrantes y el narco son los que mantienen este país, no nos hagamos majes. Mientras nuestros compatriotas tienen que irse a trabajar, Peña se compra sus tres aviones.”

Sobre las escenas que más les significaron, ella menciona: “Me impactó la chica: simula la violación, porque están expuestas todas las chicas, dicen que tienen que tomar pastillas anti-conceptivas antes de hacer la travesía, me impactó la escena de cuando la chica es violada.”

Él nos dice que le impactó la escena “donde un muchacho carga a otro herido o muerto y otro muchacho lo salva, se nota que es alguno de la migra, porque son unos asesinos eh?, le dispararon. Es un herido y se lo están llevando. También al inicio con la música de los Cadetes de Linares. Pero al final también la danza del venado.”

Debemos aclarar que todo lo que el entrevistado dice sobre los disparos y la migra, no se incluye en las escenas de la obra.

Esto nos lleva a reflexionar no sólo sobre lo que se ve y se entiende de las obras, sino sobre lo que los espectadores evocan de acuerdo a los contextos en los que están. En este sentido, el espectador tiene una labor muy importante de creación y

recreación de las obras, que le sirve para relacionar la experiencia del consumo de lo ficticio, con su propia vida. Aquí intervienen los medios de comunicación y el ambiente que impera para el espectador en el momento de ver una obra, sobre todo tan literal como esta que se refiere a la migración, un tema de actualidad, pero donde también el espectador “hace la obra”, es decir, la reelabora al rememorar lo que sintió y lo que pensó. Pongo este testimonio porque proviene de un tipo de público lego al que los directores de BRAE, Laura Rocha y Francisco Illescas, afirman que les agrada dirigirse.

Cabe destacar que los espectadores legos disfrutan de cierta literalidad en el tratamiento de los temas, pero también se identifican con temáticas de actualidad como esta; o la violencia de género, particularmente les significan escenas de violencia hacia las mujeres y las relacionan con los asesinatos de mujeres en todo el país y las muertas de Juárez. También les interesan los temas amorosos, pero sólo cuando tienen algún dejo de violencia, es decir, naturalicen o no la violencia, esta se encuentra en la vida cotidiana de las personas, en los medios de comunicación y también en la mayoría de las obras de BRAE.

Temas como el amor o los estados psíquicos son rechazados de plano por los públicos especializados y, aunque son bien aceptados por los públicos legos, cuando no están cargados de violencia evidente, son difíciles de digerir o de causar interés, que no impacto. Algunos salen afectados, pero no desean describir sus sensaciones.

En este sentido vale la pena citar la concepción de la violencia estudiada por la antropóloga Myriam Jimeno quien busca entender la acción violenta

“no como una categoría abstracta, sino como un tipo de acción social que acontece inscrita en las relaciones específicas entre las personas. Y como en general en las acciones humanas, su aspecto instrumental es inseparable del sistema cultural de representaciones y de la configuración de los afectos. La acción violenta expresa

ciertas orientaciones y valoraciones de orden histórico cultural y traza y pone en evidencia diferencias sociales” (Jimeno, 2004: 143)

Por ejemplo, la obra *Amor, perfume, ausencia...boleros del alma* de BRAE, donde se presenta el amor heterosexual y homosexual de forma violenta, es una de las obras preferidas por los públicos aficionados, populares y legos, mientras que la misma obra es cuestionada entre los públicos especializados, justamente por la forma de abordar el tema, su literalidad y realismo en la expresión.

Los sentimientos son, sin duda, una manifestación del cuerpo; el cuerpo visto como un ente cultural y social. De modo tal que los sentimientos son una manifestación de lo cultural en el cuerpo, es decir, las formas en que son vividos, expresados o reprimidos, tienen un sustento cultural, cobijado por un ambiente afectivo hegemónico, expresado en canciones, dichos, escritos, etc., que se deja sentir en la vida cotidiana. Es decir, en todas las sociedades hay una censura sobre los lugares, tiempos y espacios propios para la expresión de los sentimientos y un excesivo control hacia ellos. (Illouz, 2007)

En este sentido

“las emociones nacen de una evaluación más o menos lúcida de un acontecimiento por parte de un actor nutrido con una sensibilidad propia; las emociones serían pensamientos en acto, apoyadas en un sistema de sentidos y valores. Arraigadas a una cultura afectiva, se inscriben a continuación en un lenguaje de gestos y mímicas en principio reconocible por quienes comparten sus raíces sociales...” (Le Breton, 1999: 111.)

La mayoría de los espectadores que asisten a ver los trabajos de Vivian Cruz por ejemplo, son públicos especializados del gremio dancístico y también universitarios o personas que se desarrollan en otras áreas artísticas.

Respecto a la obra *Sueños y obsesiones*, montada por Vivian Cruz al Centro de Producción de Danza Contemporánea, (Ceprodac), una espectadora, bailarina y maestra de danza, en lo referente a sus impresiones nos dice:

“me pareció poética la primera pieza que vi (del lado de las butacas, donde hay mayor movimiento), me hizo sentir como si fueran aves en cautiverio, mujeres queriendo salir, una lucha entre ese apasionamiento o ese deseo de ser libre. Lo relacioné con las aves, curiosamente sacan después en el video un ave.”

Fue difícil en las entrevistas realizadas a los espectadores especializados que se centraran en su sentir. Generalmente se desviaban hacia detalles de la hechura de la obra o lo que ellos y ellas percibieron sobre la música, la iluminación, las cualidades en la interpretación, el movimiento, etc. Encontré que estos, a su manera, también exigen comprender, entender, que se les den pistas para razonar una temática, a pesar de declarar en ocasiones lo contrario, es decir, comentar que están abiertos a sentir, que no quieren ser influidos ni influir de manera racional su comprensión de una obra y de solicitar a los públicos que no traten de entender, sino de asociar libremente y sentir.

Una espectadora especializada, bailarina, coreógrafa y maestra argentina con muchos años de vivir en México, nos comentó luego de la primera vez que asistió a ver la obra:

“No me gustó ni impactó nada de la obra. Sentí un profundo aburrimiento. La coreógrafa dice que trabajó a partir de los pensamientos y los sueños y creo que esa relación se perdió en el juego técnico. De repente me fijé que me llamaba más la atención lo que sucedía en la pantalla que las bailarinas.”

El cuerpo posmo y el cuerpo de la danza contemporánea en la modernidad.



Un aspecto fundamental que nos interesa tratar en esta ponencia es justamente el dar cuenta de cómo el espectador de danza contemporánea, ya sea especializado, aficionado o lego, está atrapado en las luchas estéticas que se dan dentro de los campos de la danza contemporánea actualmente, yo diría a nivel global. Esto tiene que ver con una pertenencia, una adscripción de los coreógrafos al paradigma de la danza contemporánea que sustenta y defiende los valores de la modernidad en el arte y la escena occidental y la ruptura o las rupturas de ese paradigma. Si bien los espectadores también se adscriben o se alejan de dichos paradigmas estéticos, digamos que los coreógrafos que los sustentan, al menos en uno de los casos que estudiamos, presentan fuertes contradicciones entre el público que desean tener y los públicos a los que realmente se dirigen. Por ejemplo el desear tener un público “virgen” o lego y hacer obras o performances para públicos especializados, manteniendo el discurso de que lo único que basta para la apreciación de la danza es una apertura de los sentidos y de la interpretación. Esto de que el público no tiene nada que entender y que se tiene que forjar su propia interpretación de manera “libre”, postulado que me parece que exige la libertad, pero sólo del conocedor.

El legado de la modernidad occidental y su racionalidad es el imaginario, las representaciones del cuerpo máquina, del cuerpo bello, del cuerpo ideal en cada época y para cada actividad. (Le Breton, 1995.) La danza, como disciplina cuyo instrumento es el cuerpo, cabe perfectamente en esta disección, en este forjarse un cuerpo con técnicas depuradas que buscan su control, pero también una eficacia en su expresividad, en detrimento de una búsqueda de la capacidad de simbolización.

Durante este proceso, en la formación del bailarín y del coreógrafo en la modernidad ha sido menester, en algunas tradiciones como la de la danza mexicana acotar al máximo los ámbitos de la imaginación y la simbolización, para lograr una concentración total en el cuerpo virtuoso, bello. Cuerpo bello significa aquí cuerpos hábiles, entrenados, delgados, jóvenes,

que se ponen en riesgo, que no muestran signos de debilidad, cansancio, sudor, esfuerzo. Su intento eterno y sin final, sin logros conclusivos, es un ideal y como todo ideal, siempre imposible, siempre en duda. Porque estos cuerpos son cuerpos ofrecidos a la mirada externa que objetualiza, que juzga si se ha alcanzado dicho ideal o no.

El habitus del bailarín y del creador de la danza de la modernidad ha sido dominado por un dualismo cartesiano que lo oprime, pero que al mismo tiempo, como todo habitus dominado, diría Bourdieu, no puede escapar a la mirada, introyecta la mirada, el juicio de su dominador. (Bourdieu, 2002: 260)

Sin embargo también esos cuerpos ideales y expresivos, hábiles y en riesgo, dan legibilidad a muchos espectadores sobre diversas ideas del mundo, les comunican sentires, les hacen experimentar y sacar a flote memorias, que sirven incluso como sanación, como vehículo importante para reflexionar en la propia vida, en la tragedia, en la tristeza, en la resignación, en el placer...ya hemos visto el caso de *Travesía* de Barro Rojo.

Por ejemplo en *Blanco. Laboratorio Mandala. Segunda Naturaleza* de Vivian Cruz, sobre los bailarines de cuarenta años en adelante, surgieron opiniones interesantes acerca de lo que a las personas les toca, aunque no estén cercanos al mundo de la danza, pues el tema es universal en el sentido de que todos envejecemos y justamente les conmueve a los públicos por ser un tema que casi no se aborda. Lo que esa obra proporciona a los públicos es un mayor conocimiento de la danza y sus actores, humanizándolos, al mismo tiempo que los hace reflexionar sobre ellos mismos y su condición finita, humana biológica, pero también cultural respecto al tema de la edad y las huellas del paso del tiempo en las personas. ¿Cómo elaboramos este tema en nuestras propias vidas, cómo lo recibimos?

Planteo pues que existe una ruptura de la ruptura posmoderna inicial, que está actualmente en debate en México y que mira más hacia la danza europea, con la mediación de la danza sudamericana, más particularmente con los casos de Argentina,

Uruguay y Brasil. Esto tiene que ver sin duda también con un postulado del cuerpo que debe ser, el nuevo cuerpo y un cuerpo obsoleto.

Esta es una danza donde “la relación de la danza con el movimiento se está agotando”, es decir, ya no se construye el discurso de la danza en un flujo continuo del movimiento y tampoco se apela a un movimiento técnico dancístico. (Lepecki, 2008: 13).

Existe pues una disputa entre una danza contemporánea que avala el paradigma de la modernidad y una danza posmoderna conceptual que rompe con él y ambas posturas proponen dos ideas del cuerpo distintas.

En medio de esta disputa están los coreógrafos de los grupos incluidos en este estudio aún a pesar suyo y también los espectadores y sobre todo ellos y ellas. Lepecki explica:

“Si la coreografía surge en la modernidad temprana para remecanizar el cuerpo de manera que pueda ‘representarse a sí mismo’ como un total ser que genera movimiento, tal vez el reciente agotamiento del concepto forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser. Si estamos de acuerdo con la observación de Ferguson de que el movimiento es el emblema permanente de la modernidad, entonces ese teórico punto de partida podría permitir un replanteamiento discursivo del actual agotamiento de la danza” (Lepecki, 2008: 24)

Ejemplo de esta disputa es el testimonio de un coreógrafo espectador de la primera versión de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz con el Ceprodac, quien criticaba el lenguaje de movimiento ya obsoleto según él, por ser de una estética antigua de los años noventa y que Cruz utiliza. Él comenta:

“Me remitió a la danza de los años 90’s con la fórmula tú te caes, yo me levanto y así. Encontré muchos modelos

que se usaban en esa época, cosa que no me molesta, pero creo que ha habido una evolución. Creo que el lenguaje de la danza ha evolucionado. Mi pregunta es ¿nos podemos comunicar con el lenguaje de esa época si en esa época se generaba ese lenguaje para decir lo que en ese tiempo se tenía que decir? Se puede hacer, pero cómo vas desarrollando tú como intérprete tu manera de comunicarte cuando estamos en otra época. Debes estar consciente de ello. Cuando veo a una compañía que hace Graham, me parece interesante cómo hay gente que sólo se quiere comunicar con eso, pero no se cuestiona. En la parte de las butacas vi eso. Adentro vi otras cosas.”

Barro Rojo por ejemplo también se encuentra en esta disputa e incluso una disputa doble respecto a su idea de danza y sus planteamientos temáticos. Se encuentra dentro de esta disputa como danza “atrasada”, “espectacular” y por otra parte como una danza que plantea temas importantes cuando son sociales o políticos y que a veces se desvía, -al menos para algunos espectadores de izquierda,- cuando plantea temas que responden a la relación entre los géneros, que tratan el amor o la intimidad.

Pero estas nuevas posturas, que en Europa o los Estados Unidos de Norteamérica tienen implicaciones políticas respecto al agotamiento del estado anterior jerárquico, neutralizante de la visibilidad de las verdaderas relaciones de poder en los campos dancísticos exportados e imitados del occidente central, no corresponden siempre, ni con exactitud y fidelidad, a las razones por las cuales son imitados y seguidos en nuestros países latinoamericanos. Sin duda un punto de convergencia entre los creadores europeos y latinoamericanos, más particularmente sudamericanos y mexicanos que postulan estas maneras de hacer, estas nuevas ideas de la danza conceptual posmoderna tienen que ver con que la formación de los bailarines y la relación entre coreógrafos y bailarines ha sido

jerárquica y ha tendido a suprimir a la persona por sobre el ideal del cuerpo perfecto, un cuerpo máquina que debe ser hábil y aparte expresivo, como si la expresión surgiera como por arte de magia, del cuerpo disciplinado.

Sin embargo, al platicar con la mayoría de los jóvenes públicos, alumnos de las escuelas y coreógrafos tributarios de estas nuevas propuestas, la justificación política se pierde, se diluye porque evidentemente nuestra historia de la danza mexicana, si bien establecida en los marcos más estrictos de la modernidad occidental con todas las bondades y problemáticas que pudiera presentar, no ha sido tratada coreográficamente como agotada, cansada, y tampoco ha sido problematizada.

El cuerpo de la danza posmoderna, que ya no se mueve, presenta cierta naturalidad al accionar en escena en un intento por eliminar cualquier visio de espectacularidad o representación de algún personaje, es un cuerpo ajeno a los parámetros del espectador medio, ya sea aficionado o lego. Ese es un cuerpo que tienden a apoyar y comprender sólo una parte de los espectadores especializados, en su mayoría jóvenes o de mediana edad, pero que no todos suscriben o aprecian. Algunos espectadores especializados siguen deseando ver proezas técnicas, cuerpos bien entrenados y delgados, legibilidad en las estructuras coreográficas y en las secuencias de movimiento y flujo, etc. De modo que el cuerpo que la mayoría de los espectadores mexicanos quieren ver es justo el cuerpo del bailarín que la modernidad nos ha inculcado que es el "correcto"; un cuerpo delgado, joven, hábil y bello (ya sea que la belleza este en sus proporciones, su proveniencia étnica u otras cualidades). En una función de danza Butoh en la que realicé entrevistas, los espectadores se mostraron sorprendidos de ver que uno de los bailarines más hábiles no correspondía corporalmente con la idea del bailarín delgado que tenían. Una espectadora académica de las ciencias sociales me comentó que le sorprendió qué bien interpretaba el bailarín "gordo".

En las funciones del remontaje de *Sueños y obsesiones* surgieron reacciones diversas ante la presencia de una bailarina

cuyos parámetros corporales eran distintos a los establecidos por la danza escénica académica en la modernidad. Una de las bailarinas era un poco menos delgada que las demás. Una espectadora especializada comentó:

“Me gustó mucho una de las bailarinas porque no tiene un cuerpo que es el convencional. Me choca que piensen que los bailarines tenemos que ser delgados, flacos, altos. En lo personal esa bailarina me conmovió, porque los movimientos le salían del centro, del alma y la mayoría de los bailarines se van por la parafernalia técnica que tienen. Esta chava tiene esas cualidades, pero todo abonaba a su expresión.”

En *Blanco*, coreografía donde se habla del cuerpo maduro que cambia y resiente los cambios...y del cuerpo del bailarín maduro que se lastima, pero que tiene el ímpetu de bailar, de expresarse mediante el movimiento y que debe dar paso a los cambios que en dicho movimiento ejerce el tiempo, Vivian Cruz decide bailar junto con Tonatiuh Díaz, bailarines ambos de cuarenta y tantos años. Sus cuerpos son un reto para el espectador medio, que sin embargo se conecta de inmediato con la temática, con esos cuerpos hábiles, que bailan, pero que ya no son delgados o jóvenes.

Por supuesto que este debate afecta en mayor medida a los públicos especializados que están en uno y otro bando. Ambos planteamientos tienen que ver con valores, ideas del mundo y sobre todo con ideas del cuerpo que se realizan o no en la escena. Me gustaría abonar en el sentido de que estos cuerpos modernos, aunque separan al espectador del bailarín y ponen a este como un “atleta expresivo”, aferrado un disciplinamiento que puede en ocasiones atentar contra la salud física y psicológica de quienes se dedican a esta profesión, también importante en la relación con los públicos: da legibilidad a las acciones, pone una forma que quizá no se comprenda, pero sí es susceptible de sentirse, de percibirse energéticamente de manera

clara con todo el cuerpo del espectador, lo que quiere decir, con toda su persona, que incluye su bagaje, sus experiencias previas, su subjetividad. Si pensamos en el bailarín e intérprete de danza y de artes escénicas como un modulador de energía profesional, entonces esta tarea transmite con toda la complejidad del cuerpo pensante del que baila, hacia el cuerpo o los cuerpos de las personas que observan, que perciben de manera compleja, que sienten-piensen al mismo tiempo, es decir, los espectadores.

No hay que olvidar que para los públicos la danza puede tener también otras funciones entre las que destaca la socialización. Un espacio donde se encuentran los colegas, comentan y socializan, como quizá puede ser en el festival “La Habana Vieja, Ciudad en Movimiento”, más todavía que en los teatros y eventos de la Ciudad de México, ciudad complicada y con prisas donde no abundan los espacios de encuentro.

Esta legibilidad del movimiento y el gesto es lo que Barro Rojo ofrece a sus públicos heterogéneos y es lo que le admiran tanto los especializados, como los aficionados y legos. Ese virtuosismo técnico y expresivo que se cultiva en la preexpresividad (Barba, 2009) de las clases y los ensayos cargados de una mística de pertenencia al grupo. Justamente una famosa coreógrafa, en el homenaje que se realizó a uno de los integrantes de Barro mencionó que agradecía esa forma de bailar, esa energía, esa entrega, ese entusiasmo, que no por ello pierde la calidad técnica. Los públicos se maravillan de esa forma de bailar y lo nombran de diversas maneras: “bailan furiosamente bien”, “hasta se antoja moverse, porque se mueven bien bonito”, “todo transmite, sus movimientos y la pasión con que los hacen”, “todo abona al sentir, su coordinación, muchachos tan jóvenes que bailan de forma excelente”, “me parece que empiezo a disfrutar cómo se mueve el cuerpo y cómo disfrutan al bailar. Lo admiro mucho”, etc.

Como hemos visto en los testimonios, la fisicalidad y el virtuosismo del bailarín tiene muchos adeptos. El cuerpo entonces se presenta como una realidad tangible, pero también como una realidad que responde a un ideal, a una construcción.

Al cuerpo se le demanda ser de una forma y se le ve de una manera. El espectador tiene una idea de los cuerpos correctos y se encuentra con cuerpos hábiles, expresivos, pero reales (con pancita y ya no tan delgados). También se encuentra con cuerpos que no buscan representar y para ellos y ellas, los espectadores, los conceptos son difíciles de ver en la materialidad de la escena.

Cada tipo de danza, cada estilo, tiene su público, que suele coincidir con la postura ideológica de los creadores, pero entonces la danza se acerca y se aleja socialmente más de lo que ella misma cree, está consciente y desea.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, EUGENIO y NICOLA SAVARESE. (2009) El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral. ISTA/Instituto Queretano de la Cultura y las Artes/Escenología, A.C.
- BRETON, DAVID LE. (1999) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión. Buenos Aires.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002) *Las reglas del arte*. Anagrama. Barcelona.
- CSORDAS, THOMAS. (1997) *The sacred self*. University of California Press. Berkeley, L.A., London.
- \_\_\_\_\_. (2010) "Modos somáticos de atención", en: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Silvia Citro (Coord.) Biblos, Buenos Aires.
- GUERRA, RAMIRO. (2013) *Develando la danza*. Ediciones ICAIC. La Habana.
- ILLOUZ, EVA. (2007) *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Katz. Buenos Aires.
- JIMENO, MYRIAM. (2004) "Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura" en: *Cahiers des Ameriques Latines*, No. 45. París.
- KLEINMAN, ARTHUR y ERIN FITZ-HENRY. (2007) "The experiential basis of subjectivity: how individuals change in the context of societal transformation" en: *Subjectivity*.



- Ethnographic investigations*. Joao Biehl, Byron Good and Arthur Kleinman (Eds.) University of California Press. Berkeley, London, L.A.
- LEPECKI, ANDRÉ. (2006) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Universidad de Alcalá. Mercat de les flors. España.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2011) *El malestar en la estética*. Ed. Capital intelectual. Buenos Aires.

# MÚSICA, DANZA Y AUDIOVISIÓN: EL TRABAJO CREATIVO DE LA AGRUPACIÓN CHILENA SINIESTRADANZA

JOSÉ MIGUEL CANDELA Y GEORGIA DEL CAMPO

**E**l Proyecto SiniestraDanza<sup>8</sup> es fundado por nosotros -Georgia del Campo Andrade y José Miguel Candela - el año 2012, con un perfil de investigación-creación con énfasis en una mirada transdisciplinar a través de la relación música-danza. Desde sus inicios hemos contando además con la colaboración de diversos artistas escénicos invitados.

Producto de esta búsqueda, el año 2013 estrenamos nuestra primera obra escénica “DÓCILES o requeridos para complejas competencias”<sup>9</sup>, inspirada en el libro “Vigilar y Castigar” de Michel Foucault. Convocando a cuatro intérpretes en escena, la obra transita por la fricción generada por las maneras en que estos cuatro bailarines usan sus cuerpos, profesional y cotidianamente, y por el cuerpo que se libera al develar su fragilidad. Cuerpos que mudan y conviven con y entre sus propias exigencias. Cuerpos adoctrinados, eficientes y productivos. Cuerpos dóciles.

<sup>8</sup> Toda la información de SinestraDanza puede obtenerse en [www.siniestradanza.cl](http://www.siniestradanza.cl)

<sup>9</sup> Dirección de Georgia del Campo. Música de José Miguel Candela. Intérpretes: Camila Soto, Francisca Crisóstomo, Poly Rodríguez, Raúl Lagos y Pablo Zamorano.

En 2015 estrenamos “SUITE para un CUERPO y su MEMORIA”<sup>10</sup>. En esta obra, a la que nos referiremos más adelante, se suma a la investigación transdisciplinar la dimensión plástica.

Durante 2016 estrenamos “ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño”<sup>11</sup>. Inspirado en el libro “La Audiovisión” del compositor y teórico francés Michel Chion(1993), la obra explora la ilusión audiovisual intermedial del cuerpo en escena. Al igual que con SUITE, abundaremos sobre esta obra más adelante.

Durante 2016 también trabajamos en nuestro proyecto de investigación en Danza y tecnología “EDIPA: Escucha y Danza. Interacción-Percepción-Acción”, del cual hemos podido profundizar durante este mismo encuentro.

Todas las obras escénicas, que acabamos de enumerar presentan una mirada transdisciplinar entre música y danza, con un énfasis importante en la reciprocidad existente entre cuerpo en escena y música. Según Michel Chion, quien ha realizado todos sus estudios desde el cine y la televisión, en esta reciprocidad “el sonido hace ver la imagen de modo diferente a lo que ésta muestra sin él”, y a su vez la imagen “hace oír el sonido de modo distinto a como éste resonaría en la oscuridad” (Chion, 1993: 25). Es en este terreno visual y sonoro, donde emerge la creación de significado audio-visual. Así mismo, nosotros postulamos que también del conjunto formado por la presencia del cuerpo “moviente” y la dimensión sonora, emerge la significación audiovisual escénica.

Un ejemplo de las implicancias que pueden emerger desde esta reciprocidad es la obra “SUITE para un CUERPO y su MEMORIA”. Se trata de una puesta en escena que propone la exposición plástica-corporal de un cuerpo de mujer, a partir de la memoria contenida en cuatro zonas del cuerpo de la intér-

<sup>10</sup> Dirección e interpretación de Georgia del Campo. Música de José Miguel Candela.

<sup>11</sup> Dirección y música de José Miguel Candela. Intérpretes: Georgia del Campo, Camila Soto, Celeste González y Pablo Zamorano.

prete para su construcción. Es la instalación escénica de una cartografía particular e íntima del cuerpo, en la que el espacio escénico es compartido con el público, pudiendo éste circular libremente por el lugar. De este modo, se da origen al desarrollo estructural de la obra: SUITE piel, SUITE músculos, SUITE huesos y SUITE útero dan forma a un rito de renovación donde se instalan preguntas acerca de la herencia, el ser mujer, la construcción y la reconstrucción de la propia persona. A través de la utilización de diversas materialidades (papel, globos, pelotas, espagueti, pasto y manzanas) el propio imaginario interno de la intérprete, sumado a un importante componente simbólico personal asociado a cada una de estas zonas del cuerpo individual, generan extensiones escénicas visibles y palpables.

En esta realización central fue también el diálogo con lo sonoro desde una perspectiva transdisciplinar. En la música, principalmente electroacústica, y difundida en el espacio escénico a través de un sistema de amplificación cuadrafónico, varios aspectos concernientes a la reciprocidad cuerpo moviente/música y a la percepción escénica desde la audiovisión tuvieron un importante espacio de desarrollo. Ejemplo de esto es el concepto de extensión sonora del cuerpo, en el que las características propias del cuerpo moviente no sólo se concretan sino que además se expanden en lo sonoro, complementando de manera recíproca lo que se ve. Particularmente en SUITE hablamos de una “extensión de la extensión”, ya que el cuerpo se ve expandido primeramente en las materialidades que acompañan y generan el desarrollo escénico. Por ejemplo, el papel se piensa y se trabaja como una extensión de la piel de la intérprete, enfatizando sus características concretas y simbólicas. El papel al igual que la piel se estira, se arruga, se marca, se rasga, se rompe. Luego, este accionar sobre el papel vuelve a expandirse en una sonoridad específica, la que se subvierte de su literalidad para desarrollarse libremente desde un punto de vista sonoro. Esta “expansión de la expansión” que realiza el sonido es una característica fundamental de la

construcción de SUITE, y se encuentra transversalmente durante la obra. La sonoridad literal se proyecta a través del espacio cuadrafónico, adquiriendo su propia lógica musical y espacial. Otro ejemplo de esto mismo es el uso de espagueti en SUITE huesos. El espagueti tiene la característica de ser a la vez duro y frágil. Se quiebra con facilidad. Permite formar estructuras que se desmoronan fácilmente. Apunta a la metáfora de la reconstrucción de una estructura interna cambiante. Además, el peso de la bailarina sobre el espagueti, al quebrarlo, genera una sonoridad propia de la escena, es decir, una sonoridad diegética. Lo mismo ocurre cuando los mismos espaguetis son lanzados contra el muro.

Esta sonoridad nuevamente se expande en el trabajo sonoro en su dimensión extradiegética. Diégesis y extra-diégesis, o *in* y *off*, son códigos espaciales que Michel Chion sintetiza en su concepto de “tricírculo”, y son transportables desde lo cinematográfico (propuesto originalmente por Chion) al fenómeno escénico. Así, contamos con un campo de sonoridad escénica o diegética (el emergente desde la escena misma), un campo de sonoridad extradiegética (el que usualmente “acompaña” la acción escénica a través del uso de música amplificadas por altavoces), y un tercer lugar de sonoridad “fuera de campo”, es decir, aquellos sonidos que emergen desde la escena, pero que no podemos localizar visualmente (por ejemplo, sonidos provenientes desde bambalinas). En la “expansión de la expansión” presente en SUITE, se puede apreciar como la sonoridad se desplaza desde el campo *in* o diegético (la sonoridad propia de la materialidad), al campo *off* o extradiegético (la sonoridad expandida que se escucha en el espacio cuadrafónico).

Estas dimensiones además pueden confundirse, provocando transiciones entre ellas. Este es el caso del inicio de “SUITE útero”, donde la intérprete aparece en escena con un micrófono cantando una balada, para luego abandonar el micrófono mientras se sigue escuchando el canto, demostrando en ese momento al público que lo que se escuchaba era una grabación. Así, el canto que se muestra inicialmente como diegético

(ocurriendo en la escena, con la bailarina cantando), después de devela como extra diegético (con el canto grabado).

Volviendo a las posibles implicancias del problema de la reciprocidad presente en la relación cuerpo en escena/música, la obra "ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño" explora precisamente este tema, transformándolo en el eje central de construcción. Así, las distintas y variadas reciprocidades y contaminaciones constituyen un terreno fecundo de búsqueda creativa colectiva, realizada por un equipo de cuatro intérpretes que fueron además parte importante del proceso creativo de la obra.

ESTATUS IMAGINARIO trata el concepto de "audiovisión", concepto también acuñado por Michel Chion, y desarrollado profundamente en su libro homónimo de 1990. Este concepto, que Chion aplica desde una dimensión cinematográfica, se desarrolla escénicamente en ESTATUS IMAGINARIO a través de las sorpresas constantes que durante la función se presentan a los que Chion denomina "audioespectadores". El objetivo de la obra es provocar la tensión y distensión, el suspenso, lo siniestro y lo cómico, como características expresivas generales. La exploración que propone oscila entre dos ejes: el cuerpo "mudo" (una utopía), y el sonido acusmático (otra utopía). Estos enfrentamientos con lo utópico se presentan de manera literal, para luego recorrer algunas hibridaciones de características también recíprocas.

Por otro lado, así como vimos en "SUITE para un CUERPO y su MEMORIA" el desarrollo de la extensión sonora del cuerpo a través de la materialidad escénica, en "ESTATUS IMAGINARIO o la dimensión del engaño" se presenta también una extensión escénico-corporal del sonido, adquiriendo el cuerpo moviente las cualidades propias de lo sonoro, no sólo de manera literal, sino y por sobre todo de manera proyectiva.

Por último, y volviendo a examinar el espacio desde el "trí-círculo" de Chion, la obra explora todos los campos de manera metódica. Un ejemplo de esta exploración, en uno de sus números, es el trabajo con el sonido interno de tipo subjetivo

(la “escucha” del pensamiento del bailarín) y su diálogo con el sonido diegético (a través de la voz del bailarín en escena, y por medio de una música que hacia el final de la escena, el intérprete activa desde su teléfono celular).

En el futuro esperamos poder seguir creando e investigando en este fecundo terreno transdisciplinar, donde audición y visión funcionarían como una unidad perceptual, quedando en un lugar de indefinición el punto en que termina la danza y comienza la música, y viceversa.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CHION, M. (1993). *La Audiovisión*. Buenos Aires: Paidós.

FOUCAULT, M. (2002 [1975]). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

# “EL ACTO ESCÉNICO COMO ESTRATEGIA PARA INAUGURAR REALIDADES”: LUKAS AVENDAÑO

ALONSO ALARCÓN

## Introducción

Esta ponencia sostiene que la práctica de la coreografía es una herramienta para la reimaginación de las masculinidades en México, con lo cual proponemos intersecciones entre los estudios de género con la danza y, de manera más específica, del estudio de las masculinidades con la coreografía. Se trata de una sección de la tesis, *Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015)*, desarrollada bajo la dirección del Dr. Antonio Prieto Stambaugh en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana, investigación que nos direcciona hacia formas de abordar la representación de las masculinidades en México en la composición coreográfica contemporánea.

Esta investigación busca observar de forma amplia e inclusiva las corporalidades masculinas que muestran al sujeto en un rango expandido de su masculinidad, así como la dimensión performativa de su género sexual (Butler: 1988). Busca visibilizar nuevas interpretaciones sobre las masculinidades en la danza y ponderar otras formas de trabajar el cuerpo masculino en relación con la práctica coreográfica hacia un contexto sociocultural. A su vez, nuestra investigación tiene como tema central la deconstrucción de la versión hegemónica de género masculino en la danza creada por una selección de tres coreógrafos



mexicanos entre el año 2000 y el 2015, piezas que exponen en la escena cuerpos y discursos coreográficos que no se encuadran en una estructura binaria de género masculino o femenino determinada por el sexo.

Como señala Xabier Lizárraga: “Las masculinidades, como las feminidades, dan lugar a múltiples escenarios, dramaturgias y coreografías, a narrativas y textos sumamente complejos, en los que las contradicciones no solo son inevitables, sino que son imprescindibles” (Lizárraga: 2011, 18-19).

Las tensiones entre las múltiples formas en las que se expresan las masculinidades en la coreografía, son parte central para la construcción de significados entre los que se debate la danza contemporánea actual. Estas tensiones nos permiten analizar lo que aquí llamamos las *masculinidades polimórficas* en la escena, siguiendo el concepto acuñado por Lizárraga en el que explica que la masculinidad es polimórfica dado que “...no sólo tiene un sinfín de rostros, gestos y guiños; tiene altibajos y derrapes, y sus contornos son siempre inestables [...] puede expresarse con delicadezas y brutalidades (incluso de manera simultánea)” (2011, 18-19).

Lo anterior, nos permite observar los constructos corporales en la escena de la danza actual que muestran altibajos y derrapes en el creador escénico, y sus contornos de composición (de movimiento, de tiempo y de espacio) no son fijos e inamovibles.

La ponencia que presentamos a continuación, corresponde a una sección del capítulo seis sobre Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca, 1977), quien es antropólogo y bailarín formado en la Facultad de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, ha creado piezas más cercanas al performance en una hibridación de coreografía con poesía e instalación. El propósito de este texto es adentrarnos en el universo creativo de Lukas Avendaño a través de lo que él denomina *el acto escénico como estrategia para inaugurar realidades*.

## **El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avendaño**

Lukas Avendaño (Tehuantepec, Oaxaca, 1977) es un antropólogo, bailarín y coreógrafo formado en las facultades de Antropología y Danza de la Universidad Veracruzana que en su trabajo escénico ha desarrollado metodologías que cruzan de ida y vuelta ambas disciplinas. Originario del Istmo de Tehuantepec, Avendaño desempeña su carrera como creador escénico desde una óptica abierta donde convergen diversos dispositivos como la poesía, la coreografía, el performance, el teatro y el maquillaje corporal.

Con cada pieza escénica, Avendaño crea un universo liminal propio en el que hace uso de las diferentes herramientas para crear lo que ha denominado “danza performativa” o “instalación para cuerpo humano”. Su primera pieza en la que abordó temáticas de género y masculinidades se llama *Miss América*<sup>12</sup> (2000), donde además reflexiona sobre la edificación del nacionalismo desde la construcción de la masculinidad.

Avendaño señaló que con esta pieza hizo “...un recuento de las canciones que nos aprendemos o las poesías que nos enseñan en las escuelas, o el himno a las escuelas secundarias técnicas donde se menciona a los obreros constructores del porvenir, pero las obreras no aparecen” (Lukas Avendaño en entrevista con Alonso Alarcón, Xalapa, 29 de noviembre de 2015, inédita). Antonio Prieto Stambaugh afirmó que este creador es “...uno de los pocos artistas mexicanos de performance que trabajan la confluencia de género y etnicidad” (2014, 31); lo cual podemos identificar en piezas de Avendaño como *Madame Gabia*<sup>13</sup> (2005), *No soy persona. Soy mariposa*<sup>14</sup> (2014) y *Réquiem para un alcaraván*<sup>15</sup> (2012), como veremos a detalle más adelante

<sup>12</sup> Véase <http://comtransperformance.blogspot.mx/2013/01/miss-america-2006.html>

<sup>13</sup> Véase video de la pieza en <https://vimeo.com/211706244>

<sup>14</sup> Véase video de la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=udNH08IFBvw>

<sup>15</sup> Véase <http://requiemparaunalcaravan.blogspot.mx/>

en la tesis, donde abordaremos el análisis de los elementos coreográficos observados en esta última pieza.

### **Coreografía: La práctica de Avendaño**

Avendaño se inició en la danza como bailarín de danza folclórica a la edad de 12 años en Tehuantepec. Su primera coreografía que bailó en concurso fue *El jarabe loco* de Veracruz y *Danza de los matlachines* de Ozuluama de Mascareñas. Su primera concepción de hacer coreografía viene precisamente de la forma de estructurar cuadros de folclore mexicano, por lo que cuando la maestra encargada de montar los bailes hablaba de coreografía, él asumía que se trataba de las figuras que los bailarines desarrollaban en el espacio escénico mientras ejecutaban los pasos de cada danza.

Actualmente se aproxima a la coreografía a partir del acto escénico, de lo que él denomina “la escenificación”, es decir, recurre a diferentes estrategias o recursos de composición, lo cual lo ha llevado ocasionalmente a pensar en términos coreográficos para algunas piezas en específico, pero la coreografía en sí no es lo que guía su obra, por lo que él no se denomina “coreógrafo” como tal. Estudió dos semestres de la formación Técnico Superior Universitario en Investigación y Creación Dancística (Ciclo escolar 2006-2007), en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) del Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual abandonó cuando descubrió que hacer coreografía no tenía que ver con aprenderse formulas o recetas.

Dijo Avendaño “yo me imaginaba que existía un sistema ya codificado del arte de hacer coreografía, estando en el CICO me di cuenta que la creación coreográfica tenía que ver con un asunto de investigación, más que hubiera patrones o formulas” (Lukas Avendaño en entrevista con Alonso Alarcón, Xalapa, 29 de noviembre de 2015, inédita). Reconoció que el haber estudiado en el CICO le dio la confianza de identificar que lo que él hacía en algunas de sus piezas ya se trataba de procesos coreográficos desde una investigación puntual, por lo que se retiró de la escuela y se adentró con mayor compromiso a las formas particulares de crear sus piezas coreográficas.

## Entre las reglas binarias del folclore mexicano y el deseo de Avendaño

Como señalamos antes, Avendaño inició su formación escénica como bailarín de danza folclórica mexicana en Oaxaca, donde se desarrolló en la Casa de la Cultura de Tehuantepec y en participaciones en el auditorio de la Guelaguetza<sup>16</sup>. En aquel momento para Avendaño solo existían dos posibilidades al bailar danza folclórica: Si se tenía pene hacer el rol masculino y si se tenía vagina hacer el rol femenino. Como señala Gloria Godínez Rivas:

...no es de extrañar que la educación patriarcal implique el esfuerzo constante y repetido de imitar sus propias idealizaciones binarias [...] Recordemos el importante papel que ha tenido la danza escénica en la construcción de la identidad nacional basada en la pareja heterosexual normativa<sup>17</sup> (Godínez: 2017, 1)

<sup>16</sup> Guelaguetza es una palabra zapoteca que denota el acto de participar cooperando; es un don gratuito que no lleva consigo más obligación que la de la reciprocidad. La Guelaguetza de los Lunes del Cerro se expresa en la ofrenda a la Ciudad de Oaxaca que hacen grupos representativos de las ocho regiones tradicionales: Los Valles Centrales, La Sierra Juárez (Norte), La Cañada, Papaloapan, La Mixteca, La Costa, La Sierra Sur y el Istmo de Tehuantepec. Cada delegación presenta una muestra de su patrimonio cultural a través de bailes que ejecutan al son de la música y los cantos que les son propios, vistiendo indumentaria de gala de sus respectivos pueblos. Al terminar, cada grupo distribuye entre el público su "Guelaguetza" compuesta por objetos característicos de sus respectivas regiones. Por más de 40 años, tradicionalmente las "Fiestas de los Lunes del Cerro" se celebran en la Cd. de Oaxaca, los dos lunes siguientes al 16 de julio. Al parecer, esta fiesta tiene su origen en la época colonial y están relacionadas con la llamada fiesta de Corpus de la Iglesia del Carmen Alto, templo que las Carmelitas construyeron en las faldas de un cerro al que los zapotecas habían llamado de la Bella Vista. Véase <http://www.oaxaca-mio.com/fiestas/guelaguetza.htm>

<sup>17</sup> Ponencia *Travestismos Folks en México* de Gloria Luz Godínez Rivas Universidad Veracruzana presentada en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA 2017. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=eXgiTdeT26s>

En efecto, la gran mayoría de danzas escénicas del repertorio nacional, se edifican en el imaginario de la pareja heterosexual como la posibilidad única a la que se aspira y la que se refuerza a través de las coreografías del folclor escénico en México. Incluso en danzas que podríamos pensar que son la excepción a la regla, como la danza de *los negritos* en el Totonacapan, en la que todos son varones y hay una *maringuilla*, que es un hombre vestido de mujer, con un velo en que le cubre el rostro, trenzas que cuelgan, falda Totonaca y refajo de algodón, donde el único elemento que lo identifica como varón son los botines negros, se sigue reiterando que la pareja representada es de vínculo heterosexual normativo.

Como señala Godínez Rivas “El problema no es tener una pareja heterosexual en el escenario, lo peligroso es creer que ella representa al género verdadero y que el resto de géneros son sencillamente parodias” (Godínez: 2017, 3). Avendaño reconoce el ejemplo inverso, en el que algunas mujeres –por la falta de varones- muchas veces tenían que desempeñar roles masculinos en los cuadros coreográficos, para completar las parejas –heterosexuales representadas-, pero lo que no era permitido ni practicado era que un varón hiciera roles femeninos por falta de mujeres en la agrupación folclórica. Se mantenía en ese caso la escasez de varones y la abundancia de mujeres para la danza.

Sin embargo, durante ese proceso de aprenderse el repertorio folclórico para presentar las coreografías, -donde siempre interpretó roles masculinos-, Avendaño se cuestionó sobre el rol que le correspondía siempre bailar –el de ser el hombre en la pareja heterosexual- e identificó el deseo de bailar vestido de Tehuana. Dice Avendaño: “A mí me parecía muy simple ser varón en el rol varón del folclore. Toda su indumentaria incluso muy sin gracias” (Lukas Avendaño en entrevista con Alonso Alarcón, Xalapa, 29 de noviembre de 2015, inédita).

Desde su corta edad, él identificaba que los roles femeninos en la danza folclórica escénica, representaban una mayor complejidad en la corporalidad de los pasos y secuencias, en el

manejo de la técnica del faldeo, el desafío de ponerse varias prendas para un solo vestuario, más los accesorios en la cabeza, los peinados y el maquillaje. A lo más desafiante de los cánones tradicionales que llegó Avendaño en aquella época fue a que su profesor le permitiera bailar en el grupo folclórico con su cabello largo.

Cuando tenían funciones el maestro le trenzaba el cabello y se lo trataba de esconder debajo del sombrero, situación que en realidad hacía más evidente que no se trataba de un niño como los demás. Señaló Avendaño que incluso la gente llegaba a imaginar que en realidad se trataba de una niña haciendo el rol de varón.

Entonces surge la pregunta de ¿Cuándo es que Avendaño da el giro para las formas de representar su masculinidad en la escena?, esto tiene respuesta en una afirmación que le hizo su padre, quien en una de las muchas pláticas que sostenían le dijo: "...una cosa es ser puto y otra cosa es ser flojo. Una cosa es ser puto y otra cosa es ser infeliz. Y tu única responsabilidad en esta vida es ser feliz como tú quieras. No le tienes que entregar cuentas a nadie" (*Ibídem*). Avendaño afirmó con una voz entrecortada y una emoción palpable en su mirada, que al escuchar las palabras de su padre:

...haz de cuenta que me nacieron unas alas y se desplegaron y entonces el mundo cambió absolutamente para mí. La familia es una institución de miles de años y es el primer corsé en el que nosotros vivimos, muchas veces fuera de ese corsé podemos ser otros y podemos permitirnos cosas, pero regresando al seno familiar vuelve otra vez el corsé, vivimos como una doble vida aun como creadores. Cuando él me dio esa posibilidad me dije que esa era mi única responsabilidad: ser feliz (*Ibídem*).

Con esta declaración de Avendaño, podemos inferir que en este caso particular la palabra "puto" enunciada por su padre, no tenía una connotación despectiva, sino más bien esta palabra era relacionada con el imaginario de "ser diferente", de "ser

homosexual", de "ser *muxe*" que en zapoteco significa *mujer* pero que es una forma en la que se nombra en el cotidiano, a los hombres homosexuales en el Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

En el contexto local de Tehuantepec, pudimos observar que los *muxe* forman parte de la vida social cotidiana, comparten el espacio público donde son aceptados como un "tercer sexo en el marco de la sociedad tradicional" (Prieto: 2014, 32). Observamos que por lo general se visten de mujer y se dejan el cabello largo, manifestándose con una actitud jocosa y divertida desde la que se relacionan con hombres y mujeres. Prieto Stambaugh señala que: "El juego de identidades en el universo de los *muxe*-locas-travesti-gays no se limita al 'relajo' de la teatralidad lúdica, sino que se extiende a la postura afirmativa y contestataria de sujetos sociales que exigen ser reconocidos" (2014, 34).

En este sentido, Avendaño no se viste de mujer en su vida cotidiana, usa camisas, pantalones de mezclilla, tenis y su cabello largo. A veces lleva las uñas largas dependiendo del espectáculo que este presentando, pero él se identifica como *muxe* y, como veremos más adelante, hace uso de este "archivo de su identidad" para establecer otras tensiones desde la escena y habilitar posibilidades nuevas de abordar lo que él denomina su *muxeidad*.

### **El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades**

En el momento en el que Avendaño asume como su única responsabilidad la encomienda de su padre, es que inicia como artista de performance a usar vestidos, a pintarse en la escena, a "transgredir" la norma en lo que él considera una decisión o un deseo que debiera ser una posibilidad para todos. El desujetarse de las ideas preconcebidas, para inaugurar una nueva realidad. Aunado a esto, las experiencias vividas durante su vida como estudiante de la Universidad Veracruzana en Xalapa, lo llevaron a recorrer las calles declamando poesía, cantando canciones o contando cuentos en los autobuses, lo que de

hecho Avendaño considera su primera aproximación al performance mucho antes de saberse y asumirse como artista escénico.

En ese tiempo no se trataba de presentar una pieza o un performance, sino de “exponer mi vulnerabilidad” (Lukas Avendaño en entrevista con Alonso Alarcón, Xalapa, 20 de septiembre de 2017, inédita) señaló Avendaño. Sus primeros foros fueron las marchas y mítines políticos en el centro de Xalapa, lugares donde encontró una oportunidad para exponerse y quienes lo fueron viendo o escuchando lo catalogaban como artista de performance.

Abordar el acto escénico desde esa filosofía también se construyó en Avendaño al jugar conscientemente con otros recursos para crear lo que él denominó “ficción”, es decir, para inaugurar realidades con acciones simples como soltarse el cabello o peinarlo de una forma poco usual, el utilizar aretes idénticos en ambas orejas u otro tipo de vestimentas en la escena y en su vida desde que salió de la escuela secundaria. Esto lo ha llevado a enfrentarse a situaciones en las que los otros, en su experiencia, no logran encasillarlo de forma fácil en un género u otro; y tampoco es algo que sea del interés de Avendaño resolver.

Lo anterior también se ve reforzado por el hecho de que este creador, tiene una corporalidad de musculatura hipertónica, es decir, se le marcan con gran facilidad las divisiones musculares. Fue corredor durante varios años en la ciudad de Xalapa durante su vida universitaria, por lo que su nivel de fisicalidad es de un rango amplio. Tiene piel morena y manos grandes, labios pronunciados, una cabellera que le llega a la cintura, así como una voz ronca y potente. Todos sus recursos corporales los coloca en juego cuando se plantea inaugurar una realidad, en la escena o en la vida.

Avendaño denominó su práctica como performance al tomar un taller con Eduardo Flores Castillo en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana en Xalapa (2001), pues, aunque desde 1997 realizaba intervenciones públicas en la



Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca (UABJO), nunca nadie le llamo performance, lo asociaban con la oratoria. Se inscribió a este taller “motivado por entender un poco el nombre con el que ya habían bautizado lo que yo hacía” (*Ibidem*). La aportación más importante del taller para la práctica de Avendaño fue darse la oportunidad de seguir “haciendo panfleto” (*Ibidem*) ahora justificado por un recurso escénico, “espurio pero nombrado y reconocido como un oficio artístico” (*Ibidem*).

Lukas Avendaño continuó con su práctica en solitario durante varios años. En 2010 tomó su segundo taller de performance, en esta oportunidad con *La Pocha Nostra* de Guillermo Gómez Peña en la ciudad de Oaxaca; experiencia que se repite en el 2011 en San Francisco, Estados Unidos, en 2013 en Oaxaca, en el 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo en CDMX y en el 2016 nuevamente en San Francisco.

Sobre estas experiencias con *La Pocha Nostra*, señaló Avendaño que por un lado “reforzaron la confianza en que mi búsqueda e inventiva no era herrada, por fin encontraba una autoridad en el performance que me motivaba y estimulaba a continuar en este oficio y me certificaba” (*Ibidem*). Descubrió una comunidad de artistas con la que se podía retroalimentar y afirmar al saberse acompañado en una búsqueda distinta. Señala Avendaño que “fue así como decidí dejarme adoptar por el performance, encontré una forma de abandonar la orfandad, y una forma de llamar la atención del espectador, del transeúnte y la policía” (*Ibidem*).

### **“La performatividad de la cotidianidad”**

Al preguntarle si se considera andrógino él contestó “yo solo me considero que soy Lukas. Todo lo demás me parece que es una necesidad del otro. Yo solo soy un ser que quiere vivir sin nombres, sin cajas” (*Ibidem*). Aunque reconoció que en algunos momentos al caminar en la calle algunos hombres le decían “adiós morena”, situación que lo incomodaba, lo hacía sentir vulnerable, a lo que él reaccionaba contestando con voz ronca y fuerte: “¿qué? ¿Te gustan los hombres o qué cabrón?”

Con esos juegos de la voz, Avendaño descubrió que podía camuflajearse con los otros varones al generar ciertas empatías “de lo masculino”, para después mostrarse como realmente él decidía mostrarse, en otras versiones de sí mismo a lo que denominó “la performatividad de la cotidianidad”. Se trataba de mimetizarse con los otros varones, correr como el más veloz o usar su voz como estrategias que lo sacaban de la violencia de género de la que era objeto, de las burlas hacia sus diferencias.

Otro ejemplo de “la performatividad de la cotidianidad” que podemos citar es cuando fue corredor de la Universidad Veracruzana y en algunas pruebas de velocidad en el estadio xalapeño escuchaba que alguien le gritaba a otro corredor: “mira te ganó el putito” y entonces él corría con más ímpetu, con shorts cortos y corpiños de colores para demostrarles al ganar que la masculinidad de esos varones que le gritaban era una masculinidad perdedora.

Al hacer consciente lo que sus recursos de lo masculino como su musculatura o la voz, generaba en los otros al no identificarla suave, en correspondencia con el largo de su cabello, Avendaño integró a su caja de herramientas escénicas, esa potencia de lo vocal al decir poemas en escena o decir algún texto que, como veremos en la sección siguiente de este capítulo, habla en género lingüístico femenino con voz en “extremo masculina”, con una enagua puesta y su torso de varón al descubierto. Prieto Stambaugh identificó algunas de las características anteriormente señaladas en la pieza *Réquiem para un alcaraván* de Avendaño como “una intervención *queer* [dado que] estamos ante un acto de travestismo que no oculta la masculinidad del *performer*, ya que su torso desnudo es visible” (Prieto: 2014, 32). De esta manera, el artista genera un giro performativo a la forma tradicional de concebir a un *muxhe*.

Según Avendaño, el varón *muxhe* se crea social y culturalmente una identidad de género femenina, podemos decir que “se construye mujer” siguiendo las ideas de Simone de Beauvoir. Sin embargo, la sociedad del Istmo conserva ciertas reglas a las que se sujeta el *muxhe* que marca una diferencia con las

mujeres biológicas, como el no poder contraer matrimonio con otro hombre, no poder fungir como mayordoma de una fiesta del pueblo o ser quien reza el rosario de un difunto.

## Conclusiones

Abordamos las primeras ideas sobre lo coreográfico aprendidas por Avendaño, su formación en danza folklórica mexicana en la Casa de la Cultura de Tehuantepec, Oaxaca, así como su travesía como estudiante del Centro de Investigación Coreográfica (CICO) del Instituto Nacional de Bellas Artes, la cual, paradójicamente lo llevo al abandono de la idea de una “formación académica” como coreógrafo, para entonces adentrarse de lleno a sus procesos que interrelacionan la antropología, el performance y la danza.

Presentamos en esta misma sección la raíz de algunas tensiones entre las reglas binarias del folclore mexicano y el deseo de Avendaño, abordamos la perspectiva teórica de Gloria Godínez Rivas para observar los *Travestismos Folks* -como lo ha denominado Godínez- en los orígenes de Avendaño. Perspectiva que nos apoyó a problematizar sobre la pareja binaria heterosexual en el folclor escénico mexicano, así como a entender la estrategia de emancipación planteada por el coreógrafo conceptualizada por él mismo como *el acto escénico como estrategia para inaugurar realidades* de lo masculino, de lo femenino, de los géneros, de las danzas y de las formas de abordar la creación de las coreografías.

## REFERENCIAS

- ALARCÓN, ALONSO. 2015. Entrevista a Lukas Avendaño, presencial, inédita, noviembre, 2015, Xalapa, Veracruz.
- \_\_\_\_\_. 2017. *DanzaExtrema XII Festival Internacional / Encuentro Coreográfico de Performatividad y Perspectivas de Género en la Danza. Libro Memoria*. Editor: Alonso Alarcón. Xalapa. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-Ángulo Alterno AC. [ en línea] recuperado el 18 de

- mayo de 2017 <https://12danzaextrema2016mx.files.wordpress.com/2016/10/libro-memoria-danzaextrema-12c2b0-festival-internacional-2016.pdf>
- \_\_\_\_\_. 2017. Entrevista a Lukas Avendaño, escrita, inédita, febrero, 2017.
  - \_\_\_\_\_. 2017. Entrevista a Lukas Avendaño, presencial, inédita, agosto, 2017, Tehuantepec, Oaxaca.
  - \_\_\_\_\_. 2017. Entrevista a Lukas Avendaño, Skype, inédita, septiembre, 2017, Xalapa, Veracruz.
  - BEAUVOIR, S., &PALANT, PABLO. 1968. *El segundo sexo*. Tomo II: La experiencia vivida. Buenos Aires: Siglo Veinte Alianza. Impreso.
  - BLOGSPOT. 2017. "Miss América" en *Transnational Performing Arts Company* [en línea] recuperado el 20 de junio de 2017 de <http://comtransperformance.blogspot.mx/2013/01/miss-america2006.html>
  - BLOGSPOT. 2017. "Réquiem para un Alcaraván" en *Réquiem para un Alcaraván* [en línea] recuperado el 13 de mayo de 2017 de <http://requiemparaunalcaravan.blogspot.mx/>
  - BUTLER, JUDITH. 1998. "Actos performativos y constitución del género" en *Revista Debate Feminista* #18, pp. 296-314. Impreso.
  - DANZAEXTREMA Dossiers. 2015. Compañía Lukas Avendaño, "Réquiem para un alcaraván" *DanzaExtrema XI Festival Internacional*, Sala Doña Elena Ramírez, Instituto Superior de Artes Escénicas Nandehui, Xalapa, -Veracruz, 28 de noviembre de 2015. Video.
  - DANZAEXTREMA Dossiers. 2016. Compañía Lukas Avendaño, "Réquiem para un alcaraván" *DanzaExtrema XII Festival Internacional*, Casa de la Cultura, San Andrés Tuxtla, Veracruz, 30 de octubre de 2016. Video.
  - FISHER-LICHTE, ERIKA. 2011. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid, ABADA EDITORES. Impreso.
  - GODÍNEZ, GLORIA. 2014. "Cuerpo: efectos escénicos y literarios. Pina Bausch" Tesis de doctorado en Teoría Literaria.

- España. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. ULPGC. Impreso.
- \_\_\_\_\_. 2017. "Travestismos Folks en México" ponencia en el marco del Segundo Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA 2017. [en línea] recuperado el 28 de julio de 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=eXgiTdeT26s> Video.
  - LIZÁRRAGA, XABIER. 2011. "La masculinidad polimórfica y el poder polimórfico" en *Revista de Estudios de Antropología Sexual*. Primera época, vol. 1, número 3. México, D.F: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Impreso.
  - MINELLO, NELSON. 1986. "Algunas notas sobre los enfoques y aportes de la sociología en el estudio de las estructuras de poder", en M. Villa Aguilera (ed.) *Poder y dominación. Perspectivas antropológicas*, Caracas, urshlac/El Colegio de México. Impreso.
  - \_\_\_\_\_. 2001. "La masculinidad en México al fin del milenio", Tesis de doctorado en Antropología Social. Guadalajara. Universidad de Guadalajara/Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Occidente. Impreso.
  - OAXACA-MIO. 2017. "Guelaguetza. Fiesta de los Lunes del Cerro" en *Guelaguetza. Fiesta de los Lunes del Cerro* [en línea] recuperado el 9 de junio de 2017 de <http://www.oaxaca-mio.com/fiestas/guelaguetza.htm>
  - PRIETO, ANTONIO. 2005. "Los estudios del performance: una propuesta de simulacro crítico". *Citru.doc. Cuadernos de investigación teatral*, No. 1, Nov. México, Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Conaculta, 2005, pp. 52-61. Impreso.
  - \_\_\_\_\_. 2014. "'RepresentaXión' de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño", en *Latin American Theatre Review*, 48.1, Otoño/Fall 2014, pp. 31-53. Impreso.
  - \_\_\_\_\_. 2015. "Lukas Avendaño: 'Me interesa rasgar el entramado cultural del espectador'", en *Diario de campo. Estudios del performance: quiebres e itinerarios*, tercera

época, 6-7. Enero-abril de 2015. Coordinación Nacional de Antropología / Instituto Nacional de Antropología e Historia. Impreso.

- \_\_\_\_\_.2017. "¿Traducir performance? La representación subvertida", en *Dilemas de la representación: presencias, performance, poder*. Coordinadores: Adriana Guzmán, Rodrigo Díaz y Anne W. Johnson, México: UAM-ENAH.

## EL OTRO QUE NO SOY YO: LA EXPERIENCIA DEL CHOQUE CORPORAL EN EL ACERCAMIENTO A “OTRAS DANZAS”

JUAN CARLOS PALMA VELASCO

**P**ara comenzar con este ensayo, citaré la frase recurrente de uno de mis queridos estudiantes de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, lugar donde he dejado la mayor parte de mis andares en la danza, como alumno hace ya algunos años y hasta hoy día como profesor; y es que sus palabras me han permitido hacer conciencia de una necesidad que los jóvenes en formación han evidenciado en los últimos años, respecto a que el bailarín de danza folklórica vive en un constante exceso de “otredad”.

Me atrevería a decir que este “exceso de otredad” al cual se refiere, conlleva algo más complejo que la idea de representar a un otro cuando se ésta en situación escénica, ya que la necesidad de enunciación del bailarín folklórico, al menos en lo que refiere a la danza folklórica mexicana, hoy en día se pone de manifiesto ante las demandas y exigencias que el contexto de la sociedad mexicana contemporánea propone. En este sentido; ser bailarín folklórico en un México de fluctuaciones económicas cada vez menos favorables, de deshumanización, desapariciones y de inequidades socioculturales, donde los discursos a favor del otro predominan con afán de aparentar inclusión en una sociedad “vanguardista”, implica tomar conciencia de nosotros mismos y de nuestra capacidad de acción política antes de intentar establecer relaciones empáticas con lo otro.

Nuestro devenir como sociedad nos confronta al mismo tiempo con nuestra naturaleza disciplinar, dejando en evidencia que la danza folklórica no solo ha constituido su episteme en los entretelones del nacionalismo, sino que ha colocado a un “otro”, llámese charro, china poblana, jarocho o como se llame, como icono de nuestra identidad mexicana ante los ojos del mundo, negándole a su vez posibilidad de acción al cuerpo que lo representa, volviéndolo un cuerpo que “habla” por un otro, en ocasiones desconocido, una especie de contenedor de identidades cuya identidad a su vez se ciñe, en la mayoría de los casos, a la reafirmación de aquello que no le pertenece.

Para el bailarín folklórico, este exceso de otredad implica la toma de conciencia de lo ajeno, de las diferencias y las semejanzas en el proceso de construcción de las identidades. Al respecto Hidalgo, retoma a Heidegger cuando dice:

El “ser ahí” es un ser en circunstancia, es el “ser en el mundo” condicionado y condicionando su contexto, con posibilidad de permanencia y de cambio, así espacio y tiempo se humanizan, definiendo lo que somos. El “otro” ocupa un papel primordial en la construcción de la identidad del sujeto (...) la del otro y la de sí mismo. (...) El sujeto está en constante contacto con diferentes estímulos, información, conocimientos, convivencia, encuentro y desencuentros con los otros y con entornos que provocan en ocasiones replanteamientos sobre su “estar en el mundo” (2015, p.117).

En este sentido, la conciencia de lo otro ocurre por empatía o distanciamiento y se manifiesta en una dimensión corporal estableciendo fronteras entre un sujeto y otro, de esta manera el cuerpo se vuelve factor de individuación (Le Breton, p.45) idea que en el contexto de las sociedades modernas, separa al sujeto de su tejido comunitario.

Para Ricoeur, la conciencia y el reconocimiento de lo otro implica un proyecto ético que considera la distinción del extraño como “alter ego” pero a su vez lo percibe como semejante,



permitiendo la construcción de relaciones sociales, simbólicas y afectivas. Sin embargo, en este proceso existe un momento de desidentificación en el que el otro, se vuelve ajeno, está fuera de mí mismo, ya que su “ser en el mundo” no es el mismo que “mi ser en el mundo” aun cuando ambos “estamos” en el mundo.

Así el bailarín folklórico experiencia a través del cuerpo una especie de vacío al acercarse en exceso al otro y alejarse de sí mismo. Este “exceso de otredad” o rechazo de sí mismo por acoger al otro, desdibuja la identidad del cuerpo propio y la diluye en los cuerpos otros, hace del extraño el medio de supresión del yo. Al respecto, Jean Luc Nancy escribe:

El intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo.

Pero el hecho de convertirme en un extranjero para mí mismo no me acerca al intruso. Parecería, más bien, que se hace pública una ley general de la intrusión. Jamás hay una sola: ni bien se produce, comienza a multiplicarse, a identificarse en sus diferencias internas renovadas.

De este modo, padecería varias veces el virus del herpes zóster o el citomegalovirus, extranjeros dormidos en mí desde siempre y que se despiertan de pronto contra mí por la necesaria inmunodepresión. (p.33)

En relación con lo anterior, la idea de corporalidad o *corpo*/realidad se propone vía fundamental para establecer la relación entre mismidad e ipseidad (Ricoeur, 2006). La experiencia de la carne, se vuelve así el referente de nuestra condición en el mundo, nos coloca en una posición ante el otro, nos otorga un “locus” desde el cual observamos y comprendemos, en términos de Husserl, nuestro mundo de la vida.

Así la corporealidad del bailarín folklórico, constituye su *habitus* (Bourdieu,) a través del disciplinamiento y las técnicas corporales, como lo plantean las exigencias de la academia. A este cuerpo se le habilita para adaptarse a otras corporalidades, para encarnar otras danzas, aun cuando estas se encuentren

muy lejanas a su realidad contextual, histórica o kinética, se le entrena para el manejo de vocabulario especializado, cuya finalidad persigue la sistematización de esos “otros” saberes corporales, los de la tradición y de las culturales populares, aquellos saberes que los antropólogos han denominado “modelos de aprendizaje émicos” para posteriormente ser trasladados al escenario como espectáculos.

Por esta razón al cuerpo folklórico se le ha intentado explicar colocándole la etiqueta de un “bailarín integral”, puesto que su naturaleza está habilitada para encarnar otras danzas, incluyendo, además de las danzas rituales y populares las técnicas heredadas por la tradición occidental, lo anterior con el objetivo de escenificar discursos “incluyentes” que favorecen al “otro” en tanto sus cánones estéticos primigenios sean ajustados a la estética que demanda el espectáculo.

Es así que, este cuerpo en formación, atraviesa por aquello a lo que Le Breton refiere como estadios liminales, una serie de situaciones o momentos de reajuste continuos e inacabados en los que se confronta constantemente con un “otro corporal” pero a su vez pone en juego su mismidad y lo transforma-trastoca en el proceso. La experiencia de lo otro en el cuerpo puede, en ocasiones ser incómoda, cuando existe discordancia con nuestro horizonte de comprensión, o por el contrario, puede devenir en una experiencia empática.

Pensemos un momento en una persona que antes de entrar en una tienda de ropa observa en el aparador un “oufit” que es de su agrado, se proyecta con el atuendo en su cuerpo, pero al momento de entrar en el probador percibe que aquella imagen visualizada previamente no es de su total agrado ya proyectada en el espejo, quizá porque la misma imagen que ahora percibe está completamente alejada de lo que ha construido como su realidad corporal.

Es entonces que emerge una sensación de incomodidad con aquello “otro” que en apariencia es extraño; intruso, como lo nombra Nancy, quien al respecto escribe:

Una vez que está ahí, si sigue siendo extranjero, y mientras siga siéndolo, en lugar de simplemente «naturalizarse», su llegada no cesa: él sigue llegando y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, carece de derecho y de familiaridad, de acostumbamiento. En vez de ser una molestia, es una perturbación en la intimidad (2000, p. 12)

Lo extranjero se torna aquello que se ubica en un horizonte de comprensión distante o distinto al propio, aquella sensación de ruptura o desajuste con la corporealidad propia es la misma a la que me he atrevido a nombrar como “choque corporal”. En el encuentro con lo otro, el choque corporal, se experimenta en los primeros estadios, cuando es más evidente la sensación-percepción de lejanía o distanciamiento contextual.

Traslado aquí la idea de choque cultural o choque transcultural, empleada en el método etnográfico y antropológico para referir a esta experiencia. Para ejemplificar lo anterior, pensemos en aquella sensación que experimentaría un cuerpo siempre entrenado en las técnicas más ortodoxas de la danza clásica intentando incorporar (encarnar) los patrones de movimiento de una danza africana, cuando no se ha tenido referente de aprendizaje alguno en ella.

De la misma manera, el cuerpo del bailarín folklórico, debe deconstruirse continuamente para encarnar sin distinción a un danzante quetzal de la sierra norte de Puebla o a un charro del occidente mexicano; debe repensarse y configurarse experimentando liminalidades en tránsito y moverse como lo hace un indígena, un bailarín o como el mejor zapateador, incluso sin conocer las condiciones contextuales que constituyen la corporealidad de ese otro.

El choque corporal, nace como concepto en el seno de la práctica académica de la danza folklórica mexicana en la ENDF; durante un ensayo en el que los estudiantes aprendían directamente de los bailarines el estilo de baile al que se le denomina “sonidero”. Es precisamente en este encuentro con el otro, que

se experimenta la imposibilidad en el acceder a esa otra danza, cuando el cuerpo es capaz de reproducir una secuencia kinética, que en términos estructurales puede ser correctamente ejecutada, pero en la cacería del “estilo” nos confronta con lo ajeno y a su vez con nosotros mismos.

Kaeppler (2003), refiere al estilo en la danza como una especie de sello de subjetividad, que conlleva aspectos más allá del plano físico y trastocan la materialidad de la danza integrando aspectos imaginarios, simbólicos y afectivos del sujeto. Es decir, el estilo como resultado del proceso de mediación que el sujeto realiza del material de movimiento; conlleva a su vez la encarnación de sus aspectos culturales, sociales y psicológicos.

Siguiendo la lógica anterior, el principal obstáculo en la práctica del bailarín folklórico, implica romper la barrera de la distancia subjetiva. A través de estos acercamientos a la corporalidad del “otro” se busca aprehender las formas dancísticas tradicionales o populares y constituir un proceso de traducción.

Esta traducción corporal, al igual que en traducción lingüística, ocurre cuando una forma dancística (estructura + estilo de acuerdo con Kaeppler)<sup>18</sup> original o de partida, encuentra correspondencia en la forma dancística meta o de llegada, que es la del intérprete. En este proceso, al igual que en la traducción lingüística es importante considerar tres aspectos:

- El texto. ( la estructura)
- La interpretación. (el estilo)
- El contexto. Es necesario considerar los horizontes de comprensión, de acuerdo con Gadamer<sup>19</sup>, o el lugar de enunciación de la experiencia.

Si pensamos desde otros lugares la práctica de apropiación en la danza folklórica, más allá de los productos y pensando en favorecer procesos de recontextualización y construcción de

<sup>18</sup> Op. Cit. p. 97

<sup>19</sup> Gadamer, Hans George (1992). *Trad. de M. Olasagasti*. Verdad y Método. Sígueme Editores. Salamanca.

sentido de la práctica, la episteme de nuestra disciplina se traslada de la centralidad y unidireccionalidad de los discursos nacionalistas sobre la identidad a la multiplicidad de formas en que estos se configuran.

Para apoyar lo anterior, las ideas de Paul Ricoeur nos ofrecen un marco de referencia para entender la práctica y proceso de encarnación en el cuerpo del bailarín folklórico, para enmarcarlo como un cuerpo que transita continuamente entre mismidad y alteridad y no como aquel que representa una otredad desdibujada por los discursos totalizadores. Desde esta postura, la actividad de éste cuerpo se centra en la traducción de la experiencia corporal del “otro” en busca de significación dentro de la práctica propia. De acuerdo con lo anterior, Islas, explica:

[Ricoeur] concede cierto soporte material a las traducciones de una lengua a otra, porque las equivalencias que se producen van más allá de la comparación del sentido para abarcar una misma materialidad común a todas las lenguas compuesta de sonido, ritmos, garganta y boca del hablante a la que cada lengua le da su propia configuración. Es dentro de las regiones del sonido, el ritmo, el silencio que se da la transposición de una lengua a otra y de cualquier forma hay pérdidas y ganancias así que mucho más complejo será transponer pasando de un soporte material a otro °(2016, p. 139).

Es así que la idea de traducción sugerida por Ricoeur parte del reconocimiento del sí mismo para definir elementos comparables entre la experiencia del traductor y la experiencia del otro. Cabe señalar, que este ejercicio no se piensa como una forma de traducción literal lingüística, la cual apuntaría a producir elementos equiparables y, en primera instancia, literales, por el contrario se trata de hurgar en las significaciones colocadas en el discurso enunciado para posteriormente entretejer las significaciones que se hallen en la experiencia del traductor.

Para el autor, la traducción requiere tomar distancia entre la lengua origen y la lengua extranjera y a su vez acercarse a los

procedimientos cotidianos en los que operan y funcionan ambas lenguas. Dentro de este umbral emerge la incomprensión, y en el caso de la danza, el choque corporal, que aparece como impulso para la interpretación.

Islas (2016), por su parte hace referencia a este acercamiento a lo “otro” desde la experiencia del cuerpo a partir del término de traducción performática, proceso que abre una zona de posibilidades para accionar o mover el archivo a partir de su exploración y resignificación corporal. cuando el archivo es otro cuerpo vivo, tal como ocurre cuando el bailarín folklórico se encuentra coexistiendo con la experiencia del cuerpo –otro- en simultaneidad, es necesario centrar la mirada en el encuentro, en el acontecimiento corporal que construye una alteridad de naturaleza performática, configurando a su vez un territorio (en términos de espacio-tiempo) liminal en el cual se producen transacciones y desplazamientos afectivos y de significaciones que colocan a ambos, traductor y hablante, entre “el uno y el otro”.

## REFERENCIAS

- ISLAS, I. (2016). El juego de acercarse y alejarse: traducción performática de otras danzas. México. Secretaria de Cultura-INBA.
- LOZANO, V. (2015). *El performer folklórico. Hacia el dominio del cuerpo creativo del bailarín de danza folklórica*, en J.L Sagredo (Coord.), ponencia presentada en el 3er. Coloquio Nacional de Etnocoreología. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.
- PARGA, P. (2004). Cuerpo vestido de nación. Danza folklórica y nacionalismo mexicano. México. CONACULTA.
- INKUS, M.J. (2005). De la herencia a la enajenación: Danzas y bailes “tradicionales” de Yucatán. México. Centro de Estudios Mayas-UNAM.
- RICOEUR, P. (2009). Sobre la traducción. Paidós. España.
- TURNER, V. (1969). El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Taurus. Madrid.

# COREOGRAFÍAS EXPANDIDAS: EXPERIMENTACIÓN METODOLÓGICA PARA LA APERTURA CREATIVA DE LA FORMACIÓN EN DANZA

ANA MILENA NAVARRO BUSAID

La discusión sobre ¿qué es la creación coreográfica y cuáles sus implicaciones metodológicas? ha tenido lugar en diferentes estudios, sobretodo en la época moderna, llegando a concebirla como la estructura sistematizada de movimientos encadenados unos a otros. Representantes de esta época como Doris Humphrey<sup>20</sup>, diseñaban coreografías basadas en la imitación de las formas técnicas, la estilización gestual con un tipo de organización a partir de una lógica lineal, vías tradicionales de la coreografía que para la visión actual resultarían en estructuras rígidas. Sin embargo, su desarrollo y estudio sobre temáticas de la coreografía son base de la pedagogía actual en danza, tales como: el fraseo, los desplazamientos, el diseño, el ritmo, la motivación y las dinámicas, elementos constitutivos del ambiente coreográfico de la danza moderna y que, aún hoy en día, son utilizados como elementos metodológicos de la enseñanza.

A partir del posmodernismo, la creación coreográfica toma un rumbo diferente, que dilata su sentido y amplía su significado

<sup>20</sup> Coreógrafa estadounidense, una de las más influyentes en la danza moderna de su país. Nació en Oak Park, Illinois y estudió ballet, bailes de salón, danza folclórica y danza interpretativa. Después de retirarse como bailarina en 1945, se convirtió en directora artística de la compañía de José Limón, creando obras sobresalientes. En 1959 se publicó su libro *El arte de crear danzas*. Humphrey es famosa tanto por sus teorías sobre el movimiento como por sus dramáticas y efectistas coreografías de grupo.

hacia áreas afines. En dichas áreas, se busca borrar la rigidez de concepción coreográfica y traspasarla a investigaciones y prácticas que atraen a profesionales de otros campos de estudio, tanto en su forma creativa y compositiva, como en su aplicación pedagógica. Es el caso de los experimentos realizados por los integrantes de la *Judson Dance Theater*<sup>21</sup>, cuyas bases están en las enseñanzas de Anna Halprin<sup>22</sup>, quien dirigía experimentos a partir del concepto de tareas, logrando aislar la idea del creador o director, y sustituyéndolo por la de creación colectiva.

A mediados de la década de los 70, artistas como Meredith Monk, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti e James Waring entre otros, pertenecientes a áreas artísticas como teatro, música, poesía, artes plásticas, cine y composición, desarrollan prácticas enfocadas en el sentido somático del cuerpo. Al mismo tiempo, promulgan la abolición de las jerarquías en las compañías de danza y crean experimentaciones abiertas a partir de aspectos como organizaciones aleatorias, y procesos sin terminar (entre otros), produciendo nuevas formas de pensar y crear la coreografía y la composición.

Consecuentemente, se inaugura la danza posmoderna con su carácter anárquico que dará otros rumbos a la creación coreográfica, estableciendo nuevos modos y visiones sobre lo coreográfico. Es así como la creación coreográfica se encamina hacia elementos indeterminados, actos y gestualidades desprovistos de significados psicológicos y enmarcados hacia actuaciones cotidianas y naturales.

<sup>21</sup> Fue un colectivo de bailarines informales, actuaron en la Judson Memorial Church en Greenwich Village, en la ciudad de Nueva York U.S.A. Se desarrolló a partir de una clase de composición de la danza impartido por Robert Dunn, un músico que había estudiado con John Cage. Estos artistas crearon nuevas perspectivas para las imposiciones de virtuosismo técnico y apariencia dramática de la danza moderna.

<sup>22</sup> Coreógrafa y bailarina estadounidense, fue una de las pioneras de la danza posmoderna. En 1950, estableció un estudio en San Francisco, que ofrecía talleres y clases, explorando el arte y el cuerpo como una experiencia en transformación continua. Desarrolló un método de entrenamiento a través de tareas, scores y reglas pre-establecidas, además fue pionera en el movimiento expresivo de las "artes de cura" por su creencia terapéutica en el movimiento y en el poder de cura de la danza.



Cabe destacar que la coreografía ha sido entendida como la escritura de la danza (*coreo*= baile y *grafía*= escritura), concepto al cual se refiere el autor André Lepecki en su libro *"Agotar la danza: performance y política del movimiento"*. Lepecki debate y analiza la idea generalizada que "asocia ontológicamente la danza con flujo y continuidad de movimientos y con gente que da saltos (con o sin música)" (2008, p. 15).

Para explicar tal situación, el autor elabora una genealogía sobre la relación entre danza y movimiento, la cual indica que las prácticas coreográficas están condicionadas por esta aseveración de la gente que da saltos, determinando un sujeto promovido por una motilidad continua, como proyecto cinético de la modernidad. Finalmente, Lepecki indaga en las propuestas de coreógrafos contemporáneos como: Xavier Leroy, Jérôme Bel, La Ribot, Vera Mantero, entre otros, para exponer y transgredir estas interpretaciones y abordar temáticas de la performance, las cuales acogen nuevas visiones y posiciones políticas de ver, hacer y entender la danza.

Esta discusión constituye una clave importante para una definición sobre lo que podría ser lo coreográfico, y sus múltiples aplicaciones pedagógicas o las maneras más apropiadas y afines de enseñar la creación coreográfica en un contexto cambiante. Durante la escena artística de los últimos años, la multiplicidad de miradas sobre la danza, el cuerpo y su movimiento han determinado con mayor ahínco caminos exploratorios, menos fijos, desestabilizando la idea preestablecida sobre la coreografía y sus elementos constitutivos. De esta forma, nuestra comprensión sobre la danza es desafiada, confrontándonos con las fronteras de su contexto, que configuran otras y nuevas formas del quehacer artístico y pedagógico.

Entonces, definir la coreografía en la actualidad requiere establecerla en un contexto determinado, pues depende de sus ambientes, los tipos de investigación y la visión misma de la danza. Por consiguiente, es preciso abordar las formas de pensamiento que se han construido a lo largo de la historia y sus enfoques, que al final son la respuesta creativa y artística sobre la coreografía. Esto implica la posición política de asumir y

lidar con cuestiones que definen lo coreográfico. En este sentido, lo coreográfico reside en la idea de su contexto y la creación coreográfica sería su forma práctica.

Teniendo en cuenta estas discusiones, trato de llamar la atención sobre el abordaje que puede tener lo coreográfico. Al estar inmerso en el contexto académico, debe abrir hacia aspectos tanto experimentales como tradicionales en su forma de presentación artística y en cuanto proceso pedagógico. Pienso la creación coreográfica como un campo de experimentación que permite al estudiante situarse en el lugar de intérprete, creador, investigador y director. Un juego de exploraciones, por el cual se manifiesta la creación artística, transformándose continuamente y evidenciando la forma propia y compartida de crear una danza.

Para tales efectos, parto de los pensamientos y estudios producidos por diferentes artistas e investigadores de danza, además de mi propia experiencia como bailarina y profesora, para proponer la creación coreográfica como proceso de ruptura que genera nuevas vías de análisis y de observación, y para el que parte de su función está en trasgredir su propia normatividad.

Por ejemplo Chaplin y Bloom, autoras del libro *"El acto íntimo de la coreografía"* afirman que el proceso coreográfico "depende de la sensibilidad interna, de la reacción imaginativa y de la configuración estética de la experiencia íntima" (1986, p.13). Al respecto la coreógrafa estadounidense Susan Buirge (apud Louppe, 2011, p.192) respalda tal significado, definiendo la obra coreográfica como "un universo imaginario completo, en que todas las elecciones tienen su razón de ser, pero en ningún caso pueden sustituir la escritura misma como combinación de todas las elecciones".

Para André Lepecki (2008, p.21) la tarea de la coreografía consiste en pensar desde el punto de vista del cuerpo, remon-tándose al interrogante ¿qué puede un cuerpo? trabajado en las filosofías de Spinoza y de Nietzsche. Pero, es Laurence Louppe, quien orienta hacia una visión amplia al afirmar que la obra coreográfica contemporánea es forzosamente polimorfa.

Deriva de un propósito original para establecer sus propios códigos, contenidos, al mismo tiempo que sus modos de actualización (2011, p.252).

Desde estas comprensiones, la creación coreográfica proviene de un orden corporal y experimental, siendo modo de investigación sensible al sustentar la creación personal hasta desarrollar todo un conjunto de aspectos, los cuales determinan y dan fuerza a la composición en cuanto proyección teórica y práctica. Entonces, ¿Cómo crear un ambiente propicio para que la pedagogía de la creación coreográfica sea el lugar de experimentación, investigación y proyección de la danza en el ámbito académico?

La enseñanza sobre la creación coreográfica debe ser un modo de aprendizaje que coincida con la idea de lo coreográfico en la actualidad. Esto quiere decir, que esta visión educativa aplique un sistema abierto y móvil, buscando la participación individual, y colectiva de estudiantes, profesores y público. Que sea un llamado a la multidireccionalidad de la creación, pues todos son agentes colaboradores y participes, convirtiéndose en coautores en la construcción de las diversas posibilidades coreográficas.

Justamente, la pedagogía en creación coreográfica trata de la construcción de conocimiento, abriendo campo a la exploración y al diálogo, para definir tanto sus ambientes y contextos como sus propias fronteras. Tal pensamiento tiene influencia del arte “participativo” de la década de los 60, que el filósofo Italiano Umberto Eco determina como obra abierta: un “objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permiten, pero coordinan, la rotación de las interpretaciones y el desplazamiento de las perspectivas” (2003, p. 23, traducción propia)<sup>23</sup>. Lo cual desencadena el análisis de factores como jerarquías, autorías, libertades, información vertical y centralizada.

Sin embargo, estos factores y roles - intérprete, creador, investigador y director - pueden ser establecidos mientras se está

<sup>23</sup> Original: “objeto dotado de propriedades estruturais definidas, que permitem, mas que coordenam, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”

creando e investigando, así como a veces son pre-establecidos o definidos con anterioridad; sus formas pueden ser diversas. Sin embargo, cabe resaltar que lo importante es su tendencia a la movilidad, categoría de las obras abiertas, la cual Umberto Eco denomina como “obras en movimiento”. Su finalidad es invitar al espectador a ser un “centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales establece su propio camino, sin ser determinado por una necesidad que prescribe las formas definitivas de la organización de la obra contemplada” (ECO, 2003, p. 41, traducción propia)<sup>24</sup>.

En este sentido, la movilidad de los roles y su experimentación práctica en la creación coreográfica, generan los conocimientos necesarios para que los estudiantes tomen decisiones acerca de sus procesos y conozcan sus medios de investigación para sus coreografías. Esto determinará sus modos de observar, atender, crear, provocar y actuar, transformándose en cuerpos artísticos en constante experimentación. Según las Autoras Anne Bloom y Tarin Chaplin tal concepto coreográfico se encuentra implícito en la estructura de la improvisación, siendo una buena manera de aprender conceptos coreográficos (1986, p.16).

La improvisación, como herramienta de construcción, permitirá al estudiante entrar a un universo creativo e investigativo para moldear y componer sus formas. Además, hay otro aspecto de la improvisación, en el cual es considerada como obra, siendo forma de presentación de un instante coreográfico. Esta última tendencia, llamada de “Composición Instantánea”, son las ideas desarrolladas por el coreógrafo y bailarín Mark Thompkins. Thompkins describe el momento coreográfico como el nacimiento en el instante del primer impulso del cuerpo, o sea, aquí no hay una organización predeterminada en la que ciertos movimientos puedan ser repetidos. Existe como otro tipo de organización imprevisible, dando lugar a la espontaneidad, inestabilidad e incertidumbre a modo de material creativo.

<sup>24</sup> Original: “centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída”

De todas maneras, el bailarín estadounidense Kent the Spain aclara “...lo imprevisible no es indeterminado, existen factores (personales, historias del sujeto, morfología, marcas funcionales,) que establecen los límites en el infinito de los movimientos posibles” (apud LOUPPE. 2011, p. 207). En ambos casos de la improvisación – herramienta de construcción y obra en sí –, el improvisador deja de transmitir el concepto a través de la experiencia para comunicar la propia experiencia, la determinación de la “apertura” y la “movilidad” de la misma. En la acción de improvisar la obra toma forma, luego, “toda forma es forma de comunicación al mismo tiempo que forma de realización” (OSTROWER, 2010, p. 5, traducción propia)<sup>25</sup>.

De esta forma, esquemas basados en la improvisación, indeterminados y experimentales, amplían el campo de las posibilidades de creación coreográfica, la cual no sienta sus bases en formas conocidas y ya establecidas, sino que arriesga y avanza para incertidumbres de cómo el individuo va construyendo su medio y realidad.

Por tanto, los procesos pedagógicos para la creación coreográfica basados en la improvisación, deben abrir las posibilidades y fomentar la colaboración y la participación de todos los implicados, garantizando múltiples relaciones que incluyen la alteración de las creaciones y composiciones por parte de la participación del público. Como resultado, se produce lo que el crítico de arte francés Nicolás Bourriaud apunta en su libro *“Estética Relacional”*: el arte como un estado de encuentro (2008, p 17) y un intersticio social.

Tales declaraciones marcan el camino y el efecto que la coreografía realza en un ambiente de aprendizaje y académico de la danza, donde hay espacio para la elaboración individual y colectiva de sentidos. No interesa si la creación coreográfica es lineal, tradicional, aleatoria, desestructurada, pues incide en la idea de materializar los impulsos a modo de conformar una idea, su distribución y la creación de sus propios elementos.

<sup>25</sup> Original: “toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma de realização”

La cuestión aquí es la experimentación metodológica enfocada en crear, jugar, preguntarse y producir como resultado de un proceso de experiencia, permitiendo la apertura creativa de la formación en danza. Es reconocer la capacidad del estudiante de contemplar la construcción de conocimiento en la creación coreográfica, siendo un productor de sentidos, ideas y movimientos al crear y compartir. Además, identifica al profesor como un educador creativo, encargado de provocar los encuentros, diseñar las situaciones e incitar estados creativos. En este caso, el profesor no es más el director, es el encargado de cuidar del ambiente creativo por medio del diálogo, la contextualización, la atención, la escucha y la colaboración.

Pensar desde una pedagogía de la autonomía, la cual no es resultado sino medio para la expresión, resulta ser la labor del estudiante y del pedagogo, cuya condición no deja de exponer la práctica como forma de experiencia vital en los procesos cognitivos. Entonces, al crear una práctica de la autonomía, se construye un respeto para sí mismo y los otros, al tiempo de una responsabilidad con el quehacer artístico. Sin olvidar que también es punto de resistencia para los ejes de poder considerados para las artes escénicas y la danza.

Esta práctica de autonomía conlleva a que los procesos colectivos de los estudiantes mejoren y se extiendan hacia modos colaborativos. Está es una propuesta de una metodología abierta y móvil sobre lo coreográfico, cuya finalidad reside en recorrer sus campos ya conocidos y explorar nuevas posibilidades para ampliar sus fronteras, y proponer así un arte coreográfico que concuerde con las realidades del mundo actual. El bailarín de hoy no quiere tan solo ser un reproductor de coreografías, tiene la necesidad de crear, experimentar, producir, proponer, participar y construir por sí mismo, siendo este el inicio de su investigación en danza.

La forma como se aplica este concepto metodológico implica que las prácticas coreográficas responden y dan forma a sus principios teóricos, o sea, interactúan bajo sus propios contextos y posibilidades. Cada acción y creación coreográfica conlleva su discurso sobre lo que considera como coreográfico. En esta

medida, lo coreográfico se convierte en un proceso teórico-práctico al reflexionar sobre los modos de presentar, crear, producir, analizar y evaluar la práctica artística y pedagógica de la creación.

Es de esta manera como el concepto de coreografía se va redefiniendo, pues se encuentran perspectivas y estrategias diversas que estructuran discursos más allá del campo de la danza. Estas son propuestas emergentes, pues amplían el contenido teórico y práctico y lo expanden, borrando las fronteras disciplinares y renovando nuestra mirada hacia el arte. Es por eso que se genera un entendimiento de la coreografía como un universo expandido, el cual reside en prácticas artísticas y filosóficas experimentales.

Quizá, será Laurence Louppe, quien más se acerque a este concepto de Coreografía Expandida con su propuesta de “Protocoreografías”, las cuales sirven para: designar esos momentos de coreografías inadvertidas, esas organizaciones espontáneas, esas verdaderas composiciones situadas en los límites de lo visible. Presentes, no obstante, vivas, activas a cada instante, a nuestro alrededor”. (2011, p. 441). Este término de protocoreografías revalida la creación coreográfica como organización a establecerse en su ejecución e investigación. Además, de no corresponder a un orden determinado e intervenir en las esferas privadas, colectivas y públicas.

Cabe resaltar que en las diferentes épocas y generaciones, lo coreográfico redescubre nuevas, formas y sentidos. En consecuencia se da lugar a desarrollos prácticos y teóricos para determinar también el contexto de su creación, y así mismo resulta ser un campo que se escribe a diario, en las visiones y experimentos de los artistas de hoy en día.

Como resultado, el rol de la creación coreográfica interviene en dos sentidos; en la formación del artista y en el sentido de composición o de la obra creada. Ambos aspectos, delinean y proponen al estudiante como productor de sus experiencias, tanto en su parte pedagógica como artística. Esta doble construcción se plantea desde el punto de vista metodológico de la enseñanza de la coreografía, no solamente como proceso de

formación, sino también, desde sus implicaciones en la investigación para la creación artística.

Resalto la improvisación como una herramienta efectiva para la construcción de coreografías, ya que establece un espacio creativo, expresivo y autónomo, una forma de experimentar, pues acciones y pensamientos están en simultaneidad.

Ambientes experimentales, creaciones colectivas, experimentos individuales, improvisaciones y modos no convencionales de creación son elementos indispensables para la concepción de la creación coreográfica. Al mismo tiempo que estos aspectos se convierten en práctica de formación e investigación dentro del contexto académico. Esto destaca el potencial productivo de cada estudiante, en su construcción individual como investigador de su propio movimiento y en su comunicación grupal, aportándole su calidad colaborativa y participativa. Por lo tanto, se inauguran formas y modos de creación en un campo en el que lo coreográfico no termina de escribirse.

El compromiso académico es abrir espacios de creación como puntos de construcción de nuevas corrientes para el área artística, lugares de reflexión para el quehacer artístico en el que el estudiante cree, experimente y analice sus propias formas. De esta manera, los estudiantes reconocen sus modos como fuentes de investigación y dinámicas que aporten a la construcción y discusión de un campo como es la coreografía, la cual se comporta incierta, cambiante y voluble.

## REFERENCIAS

- BLOOM, LYNNE ANNE, CHAPLIN, TARIN L. **El acto íntimo de la coreografía**. México D.F. Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación. Primera Edición, 1996.
- BOURRIAUD, NICOLÁS. **Estética Relacional**. Traducción: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, (edit.) 2008.
- DOS SANTOS, GLADISTONI. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. Dissertação de



- mestrado. Programa de Pós-graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.
- ECO, UMBERTO. **Obra aberta**. São Paulo: perspectiva, 2003.
  - FREIRE, PAULO. Pedagogía da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra. 1997
  - LEPECKI, ANDRÉ. Agotar la Danza: *Performance y Política del movimiento*. Traducción Antonio Fernández Lera. España: Universidad de Alcalá, 2008.
  - LOUPPE, LAURENCE. Poética de la danza contemporánea. España: Universidad de salamanca, 2011.
  - OSTROWER, FAYGA. Criatividade e processos de criação. 25 ed. Petrópolis: Vozes, 2010

# CLASE MAGISTRAL



## EL FOLKLORE DANZARIO CUBANO EN EL MUNDO DE LA GLOBALIZACIÓN

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

El tema de las danzas populares tradicionales y su relación con fenómenos complejos de orden contemporáneo tales como la globalización, es algo que no se ha debatido con suficiente profundidad en los espacios dedicados a la reflexión teórica del quehacer de este perfil danzario en nuestro país.

El término “Globalización”, que unos años atrás podría decirse que fue utilizado casi como una moda conceptual y a veces de manera muy imprecisa, ha sido definido por diferentes autores desde perspectivas muy diversas, tanto en Europa como en el contexto latinoamericano. Para Carolina de la Torre, por ejemplo, la globalización es un:

...fenómeno esencialmente técnico-económico, propio del capitalismo transnacional, de enorme influencia en lo político, social y cultural, caracterizado por la construcción de un gran mercado mundial de enorme eficacia y velocidad de actuación que se apoya en las más novedosas tecnologías informáticas y favorece la acumulación de la riqueza en un limitado número de corporaciones y personas que a su vez controlan a nivel planetario los medios de comunicación (De la Torre, 1995:164).

Este mundo de la globalización el cual, al decir de la autora, está plagado de “tecnologías de saturación social” (teléfonos, comunicaciones por internet, correos electrónicos, televisión, medios de transportes, prensa, etc.), ha modificado indiscutiblemente nuestra cotidianidad y con ella conceptos íntimamente relacionados con las danzas folklóricas, tales como: cultura popular, identidad, y tradición.

Tulio Hernández en su ensayo “Tradición en la globalización, se refiere a que:

Lo novedoso, lo que empieza a cambiarnos la percepción de todo esto, es que existe un conjunto de repertorios que (...) aparecen como ciertas amenazas a la existencia de una cultura popular planetaria, de una cultura popular mundializada, de un tipo de repertorios que empiezan a formar una especie de imaginario supra-nacional que une a gentes, a personas absolutamente distantes entre sí (Hernández, 2006:19).

Un ejemplo muy cercano a nuestro país, acerca de esos repertorios mundializados, es la salsa, y dentro de sus estilos el Casino, donde hemos podido constatar su enseñanza, práctica y escenificación a través de academias de danza localizadas en Europa, Asia y América. Igualmente podrían mencionarse las prácticas religiosas de la Regla de Ocha y con ellas las danzas rituales de los orichas.

Esta realidad ha obligado a la folklorística, como ciencia cuyo objeto de estudio es la cultura popular tradicional, a repensar el concepto de tradición:

Handler y Linnekin criticaron la definición de tradición como legado cultural del pasado, y, en cambio, afirmaron que la tradición es una construcción simbólica en la contemporaneidad y un aspecto de toda la vida social. El contenido mismo puede ser viejo, pero eso no es lo decisivo porque también elementos completamente nuevos pueden funcionar como tradición (Eriksen y Selberg, 2014:2).

Algunas ideas sobre la dicotomía tradición/modernidad que incitan a reflexionar acerca de las formas de funcionamiento que hasta ahora tenemos en el medio de las danzas populares tradicionales, son las que siguen:

La idea de tradición emergió en la fase más intensa de la modernización, cuando los procesos de modernización se propagaron para afectar a toda la sociedad. Desde una plataforma moderna la tradición y la modernidad son contrarios, pero fueron los procesos de modernización, la industrialización, la racionalización, la individualización y la fe en el progreso los que le dieron valor a la tradición y la continuidad.

La tradición y la cultura tradicional del pueblo son creadas por el Moderno, como contrario al Moderno y, así, como parte de él. Sin el Moderno como fondo, como contexto, no podía surgir lo tradicional como texto (Bausinger 1992). (Eriksen y Selberg, 2014: 11).

Sin pretensiones de agotar estos temas de alta complejidad, creo necesario continuar este análisis en vías de compartir con ustedes algunas ideas referentes a determinadas problemáticas relativas a la proyección escénica de la danza popular tradicional cubana en íntima relación con los fenómenos culturales mundiales que hemos estado introduciendo.

La proyección escénica de la danza popular tradicional cubana, se enfrenta hoy a tres desafíos: la investigación teórico-metodológica de la danza folklórica a partir de su contexto histórico y socio-cultural; los procesos formativos en la enseñanza-aprendizaje de esta manifestación; y lo relativo a la creación coreográfica de este arte danzario en el contexto espectacular profesional.

De los tres desafíos me atrevo a asegurar que el primero es el eje o eslabón fundamental en la interrelación que debe producirse entre la investigación y la docencia o entre la investigación y la creación artística de la danza popular tradicional cubana.

Hoy debe ser una labor esencial tanto para profesores, bailarines, coreógrafos e investigadores de la danza y el baile popular tradicional o folklórico, el reconocer, evaluar y virtualmente redimensionar los sistemas de expresión kinéticos culturalmente establecidos por el estrato básico de la sociedad cubana y que forman parte intrínseca de nuestra identidad nacional. Para poder captar esta realidad, decodificarla, recomponerla e interpretarla, es necesario tener el conocimiento más profundo de este fenómeno. Solo así podremos lograr un mejor resultado, no propiamente en los ámbitos de los procesos formativos y en la proyección artístico-profesional de la danza folklórica, sino también, en su promoción, gestión y crítica especializada.

El patrimonio danzario tradicional cubano es amplio y diverso, de ahí que contamos con una surtidora fuente de motivación para la creación coreográfica escénica. Estas manifestaciones están en constante cambio, pues como creaciones sociales no son hechos estáticos. Por tanto, es tarea fundamental de los investigadores o profesionales que se dedican a su enseñanza o escenificación, estudiar este fenómeno *in situ* o en el foco folklórico, contexto donde fueron creadas, reproducidas y conservadas por largos períodos de tiempo gracias a la memoria histórico colectiva de la comunidad que las gestó.

En el proceso de tránsito del hecho folklórico danzario hacia la praxis académica o artístico-profesional es de vital importancia, tanto para el profesor-investigador como para el creador-investigador, el respetar la esencia de los valores culturales estudiados, al ser reproducidos en otro contexto donde no fueron tradicionalmente creados y conservados. No son poco los casos de proyecciones escénicas y procesos de enseñanza de la danza folklórica donde se ejecutan movimientos, se crean gestos y se utilizan textos coreográficos que desvirtúan su naturaleza, atentando así contra la conservación del patrimonio dancístico cubano. Generalmente, cuando esto sucede es que no ha existido un proceso investigativo coherente.

Sin embargo, es imperativo reconocer y concientizar en nuestros medios profesionales y de aficionados que la **proyección** del hecho folklórico -definida también por diferentes autores

latinoamericanos como proyección folklórica, artística, estética, escénica o danza folklórica de proyección- no es el hecho folklórico mismo. Existen diferencias obvias que se pueden reconocer a partir de su descontextualización en el tiempo y en el espacio donde se producen, sus hacedores no son siempre los propios agentes de la comunidad donde emergen estas expresiones, los destinatarios a los que está dirigido el mensaje danzario son otros, como es distinta además su función social.

Para el antropólogo peruano José Carlo Vilcapoma, la proyección del hecho folklórico:

...es una elaboración consiente, artística de un hecho contrastable con la realidad, en el contexto comunitario o local. Estas representaciones pueden ser hechas por actores o miembros artistas de otros ámbitos del área cultural, así como los miembros de la misma cultura, empero que no son auténticos danzarines. La proyección del hecho cuenta con una serie de características propias que lo definen como tal, los que deben presentarse casi con carácter de obligatoriedad, en el momento de su reelaboración, pues el folklore se da en el tiempo y espacio únicos, mientras que la proyección es repetible en tiempo y espacios diferentes (Vilcapoma, 2008: 435).

Por otra parte, el folclorólogo argentino Augusto Raúl Cortázar asegura que:

...las proyecciones folklóricas son manifestaciones producidas fuera del ambiente geográfico y cultural de los fenómenos folklóricos que la originan o inspiran, por obra de personas determinadas o determinables que se basan en la realidad folklórica cuyo estilo, forma o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras e interpretaciones destinadas al público en general, perfectamente urbano, al cual se transmiten por medios mecánicos e institucionalizados, propio de la civilización vigente en el momento que se considera (Vilcapoma, 2008: 435).

En nuestro país se han difundido las representaciones de danza folklórica con una insospechable fuerza, como consecuencia de las políticas culturales del estado hacia la validación de las manifestaciones populares que identifican a la nación.

También es justo resaltar que este fenómeno está dado por el gusto que históricamente ha exteriorizado el cubano hacia la música y la danza en cualesquiera de sus vertientes. Por tanto, contamos con diferentes grados de proyección artística entre ellas se cuentan, las ejecutadas por los propios portadores pertenecientes a contextos religiosos o profanos como forma de mostrar su cultura hacia un público expectador; las relacionadas con el movimiento de artistas aficionados (en círculos infantiles, escuelas primarias, secundarias, preuniversitarios, en las universidades y en las casas de cultura); las engendradas por las escuelas de danza en los diferentes niveles del sistema de enseñanza artística; y las producciones de las compañías profesionales que son auspiciadas fundamentalmente por el Consejo Nacional de la Música o el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Justamente por la necesidad de brindar herramientas básicas para el fortalecimiento del trabajo investigativo *in situ* y hacer una revisión crítica sobre algunas debilidades conceptuales relacionadas con el Patrimonio Cultural Vivo, se realizó una válida compilación dirigida a todas las misiones institucionales donde Jesús Guanche y Margarita Mejuto se refieren a la noción de proyección artística:

Es el proceso mediante el cual las manifestaciones folklóricas son sintetizadas en su contenido artístico por aficionados o profesionales no vinculados directamente con este hecho cultural, pero cuidan sus elementos esenciales. También se consideran como proyección artística las expresiones populares tradicionales que se presentan fuera de su medio original y se ponen en función de una dirección artística; esto implica ajuste a un tiempo y espacios determinados, vestuario, figuras coreográficas y desplazamientos no habituales entre otros elementos, todos en función del espectador (Mejuto y Guanche, 2007:13).



Los problemas relacionados con entender que la proyección busca recrear la danza en escenarios de transmisión para la misma cultura u otra y que el procedimiento del montaje debe comprenderse como un hecho eminentemente creativo y artístico, suelen darse tanto en las manifestaciones danzarias de carácter laico, como en las rituales, pero sobre todo en estas últimas.

A partir de la difusión de las danzas pertenecientes a los diferentes complejos religiosos de ascendencia africana por el Conjunto Folklórico Nacional (1962) y otras compañías del país, el movimiento de artistas aficionados (1961) y la fundación de la Escuela Nacional de Danza (1965), va a comenzar un proceso de retroalimentación entre estas instituciones y la ejecución danzaria que se realiza en contextos rituales. Tanto los informantes como una parte considerable de los bailarines y músicos de las compañías, junto a los demostradores, profesores y músicos de las escuelas de danza, fueron y son hoy practicantes de esos cultos. Esto permitió un toma y daca que se mantuvo primero solapado y que luego de los años 90 se desarrolló con diferentes matices hasta la actualidad. Las escuelas y las agrupaciones profesionales se nutren de la sabiduría de los focos folklóricos y en las festividades rituales se empezaron a reproducir como originales o tradicionales, variaciones y estilizaciones observadas y aprendidas por los creyentes desde de la escena.

Sin dudas, este fenómeno influyó en el enriquecimiento de la proyección de las danzas folklóricas en la medida que se recrearon los diseños corporales, espaciales, de vestuario y de escenografía, se perfeccionaron las técnicas de entrenamientos para la ejecución danzaria y se emprendió un estudio o reflexión teórica más consciente en ambos medios.

Sin embargo, también se pueden observar hoy algunas incidencias relativas a este fenómeno sociocultural, que influyen de manera adversa en la creatividad y contemporaneidad de la danza folklórica de proyección artística. Por un lado, se puede observar una cierta contención en algunos de los coreógrafos iniciados en los cultos populares tradicionales, al realizar

propuestas escénicas inspiradas en determinadas ceremonias rituales o en temas sobre la mitología que puedan poner en tela de juicio su ética o código religioso. También ocurren casos extremos, donde se valora la calidad, o el éxito de la obra a partir de una puesta en escena que sea una copia de la realidad o de los actos sagrados, aplicando las mismas normas que se establecen en el contexto ritual. Existen recientes ejemplos de obras donde se manipulan animales vivos o se realizan sacrificios de animales, en plena ejecución danzaria.

Tanto en un caso como en el otro, en muchas ocasiones estos acontecimientos originan la falta de diversidad en los argumentos o problemas en la concepción dramatúrgica de la obra. Pero sobretodo, se trastoca la verdadera concepción o intencionalidad del mensaje ideológico de la puesta en escena. Vale en este juicio tener en cuenta la noción de Paulo Carvalho-Neto cuando afirma que la proyección estética de la danza folklórica

...se caracteriza por un cambio de portadores, un cambio de motivación, un cambio de función, un cambio de formas y un cambio de aprendizaje: una representación que “al pasar a [otras] manos pierde la función específica, pues la motivación que lo determina ahora es otra. En consecuencia, pierde también su forma, ya que a un cambio de motivación y de función corresponde casi siempre un cambio de forma (Carvalho-Neto, 1965: 126).

Al llevar las danzas rituales a las tablas, aunque se cuiden sus reglas formales, lo primero que cambia es su función social. En las casas-templos las manifestaciones danzarias tienen como función religiosa el establecer los nexos de comunicación con las divinidades, y forman parte de un ritual donde los destinatarios son divinos y los emisores son los propios ejecutantes. Mientras que en el contexto académico o teatral, aunque mantienen su simbolismo implícito, los destinatarios son humanos (en este caso un público o también los propios agentes) y los emisores son bailarines con determinada formación técnico-profesional.

No obstante, en el proceso de creación o de enseñanza-aprendizaje de las danzas rituales se debe partir de una motivación basada no sólo en el cómo se hace, o sea, su forma o estructura, sino también en el por qué se hace, relativo a su contenido, en este caso ritual-cultural. Esta relación dinámica de contenido y forma se logra en la práctica a partir de la utilización de imágenes relacionadas con la cosmovisión a la que pertenecen las mismas. Se puede sobreentender que los resultados artísticos y/o pedagógicos dependen del grado de información y conocimiento que tenga el docente o el creador acerca de este particular, así como de su coherente aplicación.

En el campo de los procesos formativos también se proporciona el hecho de que en la actualidad, tanto el claustro de profesores y los auxiliares técnicos de la docencia, como el alumnado de los tres niveles de enseñanza de la danza folklórica, está conformado en gran parte por iniciados y/o creyentes de los diferentes cultos populares cubanos. En el nivel superior es más fehaciente, con probabilidad por el grado de madurez y autodefinición ideológica y cultural del colectivo. En este caso se produce, tanto en las aulas teóricas como en las prácticas, un proceso de retroalimentación e intercambio informativo *sui generis*. Tanto el profesor iniciado como el no creyente deben tener un profundo conocimiento de la especialidad ya sea en los planos teóricos, metodológicos o artísticos, como en el ideoreligioso, pues de ello depende mucho su prestigio profesional frente a los educandos (practicantes o no). También es cierto que el estudiante de Danza Folklórica se arma de disímiles herramientas teórico-metodológicas que lo ayudan a interpretar, valorar y concientizar su propia realidad.

El profesor de este perfil debe cuidar, por otro lado, que su profunda reflexión teórica no se convierta en una clase de teología para sumar más adeptos, sino tener como objetivo central el contribuir al desarrollo científico-profesional de la danza folklórica como una necesidad actual en el campo de la cultura.

Es válido destacar que, a pesar que los bailarines folklóricos no se interesan por lo general en escribir acerca de sus expe-

riencias profesionales, existe un resultado favorable en el ejercicio intelectual de los estudiantes y profesores del perfil de danza folklórica en la Carrera de Arte Danzario en la Universidad de las Artes, evidenciado en los alcances investigativos de las tesis de licenciatura, maestrías y doctorados que forman parte del fondo bibliográfico de la Facultad. En ellos se perciben ya algunas corrientes de pensamiento sobre el análisis dancístico desde la práctica artística, los procesos formativos, y la indagación etnográfica en los focos folklóricos de condición ritual o laica, que abarcan la presencia de las principales raíces del folklore cubano: la hispánica, la africana y la francohaitiana.

Aunque no podemos desestimar la evidente calidad artística que demuestran algunas compañías y escuelas a nivel nacional, en el ámbito de la creación de la danza folklórica, en la gran mayoría de las agrupaciones profesionales, se observa hoy una tendencia hacia la falta de creatividad de las puestas en escena, sobre todo en la motivación temática. Se frecuentan las mismas acciones, tanto en las coreografías de estructuras narrativas, como en las de formas más abiertas; existe la repetición en los títulos de obras de un mismo género danzario; la reproducción de diseños espaciales y corporales por parte de los cuerpos de bailes y los solistas; esquematización de la gestualidad en la interpretación de personajes relacionados con jerarquías religiosas o las divinidades; y la imitación de los códigos de la danza de espectáculo musical o variedad, sobre todo por los nuevos sentidos del mercado del arte que prevalecen hoy en diferentes medios.

Está pendiente un trabajo creativo sistemático que dé lugar a un repertorio variado y de calidad en la construcción de espectáculos de este género. Para ello es necesario, además de asumir la investigación como punto de partida esencial en cualquiera de esos procesos, agenciarse una asesoría folklórica y teatral, aspecto determinante e influyente en la definición de una estética y de una poética propia en los resultados artísticos de una compañía profesional.

Otros de los aspectos polémicos que no ha sido solucionado aun en el campo de la danza folklórica, es el relativo al entre-

namiento técnico-estilístico, tanto en las compañías como en las instituciones docentes. Este es un tema abordado históricamente en los claustros de profesores del perfil de las escuelas del subsistema de enseñanza artística, y en las tesis de licenciatura de varias generaciones de graduados del Departamento de Danza Folklórica de la Facultad de Arte Danzario.

Hoy no existe aún, una técnica del movimiento corporal acorde con las necesidades de formación de un bailarín folklórico. El entrenamiento físico se realiza con la técnica de la Danza moderna y el Ballet, en los tres niveles de enseñanza, y también, aunque no en todos los casos, en las compañías o agrupaciones folklóricas a nivel nacional. Como ejemplo del marcado interés por solucionar esta carencia, la profesora y coreógrafa Teresa González creó la “Técnica Yoruba”, todavía vigente en los planes de estudios de las escuelas y en el movimiento de artistas aficionados.

No obstante, es importante hacer alusión a la importancia de la disciplina Folklore Danzario como eje fundamental técnico y estilístico, no solo en el proceso de enseñanza-aprendizaje de las danzas y bailes contenidos en el programa (que incluye los pasos y variantes de cada uno de los géneros músico-danzarios del patrimonio danzario tradicional cubano), sino también, en el entrenamiento corporal de bailarín folklórico, en la medida que detona las potencialidades del trabajo corporal específicamente del ritmo, la coordinación, la captación, la imitación, la gestualización, la resistencia y en general del dominio del movimiento y las habilidades artístico-creativas de un intérprete.

Se pueden apreciar resultados técnico-artísticos muy favorables en varias compañías a nivel nacional como resultado de un trabajo sistemático y riguroso de entrenamiento a los que se someten los bailarines, con la introducción de clases de ballet, danza moderna o contemporánea, acrobacia, canto folklórico y actuación, cada una de ellas impartidas por especialistas o importantes personalidades de la cultura cubana. Cuando esto sucede, se alcanza al menos, un crecimiento en la energía y fuerza comunicativa de los bailarines, así como un aumento en el nivel técnico-expresivo de las agrupaciones.

Uno de los aspectos fundamentales para poder mantener en las compañías profesionales de danza folklórica el nivel técnico artístico y la calidad requerida en las interpretaciones de sus repertorios, es el flujo constante y renovador de bailarines profesionales que debe existir en la composición de sus cuerpos de baile y las principales figuras. En la actualidad se constata una disociación en el sistema de ubicación, selección y formación de bailarines folklóricos. Las causas son disímiles: algunas agrupaciones folklóricas a nivel nacional plantean inconformidad con la calidad y cantidad de formación de estudiantes de este perfil; desarticulación del gremio profesional con las escuelas, con el sentido de hacer un seguimiento al desarrollo alcanzado por los futuros graduados para su posterior establecimiento en los conjuntos; aunque la mayoría de los graduados del subsistema obtienen el título de Profesores- Bailarines en el doble perfil (Danza Moderna y Folklórica), prefieren trabajar en compañías de Danza contemporánea o de Espectáculos musicales -ya sean por las mejores condiciones laborales en las sedes, por tener una mayor posibilidad de acceder a giras internacionales, ventajas en la obtención de salarios o cuotas en CUC, entre otras nociones-.

Sin perder la perspectiva de que una de las misiones fundamentales del subsistema de enseñanza artística es formar a un profesional con perfil amplio en correspondencia con la producción, la práctica contemporánea y la demanda social, está probado que cuando se realiza un proceso de formación específico para la danza folklórica, la calidad se impone. Solo para poner dos ejemplos de esa realidad, cabe reflexionar sobre las consecuencias que ha traído el cierre de este perfil independiente en la Escuela de Nivel Medio de Villa Clara, la única en el país que graduaba bailarines y profesores sólo de esta especialidad. Como antecedente a este hecho también se cerró con varios años de antelación, la similar y primigenia modalidad de estudio en la Escuela Nacional de Danza. Los efectos de estas decisiones se observan, tanto en los resultados de los exámenes de ingreso en la Facultad de Arte Danzario, como en la

posibilidad de obtener una mejor competencia en los bailarines para las compañías folklóricas de todo el territorio nacional.

En nuestro medio se están escuchando propuestas y voces, cada vez con mayor frecuencia, de la conveniencia para las compañías profesionales de tener como mejor alternativa la formación de sus propios artistas en unidades docentes anexas a las instituciones, tal como se realizó en la etapa fundacional del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba o el Conjunto Folklórico de Oriente. De hecho, ya se recurre a esta opción en varias agrupaciones donde los bailarines adquieren su categoría o nivel durante su directa inclusión en el elenco artístico, sobre todo en el caso de los hombres, y no son pocos los casos en que los resultados son de excelencia.

No es posible obviar la necesidad que tienen las compañías y las escuelas de ocuparse en remediar los problemas de la calidad interpretativa y/o disciplina en las agrupaciones musicales folklóricas que laboran en estos contextos, así como los medios para su ejecución, o sea, los conjuntos instrumentales. El acompañamiento en vivo es fundamental para los óptimos resultados del proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza folklórica y para la proyección escénica de este arte. La ausencia de carreras para la formación de percussionistas profesionales de música folklórica cubana, afecta la demanda que existe de intérpretes de este género. Históricamente se recurre a categorizar y contratar a músicos empíricos, que amén de su dominio y conocimientos en la ejecución de los ritmos y cantos folklóricos, no guardan por lo general un comportamiento adecuado de disciplina y ética profesional.

Otro tanto sucede con la recurrente desafinación de los coros de canto folklórico en las proyecciones artísticas de las escuelas y las compañías. A esta altura de nuestra historia en el campo profesional es imperioso reconocer que, aunque es de vital importancia la identificación e interpretación de los rezos y cantos para la ejecución de las danzas, en la consecución de una puesta en escena deben actuar como regularidad los bailarines y los cantantes profesionales con sus roles indepen-

dientes, amén de los casos excepcionales que logren una adecuada preparación, sólo así es posible un resultado cualitativo de respeto al espectador.

Sin intención de agotar en este ensayo crítico los desafíos actuales más acuciantes de la proyección escénica de la danza folklórica, es imprescindible referirse a la necesidad que tienen los coreógrafos de sistematizar una superación dirigida a profundizar en los conocimientos generales sobre la composición coreográfica y las técnicas teatrales contemporáneas. Esta puede ser una de las principales vías para lograr alcanzar metas superiores en los resultados de los procesos de creación para una puesta en escena.

No es menos cierto que no contamos aun en nuestro país con una carrera, perfil o cursos de entrenamiento de posgrado dirigidos a introducir y desarrollar conocimientos o habilidades para la creación danzaría, a pesar del déficit de coreógrafos que existen en todas las vertientes de la danza escénica cubana. Por una parte, es muy deprimido el número de profesores que se dedican a la impartición de la asignatura Composición coreográfica, la cual está incluida en todos los planes de estudio de los diferentes niveles del subsistema de enseñanza artística. Y por otra, los coreógrafos que han alcanzado determinado éxito en su labor creativa, o están lógicamente imbuidos en su propia labor, o no poseen las herramientas necesarias para involucrarse en un proceso de formación o capacitación de esta naturaleza.

La gran mayoría de las obras de proyección artística existentes en los repertorios de las compañías folklóricas, pertenecen a sus directores, pues son los que se desdoblán en sus funciones también como coreógrafos. Sin perder de vista la responsabilidad que implica un proceso de creación y producción de una puesta en escena, sobre todo en la definición de la línea estética y de la poética de una agrupación profesional, algunos directivos brindan posibilidades de desarrollo a jóvenes bailarines-coreógrafos, u otros miembros de las agrupaciones con inquietudes creativas. Con un pertinente proceso de valoración de propuestas de guiones o proyectos coreográficos por parte



de las direcciones artísticas o consejo de asesores de los conjuntos, esta podría ser otra vía para paliar la carencia de representaciones que impliquen cambios e innovaciones coreográficas que estén a tono con la contemporaneidad.

Sería necesario también enfocar la atención en crear acciones dirigidas a despertar la motivación para la creación de las obras de proyección folklórica en el contexto profesional. No existen hoy, por ejemplo, eventos nacionales ni internacionales suficientes dedicados a compartir el espacio escénico y confrontar los resultados investigativos y artísticos-creativos de las compañías folklóricas del país, una manera para propiciar el diálogo y elevar la calidad artística de este gremio.

Igualmente en las escuelas de danza del país, a pesar de los concursos coreográficos y otras acciones relacionadas con la producción de obras danzarias que se realizan, se observa muy poca motivación en los estudiantes para crear danzas de proyección folklórica. En la gran mayoría de los casos, son los profesores quienes hacen los procesos de montajes.

De esta breve reflexión se desprende una precisión: tanto el claustro de profesores que tiene como responsabilidad la formación estético-artística de la presente y futura generación de estudiantes de Danza Folklórica, como las direcciones artísticas de las agrupaciones profesionales de este perfil, mantengan como principio fundamental la investigación y/o información de los alcances indagatorios en este campo, ya sea apropiándose literalmente de esos resultados o aplicando experiencias y conocimientos propios en las adaptaciones que resulten necesarias. Este importante precepto, sería un primer paso para establecer un diálogo coherente entre la tradición danzario folklórica cubana, y las tendencias actuales de su proyección artística.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BALBUENA GUTIÉRREZ, BÁRBARA (2003): Las celebraciones Rituales Festivas en la Regla de Ocha, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, Cuba.

- CARVALHO-NETO, PAULO (1965): *Concepto de folklore*. Pormaca, México.
- DE LA TORRE, CAROLINA (1995): *Las identidades, una mirada desde la psicología*. La Habana, Cuba.
- ERIKSEN, ANNE Y TORUNN SELBERG (2014): *De la tradición a la tradicionalización*, traducción de Desiderio Navarro, en Criterios No. 70: 15 de noviembre, La Habana, Cuba.
- JIMÉNEZ MONTIEL, GILBERTO (2005) compilación: *Teoría y análisis de la cultura*. CONACULTA, Colección Intersecciones, México.
- HERNÁNDEZ, TILO (2006): *Tradición en la globalización*. Instituto Universitario de Danza, Venezuela.
- MEJUTO, MARGARITA Y JESÚS GUANCHE (2007): *Cultura Popular Tradicional. Conceptos y términos básicos*. Concepto operacional del Consejo Nacional de Casas de Cultura. Ediciones Adagio. La Habana, Cuba.
- SZACKI, JERZY (2004): *La tradición*. Selección y traducción de Desiderio Navarro, en Criterios No. 60: 15 de abril, La Habana, Cuba.
- VILCALPOMA, JOSÉ CARLOS (2008): *La danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes*. Universidad Nacional Agraria La Molina. Perú.

## ESTABLECER UN MODELO, O PERMITIR IMPULSOS HETEROGÉNEOS? BATALLAS FRANCESAS EN TORNO A LA ENSEÑANZA EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

GÉRARD MAYEN

**E**n la primavera de 2017 asistí a un festival de danza contemporánea en la ciudad de Oporto, Portugal. Pude ver un espectáculo presentado por los estudiantes de la escuela de danza más famosa de esta ciudad, donde la formación en danza no está muy desarrollada.

Así que me sorprendió el extraordinario nivel de logros técnicos de estos estudiantes; además del entusiasmo que marcó su compromiso con la danza. Aunque, por otro lado, la coreografía parecía pobre (esta se contentaba con encadenar y repetir los movimientos más espectaculares) también me sorprendieron los riesgos físicos extremos que estos muy jóvenes bailarines y bailarinas se vieron obligados a tomar. Sus movimientos a menudo se acercaban a acrobacias aéreas.

Desde mi punto de vista, el arte de la danza y del circo son diferentes. En el baile, me niego a interesarme sobre todo en la destreza física. Y no acepto que el cuerpo del intérprete sea deliberadamente sometido a una prueba extrema. Sobre este punto, mi preocupación estética -en cuestiones de poesía, profundidad de propósito, etc.- se une a la preocupación ética: al respeto debido a un cuerpo floreciente, no un cuerpo magullado.

Considero que el cuerpo es una persona. Repito: el cuerpo es “la” persona.

Aquí, permítame abrir un paréntesis. Esta es la característica de mi forma de intervención oral. Me permito digresiones, no escritas. Por supuesto, soy consciente de que la noción de “persona” es débil desde el punto de vista conceptual. Para que sea lo suficientemente eficaz, habría que poner en tela de juicio las condiciones de subjetivación del bailarín, la bailarina.

Sin embargo, esta noción de “persona” me parece fructífera cuando pienso en tres espectáculos o pruebas que nuestros Encuentros nos han permitido descubrir en los últimos días en La Habana. Por un lado, el show españolizante de Liza Alfonso. Por otro lado, la demostración del ballet folclórico *Raíces profundas*. Finalmente, el solo contemporáneo del joven Eglier Morales Alfonso.

En los tres casos, podríamos cortar a los artistas en dos. Por un lado, examinar las dimensiones estéticas e ideológicas de sus respectivos proyectos artísticos. Por otro lado, examinar las capacidades técnicas desarrolladas en sus cuerpos al servicio de estos proyectos muy distintos. Pero este corte me parece que implica un riesgo significativo de reducción en la perspectiva que uno pueda tener.

Incluso en la forma de un dispositivo de acuerdo entre diferentes niveles o dimensiones de su ser, hay un “todo” de estas personas, una totalidad en cuerpo y mente, que es atravesado en totalidad y continuidad por una performatividad del arte, sino también por una performatividad de puntajes sociales, culturales y políticos, que estas personas interpretan en toda su existencia.

Sus cuerpos no son una herramienta, sino un nivel biopolítico de su constitución como seres. Los veo actuar, moverse, performar, globalmente. Preveo su vida, su entorno, sus apegos, sus opciones a las que se vincula el desempeño escénico que estoy observando. Es en definitiva, en lo integral, que un bailarín de Liza Alfonso me parece muy distinta de un bailarín de *Raíces profundas*, o incluso de Eglier Morales Alfonso. Veo gente. Veo personas. Los cuestiono. Me cuestionan. No veo artistas cuyo cuerpo sea simplemente la herramienta. Disculpen, improviso. Es bastante impresionista, pero lo siento así profundamente.

Cierro este soporte, y debo volver a la experiencia del espectáculo de la escuela de danza de Porto, sobre el cual comencé mi charla. Saliendo de este espectáculo, entablé la conversación con una gran personalidad francesa de la danza contemporánea que estaba allí también. Esta personalidad ejerce la profesión de programador. Antes de eso, había sido una destacada coreógrafa del movimiento de la Nueva danza francesa de los años 80.

### **Historicidad de la danza contemporánea**

Aquí, para hacerme entender, debo señalar que la danza contemporánea representa en sí misma una secuencia histórica. Pero no es fija. Sigue evolucionando históricamente. Sus representaciones, sus discursos, sus debates, sus técnicas, sus opciones estéticas no han permanecido inmóviles desde los años 80. Pero, no para todos.

Con este interlocutor antes mencionado, compartí las críticas que acabo de expresar, sobre el espectáculo que acabábamos de ver. Entonces esta persona respondió, en sustancia: “Ah, no hay problema. Es suficiente que estos muy jóvenes bailarines se reúnan más tarde con el buen coreógrafo. Podrán hacer todo, serán excelentes, es seguro.”

Así, esta frase me parece típica de una concepción que fue dominante en la danza francesa contemporánea de los años 80; y también en áreas muy grandes de la danza, casi en todas partes. Esta frase me parece ignorar la evolución crítica que se ha desarrollado desde la década del 80, sobre la cuestión de la formación en danza.

Es esta breve conversación, celebrada hace unos meses, que inspira mi intervención hoy ante ustedes.

Para hacerlo bien, en este momento de mi presentación, deberíamos estar de acuerdo en una definición de la danza contemporánea. Pero un coloquio completo no sería suficiente para eso. Por lo tanto, estoy obligado a seguir siendo extremadamente esquemático acerca de esta pregunta: “¿Qué es la danza contemporánea?”.

Y voy a plantear esta presentación en forma de dos preguntas: *“¿Es, danza contemporánea, sobre todo un estilo, produciendo formas que corresponden a la atmósfera estética de su tiempo, con el apoyo de técnicas adecuadas?”* O bien, esta otra pregunta: *“¿La opción para la danza contemporánea involucra a un artista comprometido en un proyecto de relación sensible, inventiva y emancipadora con el mundo en el que actúa este artista?”*

Es inútil mantener un suspenso falso. Personalmente, estoy inclinado a la segunda opción. Repito: *“La opción para la danza contemporánea involucra a un artista comprometido en un proyecto de relación sensible, inventiva y emancipadora, con el mundo en el que actúa este artista”*. La primera opción tendía hacia el dominio estilístico. La segunda hacia el dominio filosófico e incluso político (al sentido amplio).

### **El bailarín: ¿una herramienta?**

Pero entonces, tenemos que conducirnos muy rápidamente a otra definición, que es la del artista intérprete o ejecutante en danza contemporánea. Una vez más en la forma de una pregunta: *“¿Es el intérprete de la danza contemporánea la herramienta utilizada por un artista-coreógrafo para dar forma a sus propias representaciones del mundo?”* U, otra opción: *“¿Es el intérprete de danza contemporánea un artista, una persona plenamente comprometida con su proyecto de una relación sensible, inventiva y emancipadora con el mundo en el que actúa?”*

Al expresarlo de esta manera, empezamos a darnos cuenta de que no vamos a formar en absoluto de la misma manera un intérprete en danza contemporánea, dependiendo de si estamos inclinados hacia una u otra de esas opciones. La primera opción convierte al bailarín en una posición de intérprete técnico experto. Usted sospecha que mi preferencia va a la segunda opción y piensa: *Éste considera al bailarín como artista, participando en un proyecto compartido, sin plantear a priori una jerarquía con la función de coreógrafo*.

Pero usted ve, estoy cediendo a la tentación de formular preguntas dualistas, donde dos términos se enfrentan. Eso es

intelectualmente muy discutible. Sólo una preocupación por la concisión y la inteligibilidad inmediata me lleva a este tipo de formulación. Me disculpo por eso. Esto me inspirará, al menos, a desafiar otra presentación dualista binaria que a menudo está extendida en estos temas.

Esta otra presentación binaria consiste en oponer, por un lado, el nivel técnico de un bailarín y, por otro, su riqueza de evocación poética. Esto recuerda a un sistema de vasos comunicantes. Un exceso de técnica perjudicaría la calidad poética, o viceversa. Esta oposición me parece ilusoria, teñida de esencialismo: por pura esencia, la técnica sería perjudicial para la poesía, o viceversa. Y esta oposición está empañada por un enfoque cuantitativo. No. No se puede decir de manera tan mecánica. No se puede decir que, a más de esto se opondría menos de aquello.

En este campo como en cualquier otro, ganaremos mucho renunciando a estas falsas oposiciones, frontales y estáticas. Vamos a ganar en pensar todo eso en términos de vínculos dinámicos, y de variaciones en los puntos de vista. Por ejemplo: un bailarín, una bailarina, puede dominar la técnica de Cunningham. Muy bien. Pero la cuestión interesante será entonces la de los vínculos vivos que él o ella mantienen con esta técnica. ¿Qué incluye de las fuentes de la técnica Cunningham? ¿De qué visión del mundo, de qué proyecto estético, esta técnica fue portadora, a su origen? Luego, distintas elecciones van a abrirse en el momento de recurrir a esta técnica, según tal o cual nuevo proyecto artístico, por parte de tal o cual bailarín o bailarina hoy, en tal o cual contexto. Son todos estos vínculos los que necesitamos activar.

Sobre estas cuestiones mi principal estudio fue la redacción de una historia de los treinta primeros años del Centro nacional de danza contemporánea (CNDC), creado al final de los años 70. Para Francia, se trataba de la única Escuela Nacional Superior exclusivamente dedicada a la danza contemporánea. Aquí “nacional” significa que depende del Estado en línea directa. Y “superior” significa que equivale, en danza, a un nivel de estudios superiores (universitarios). Eso al menos en cuanto a la edad,

ya que el contenido de enseñanza sigue siendo muy escaso a nivel intelectual y cultural.

Al conducir este estudio, mi idea era que al comprender la manera que se tuvo de formar bailarines contemporáneos en esta escuela, podría hacer comprender lo que habrá sido esta famosa danza contemporánea, en el espíritu del Estado y de los que ejercen el poder en el ámbito de la danza. Eso ha dado un libro de varios centenares de páginas. Le tranquilizo: sólo voy a mencionar una única secuencia histórica.

Una cosa debe estar clara en su mente, en el momento en que evoco este ejemplo francés, aquí en Cuba. No lo hago en absoluto para explicar que Francia es el modelo a seguir. En este caso, incluso diría que Francia es más bien el problema a ser interrogado. En las dos últimas décadas del siglo pasado, Francia estaba convencida de que era el país más importante para el desarrollo de la danza contemporánea, en gran escala internacional. Al menos en esta cuestión de entrenamiento en danza contemporánea, es interesante, es muy significativo, notar que las batallas fueron muy difíciles en este periodo. Incluso pienso que no es seguro que estas batallas hayan sido ganadas por los defensores de las opciones más avanzadas, de lejos.

### **Modelos del bailarín cortado**

A mediados de los años 80, la Nueva danza francesa conoce el apogeo de una política gubernamental que decidió darle muchos medios. Las compañías de danza se multiplican. El número de espectáculos también. Se necesitan muchos nuevos bailarines. Entonces, la dirección del Centre nacional de danza contemporánea, de Angers, defiende una opción muy clara. Según esta dirección, afrontando ese fenómeno de inflación de la producción coreográfica, es necesario garantizar

“...la posibilidad para un coreógrafo de elegir a un bailarín “neutro” capaz de adaptarse también rápidamente y así como posible a su universo. Ese bailarín debe saber hacerlo técnicamente todo. Debe ser como una tela blanca bien tensa, lista para recibir y para magnificar todos los colores de la visión del coreógrafo”.



Por lo tanto, este bailarín – reanudo la cita – “[debe] dar satisfacción a más de necesidades de más coreógrafos, sentando las bases de la nueva gramática contemporánea, sin distinción de estilos”. Se deriva un modelo de formación que voy a describir esquemáticamente.

Por una parte, se deriva lo que llamé un “tecnicisacion de la técnica”. Los directores anteriores de esta escuela habían sido grandes coreógrafos americanos invitados para eso a Francia: Alwin Nikolaïs y Viola Farber. Ellos, desarrollaban la enseñanza de su propio método en vínculo con el desarrollo de su proyecto artístico.

En adelante, en la nueva opción, este vínculo profundo y complejo no es ya necesario. Una técnica no tiene ya que incluirse en vínculo con la elaboración de una estética. Una técnica se baja estrictamente sobre su dimensión técnica. Nada más. Esto es lo que yo llamo la “tecnicisación de la técnica”. Es una reducción.

El ejemplo más llamativo es el de Merce Cunningham. Si bien este artista altamente innovador ha molestado a todo lo visto artístico del arte coreográfico del siglo XX, su enseñanza ahora se lanza como una especialidad académica pura, a menudo con una finalidad pedagógica muy conservadora, de manera no tan lejos de la danza clásica.

Otro aspecto del entrenamiento es lo que yo llamé el modelo del “cohetes de fases múltiples”. La primera fase del cohete corresponde al primer año de formación. Consiste en asimilar el mayor número posible de aportes técnicos. Entonces se puso en marcha la segunda fase del cohete, con los estudiantes de segundo año: ellos preparan, rápidamente, varias obras de danza cortas, bajo la dirección de coreógrafos externos invitados.

Estas piezas se muestran de gira. Los enlaces no se trabajan, ni se activan, ni se problematizan entre la primera etapa y la segunda etapa del cohete. Tampoco se trata de conducir una investigación artística profunda. Ser intérprete de danza consista en la experiencia pragmática de la vida de la escena, donde se ejecuta una pieza “clave en la mano”.

Finalmente, el tercer piso del cohete se perdió en el aire, sería el de la posible formación de un coreógrafo. Hay escuelas de teatro, hay escuelas de bellas artes, escuelas de cine, escuelas de arquitectura, que pacientemente proporcionen a artistas nacientes el máximo de información, que le permiten de desarrollar su singularidad como autores, como conductores de proyectos artísticos, en estos diversos campos de expresión. Pero no en la danza. Eso no sería posible en la danza. Si hay coreógrafos, autores de danza, parecen producirse por una alquimia misteriosa. En ella, se mezclan los logros prácticos de la producción de un espectáculo, y la esencia romántica de una “llamada” de alguna esencia indefinible, que selecciona unos pocos elegidos con el fuego ardiente de la vocación. De manera pragmática, muchas veces, coreografiar no es mucho más que llevar una solución al problema de reconversión del bailarín, cuando pasó la edad de plena actividad física en la escena.

### **Un despertar crítico**

A finales de la década de los noventa, varios artistas coreográficos franceses acusaron la intervención del Estado en el desarrollo de la danza contemporánea, para hacer que este campo artístico fuera ya rígido, institucional, poco móvil, poco inventivo. Este vasto movimiento crítico también se ocupó de la cuestión del entrenamiento de la danza.

La política del gobierno había sido principalmente imponer la enseñanza de la danza contemporánea en la vieja red de conservatorios de danza. Anteriormente, estas escuelas públicas casi exclusivamente proporcionaban instrucción en danza clásica o danza de jazz. Pero ya nos hemos planteado la siguiente pregunta: *“¿la danza contemporánea sólo es una opción estilística, una especialización técnica, entre otras?”* Entre el jazz y el clásico?

En 2002, un artículo publicado en la revista Art Press hizo un gran ruido. Los autores son Isabelle Ginot e Isabel Launay, dos investigadores en estudios de danza. Consideran que, en este período, “lo inventivo en la danza no se ha construido gracias a las escuelas nacionales de danza, pero más a pesar de ellas, y

sin su conocimiento". Para estas escuelas se mantiene una ideología competitiva del cuerpo-instrumento, una fijación "a priori" de "bases fundamentales", una división entre acción y pensamiento, un reparto de disciplinas, una práctica de cierre.

En el mismo período, un grupo de reflexión reúne a artistas coreográficos, profesores de baile, investigadores académicos con mismas preocupaciones críticas. Hacen públicas sus *"Diez propuestas para una escuela"*. Me es imposible reproducir aquí la totalidad de estas proposiciones. Quisiera mencionar tres de ellas, que espero sean suficientes para comprender los retos de este debate en curso sobre los objetivos y opciones de la formación en la danza.

Por ejemplo, la propuesta 3:

*La escuela no entrena "bailarines profesionales" ni "coreógrafos", entrena a artistas. Forma a individuos capaces de intentar una aventura artística, de inventar su propio oficio y las condiciones de este oficio, de redefinir lo que la danza puede ser hoy en día.*

Aquí nos interesa principalmente el rechazo de una separación fundamental entre intérprete por un lado y el coreógrafo por el otro. Por el contrario, aboga por una dinámica de invención.

Ahora, la propuesta 6:

*La escuela proporciona bases, pero bases móviles y fluctuantes, técnicas, artísticas y éticas necesarias en un contexto dado, para un determinado proyecto artístico y pedagógico. El bailarín es responsable, él hace sus propios arreglos de trabajo.*

La denotación principal aquí es el rechazo del patrón uniforme de bases que cualquier bailarín debe dominar. Por el contrario: promover una singularidad de cada proyecto.

Finalmente, la propuesta 10 - y por lo tanto la última en el documento - muestra una intención de síntesis. Ella trata de

*“que los bailarines aprendan en qué momento de la Historia son. En qué momento de la historia del cuerpo, la historia de las artes, la historia de la danza, y la historia de su propio deseo de danza.”*

El artista evocado aquí es cultivado, capaz de establecer vínculos, capaz de situar el proyecto que emprende. Y también eso es cuestión de deseo.

### **Auto-entrenamiento auto-crítico**

Este levantamiento crítico ha tenido resultados concretos. Mencionaré dos de ellos. Los dos son muy diferentes. El primero se llamó Bocal. Deliberadamente, ese proyecto quería ser estrictamente experimental, queriendo conocer sólo una edición. Por el contrario, el segundo se ha desarrollado a lo largo de una década. Consistió en el nombramiento de una de los artistas que llevaron todas estas reflexiones críticas, a la cabeza del Centro Nacional de Danza Contemporánea, que mencioné anteriormente.

Bocal tiene lugar en 2003. Más que una escuela, este proyecto se piensa como *“dispositivo de investigación y de creación pedagógica”*. Es llevado por Boris Charmatz, uno de los coreógrafos más prominentes en la corriente crítica evocada arriba. Sin embargo, este proyecto logró ser financiado por instituciones oficiales de danza en Francia. Existen paradojas en la política cultural de este país, cuyos lugares de poder tienden a asimilar y formalizar las corrientes que quieren ser las más avanzadas. Eso es un gran debate. Vamos a quedarnos allí.

El proyecto Bocal reúne a unas 15 personas de entre 20 y 30 años. Esto rompe con la tradición, que considera que el bailarín sólo tiene una vida artística muy corta, y se debe formar tan joven como sea posible. Estos 15 participantes provienen principalmente del campo de la danza, pero también hay un médico, un escritor, un artista visual, etc. Esta diversidad rompe con la tradición de que la danza actúa intensa y exclusivamente entre las personas de danza, a través de la danza, y para la danza. Se trata de romper esta valla, de *“la danza en absoluto”*.

Se mueve de un lugar a otro (varios festivales, teatros, instituciones de baile). Sólo conocerá una edición, con la idea

de seguir siendo muy experimental. Se anuncia claramente que Bocal no conducirá a un diploma. Y que uno no va a mejorar en la técnica de la danza. Será - cito - *“pensar y practicar la escuela como un poder de creación”* y *“activar su potencial emancipatorio”*. Como se trata de una cita, subrayo que la escuela se anuncia aquí como el lugar de emancipación, así como un lugar de creación. Mejor repetirlo.

¿Qué se hará en Bocal? *“Traerá la investigación sobre la cuestión del curso en sí, con la esperanza de que la invención en el curso sirva como un curso”*. Impulsado por los que siguen el entrenamiento, el examen crítico de las condiciones y contenidos de la formación, se convierte en un vector activo de la formación.

Pero entonces, *¿qué es concretamente?*

Éstos son sólo algunos ejemplos: un curso se dará al susurrarlo al oído (!). Es la oportunidad de examinar todo lo que determina la posición vocal en el gesto, cómo plantea una autoridad, cómo organiza un espacio y un grupo, cómo condiciona la recepción de una enseñanza. Todo tiene un significado. Todo puede ser cuestionado. Todo puede ser probado.

Otro ejemplo: en un festival donde se ofrecen muchos cursos de formación, los participantes de Bocal seguirán cada uno un curso diferente. Luego, juntos, cada uno explicará a los demás el curso que él siguió, analizando lo que él entiende de la estrategia pedagógica, y luego trata de reproducir la postura del profesor a sí mismo de los demás participantes. Por lo tanto, los estudiantes están en autoformación, mientras transmiten contenidos pedagógicos, sujetos a análisis críticos.

Un tercer ejemplo, que se parece más a una práctica de estudio convencional: los alumnos se dividen en dos líneas, que se enfrentan entre sí. Una serie de pasos y un ritmo se han establecido al principio. Las dos líneas se mueven una hacia la otra. Cada uno de los participantes añade a sus pasos una variación gestual inventada en el momento, y que desarrolla para sí mismo. Su persona opuesta capta esta innovación, y la integra a su propia evolución. Así, poco a poco, el intercambio se hace proliferante. Pero, ¿qué pretende él? No aprender los

pasos, sino comprender lo que puede ser el surgimiento de un gesto, y finalmente el movimiento de invención de un ejercicio.

En un punto de Bocal, todos los estudiantes se dispersarán durante unas semanas para volver a las actividades de su elección, de las más diversas. Pero tendrán que pensar cómo la experiencia que están haciendo en Bocal influye en cómo entienden y actúan en este otro contexto de actividad. Al regresar a Bocal, éste será objeto de un intercambio de análisis entre todos los participantes.

Estos pocos ejemplos no permiten una comprensión transversal de todo Bocal. Todavía menos una evaluación. Pero nos permiten captar un movimiento de auto-inversión del entrenamiento de un artista, alimentado por el movimiento de su autocrítica. Esto es fundamentalmente diferente de la postura de entrenamiento preestablecido, del cual no se discutiría nada.

### **Hay en su mayoría compañeros**

Directamente decidida por el Ministerio de Cultura, el nombramiento de la coreógrafa Emmanuelle Huynh como responsable del Centro Nacional de Danza Contemporánea tendrá un alcance más institucional y más estable. Pero hay que subrayar que esta misión se acabara antes de lo esperado. Ella ha encontrado muchas marcas de hostilidad en un mundo de la danza donde muchas posiciones conservadoras se llevan a cabo. Esto también influyó en las filas de la danza contemporánea.

Bajo esta dirección innovadora se lanzó la formación Essais, dirigida a acompañar a los artistas en la elaboración de un proyecto propio, dando lugar a la invención, yendo más allá del dominio estricto de la danza. Sobre la cuestión de la base técnica, Emmanuelle Huynh explica: *“¿Qué viene primero? ¿Es el fundamento de un cuerpo bien informado, o una mente bien informada? ¿O finalmente el entretendido total de uno y el otro?”*

Y sobre la noción de “maestro”: *“Puede haber maestros, gente a la que amamos, gente a la que admiramos. Pero hay en su mayoría compañeros, fomentando situaciones que nos involucran y nos desarrollan”.*

Para ir más allá de la sujeción a las posturas de los maestros y a los marcos puramente técnicos, la formación del intérprete pasará por el enfoque transversal de unas obras contemporáneas. Una obra, no un coreógrafo maestro, o una técnica clave. ¿Cómo? *“No se trata de decir: así se baila esta pieza”*. Se trata de *“pasar por este trabajo, verlo y vivirlo desde adentro, seguir haciendo preguntas desde él...”*

Esta formación tiene como objetivo plantear problemas *“que constituirán baños teóricos y prácticos”*. Un tema como *“ligereza”* podría reducirse a una tensión técnica, si no un matiz romántico en la calidad interpretativa. Abordado a través de la vida de una obra, este tema se desarrolla en un cuerpo imaginario, y se une a una diversidad de proyecciones estéticas.

Pues este relato, hasta el momento, ha dejado de lado claramente la crítica de la noción de cuerpo-herramienta. Hemos visto cómo una concepción antigua consiste en considerar al bailarín como la herramienta del autor coreógrafo. Pero otro modelo se inserta en este primer informe de sujeción. Este otro modelo consiste en considerar el cuerpo como una herramienta, ello también: el cuerpo como la herramienta del bailarín.

El cuerpo sería sólo un sistema de técnica orgánica, mientras que el valor de la intención artística residiría en la etapa más noble de la mente, que por sí sola sería capaz de alimentar un proyecto estético. Aunque tenaz, esta visión es anticuada, en cuanto a los avances de las ciencias neurológicas, como de la filosofía contemporánea de la percepción, o de la performatividad.

Cuando siente, cuando se mueve, cuando se posiciona en el espacio, el cuerpo mismo está leyendo el mundo y transformándolo por su acción. El cuerpo es la persona. Y la persona cuenta entre las cosas, la persona es un sistema de relaciones, no es una isla solitaria y sobresaliente. En el dispositivo sensitivo del cuerpo mismo está la sede de representaciones, ficciones y autoficciones. El cuerpo es un sistema de conexiones y proyecciones. Es operador de invenciones, no sólo ejecuta un pro-

grama predeterminado fuera de él, en un cerebro que ignoraría todo de su red perceptiva y performativa, abrazador imaginario.

Es por eso que el modelo de bailarín cortado, de bailarín que sería una herramienta del coreógrafo, y sobre todo ocupado en perfeccionar su cuerpo; será incapaz de hacer lazos, se reducirá a sólo la capacidad de producir formas conformes a modelos. Un bailarín finalmente muy poco contemporáneo.

Boris Charmatz cree que *“no hay necesidad de desarrollar un modelo”* y que *“debería ser posible pensar en impulsos heterogéneos”*. Esperaba que aparecieran *“escuelas de arte, para una danza de arte”*. Esto es muy diferente de una escuela de técnicas de baile.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BORIS CHARMATZ: « Je suis une école » - Expérimentation, art, pédagogie. Editions Les prairies ordinaires. Paris, 2012.

GÉRARD MAYEN: Un pas de deux France-Amérique – Trente années d'invention du danseur contemporain au CNDC d'Angers. Editions L'Entretiens. Montpellier, 2012.

ISABELLE GINOT ET ISABELLE LAUNAY: L'école, une fabrique d'anticorps. Article cosigné dans Art Press, n° spécial 23, “Medium Danse”, Paris, 2002. Dans cite même revue : Boris Charmatz: Il va falloir faire vite.



[illegible]

## **“ME ENUNCIO, LUEGO EXISTO”**

(EN TORNO A LAS IMPLICACIONES ÉTICAS DE LA  
ENUNCIACIÓN EN PRIMERA PERSONA CORPORAL O  
PARA QUE KIERKEGAARD DIALOGUE CON REGINA)

JAVIER CONTRERAS V.

**E**n realidad, este texto no es todavía una elaboración acabada, se trata de materiales reflexivos y experienciales fragmentarios en busca de articulación y complejización. En ellos intento –a partir de la confrontación entre lo social y lo biográfico, fundamentalmente vividos en el terreno de las construcciones de género– escudriñar las posibles implicaciones éticas de la enunciación en primera persona corporal. Enunciación formulada en el ciclo de solos coreográficos denominado “Pues sí...”. Estos apuntes –recuerdos, reflexiones, momentos de un recorrido– buscan problematizar los solos, las circunstancias personales y colectivas de su elaboración en la perspectiva de apuntalar una ética del poner el cuerpo, dar la cara y construir la esperanza.

Recuerdo:

- 1) Hace ya varios lustros, para nominar el primer capítulo de mi tesis de licenciatura (dedicada al análisis de la obra de una escritora mexicana que me parece fundamental: María Luisa Puga), retomé el primer verso del poema *Walkingaround* de Pablo Neruda (texto que forma parte de *Residencia en la tierra*, ese poemario estremecedor) que dice “sucede que me canso de ser

hombre". Lo hice así para darle voz al disgusto que las pretendidas obligaciones inevitables de la condición masculina patriarcal heterosexual me producían y me siguen produciendo. En ese capítulo, hablaba de cómo la experiencia militante en la izquierda troskista –en la que la lucha feminista y por el respeto a la diversidad erótica eran, y son, centrales-y, sobre todo, de cómo la valiosa crítica de nuestras maneras de ser masculinas que en la densidad de la vida cotidiana ejercían nuestras camaradas, amigas, amantes, compañeras, me conmovió profundamente y me –nos- abrió posibilidades de una virilidad y una afectividad dignas y dignificantes, no patriarcales. Estas oportunidades–y retos– me parecen irrenunciables. De esta decisión de asumir el haber sido afectado, de no querer eludir los retos y problematizaciones que la lucha de las mujeres nos propone, derivó el título de esta ponencia: si Kierkegaard renunció a su amor a Regina, porque, entre otras cosas, como nos lo cuenta James Collins (Collins, 1976), pensaba que las vicisitudes de la vida cotidiana podrían alejarlo de los compromisos radicales de su apuesta ética-religiosa, a mi juicio, a lo que estamos invitados ahora por la lucha feminista es a vivir esa radicalidad en la carne (como diría Merlau-Ponty) de la micropolítica. Y, fundamentalmente, a lo que estamos convocados –si nos compromete la aventura afectiva– es a no hurtarnos a los esfuerzos de construir amores realmente entre pares. Y eso no va a ser posible si no nos producimos poiéticamente como varones no patriarcales.

- 2) Pero, además, la lucha por trascender el patriarcado es urgente en virtud de que el machismo es inequívocamente letal. La capacidad tanática de la articulación entre las lógicas del patriarcado y las del capital es enorme, real, operante. Nuestro país es una dolorosa muestra de esa eficacia sombría y sangrienta. Nos lo

describe acertadamente el investigador Rodrigo Parrini en su texto *Masculinidades erectas y violencia social en México* (Parrini, s.p.i.). En este escrito se propone para nuestra realidad social mexicana, con base en elaboraciones de Sloterdijk, que vivimos en una falósera de terror fundada en el ejercicio de un poder autoritario que se asume “potente” – por ejemplo, los Viagras en el ámbito delincriminal o la reivindicación de la mano “dura” por parte del estado “legítimo”- que produce y exhibe la impotencia de l@ssojuzgad@s/oprimid@s a partir de que en el pacto de los hermanos-cómplices no hay ya (como ocurría en el caso de la realidad simbólica descrita en Tótem y tabú de Freud) una tributación a un padre asesinado pero que era referencia axiológica. Diríamos nosotros, a partir de lo elaborado por Gilly y Roux, que en la época del capitalismo del despojo, se magnifica esa expulsión del ámbito del valor que para Lukács es una de las características fundamentales del capitalismo, de tal forma que la violencia patriarcal/capitalista se ejerce sin estar remitida a ninguna validación (que no sea la de la rentabilidad estricta), en cierto sentido, se justifica por su eficacia misma, es decir, por su crueldad. Por lo dicho, en el contexto de nuestro país, con miles de asesinadas y asesinados, con miles de desaparecidos y desaparecidas, con miles de torturadas y torturados, empeñarse en trascender las lógicas patriarcales (que extienden sus dominios desde lo macropolítico a la intimidad) es una tarea necesaria, ineludible, de sobrevivencia y de defensa de la dignidad de todas y todos.

- 3) ¿Pero qué pueden aportar los saberes y experiencias de la danza a los ciudadanos y ciudadanas en el momento en que asistimos a la nueva fase de la dominación capitalista, aquella que está construyéndose sobre la mundialización del poder del capitalismo financie-

ro: la época del despojo? (Cfr: Gilly y Roux: 2015) ¿Qué puede aportar la danza a una sociedad tan lastimada como la nuestra? ¿Cómo allegarse y allegarnos esperanza? Sé que se trata de preguntas grandes, que acaso se sitúan en el resbaladizo camino de la desmesura o la insensatez.

Sin embargo, apenas las escribo me percato de por qué su formulación no me parece carente de pertinencia: si lo propio de esta forma de dominación capitalista es su carácter cósmico (y cosificante), abstracto (y abstrayente), la danza y su experiencia y saberes – arraigados en la complejidad de los cuerpos- se colocan en sus antípodas: son concreción, experiencias encarnadas, expresión de una intencionalidad que se actúa en la densidad kinética-corporal de los y las sujetos. De alguna manera, con base en sus maneras de ser, la danza puede ayudar a construir un mundo que no tribute las lógicas crueles del actual momento del capital.

Es verdad que el carácter abstrayente de esta forma de dominación ha venido dibujándose desde hace siglos -en este sentido, por ejemplo, el filósofo argentino León Rozitchner, en su libro *La cosa y la cruz: cristianismo (en torno a las confesiones de San Agustín)*, nos explica cómo la versión dominante del cristianismo preparó, en su articulación estricta de la persona a los empeños de un alma que se “limpia” de corporeidad, la llegada de ese sujeto “abstracto” cada vez más utilizable en la lógica del capital en virtud de su poco espesor-. Sin embargo, este carácter “descarnado” de la actual forma generalizada de dominación tiende a magnificarse en virtud de la forma misma de manifestarse de este capitalismo en el que el capital –perdón por las redundancias- parece producir directamente capital sin intervención del trabajo, es decir, sin la participación de la persona que ya no es más considerada

una persona sino una función, no un alguien que cuenta y produce las historias que lo habitan, atribulan y complejizan, sino un ente de operaciones y ubicación cuantificable, evaluable, utilizable (o descartable). La danza, por lo menos en principio, sería una negación de esta abstracción en tanto que es densidad poiética corporal vital. Es encarnada resistencia y posibilidad de rebeldía arraigadas en la dignidad, los dolores, las alegrías y las demandas de la viva carnalidad.

Esto último es muy importante porque esa lógica abstrayente del capital le abre la puerta a la crueldad, porque ahí donde no se ve a la persona y se la sustituye por una representación cósmica instrumental se instala la tentación del cadáver. Recuerdo las reflexiones de Simone Weil, en su ensayo *La Iliada o el poema de la fuerza* (Weil: 1990), en el que nos avisa de cómo los poderes autoritarios se empeñan en negar el movimiento de la voluntad libre de los sujetos, de cómo prefieren la quietud (el caso extremo es precisamente el cadáver), o en todo caso, el movimiento pautado, normado, ése en el que su incesante acción no modifica nada porque repite lo mismo, como bien lo describe André Lepecki en *Coreopolítica y coreopolicia* (Lepecki: 2015).

Ahora bien, este capitalismo higiénico, aséptico, maquínicamente abstracto que fetichiza la eficacia, se ensaña, sólo de una manea aparentemente paradójica, con los cuerpos. Es el cálculo egoísta contra la fragilidad corporal de cada uno y, sobre todo, de cada una, en ese cruel abrazo de capitalismo, racismo y patriarcado. Como consecuencia de su profunda lógica cosificante y mercantil las personas somos reducidas a corporeidad instrumentalizable o suprimible. No es casual que en nuestro país y en el mundo se multipliquen los feminicidios, la trata de personas o que se

desaparezcan o eliminen a los inconvenientes o inasimilables.

Al horror del capital la danza le opone, como posibilidad, su contenido vital, ético, civilizatorio en tanto sus lógicas profundas colaboran a la construcción de un mundo más amable desde la experiencia dignificada y respetuosa de la primera situación existencial humana: la corporeidad individual. En el mejor sentido freudiano-marcusiano de la palabra, puede decirse que la danza se empeña en una tarea artística-civilizatoria-erótica, situada en las antípodas de los paradigmas tanáticos del actual modelo dominante de poiésis social. Y esto es así porque la danza invita a asumir las implicaciones éticas y políticas amplias de la humana vulnerabilidad. Asunción valiente, agradecible, conmovedora y esperanzadora que hacen todos y todas los que en nuestro país luchan contra las múltiples manifestaciones del despojo y a favor de la fiesta del encuentro, la justicia y la igualdad.

Entiendo las palabras de quienes como la escritora Cristina Rivera apuntan que en un mundo como el mexicano el cadáver se vuelve lugar de enunciación y referencia central en la medida en que se convierte en archivo de múltiples memorias invisibilizadas que es preciso escuchar. Pero también pienso que esas memorias empezamos a cultivarlas cuando –vivos- decidimos poner el cuerpo –es decir, cuando asumimos el riesgo de nuestras apuestas éticas y políticas-, cuando damos la cara– es decir, cuando vivimos nuestras apuesta desde la audacia transparente del rostro personal-, para colaborar a construir la realidad justa que deseamos. Cara abierta al llamado del misterio propio y del otro (Levinas), persona corporal que en función de sus empeños axiológicos (Heller) y acontecimientos (Badiou) involucra su vulnerabilidad. Y en el fondo, un inmenso acto de fe, ése del que nos habla Lucien

Goldman, en sus comentarios a Pascal, como el núcleo de la acción ética: actuar –moverse, involucrarse- porque se lo considera justo y no porque se tenga certeza del resultado: apuesta. Y ese dar la cara, poner el cuerpo, moverse involucrándose, apostar, me parece la semilla ética de la danza. Una semilla ética que nos es imprescindible.

- 4) Ahora bien, esta lucha contra el patriarcado no es sólo reactiva a la oscuridad del capitalismo/patriarcal, sino que es esencialmente poiética. En este sentido, es también una apuesta por la felicidad creativa. Nos es factible cambiar el mundo a partir de la propia intimidad. Lo personal es efectivamente político. Nuestro sujeto personal –con base en su problematización- es posibilidad efectiva de poiésis social. La micropolítica, sobre todo la afectiva, es un ámbito en el que podemos aventurarnos a mundos civilizatorios nuevos jugados en el trato cara a cara de los múltiples yo-túes, de los rostros frente a los rostros, de la persona a la persona, de la primera persona a la primera persona otra.
- 5) Recuerdo con mucho gusto que en mi primera visita a Cuba –allá en el año de 1981, casi recién egresado de la carrera de lengua y literaturas hispánicas- me sorprendió gratamente encontrarme con una multiplicada explosión de voces líricas en la poesía y el relato cubanos. La enunciación en primera persona, particularmente la amorosa, se explayaba con calidad, transparencia y ganas de complejizar. Algo similar encontré en la poesía posibilitada por el triunfo de la insurrección sandinista: las publicaciones artesanales en las que viajaba la poesía de los jóvenes nicaragüenses estaban plagadas de poderosa subjetividad sentimental. Esta coincidencia me hizo intuir algo que ahora puedo formular en términos de la epistemología del sur de Boaventura de Sousa Santos: las múltiples invisibiliza-



ciones que los poderes autoritarios y coloniales imponen a las experiencias, saberes y modos de existir de los oprimidos y oprimidas, incluyen la negación del derecho a la subjetividad. No todas las subjetividades son reconocidas ni consideradas dignas, ni siquiera en la circunstancia extrema de la muerte como nos lo recuerda la filósofa Judith Butler cuando habla de ganar para todos y todas el derecho al duelo (hay muertos que importan y justifican un lamento, hay muertos a los que se les niega esta posibilidad) y como, dolorosamente, lo constatamos día a día en nuestro lastimado país. Lo que veía en esas manifestaciones literarias de la subjetividad era que en sus respectivos procesos revolucionarios –esos inmensos esfuerzos personales y colectivos por dignificar la vida- esos artistas estaban cultivando su derecho a la subjetividad cabal. Y lo hacían en ese ámbito en el que la afectividad, el vínculo con la otredad, la ética, lo inconsciente, la micropolítica, el misterio y lo soñado se articulan: la experiencia amorosa. Estaban hablando en voz alta de su vida amorosa personal y, a mi juicio, eso era un acontecimiento poético político importante porque implicaba que se asumían como dignas vidas singulares. Pongo un ejemplo a contracorriente, quizá demasiado basto, para mejor apuntalar lo que bosquejo: en muchos de nuestros países las vidas sentimentales con derecho a existencia pública es la de los así llamados “famosos y famosas”, de tal forma que la propia vida sentimental es experimentada a trasmano, de manera alienada y alienante (patriarcal, clasista, racista). Lo que veía en las expresiones cubanas y nicaragüenses era la apropiación del derecho de autoenunciarse, de autoproducirse. Lejos estaban del debate simple que opone maniqueamente lo personal a lo colectivo: al ejercer su derecho a la construcción y elucidación pública de la propia subjetividad estaban haciendo aportes de

carácter social. Aquí una de las claves de esta significación social es ese tránsito comprometido de lo privado a lo público, salto audaz si lo hay, y que implica una ampliación del concepto de lo político (la asunción ante los otros del personal disenso, en términos de Rancière). Digamos, la impudicia como acto político disensual.

Más tarde, al estudiar un poco del marxismo húngaro, me encontré con las formulaciones filosóficas de Ágnes Heller que me permitieron valorar aún más ese ejercicio poético de la subjetividad personal. A mi juicio, la intelectual húngara articulaba sabiamente, por lo menos en sus escritos de los 70 y 80, y a partir de su énfasis en las decisiones éticas como el puente activo que tendemos entre lo personal y el proyecto de humanidad que deseamos, las problematizaciones del marxismo con las formulaciones del existencialismo de izquierda. Me queda claro que ella no lo conceptualiza así, y quizá estoy construyéndome una ficción teórica, pero no creo equivocarme demasiado. En todo caso, lo que me convocaba a la reflexión en sus escritos era su empeño en entender la articulación entre lo afectivo, la dimensión ética y la política. Vale decir, me interesaba mucho, y me interesa, su valoración de la apuesta ética personal.

Ahora bien, no se me oculta que este énfasis en el esfuerzo personal tiene mucho que ver con la circunstancia política mexicana. Mi vida política militante había ocurrido en el Partido Revolucionario de los y las Trabajadores, organización en la que, afortunadamente, como ya apunté líneas arriba, los planteamientos feministas tuvieron –y tienen– un gran impacto. La afirmación “lo personal es político” era más que una consigna, era una manera de empeñarse en la imbricación congruente entre lo que se afirmaba y actuaba en el terreno de lo público y lo que se asumía en la vida privada. Y en la densidad de lo “personal” lo cor-

póreo y lo erótico se destacaban con toda su complejidad, dificultad y belleza. A los varones, el feminismo no sólo nos invitaba a ser solidarios con las luchas de nuestras compañeras, sino, sobre todo, a indagar nuevas formas de virilidad. Las reflexiones sobre la construcción social de los géneros nos competen a todas, todos y todes. El patriarcado nos hace a los varones cómplices de la opresión, nos concede algunos privilegios de abuso, pero nos quita dignidad ética. Y esto no puede ser una opción reivindicable de vida. En consecuencia, de nuevo me topaba con la necesidad, y la oportunidad, de reflexionar y actuar libertariamente desde la urdimbre personal. Necesité someter a crítica cómo es que mi cultura, sus hábitos, sus sentidos comunes, sus “obviedades” habían contribuido a diseñar mi persona masculina heterosexual, las formas de mi deseo y mis maneras de amar.

A lo dicho, debe agregarse que de la conjunción de los efectos del gran fraude electoral de 1988, la integración de buena parte de la izquierda partidaria mexicana a ese proyecto fallido que es el PRD, lo que implicó un énfasis en la lucha electoral, y la desesperanza surgida de las repercusiones de lo que se nombra de manera simplista como “la caída del Muro de Berlín”, magnificaban las respuestas políticas y éticas personales. En mi caso, y en el de mis compañeros y compañeras de organización, se sumaba el azoro ante la restauración del capitalismo en la mayoría de los países del llamado “socialismo real”. ¿Cómo entender, por ejemplo, que las luchas obreras, sindicales de los trabajadores e intelectuales polacos por democratizar su sociedad terminaran no en una reformulación y ahondamiento del socialismo sino en la sesión de sus derechos a las expresiones más conservadoras del capital? Fue como quedarse desnudo ante un vendaval. Llegó entonces la posmodernidad con su “muerte de las metarrelatos” (Lyotard), llegó la homogeneización

capitalista neocolonizadora (con su tributación a las razones metonímicas y proléptica, como las nombra Boaventura de Sousa Santos: esas formas de construcción de la experiencia en el que todo diverso de la vida humana es subsumida a un único relato “prudente”, “racional” y “posible”), llegó la invitación al cinismo y a la resignación. Fue como si se hubiera quedado uno solo sólo con su persona y desde ahí hubiera que construir la esperanza, la resistencia, la revuelta, la dignidad. Obviamente, todo fue más complejo –siempre es más complejo–, pero no puedo negar que vivimos –viví– un fuerte sentimiento de orfandad.

Y a lo dicho se sumó el descubrimiento de la danza, a mis aquellos casi treinta años, con todos sus saberes y retos y posibilidades de expresión formulados desde el primer territorio de la experiencia: el propio cuerpo. Fue una fiesta, porque la danza nos recuerda en su intensidad kinética-corpórea-espacial-temporal-relacional (porque se danza siempre con, para, ante, por otros) que la felicidad es posible. Fue también la constatación, sobre todo en la confrontación con las exigencias de la enseñanza técnica, de la existencia de la primera persona corporal con sus posibilidades y límites específicos, porque yo no tenía, no tengo, un “cuerpo dancístico”, sólo soy/tengo/habito/me habita esta corporeidad “normal” propia a la que interrogo/me interroga cuando danzo. Pero, además, lo singular corporal no deriva sólo de las particularidades anatómicas, sino, sobre todo, del hecho de que en nuestro cuerpo se inscriben nuestras historias afectivas, pulsionales, políticas. Somos una memoria activa de nuestras derivas, resistencias, empeños, audacias y determinaciones.

Y estuvo, está, siempre el amor, como experiencia fincada en la apertura a ser afectado, conmovido, por la vida compleja de una otra que nos invita a crecer, a

esforzarnos por ser mejores. Digamos, basándonos en Martin Buber, que el amor es una experiencia privilegiada –radical– de la “palabra primordial ‘yo-tú’”. Digamos que el amor es la posibilidad poiética-micropolítica de asumir en términos de la “escena de dos” (Badiou) el “acontecimiento” (otra vez Badiou) de la irrupción en nuestras vidas de una vida singular que nos conmueve y descentra.

No se me oculta que la lógica argumentativa de todo lo anterior parece oponerse a las corrientes teóricas que ponen en entredicho la pertinencia de la categoría de sujeto (fundamentalmente Foucault y Deleuze y Guattari). Me parece que es muy afortunada su crítica al logocentrismo y su énfasis más en los procesos sociales. Sin embargo, considero que es importante conservar-reformular la dimensión singular de la subjetividad (ligada y construida a y por los procesos productivos sociales, pero también productora de la experiencia colectiva) como una manera de no eludir el sitio de arraigo personal de la responsabilidad, el territorio de la elección, de la implicación propia en la decisión. Si el arte, la política y el amor pueden definirse como experiencias disensuales/acontecimentales (es decir, como la irrupción de lo invisibilizado, lo inesperado, lo no concebido por el sentido común y el orden político que lo diseña o como lo que está llegando a ser, lo que lucha por advenir) es porque hay *alguien/ alguna* que así lo asume. No hay acontecimiento si no hay un sujeto que lo percibe, se conmueve, lo asume y actúa en consecuencia. Sea como sea, debo aclarar que no concibo a la singularidad personal como mónada solipsista autosuficiente. De hecho, me interesan mucho las perspectivas de las filosofías de la otredad, particularmente en sus vertientes latinoamericanas (Dussel).

- 6) Luego de diez años ininterrumpidos de trabajo creativo en el grupo Proyecto Bará, que estuvieron centrados en la composición de obras corales y de ensayar formas respetuosas de trato y colaboración, llegó el momento de asumir que la recomposición de las políticas culturales del estado, los pactos entre los grupos y personalidades fuertes del campo, la recomposición del mismo con base en las consecuencias de la lógicas del FONCA-CONACULTA (pactos y recomposición tributarios de una dinámica de inclusión/exclusión fincada en el paradigma del sistema de las bellas artes) nos habían derrotado como colectivo independiente. Como director de Proyecto Bará quizá me faltó arrojo, pero también había recorridos y apuestas que no quise realizar. Básicamente, no quise atarme a lógicas de competencia...Así, me llegaron los cincuenta años, el venturoso encuentro con la danza y los amigos de América del Sur y la necesidad de hacer un balance biográfico cuyo espacio de pertinencia sólo pude ubicar en la propia corporeidad. Comenzó entonces el ciclo "Pues sí..."
- 7) Quise realizar estos solos fracturando la lógica patriarcal de género masculina. Su paradigma de construcción de un "sujeto supuesto importante per se" arropado por los pactos de encubrimiento de los cómplices. Intenté enunciar desde el ámbito de la fragilidad, prescindir de la máscara falo como la nombra Rodrigo Parrini, nombrar fisuras, incertidumbres.
- 8) "Pues sí..." es el nombre general que agrupa una serie de solos coreográficos en los que reflexiono sobre la condición de género masculina. Lo hago así porque quiero aplicarme a mí mismo la consideración feminista de que lo personal es político. Parto de la necesidad de problematizar la condición de género heredada porque no creo que los varones debamos resignarnos a los paradigmas de la virilidad dominante. De manera

sucinta puedo decir que el patriarcado nos otorga a los varones poder y privilegios pero no libertad, ni dignidad ética, ni alegría. El patriarcado nos erosiona la vida en tanto que nos invisibiliza a nosotros mismos territorios amplios de la experiencia (especialmente afectiva, erótica, micro-política). Menoscabo ontológico que padecen quienes nos rodean –particularmente las mujeres- en la medida en que nos lleva a totalizar como única vía de construcción del sujeto masculino la afirmación positiva de un poder excluyente. Se trata de un triste poder restrictivo. Por eso la condición de género masculina patriarcal me resulta incómoda, coercitiva, sobajadora de la persona compleja, amorosa y solidaria que deseo construir con los otros y las otras. No quiero que el patriarcado sea mi destino, ni mi herencia, ni mi presente. Estoy firmemente convencido de que otras masculinidades –dignas, éticas, disfrutables, confiables- son posibles. Quiero contribuir con mi trabajo artístico y reflexivo a soñarlas, convocarlas y producirlas.

Con base en lo bosquejado, he considerado que para que mis propuestas artísticas se tomen en serio la aseveración de que lo personal es político debo interrogarme desde la situación de la primera persona. Deseo que esta problematización de lo personal/social genérico en el espacio público de la escena sea enunciada desde la primera persona corporal. La idea es interrogar las historias que viajan en este mi cuerpo de hombre heterosexual mayor de casi 60 años. Señalo esta condición específica del sujeto deseante porque me he percatado que en los encuentros escénicos en los que se presentan trabajos que elaboran críticamente las relaciones entre género y performatividad (a partir de las formulaciones de Judith Butler, por ejemplo), la perspectiva heterosexual habitualmente está ausente, como si la heterosexualidad fuese una

experiencia de subjetivación sólo habitable en el sentido tradicional del patriarcado, como si el hecho de ser demográficamente mayoritaria la instalase inevitablemente en la comodidad conservadora. No estoy de acuerdo, al mundo heterosexual también le es factible –y necesaria– la subversión.

Ahora bien, no me engaño con respecto a que un encuadre como el descrito puede instalarse en el territorio de la impudicia y el exhibicionismo. Es muy factible que sea así, pero prefiero correr el riesgo de la impropiedad antes que ocultar problemáticas masculinas –que arraigan fundamentalmente en lo vivido en el territorio de lo personal– tras formulaciones protectoras generales que me permitan eludir las confrontaciones que me involucran directamente. Deseo ganarme el derecho al nosotros a través del escudriñamiento crítico del yo. Perspectiva crítica no quiere decir lacerante –reivindico los oficios de la ternura– pero sí implica el esfuerzo de interrogarse sin velos, con veracidad, y en el mejor sentido de la palabra, con valor y audacia.

A partir de los presupuestos sucintamente descritos, he formulado hasta la fecha tres solos:

- 1) “Pues sí, no soy un bailarín (autorretrato en cueros de caballero solo a punto de cumplir 50 años)”
- 2) “Pues sí, no soy un héroe (o sobre el amor, la confianza y la transparencia)”.
- 3) “Pues sí, ni de lejos soy un don Juan (y a veces no se me ha parado)”

El primero (“Pues sí, no soy un bailarín”) se estrenó en 2006 en Buenos Aires, en el evento Diálogos organizado por la coreógrafa y bailarina argentina Lucía Russo. Luego ha sido invitado a diversos encuentros y festivales en la Ciudad de México, Montevideo (2007),



Lima (2008), Neuquén (2008), Valparaíso (2008), Quito (2008), Cochabamba (2009), Fort de France, Martinica (2009), Manzanillo, Cuba (2010), Río de Janeiro (Festival Panorama de Danza Contemporánea, 2011), Salvador de Bahía (PID, 2012) y Sao Paulo (Itaú Cultural, Mostra “Todos os generos”, 2013).

El segundo (“Pues sí, no soy un héroe”), se estrenó en noviembre de 2010 en la Ciudad de México, se ha presentado en diversos foros de México y fue invitado a participar en el FIDCU, Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, en mayo de 2012, en Salvador de Bahía (PID 2012) y en Sao Paulo (Itaú Cultural, Mostra “Todos os generos”, 2013).

El tercero (“Pues sí, ni de lejos soy don Juan”) se compuso y estrenó en febrero de 2014 en la ciudad de Montevideo gracias al apoyo del programa de residencias de PAR de Uruguay. Además de en este último país se ha presentado en México y Argentina (FIDEBA 2016).

“Pues sí, no soy un bailarín” es una indagación sobre la soledad, el misterio de la persona erótica y el deseo, formulada desde la persona corporal del varón de cincuenta años que fui. Se trata de una obra enunciada en primera persona corporal, en la que como autor-intérprete me interrogo sobre las razones de la propia soledad (¿qué de lo que me ha constituido como varón me empuja al proyecto del solitario?) y trata de darle voz, a través de la imagen de un fauno-dulce, un faunelo, a mis demandas de afecto y erotismo, y a través de la “encarnación” de una querida amiga transgénero, de hablar de los derechos de la persona erótica.

“Pues sí, no soy un héroe” es también un solo enunciado en primera persona corporal masculina en la que, como autor-intérprete, a partir de la memoria de una ruptura sentimental, me interrogo sobre la fragilidad y reivindico la defensa de una apuesta ético-senti-

mental arraigada en la transparencia y el cultivo del “espíritu de sutileza”. La pregunta central de esta obra es “¿declarar el amor es una acción política?” y su empeño el decantar las enseñanzas de las lágrimas.

“Pues sí, ni de lejos soy don Juan (y a veces no se me ha parado)”, quiere hacer un homenaje a las mujeres que amé y a las que amo a partir de la indagación de las implicaciones de la vulnerabilidad erótica masculina y de la reflexión sobre las consecuencias éticas –asumidas– de mi manera de amar. Soy un “enamorado” que se ha empeñado en la construcción de vínculos leales y transparentes con sus amadas. Asumo que amar es conocer profunda y comprometidamente, la singularidad de la persona que nos conmueve, que nos hace “punctum”, que nos adviene y nos hace advenir (según las conceptualizaciones de Roland Barthes sobre la experiencia subjetiva del espectador fotográfico que aquí traigo a colación espero que de manera no tan desacertada). Singularidad de la persona y el vínculo que define una específica intimidad. No hay cabida para la homogeneización ni para la ausencia de cuidado. Por eso, a pesar de lo abrupto del título la intención de este solo es ser una pieza crítica sí, pero fundamentalmente abrazadora, plena de agradecimiento a quienes me han permitido conocerlas amorosamente. Es una elegía enunciada no desde la ostentación –el recuento de las “conquistas”– sino desde el agradecimiento y la necesidad de comprender. Por eso se afina también en la explicitación de la vulnerabilidad masculina: no estará hablando un falo sino una persona enamorada que se deconstruye para reformularse.

Espero que estas palabras tengan alguna pertinencia. Su posible utilidad quizá derive, por una parte, del hecho de que algunas de sus implicaciones se relacionan con las discusiones

actuales sobre las redefiniciones de la acción política-ética-vital para oponerse y trascender las lógicas del capital y el patriarcado. Pienso, por ejemplo, en los actuales debates sobre acción directa y acción organizada, movimiento y partido, sujeto representado y sujeto en acción directa, multitud, flujo y vida líquida. Me parece que nos es necesario entender esto en su complejidad dialéctica para ir más allá de descalificaciones entre quienes nos ubicamos en la misma línea de oposición al capital y al patriarcado. Por otra parte, pienso también que estas palabras pueden contribuir a ponderar lo insustituible de la aportación individual –construida desde la urdimbre de la propia historia corporal– en esa lucha libertaria (¿nueva angustia kierkegaardiana, ya no el individuo y su finitud ante D'os, sino ante los tiempos laaargooooos y sinuosos de la Historia y su incertidumbre?). Esta ponencia quiere también evidenciar que la poiésis artística en general, y coreográfica en lo particular, es ya una manera de aventurar una respuesta actuante a las contradicciones arriba mencionadas. Por último, este texto es también un bosquejo de un esfuerzo personal de desmarcarse del patriarcado. A mis casi sesenta años, quisiera heredar una apuesta por la congruencia antipatriarcal porque creo y aspiro a una sociedad amorosa.

## REFERENCIAS

- BADIOU, ALAIN. (2013), *La filosofía y el acontecimiento*, Amorrortu, Buenos Aires
- BROWN, NORMAN O. (1980), *Eros y Tánatos, el sentido psicoanalítico de la historia*, Joaquín Mortiz, México
- BUTLER, JUDITH. (2010), *Marcos de guerra, las vidas lloradas*, Paidós, México
- COLLINS, JAMES. (1976), *El pensamiento de Kierkegaard*, Fondo de Cultura Económica, México
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA (2009), *Una epistemología del sur*, CLACSO y Siglo XXI, México
- DUSSEL, ENRIQUE. (2002), *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*, Trotta, Madrid

- GILLY ADOLFO Y ROUX RHINA. (2015), El tiempo del despojo, Siete ensayos sobre un cambio de época, Itaca, México
- GUATTARI FÉLIX. (2013), Líneas de fuga, por otro mundo de posibles. Cactus, Buenos Aires
- HELLER ÁGNES. (1999), Una filosofía de la historia en fragmentos, Gedisa, Barcelona
- LAMAS MARTA. (2002), Cuerpo: diferencia sexual y género, Taurus, México
- LEPECKI ANDRÉ. (2015), Coreopolítica y coreopolítica, Ediciones de la Revista Fluir, México
- MARCUSE HERBERT. (2002), Eros y civilización, Ariel, Barcelona
- PARRINI RODRIGO. Masculinidades erectas y violencia social en México (s.p.i., fotocopias de un documento académico interno de la UAM)
- ROTZICHER LEÓN. (1997), La cosa y la cruz: cristianismo (en torno a las confesiones de San Agustín). Losada, Buenos Aires
- SICHÉRE, BERNARD. (1997), Historias del mal, Gedisa, Barcelona
- WEIL, SIMONE (1990), "La Iliada o el poema de la fuerza" en La fuente griega. Jus. México.
- ZIZEK, SLAVOJ (2005), El espinoso sujeto, el centro ausente de la ontología política, Paidós, Buenos Aires

## EL CARNAVAL DE LIMASSOL, DANZA Y PERFORMANCE, MEMORIAS FRAGMENTADAS.

STELLIOS GEORGIADIS

Ahora, quizás alguno de ustedes se pregunte, que tiene que ver el carnaval con la Danza Contemporánea? Y cuál es la relación entre el Carnaval y el sujeto de nuestro panel de hoy? Están en lo cierto si responden: "La danza como performance".

Yo pensé justo así, cuando Lázaró Benítez me propuso hablar en esta Conferencia Internacional. Mi mente estaba perpleja, pero cuando escuché el título de la conferencia: "Memorias Fragmentadas", inmediatamente pensé que este pudiera haber sido perfectamente el título del libro que estuve escribiendo acerca de la historia del Carnaval de Limassol. El Carnaval de la segunda ciudad más grande de Chipre y mi ciudad natal.

El libro con el título *El Carnaval de Limassol, una historia mágica* está compuesto por citas de antiguos periódicos, libros y artículos pero también por muchas citas textuales de entrevistas a más de un centenar de personas. Ciudadanos de ese pueblo, de diferentes edades, quienes han experimentado el carnaval desde los años veinte hasta la actualidad. Por esta razón puedo decir que el libro en sí mismo está compuesto de Memorias Fragmentadas.

Pero ahora vamos a dejar atrás el título general de la Conferencia y concentrémonos en el tema específico de nuestro seminario que es *La danza como actuación*. Trataré de enfocarme en el Carnaval de Limassol. Un Carnaval que ya ha sido registrado

en el catálogo nacional de Chipre como patrimonio cultural en la categoría de patrimonio inmaterial.

Después de una larga investigación que me tomó catorce años terminar y que me permitió documentarme en detalles acerca de la historia del Carnaval de Limassol, puedo decir con certeza que durante el Carnaval la Danza se transforma en performance.

¿Por qué?

Simple, porque incluso si las personas que están participando no tuvieran la intención inicial de convertir su danza en actuación, esto sucedería automática e inconscientemente debido a las circunstancias especiales del Carnaval.

No olvidemos que durante el Carnaval la danza y la mayoría de las diversiones tienen lugar en los desfiles, espacios abiertos y grandes plazas. Estos lugares de hecho crean el espacio de dos mundos diferentes. Por una parte el espacio de la danza, el espacio del danzante, de las personas que están usando máscaras y disfraces quienes se encuentran en el epicentro de atención, y por otra parte las personas que no llevan máscaras o disfraces quienes permanecen sentadas en sillas o de pie a la orilla de la calle y esperan a ver o mejor a “consumir” el Show. La definición de estos dos espacios, de esos dos mundos diferentes, crea la dinámica necesaria que fuerza al danzante o a la persona que lleva el disfraz y la máscara a actuar como un artista.

En este sentido, los artistas amateurs del carnaval, quienes en el resto del año tal vez no estén relacionados con danzas o actuaciones, en los pocos días de duración del carnaval se transforman en perfectos artistas. Algunos son tan buenos en la actuación que los artistas profesionales pudieran sentir envidia de ellos.

Pero, ¿por qué podemos encontrar tan buenos artistas amateurs en una ciudad relativamente pequeña (doscientos mil habitantes)? Pienso que existen numerosas razones que explican esto.

Las familias tradicionales de Limassol consideran el Carnaval como la tradición más fuerte en sus hogares. Las personas an-

cianas pasan las tradiciones a sus hijos y los hijos a sus nietos y así sucesivamente. Ellos consideran esta tradición más importante que cualquier otra celebración religiosa o no religiosa.

La tradición pasa, de generación en generación, y con ella las muchas historias de los carnavales de años anteriores. Historias de diversión, coqueteo, historias cómicas, personales y también colectivas. Memorias que están fragmentadas pero mejoran el sentido de tradición y el sentido de pertenencia del pueblo y su identidad local. Estas personas están incorporando memorias de muchos años del pasado. Llevan consigo vivencias de sus padres y abuelos, formas de danza, de movimiento y de actuación en el carnaval. Las personas aprenden estas prácticas pero algunos de estos elementos ya están registrados en sus ADN, incluso antes de haber nacido.

Este hecho está confirmado por las palabras de una de las grandes personalidades del Carnaval de Limassol (quien aún vive y toma parte activa en el carnaval cada año), Sra. Ritsa Koutsoude quién es también una de las mejores performers en la historia del Carnaval de Limassol.

“Yo soy una verdadera Limasoleña! Provengo de una familia donde cada uno tiene voces agradables, excelentes habilidades de baile y una larga tradición en fiestas. Ellos fueron realmente personajes con caracteres particulares, personas abiertas con gran sentido del humor, así es que todos los amaban. Creo haber heredado esas características de ellos, por parte de mi madre. Ella fue también una gran fanática del Carnaval. Mi madre fue la que me enseñó como bailar! Bailábamos juntos en las fiestas y solíamos ganar premios en las competencias de baile. Incluso antes de yo nacer cuando estaba aún en su vientre, ella acostumbraba llevarme a todas las fiestas del carnaval mientras estuvo embarazada. Ella no quería parar de bailar... y todos le gritaban -¡Detente! ¡Vas a matar al niño!- Pero ella continuaba.... Y yo pienso que como bebé en su vientre después de tanto estremecimiento, también heredé su talento”

Durante el carnaval muchas personas en mi pueblo se convierten en performers, algunos actuando solos y otros en pequeños o grandes grupos. Realmente la tradición de convertir el carnaval en actuación comenzó primero en menor escala en los años veinte y los treinta; y llegó a su punto máximo en los sesenta y setenta cuando la ciudad tuvo la afluencia económica necesaria para crear estupendos disfraces y accesorios. Al mismo tiempo las personas ya habían adquirido el conocimiento necesario de cómo bailar y actuar después de muchos años de tradiciones carnavalescas. Entonces los recuerdos, recuerdos recogidos de tantos años, jugaron un papel importante en la transformación de la simple danza en enormes y magníficos espectáculos y actuaciones que trataron de alcanzar las escalas de los Cabarets Franceses, la comedia del arte Italiana, el antiguo drama Griego, la pantomima y los musicales del West End y Hollywood.

En todos estos casos los amateurs se convertían casi en artistas profesionales, y de hecho en general, este es uno de los principios esenciales del Carnaval: el cambio de papeles. Durante los pocos días del Carnaval los aficionados se convierten en artistas profesionales y por otra parte los artistas se convierten en espectadores, observando e incluso inspirándose en los aficionados, coleccionando ideas y gestos que ellos consciente o inconscientemente utilizan durante el resto del año.

Es interesante escuchar lo que los bailarines y coreógrafos de Limassol tienen que decir respecto a esto.

Lia Haraki, una de las principales bailarinas y coreógrafas de Chipre con grandes contribuciones al desarrollo de la danza contemporánea en nuestra Isla y también con una significativa presencia Internacional; quien también proviene de una de las familias con mayor tradición en el Carnaval de Limassol, dice:

Soy una artista de danza y performance con el cuerpo como mi principal herramienta y he estado creando obras para la escena, sitios específicos y actuaciones uno a uno. Nacida y criada en Limassol, a través del Carnaval, he estado expuesta a la idea de la transformación desde una edad



muy temprana! El Carnaval es una celebración muy importante, y vestirse es una costumbre que se toma muy en serio entre las personas de Limassol, a pesar de que es muy divertido al mismo tiempo. ¡Por lo tanto en mi ciudad los niños se adentran rápidamente en este universo particular y yo fui una de ellos! Desde que tengo uso de razón, recuerdo a mi padre y mi madre enamorados y disfrazados.

Bailar y cantar era parte de la cotidianidad y fiestear en cada una de las diez noches de carnaval era la norma. Recuerdo caras sonrientes, máscaras, plumas, bailes sensuales, coqueteo, alcohol y muchos cantos.

Estos recuerdos han alimentado y potenciado mucho mi arte, lo que ha hecho que la idea de la transformación sea central para mi trabajo hasta el día de hoy.

Pienso que los seres humanos son criaturas únicas, cada uno percibiendo el mundo desde su propia perspectiva y desempeño, que les ofrece la oportunidad de convertirse en la expresión consciente de las diferentes perspectivas. En otras palabras, una plataforma donde el intérprete puede encarnar una versión de sí misma o si mismo, o de cualquier otra forma o materia.

Como la profesora Peggy Phelan menciona:

“La actuación artística en vivo sigue siendo una forma de arte interesante porque contiene la posibilidad de que tanto el actor como el espectador se transformen durante el despliegue del evento. (...) Pero este potencial, esta seductora promesa de posibilidad de transformación mutua, es extraordinariamente importante porque este es el punto en el que la estética se une a lo ético”.

Lia Harai continúa diciendo:

A lo largo de mi trabajo siempre estuve interesada en cómo la identidad se forma a través de lo corporal, permi-

tiendo al cuerpo que vuelva a visitar situaciones y lugares del pasado, los reproduzca en el momento presente como una nueva versión de la propia experiencia y de esta manera se convierta en una experiencia completamente nueva.

Esto es muy evidente en los primeros años de mi trabajo donde estaba explorando una práctica que llegué a nombrar ‘Standup PerformDance’ aplicando métodos y formas utilizadas en la comedia stand-up para bailar y actuar. Estuve compartiendo mucho la opinión de Artaud sobre cómo la vida es un escenario y nosotros, los seres humanos, constantemente desempeñamos papeles en nuestra cotidianidad.

La pieza específica que realicé con el título “Dream On” es un paseo dentro de los sueños y deseos pintados o escritos en las paredes de la ciudad de Limassol, que se levantan como gritos silentes de despertar desde el sueño habitual. Es también un paseo dentro de los sueños y deseos de los artistas que estuvieron dispuestos a convertirse en símbolos de una realidad utópica por un tiempo. Justo como en el contexto de los sueños, o en otras palabras los deseos más profundos, o en otros secretos de la palabra los que fueron destinados a nunca ser revelados.

Finalmente, me gustaría terminar con el siguiente comentario: Insto a todos los artistas a tomar el Carnaval más seriamente. Hay mucho que aprender de los aficionados al Carnaval y de la sabiduría de las personas relacionadas con esta cultura. Aprender de aficionados que se convierten en artistas es como aprender arte directamente de artistas tradicionales. Gracias.

## DANZA AL BORDE DEL LÍMITE

MARILYN GARBEY

La danza desdibuja todos los intentos de encasillarla. No hay reglas que dicten cómo apreciarla porque es un arte con infinitas capacidades para romper los moldes e ir más allá de lo imaginado. Solo en Cuba se ha bautizado muchas veces: moderna, contemporánea, abierta, contaminada, combinatoria, voluminosa, de fusión, callejera, del alma, fragmentada, libre. Cada creador construye su poética y propone al público las reglas del juego. ¿Cómo, entonces, adentrarse por esa selva oscura sin perderse? ¿Cómo encontrar el hilo que conduce al final del laberinto?

Para abordar asuntos que mucho me inquietan en la danza contemporánea cubana, me auxiliaré de las herramientas adquiridas en la práctica teatrológica y de la experiencia acumulada como espectadora de primera fila, desde la perspectiva de ser ciudadana de a pie de la Cuba del siglo XXI.

### **Tradiciones en la contemporaneidad**

El estilo cubano de danza moderna se ha nutrido de cuanto elemento le ha sido útil para su expresión. Ramiro Guerra bebió de Martha Graham, colaboró con el Ballet Nacional de Cuba, y tomó de los orichas las ondulaciones del torso que hicieron brillar a sus bailarines. Al Conjunto Nacional de Danza Moderna llegaron la norteamericana Lorna Burdsall, la mexi-

cana Elena Noriega y otros cuyos conocimientos se anclaron en el tronco de la danza cubana. Marianela Boán, Isabel Bustos y Rosario Cárdenas encontraron una interlocutora en Pina Bausch y la danza teatro. Lizst Alfonso halló en las danzas ibéricas un pretexto para dialogar con la cubanidad. George Céspedes y Julio César Iglesias, durante el montaje de *Nayara mira pero no toques*, coreografía de Samir Akika, argelino formado en la danza alemana, recibieron los estímulos que los impulsaron a coreografiar.

La danza contemporánea cubana comparte los escenarios con el Ballet Nacional de Cuba, compañía atravesada por el carisma de la legendaria Alicia Alonso, organizada a partir de la jerarquización de los bailarines, defensores del virtuosismo de los intérpretes, quienes reciben gustosos los aplausos de un público que conoce al dedillo el repertorio de clásicos del XIX. Otras compañías, unas de raíz folclórica, otras más cercanas al mundo del espectáculo, engrosan la extensa lista de agrupaciones danzarias cubanas.

La mirada de la danza se contamina del modo de pensar la vida toda. En el siglo XXI las pantallas engrosan la cotidianidad, la inmediatez de la información que propician las redes sociales y la posibilidad de cargar virtualmente con una parte de la existencia en una memoria flash también influyen en la especialidad. Danza Abierta en *Malson* utilizó enormes pantallas como escenografía. Ahora, en *Welcome*, su estreno más reciente, tienen como escenario una instalación de la artista visual Mabel Poblet, pretexto para indagar en las maneras en que la sociedad cubana se ha abierto al turismo. ¿Es Cuba solo ron, sol, tabaco y son? ¿Qué imágenes del país le propondremos al visitante? ¿A quién le daremos la bienvenida?

- Tópicos a escena

Diversos son los códigos y las fuentes de inspiración, y los creadores toman lo que necesiten para poner en escena sus conflictos. La mirada se detiene sin prejuicios en la vida, en el medio social y familiar, en la infinidad de imágenes que reciben a diario, en la política o en la moda. En el diálogo con el entorno, los coreógrafos parten de su individualidad creadora y cada

investigación que emprenden les permite repensar la función social de su discurso corporal. En esa tarea valdría la pena que cada vez volvieran a las preguntas iniciales: Por qué hacer la danza, para qué, cómo, para quién, qué sentido tiene hacerla. Así la vocación transgresora de la danza podrá aportar diferentes puntos de vista sobre la realidad en que vivimos.

Sandra Ramy y su Colectivo Persona presentaron la obra *Yiliam de Bala coming soon*. Yiliam, diseñadora de moda, anuncia una visita a La Habana, premonitoria de la visita de Karl Lagerfeld y la casa Chanel, que tanta polémica y tantas emociones despertó entre los habaneros. Bailarina muy cercana a la gente de teatro, Sandra no se preocupa por las fronteras disciplinarias, no le importan los códigos. Teatro, ballet clásico, danza contemporánea, arte gráfico, música. Todo vale para expresar inquietudes por el rumbo que lleva la sociedad del espectáculo y del consumo desenfrenado. Confiesa le interesan las personas, como al sueco Ingmar Bergman, de quien se declara devota. Creo que es una de las coreografías más inquietantes de los últimos tiempos por su manera de dialogar con el entorno en que se forjó, una Cuba en transformación socio económica, donde muchos nos preguntamos cómo defender las conquistas sociales de la Revolución, léase salud, educación y cultura para todos.

George Céspedes, forjado en las filas de Danza Contemporánea de Cuba, tal vez el más reconocido coreógrafo cubano del momento, propone un repaso a la identidad nacional a partir de la recreación electrónica de los compases del mambo, un ritmo que enloqueció al planeta en la década del 50 en *Mambo 3XXI*. Diálogo entre tradición y contemporaneidad, cuestionamiento a los lugares comunes para definir la identidad nacional, jóvenes mirando a su Historia. Esa misma línea de cuestionamientos y esos mismos principios se mantienen en *Identidad-1* y en *MatriaEtnocentra*, las otras partes de una trilogía que ratifica el extraordinario nivel técnico de los intérpretes.

-Intérpretes

La danza contemporánea cubana tiene como soporte el movimiento, al bailarín se le exige mucha fuerza física y virtuosismo

en la ejecución. Comienzan a entrenarse a temprana edad, con un rigor semejante al de un atleta de alto rendimiento. Es difícil que sobresalga alguien que no se haya ejercitado desde edades tempranas. Casi todos los intérpretes son egresados del sistema de enseñanza artística, es decir, que llegan a la vida profesional después de largos años de estudios, entrenados para ser virtuosos, en perfecta sintonía con este tiempo en que el cuerpo alcanza planos estelares.

Una de las grandes cualidades de los bailarines cubanos es la calidad de su presencia en el escenario, es una presencia viva cuya energía interactúa intensamente con la del espectador. Los bailarines ponen en juego el cuerpo y el alma cada vez que suben al escenario, aun cuando no suelen alcanzar la fama tal cual sucede en el ballet, donde la posibilidad de interpretar papeles como el de Giselle o el del príncipe Sigfrido los sitúa en planos estelares. Muchas veces la crítica señala lunares a la coreografía, pero casi siempre alaba el desempeño de los intérpretes quienes, generalmente, son co-creadores de la obra. Los bailarines cubanos experimentan e improvisan a partir de pautas que da el coreógrafo, crean situaciones y frases, material que luego el coreógrafo edita y reelabora, llevándose este último todo el crédito.

En los últimos tiempos han aparecido unipersonales danzarios, muy ligados al teatro. *Edith*, creado por Lisbeht Saá y Osnel Delgado o *Medea Reload*, de Gabriela Burdsall, a partir de la revisitación que hace el dramaturgo Yerandy Fleites al mito de Medea. Las intérpretes enfrentan la soledad del escenario para hablar de sus angustias personales, con textos y movimientos, muestra de la voluntad de los bailarines de aportar sus ideas de forma explícita.

Hay una circunstancia con la cual la danza cubana debe lidiar con frecuencia, y es el éxodo de los bailarines. La seguridad económica que ofrece el recibir un salario cada mes, las plantillas cerradas de las compañías, las dificultades para viajar al exterior, regulaban la movilidad de los bailarines, pero el panorama se va transformando aceleradamente. Ahora los

desplazamientos se multiplican: hacia compañías con posibilidades de viajar, hacia espacios para el turismo, o a fundar su propia agrupación. Por otro lado, comienza a dar buenos frutos los estudios universitarios cursados por bailarines, y es que la búsqueda del conocimiento redunda en sus capacidades creativas. El entrenamiento, las lesiones, el protagonismo del bailarín en la creación coreográfica, o momentos históricos son objeto de estudio. Pero esas investigaciones no prosiguen una vez salen del recinto universitario.

#### -Entrenamientos

El entrenamiento es un aspecto en permanente desarrollo. Generalmente se entrena con la técnica de danza moderna, y se incorporan la clase de ballet y la de folclor. Y se añaden otras técnicas, de acuerdo a la necesidad de cada compañía, a las búsquedas que realiza y al montaje en proceso. El entrenamiento persigue el virtuosismo corporal del bailarín; son ellos mismos, a partir de las reflexiones nacidas de la práctica artística y de los estudios universitarios, quienes lo cuestionan y proponen otras maneras de pensarse como creadores

#### -Representaciones

La danza contemporánea cubana se representa en espacios teatrales, raras veces sale a la calle. En el evento "Danza en paisajes urbanos" lo que sale a la vía pública suele ser una obra concebida para sala y en las funciones se respeta la frontalidad, no hay conciencia del espacio. Tampoco se acostumbra a invadir los museos, nuestra danza está más cerca del teatro que de las artes plásticas. Tal vez fue esa una de las razones por las cuales causó tan honda impresión la *Conga reversible*, en la que Los carpinteros y la Compañía Banrarrá tomaron por asalto el paseo del Prado bailando una conga que era la antítesis del carnaval y al que se sumaron numerosos bailadores de manera espontánea. Los bailarines vestían de negro y arrollaban de espaldas, en una muy difícil ejecución de los tradicionales pasos de la conga, al ritmo de los tambores, pero en el sentido contrario de lo que habitualmente hacen en los desfiles carnavalescos porque la marcha no concluía en el malecón, se movían

en sentido inverso al Norte. El hecho tuvo lugar durante la Bienal de La Habana y sugería inquietantes lecturas sobre nuestro contexto, sobre la danza, sobre las relaciones entre artistas y públicos.

-¿Adónde vamos?

No coincido con aquellos que dicen nos falta información. Las tecnologías digitales han hecho posible que imágenes y textos puedan circular a gran velocidad entre nosotros, criaturas de isla, atentos a los puertos para comunicarnos con nuestros semejantes del resto del mundo. Es cierto que no son muchas las compañías que vienen, y a veces la nula promoción ha impedido que sea mayor el número de personas que las hayan visto, como sucedió con la Compañía SkanesDansteater, de Suecia, pero sí vienen muchas figuras cuya obra es referencial. Y el diálogo ha sido útil para quienes tuvieron la suerte de conocerlos y trabajar con ellos porque han propuesto maneras diversas de hacer y pensar la danza. Por otro lado, a través de Danza Contemporánea de Cuba han llegado a nuestro país figuras como MatsEk y Ana Laguna, SashaWaltzs and Guest, Samir Akika, Rafael Bonachela, Billy Cowie. Todos han inscrito sus huellas en la tradición danzaria cubana.

A finales de los 80 del pasado siglo la ruptura de los límites protagonizadas por Rosario Cárdenas, Caridad Martínez o Marianela Boán, estremecieron el mapa de la danza cubana. Caridad Martínez salió del Ballet Nacional de Cuba y agrupó a bailarines de la tradición clásica con actores para indagar en la cubanidad cotidiana. Rosario y Marianela salieron de Danza Contemporánea de Cuba y fundaron sus compañías en las cuales exploraron otras formas de movimiento para expresar a Cuba y proponer otro diálogo con el público. Esas rupturas coincidieron con fuertes sacudidas en el entramado socio-económico del país, y con un período en el que el arte cubano buscaba otros paradigmas de producción y de comunicación con el público.

La Cuba del siglo XXI es un país abocado a cambios en lo social y en lo económico, que generan dudas y expectativas. En ese



contexto, la danza cubana también sacude sus cimientos y los bailarines ganan conciencia del valor de su cuerpo como recurso creador, de la impronta de su presencia para comunicarse con el espectador. Justo en este momento, escuchamos noticias de otro intento de transgresión de los márgenes, la danza del presentar, que ha irrumpido entre nosotros a través de los estudios universitarios, aunque en las dos ediciones de la Bienal de la Danza del Caribe celebradas en La Habana vimos algunas muestras, como las de Ketty Noel y Nelly Xaba.

La danza del presentar se gestó bajo el impacto de la Guerra del Golfo, la primera confrontación bélica que pudo verse en vivo y en directo en todo el planeta, y en momentos en que se desarrollaba la guerra civil en Bosnia-Herzegovina. Los asistentes al laboratorio Skite, que tuvo lugar en 1992 en la Cité Universitaire de París, decidieron no bailar en protesta. De ahí en lo adelante bajo esta rúbrica se han agrupado figuras como Jerome Bel o La Ribot, quienes buscan el virtuosismo de los bailarines más allá de los límites del movimiento y la espectacularidad en la energía que fluye entre el bailarín y el espectador. La danza del presentar ha generado una corriente de pensamiento muy cercana a la filosofía, que busca situar al cuerpo en el centro, en la cual resaltan nombres como André Lepecki y José A Sánchez, cuyos textos se han convertido en referencia para bailarines e investigadores.

George Céspedes, el más reconocido coreógrafo cubano en este minuto, afirmó rotundamente: “el bailarín cubano tiene una visión sensacionalista del movimiento y puede que esto haya servido para mi obra, la cual han calificado de violenta, y yo también he tratado de que sea así”<sup>26</sup>

Semejante aseveración me lleva a reflexionar sobre las dificultades que la danza del presentar ha encontrado para aplanarse por estas tierras, contrastante con el fervor con el cual fueron acogidas la danza teatro o el contact. La danza del presentar proclama el agotamiento de una noción de la danza,

<sup>26</sup> Madruga, Maité: Coreografiando una entrevista, entrevista a George Céspedes, en el sitio digital La Jiribilla

que tiene el movimiento como columna vertebral. Para la investigadora chilena Valentina Mujica Santa Cruz esa danza que ella cree agotada es un estímulo para continuar las búsquedas creativas.

“...la danza contemporánea no deja de sorprender porque se manifiesta en esta multiplicidad explosiva de recursos y propuestas en las que el cuerpo es el gran protagonista y responsable de una escena que no deja de pensarse”<sup>27</sup>.

Ella admite como no sucede en Cuba la coexistencia de diferentes maneras de hacer, pensar y disfrutar la danza, y la preferencia del público por el virtuosismo y la espectacularidad.

Nuestros más jóvenes buscan colaboradores entre teatristas, músicos, escritores, cineastas, y a veces en los médicos, como ha hecho George Céspedes para *Las tribulaciones de Anaximandro*. En estas zonas de la creación han encontrado interlocutores a los que también les interesa mover las fronteras y establecer otras formas de comunicación con el público. Durante las jornadas del Festival de las Artes del ISA se presentaron en la Sala Raquel Revuelta dos piezas en las cuales interactuaba la capacidad de movimiento de los bailarines con formas más cercanas a la teatralidad. *Busca el pie con la cabeza*, de Libety Martínez y Dixan Garrido, es una variación de *Busca la cabeza con el pie*, una obra de Sandra Ramy. Un hombre le dicta órdenes a una mujer, ella debe ejecutarlas en ritmo creciente, desafiando las leyes de la gravedad y las posibilidades de su cuerpo. *Esto no es una danza*, de la autoría Libety Martínez y Dixan Garrido, interpretada por la coreógrafa junto a Esteban Aguilar, juega con la tendencia a salir de los contornos del movimiento como condición de la danza. Los bailarines representan escenas donde no es exigencia el virtuosismo, incluso

<sup>27</sup> Mujica Santa Cruz, Valentina: La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza. Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte. Inédita.

hasta se burlan de él, pero de vez en cuando dejan claro que sí son capaces de moverse de manera virtuosa.

Los hacedores de la danza contemporánea cubana siguen las pautas de una tradición que marca la belleza de los cuerpos y la representación virtuosa en espacios tradicionales pero, en la Cuba del tercer milenio, no hay lindes preestablecidos para este arte. Presumiblemente, los danzantes se arriesgarán con las infinitas variaciones que les depara el futuro. Alguna vez una niña preguntará a la madre: dónde están los bailarines. Otra, aplaudirá la destreza de los intérpretes. Algún día aprenderá que las fronteras se desdibujan porque la danza está, siempre, al borde del límite.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BEL, JÉROME: *Desde el principio he estado obsesionado con el lenguaje*, en *Cuerpos sobre blanco*. Desviaciones Madrid 2001. Ediciones de la Universidad Catilla. La Mancha, Cuenca 2003, pp. 77- 82.
- BONILLA, NOEL: "Danza del presentar: premisas enunciativas de la danza contemporánea actual". Inédita. Tesis doctoral de la Universidad de las Artes.
- GROS, JULIETA: *Danza y la pregunta por la técnica*. En [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)
- MALLARINO FLÓREZ, CLAUDIA: *La contemporaneidad en el transmilenio: tendencia y técnica*. En *Revista Guillermo de Ockhan*, Vol. 6, No 1, enero-junio 2000, pp. 119-125, Universidad de San Buenaventura, Sede Cali, Colombia.
- MUJICA SANTA CRUZ, VALENTINA: "La emergencia del cuerpo en la danza contemporánea. Pensar la danza desde el cuerpo, y el cuerpo desde la danza". Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte .Inédita.
- SERRANO CALDERA, ALEJANDRO: *El fin de la historia: reaparición del mito*. Editorial 13 de marzo, Universidad de La Habana, 1991

- SIEGMUND, GERALD: El problema de la identidad en la danza contemporánea En *Cuerpos sobre blanco. Desviaciones*, Madrid 2001. Ediciones de la Universidad Catilla. La Mancha, Cuenca 2003.
- TAMBUTTI, SUSANA: Itinerarios teóricos de la danza. En *Aisthesis*, Nro 43, 2008, pp. 11-26, Pontificia Universidad Católica de Chile

## PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL ARNALDO PATTERSON, EL MAESTRO

MERCEDES BORGES

Hace aproximadamente un año, comenzamos a grabar las primeras entrevistas para este documental. En lo particular, no sabía bien a dónde llegaría con todo el material que estaba recogiendo, porque desde la primera visita supe que el proyecto iba a desbordar sus propios límites.

Aquel inicio fue en la casa de la bailarina, Perla Rodríguez, quien desde el comienzo se mostró colaborativa y me abrió sus archivos, para que fuera encontrando los puntos de ese gran rompecabezas, que yo quería armar sobre Arnaldo Patterson, un nombre enigmático para mí, una suerte de página en blanco en mis pesquisas sobre la historia de la danza cubana.

Había visto el fabuloso documental **Elaboración Técnica**, de Héctor Veitía, realizado por el ICAIC, y conocía varios datos sobre la importancia de Patterson para el desarrollo de la danza cubana, pero nada de eso llenaba la sensación de vacío y desconocimiento, que siempre me producía mencionar su nombre.

Fue hace unos tres años, más o menos, cuando me encontré de casualidad con Ana Mendiola en el ISA, que la imagen de Arnaldo comenzó a develarse de una manera diferente. Ana estaba en La Habana por una corta temporada y de la mano de Lourdes Ulacia, había llegado a la Universidad de las Artes,

donde impartía un taller, para estudiantes de danza. Conversamos cerca de dos horas, y a partir de ese momento me propuse traer de vuelta a la superficie de la cultura cubana, la imagen de Arnaldo Patterson.

Recogimos muchísimo material y yo pretendía ponerlo todo en este documental. Sin embargo, tuve que escuchar los buenos consejos de mi colega Pedro Maytín, gran aliado en esta empresa, quien pacientemente me convenció dejarlo en 20 minutos, para que pudiera ser divulgado en cualquier medio más fácilmente.

Lo que ustedes verán ahora, son esos 20 minutos, donde se concentran las principales ideas que fuimos recogiendo. Sé que no son suficientes para intentar saldar la deuda que existe con la figura de Arnaldo Patterson y sus aportes a la danza de este país. Por eso, el otro paso de este proyecto será editar un material mayor, con un sentido más didáctico, que permita demostrar en imágenes cuáles fueron los aportes reales, a nivel técnico, de Patterson a la escuela cubana de danza moderna, y concebir un documento que sirva para la enseñanza y también, para conservar la memoria de nuestra cultura.

Quiero agradecer profundamente a todos los que se sumaron a este proyecto, a todos los que ofrecieron su testimonio sincero, pero sobre todo, a María del Carmen Hernández, quien puso a mi disposición su archivo familiar e incluso desmontó de su marco para que fuera escaneada, la foto que lleva el poster del documental, una hermosa imagen de Patterson, hecha en algún estudio del País Vasco y enviada a su sobrina, quien la guardó y conservó celosamente.

Agradecer también, por supuesto, el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y la gente que desde dentro apoyó la idea, Gisela González, Noel Bonilla, Rafael Pérez Malo, Marlene Gutiérrez, entre muchos otros.

Estoy abierta a las opiniones que van surgir a partir de este momento, porque esta es solo la primera piedra de un proyecto mayor pero aún en ciernes, que bajo el nombre de **Observatorio Cubano de la Danza**, pretende hurgar en zonas muy desvalidas de la memoria histórica de esta manifestación en Cuba.

Espero, de igual forma, contar con la colaboración de muchos, de los que hoy están presentes en esta sala, que son en definitiva los grandes protagonistas y hacedores de la rica historia de la danza de este país.

¡Muchas gracias!

## HILDA ISLAS, PREMIO JOSEFINA MÉNDEZ DE LA UNEAC, 2017

La maestra Hilda Islas ha trazado un camino para teorizar la danza desde la perspectiva de América Latina, lo cual es un aporte extraordinario dada la hegemonía europea y norteamericana en este campo del saber, que deja fuera las tradiciones danzarias de esta parte del mundo.

Bailarina, coreógrafa, filósofa e investigadora, ha publicado libros que son referencias bibliográficas ineludibles cuando de estudiar la danza se trata. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*, de 1995, y *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de "otras" danzas*, de 2016, son dos ejemplos de sus afanes en la creación e investigación danzarias.

Del primero dijo el maestro Ramiro Guerra: "... profundo y abarcador estudio en que sin dar todas las respuestas, puede decirse que plantea la mayoría de las preguntas sobre esta tierra de nadie y de todos, que es la teoría de la danza, a la luz de las más noveles disciplinas contemporáneas".

En ambos textos rompe "con la experiencia dualista de una corporalidad muda y un discurso ajeno a la realidad del movimiento". Indaga en las diferentes maneras de entrenamiento, cuestiona por qué se mueve un bailarín, al tiempo que reflexiona sobre las formas del movimiento. Con lucidez y con pasión, sitúa a la danza en su contexto social, de ahí su noción de tecnologías corporales: "formas complejas de composición



y recomposición de los usos corporales en función de las necesidades del tejido social”.

Otro de sus grandes aportes es presentar el acto de reconstrucción de la danza como una estrategia epistemológica, en el cual propone repasar la Historia de este arte desde el cuerpo del bailarín.

El Premio Josefina Méndez es el reconocimiento que otorgan los artistas cubanos de la danza a personalidades internacionales por sus notables contribuciones a la especialidad y por sus estrechos vínculos con Cuba. Lleva el nombre de una de las cuatro joyas del Ballet Nacional de Cuba, de cuyo paso por los escenarios del mundo aún quedan ecos.

Hilda Islas ha dejado honda huella en Cuba. Aquí ha dictado conferencias y ha impartido talleres en los que ha intercambiado saberes con estudiantes, bailarines, coreógrafos, profesores, investigadores. También ha contribuido a promover por el mundo los logros de la danza cubana. Sus libros, generosamente donados por ella, forman parte de la bibliografía más activa para los estudios universitarios de danza.

Las relaciones entre Hilda Islas y los artistas cubanos de la danza se inscriben en una larga tradición que incluye nombres como Elena Noriega o Manuel Hiram, mexicanos que asistieron a los años fundacionales de la danza moderna en Cuba. Hilda ha tendido un puente de amistad entre Cuba y México, a través de la danza, que hoy queremos agradecer.

# ANEXOS



## DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

**E**n su primera edición, lanza como tema **La danza en el siglo XXI: diálogos, cuerpos, escenas**, porque aspira a construir la danza desde la memoria al conectar múltiples experiencias investigativas, creativas, formativas y de gestión de diversos procedimientos. Por eso propone el diálogo como centro del encuentro en sus espacios de trabajo: Paneles, Clases Magistrales, Conferencias Performativas y Muestra Artística.

### **Objetivos**

- Estimular el desarrollo de la investigación – creación, a partir de la socialización de los resultados alcanzados en propuestas de esta naturaleza.
- Apoyar la gestación de proyectos creativos donde converjan saberes multidisciplinarios.
- Promover el diálogo entre maestros, coreógrafos, intérpretes, estudiantes, investigadores y público, como elemento fundamental para generar nuevas estrategias en la creación, la gestión, la circulación y la investigación en la danza del siglo XXI.
- Actualizar las estrategias de formación de intérpretes y coreógrafos, de investigadores y gestores.
- Incentivar la búsqueda de nuevas maneras de registrar la historia de la danza.

## Beneficiados

Investigadores, coreógrafos, intérpretes, docentes, promotores culturales, estudiantes, gestores, instructores de arte, productores, instituciones culturales, artistas de otras disciplinas, público en general.

Patrocinadores y colaboradores

**De la memoria fragmentada** es un evento de la Universidad de las Artes, ISA, de su Departamento de Danzología de la Facultad de Arte Danzario y del Observatorio Cubano de la Danza. Cuenta con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y la Casa del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

También nos asiste la colaboración del Ministerio de Cultura y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Nos apoyan las Embajadas de Francia y Chipre, así como Havana Club.

## PROGRAMA

### **Martes 3**

Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano

9:30 – 9:40am

*Inauguración*

Palabras de Bienvenida

Lilian Chacón / Decana de la Facultad de Arte Danzario

Lázaro Benítez / Coordinador De la memoria fragmentada

10:00–10:30 am

*Estrategias creativas para la pedagogía de la danza*

La Universidad de las Artes en el contexto mundial. La Facultad de Arte Danzario, 30 años de estudios universitarios de danza.

Dr. Diosvany Ortega (Cuba) y Dra. María del Carmen Mena (Cuba)

Modera: Liliam Chacón

10:40 – 11:40 am

Presentación documental sobre Ramiro Guerra, *Mi vida la danza*, de Alina Morante Lima.

Presenta: Norge Espinosa

11:45 am – 12:45 pm

*Plataformas de Encuentros*

Eberto García (Traspasos Escénicos, Cuba)

Aimelys Díaz (Mayo Teatral, Cuba)

Isabel Bustos (Danza en Paisajes Urbanos, Cuba)

Alonso Alarcón (Coloquio Latinoamericano VISCEC, México)

Moderador: Pedro Ángel González

1:00 – 2:00 pm

Almuerzo

3:00 – 5:00 pm

Encuentro con la Compañía Litz Alfonso Dance Cuba

9:00 pm / Jardines del Complejo Cultural Vicente Revuelta  
(Casona de Línea)

Presentación: Performance SiniestraDanza (Chile)

## **Miércoles 4**

Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano

9:30 am – 10:30 am

*Cuba-Europa: trueques danzarios*

Jorge Brooks. *De Ceremonial de la danza a La Consagración de la Primavera.* (Cuba)

José Ernesto Mosquera. Testimonio del proceso de creación: Jan Linken, Rafael Bonachela, BillieCowie, Anabel López Ochoa. (Cuba)

Julie Perrin. Investigación sobre la composición en la danza hoy. (Francia)

Adolfo Izquierdo. Imágenes de Danza Contemporánea de Cuba. (Cuba)

Moderador: Thais Gárciga

10:40 – 11:40 am

*La herejía de la danza*

Lourdes Fernández Serratos. Subjetividades, Percepciones de los Públicos de Danza Contemporánea. (México)

José Miguel Candela y Georgia del Campo. EDIPA. Escucha y Danza: Interacción/Percepción/Acción.(Chile)

Alonso Alarcón. El acto escénico como estrategia para inaugurar realidades: Lukas Avedaño. (Universidad Veracruzana, México)

Juan Carlos Palma. El otro que no soy Yo. La experiencia del choque corporal en el acercamiento a “otras danzas”. (México)

Ana Milena Navarro. Coreografías expandidas: Experimentación metodológica para la apertura creativa de la formación de la danza. (Colombia)

Astergio Pinto. Reflexiones y acciones en torno al quehacer artístico y pedagógico de un cuerpo escénico wayuu. (Colombia)

Modera: Mercedes Borges

11:45 am – 12:45 am

*Clase magistral.*

“El folclore danzario cubano en el mundo de la globalización”.

Dr.C. Bárbara Balbuena (Instituto Cubano de Antropología)

Presenta: Dr.C. Noel Bonilla

1:00 pm -2.00 pm

Almuerzo

3:00 pm/ Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano

*Entrega del Premio Josefina Méndez a la investigadora mexicana Hilda Islas*

7:00 pm / Café Brecht

Presentación: “Confesionario reconstructivo”. Colectivo PEC (México)

Dirección: Bernardo Orellana

## **Jueves 5**

Universidad de las Artes (ISA)

10:00 am

Encuentro con las autoridades de la Universidad de las Artes (ISA)

Recorrido performance. Intervienen estudiantes de diferentes Facultades del ISA.

Coordinador: Charles Wrapner (Cuba)

Danza al Descubierta

Presentadores: Mercedes Borges y Lázaro Benítez

1:00 – 2:00 pm

Almuerzo

3:00 pm– 4:00 pm

Visita al Museo Nacional de Bellas Artes. Itinerario Nexos danza – artes visuales en la Colección de Arte Cubano, realizado por Geraldine Beymor Santana (Cuba), asesorada por Mercedes Borges Bartutis.

Presentado por: Dayana Stable (Cuba) y Diane Martínez (Cuba)

5:00 pm

Presentación especial de la Compañía Folclórica Raíces Profundas en su sede

7:00 pm

Presentación: “Pues si...” de Javier Contreras (México)

## **Viernes 6**

Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano

9:30 am – 10:30 am

Presentación del libro El juego de acercarse y alejarse. Traducción performativa de “otras” danzas de Hilda Islas (México).

Presenta: Javier Contreras (México)



Intervienen: Hilda Islas (México), Lourdes Fernández (México), \*\*\*Juan Carlos Palma (México)

10:35 am – 11:35 am

*La danza como expresión performativa*

Javier Contreras. *Me enuncio, luego existo (en torno a las implicaciones éticas de la anunciación en primera persona corporal o para que Kierkegaard dialogue con Regina)*. (México)

Diana Cano. *Bailando la existencia: La danzalidad y teatralidad como experiencia en procesos de creación*. (Cuba)

Stelios Georgiades. *Carnaval de Limassol, danza y performance, memorias fragmentadas*. (Chipre)

José Miguel Candela y Georgia del Campo. *Música, Danza y Audiovisión: el trabajo creativo de la agrupación chilena SiniestraDanza*. (Chile)

Presenta: Jaime Gómez Triana

11:40 am – 12:40 pm

Clase Magistral

Hacia la enseñanza de la danza. “¿Establecer un modelo o permitir impulsos heterogéneos?”

Sr. Gerard Mayen (Francia)

Presenta: Lázaro Benítez

1:00 pm – 2:00 pm

Almuerzo

5:00pm / Casa del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano

Cuba Diálogos Cruzados: Arte y Sociedad

Vivian Martínez Tabares (Directora Departamento de Teatro. Casa de las Américas)

Joaquín Borges Triana (Editor de El Caimán Barbudo, columnista del Diario Juventud Rebelde)

Iván Giroud (Director del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano)

Modera: Marilyn Garbey (Jefa Departamento Danzología)

7:00 pm / Encuentros y Despedidas en Fábrica de Arte  
Presentación del Documental "Arnaldo Patterson: el  
maestro", de Mercedes Borges  
Presentación de Danza Teatro Retazos (Cuba)  
Coctel Clausura  
Coordina: Sandra Ramy

# AUTORES



- 1- Alonso Alarcón. México. Bailarín, coreógrafo, gestor cultural, curador e investigador en danza y estudios queer. Doctorando en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde es miembro del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance. Maestro en Artes Escénicas con mención honorífica por la Universidad Veracruzana y licenciado en Educación Artística. Es director y coreógrafo de la compañía Ángulo Alterno Danza Contemporánea (2000-2020). Obtiene los premios EPRODANZA del CONACULTA-INBA (2012), de la Juventud en Artes (2010), de Coreografía Guillermina Bravo (2002) y de Coreografía UNAM (1999). Director de 14 ediciones del Festival Internacional Danza Extrema (2005-2018). Fundador del Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA (2016-2018).
- 2- Bárbara Balbuena. Cuba. Graduada de profesora-bailarina de Danza Moderna y Folklórica (Escuela Nacional de Arte. 1978) y Licenciada en Arte Danzario, en el perfil de Danza Folklórica (Universidad de las Artes, ISA, 1991). Diplomada en Etnología en la Fundación Fernando Ortiz (Universidad de La Habana. 1998).

Máster en Arte, mención Danza en el 2001 y Doctora en Ciencias sobre Arte en el 2002. Es coordinadora de la Maestría en Estudios Teóricos de la Danza de la Universidad de las Artes de Cuba. Ha obtenido en dos ocasiones el Premio Nacional de Investigación del Ministerio de Cultura y del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello" (1997 y 2001). Ha publicado "El íreme abakuá", 1996; "Las ceremonias rituales festivas en la regla de Ocha", 2003; "El casino y la salsa en Cuba", 2003; "Apuntes para la enseñanza de las danzas cubanas. Historia y metodología", 2010; "Salsa y casino. De la cultura popular tradicional cubana", 2010; y "Dancing salsa in cuba. Another look". En: Salsa world a global dance in local contexts, 2014.

- 3- Lázaro Benitez Díaz. Cuba. Performer, investigador en danza, gestor cultural y programador. Estudiante de tercer año de Danzología en la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes, ISA. Graduado en Actuación por la Escuela Profesional de Arte de Villa Clara. Coordinador editorial del Boletín Giros de la Facultad de Arte Danzario, del encuentro con la crítica danzaria Danza al descubierto y del laboratorio para la investigación y la práctica escénica en danza De la Memoria Fragmentada. Sus investigaciones giran en torno a la deconstrucción de los imaginarios de género producidos por la sociedad patriarcal en Latinoamérica. Enfoca sus trabajos artísticos en el cuerpo como zona de múltiples representaciones y campo de combate donde se liberan múltiples batallas. Actualmente se interesa en la cosmovisión de la frontera.
- 4- Mercedes Borges. Cuba. Profesora de la Facultad de Arte Danzario de la Universidad de las Artes, ISA. MSc en estudios teóricos de Danza por la Universidad

de las Artes, ISA. Es directora del sitio digital Cubaescena y colabora con la emisora Radio Metropolitana.

- 5- Jorge Brooks. Cuba. Cursó estudios de Ingeniería Naval e Ingeniería Mecánica, los que no concluyó. Es Licenciado en Economía por la Universidad de la Habana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y Representante de Danza Contemporánea de Cuba desde Octubre del 2003. Fue distinguido con la "Distinción por la Cultura Nacional". Sus poemas, investigaciones sobre procesos migratorios, y numerosos artículos sobre danza, han aparecido en revistas cubanas y extranjeras.
- 6- SiniestraDanza es fundado por Georgia del Campo Andrade y José Miguel Candela el año 2012, con un perfil de investigación-creación transdisciplinar de música-danza. Actualmente el proyecto se encuentra trabajando en el proyecto de investigación en Danza y tecnología "EDIPA: Escucha y Danza. Interacción-Percepción-Acción".  
Georgia Del Campo, Chile. Bailarina, artista escénica y creadora. Se interesa tempranamente por las prácticas somáticas como eje para su quehacer creativo. José Miguel Candela, Chile. Compositor destacado en el área de la música electroacústica. Fundador de la CECH: Comunidad electroacústica de Chile, su música se ha tocado en Chile y en diversas partes de América y Europa.
- 7- Javier Contreras, México. Profesor, coreógrafo, ensayista. Cursó estudios formales de literatura y cine en la UNAM. Es director del grupo dancístico interdisciplinario Proyecto Bará. Es profesor y director del Centro de Investigación Coreográfica y maestro en el área de estética en el doctorado en artes del INBAL. Ha publicado seis poemarios y el libro Tárgum en una botella

-cartas desde la danza- (INBA-CONACULTA, 2013). Ha participado en encuentros académicos y festivales dancísticos en México y en Cuba, Martinica, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay, Costa Rica, Estados Unidos, Alemania y República Checa.

- 8- Norge Espinosa. Poeta y dramaturgo, Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de las Artes, ISA. Asesor de Teatro El Público y director del boletín Entretelones, de Artes Escénicas. Recibió el Premio de la Crítica Literaria por el libro Mito, verdad y retablo. El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril, en coautoría con Rubén Darío Salazar. Sus textos dramáticos han subido a escena por Teatro de las Estaciones, Teatro El Público, Teatro Pálpito, Estudio Teatral La Chinche.
- 9- Lourdes Fernández, México. Bailarina y coreógrafa de danza contemporánea, 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 la Maestría en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa (UAM-I), donde actualmente es doctorante en Ciencias Antropológicas. Es investigadora en el Cenidi-Danza y asesora, tutora y coordinadora del Campo 4 de Análisis de obra y crítica, para la Maestría en Investigación de la Danza (MID), también del Cenidi-Danza (INBA).
- 10- Marilyn Garbey, Cuba. Licenciada en Teatología y Dramaturgia en la Universidad de las Artes, ISA. Es Jefa del Departamento de Danzología, estudios teóricos de la danza, de esa Universidad. Es asesora del grupo de Teatro Pálpito. Publica en Tablas, revista del teatro cubano, y en Conjunto, de Casa de las Américas. Lleva

la columna Teatro de papel en el sitio Cubaescena y el programa Luneta F6 en la emisora Habana Radio, de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Es miembro del equipo organizador del evento De la memoria fragmentada, dedicado a la investigación en danza.

- 11- Stelio Georgiades. Chipre. Graduado de la Universidad de Chipre. En 2001 fue contratado como diplomático en el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Chipre. Durante muchos años trabajó en el Departamento de Chipriotas que viven en el extranjero. Al mismo tiempo fue responsable de temas relacionados con la diplomacia cultural y pública, así como otros Comités relacionados con la Cultura y la Educación como la Comisión Nacional Chipriota de la UNESCO. En 2016 fue nombrado como Encargado de Negocios en pie en la Embajada de la República en Chipre en La Habana, Cuba. Durante el período 2002-2016 realizó una investigación sobre la historia del Carnaval de Limassol y en 2016 publicó un libro, titulado “Carnaval de Limassol, una historia mágica”.
- 12- Gérard Mayen. Francia. Periodista, crítico, autor, en el dominio de danza y danza-performance, en Francia. Es titular de un Master 2 del Departamento de Estudios en Danza de la Universidad Paris 8. Sus estudios tratan del análisis estético de obras coreográficas, y también de sus condiciones culturales de posibilidad, sobre todo en plan de inter-culturalidad. Se interesó particularmente en las formas críticas y experimentales de creación e investigación en danza. Es profesor del método somático Feldenkrais.
- 13- María del Carmen Mena Rodríguez. Cuba. Doctora en Ciencias sobre Arte, egresada de la Facultad de Arte Danzario del Instituto Superior de Arte, ISA en el perfil



de Danza contemporánea y de la Escuela Nacional de Danza (END). Actualmente es profesora de la Facultad de Arte Danzario donde imparte cursos de pregrado y posgrado. Coordinadora de la mención de Danza, en la Maestría en Procesos Formativos de la Enseñanza de las Artes. Publica en revistas y en las editoriales Adagio- Cuba y Balletin Dance - Argentina. Le han otorgado diferentes premios y condecoraciones. Ha realizado intercambios académicos en Nicaragua, Guyana, México, Venezuela, Guinea, Angola, Colombia, Ecuador. Miembro de la UNEAC.

- 14- José Ernesto Mosquera. Cuba. Periodista y gestor cultural. Egresado de la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana. Participó como ponente en el II Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de Danza (VISCESC-INBA), en México, 2017. Es miembro del equipo de Relaciones Públicas de Danza Contemporánea de Cuba.
- 15- Ana Milena Navarro. Colombia. Bailarina, Gestora Cultural e investigadora en Artes Escénicas. Tiene maestría en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía (Brasil), especialista en Gestión Cultural con énfasis en políticas públicas de la Universidad Nacional de Manizales (Colombia) y graduada de publicidad por la Universidad Jorge Tadeo Lozano Bogotá, Colombia. Actualmente, se desempeña como docente del programa de Danza y de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico en donde trabaja con las áreas de cuerpo, creación escénica y gestión de proyectos artísticos y pedagógicos.
- 16- Juan Carlos Palma. México. Licenciado en Danza por la Escuela Nacional de Danza Folklórica y candidato al grado de Maestro en Investigación de la Danza por el

CENIDID “José Limón” del INBAL. Cuenta con la certificación como especialista en el sistema “Language of Dance (LOD)” por el Language Of Dance Centre, Reino Unido. Docente en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL Beneficiario del programa Creadores Escénicos 2016-2017 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Desarrolla su línea de trabajo artístico y académico en torno a los procesos de encarnación del otro, la memoria y el archivo en la práctica del bailarín de danza folklórica.

17- Julie Perrin. Francia. Conferencista por el Departamento de Danza de la Universidad Paris 8 Saint-Denis (laboratoria MUSIDANSE) e investigadora en el Instituto Universitario de Francia (l’Institut Universitaire de France (2016-2021). Sus investigaciones están dirigidas a la danza contemporánea a partir de 1950 en los Estados Unidos, en particular acerca de la espacialidad en la danza y la coreografía situada. Es autora de *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d’une œuvre chorégraphique* (CND/les presses du réel, 2007); *Figures de l’attention. Cinq essais sur la spatialité en danse* (les presses du réel, 2012).

18- Astergio Indalecio Pinto. Colombia. Indígena wayuu de la casta Aapshana. Magister en Educación Artística, Maestro en Artes escénicas con énfasis en Danza Contemporánea. Docente universitario, Bailarín-creador e investigador.

- Doctorante en el Programa de Ciencias del Arte en el Instituto Superior de Arte La Habana Cuba. Estudios de Maestría en Psicología Social de grupos e Instituciones, UAM Xochimilco 5ta generación, 2002-2004. Formación en Práctica psicomotriz educativa Aucouturier, CEFOPPA 1996-1998. Licenciatura en Filosofía, ENEP-UNAM Acatlán, 1981-1985.
- Egresada de la Carrera de Ejecutante en danza contemporánea Sistema Nacional de Danza Contemporánea, Grupos especiales Generación 1982-1985, Instituto Nacional de Bellas Artes, México DF. Formación con los maestros Isabel Hernández en Punto en el Espacio y en danza contemporánea (técnica Francis), 1986-1989, México, DF. Formación con los maestros Valentina Pavéz y Rodrigo Fernández (Chile), 1995-1997, CENART, México DF. Danza contemporánea con Bernardo Benítez, 2016 a la fecha.

### **Experiencia profesional en investigación de la danza:**

Investigadora del CENIDI-Danza INBA desde 1989 hasta la fecha. Responsable de proyectos de investigación, y publicaciones:

- Curaduría museográfica para la presentación de los procesos de reejecución dancística. Afectos Humanos (recargado) Investigación teórico práctica sobre la obra de Dore Hoyer (1911-1967), 2013.
- Autora del ensayo "El juego de acercarse y alejarse. Traducción Performática de "otras" danzas, Secretaría de Cultura, INBA, CENIDI Danza, México, 2016.
- (Autora) "Lo inventivo y lo demostrativo. Alternancia de la creatividad y la coherencia en los procesos de investigación educativa" en Colectivo) Reflexiones sobre la

- línea de educación artística. Maestría en Desarrollo Educativo: una experiencia interinstitucional, CONACULTA, CENART, México, 2012.
- (Co-autora) CÁMARA, Elizabeth, ISLAS Hilda, Pensamiento y acción. El Método Leeder de la Escuela Alemana, Instituto CONACULTA/ INBA-Cenidi Danza/Tecnológico de Monterrey, México, 2007.
  - Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el montaje de Las nuevas criaturas, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2006. Biblioteca Digital Cenidi Danza.
  - (Autora) "Estrategias para la investigación de la danza: complejidad, interdisciplina y grupalidad", en (Colectivo) Interdisciplina, escuela y arte, CONACULTA, México, 2005.
  - (Introducción y compilación), De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza, CONACULTA/CNA/INBA/Cenidi Danza, 2002.
  - (Autora) Tecnologías corporales, danza, cuerpo e historia, INBA/ Cenidi Danza, 1995.

### **Creación coreográfica e interdisciplinaria**

- Obra: *Lecturas intermatéricas o qué se siente ser la manzana*. Suceso para dialogar (Aprox 20 min). Diálogo, video, música de sax y danza.
- Coloquio de Danza y Filosofía, diciembre 2015.
- Montaje de la exposición *Afectos humanos (recargado) 1962-2014*.
- *Traducción performática de la obra coreográfica de Dore Hoyer*. Danza, video, fotografía en la Galería Arte Binario del CENART, septiembre de 2014.
- Reconstrucción y apropiación de *Afectos Humanos* (1962) de Dore Hoyer (1911-1962) con Blanco en las rocas Colectivo danza, 2013.
- Obra: *Black Garden*. Piezas escénicas, imagen, video e instalación sobre la Realidad Alterada de la escultora Naomi Siegmann (2011).

- Presentación Centro Cultural Bertold Brecht, La Habana, Marzo 2012
- Presentación en diversos foros de México DF
- Obra: *Agua en Movimiento. Seis piezas desvariantes sobre Gustav Klimt*, (2010).
- Presentación en diversos foros de México DF.
- Obra: *Sol en la noche*, 2009.
- Presentación en diversos foros de México DF
- Co- fundadora de Blanco en las rocas – Colectivo danza, 2008, fundadora y co-autora del blog de investigación y creación de la danza 2010 Blanco en las rocas- Colectivo danza

### **Participación en proyectos académicos:**

- Co-responsable de la creación y construcción del Programa de Maestría en Investigación de la Danza, CENIDI-Danza, SGEIA, INBA, 2008-2012. Diseño de plantillas instruccionales para el Campo 2: modos y procesos de producción dancística (4 semestres), 2010- 2012.
- Docente del Diplomado Tránsitos y participante del Seminario permanente Tópicos de la Cultura moderna de la Subdirección de estudios interdisciplinarios del CENART, 2010 y 2011. Docente en la Maestría en Desarrollo Educativo, CENART- Universidad Pedagógica Nacional, México DF, 2008-2011.

### **Participación en actividades académicas en el extranjero:**

- Conferencista en el Lanzamiento del proyecto curricular Arte Danzario, Universidad Distrital de Bogotá Colombia, 2011.
- Conferencista en la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, 2011.
- Conferencista y presentación escénica con la obra Black Garden, Instituto Superior de Arte, ISA, La Habana, Cuba, 2012.

## **Distinciones**

- Premio al desempeño académico SEGEIA INBA  
<http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menusomos/menucomunidad/detacados/263-destacados>  
cenidid
- Nombrada Profesora invitada del Instituto Superior de Arte, La Habana Cuba, 2012.

# GALERÍA





Danza Teatro Retazos. Tomado de su página de Facebook



Mambo3XXI, Danza Contemporánea de Cuba.  
Tomado de su perfil de Facebook





Ramiro Guerra en una sesión del evento



La maestra Hilda Islas  
y otros participantes  
en el evento



Taller de la maestra Hilda Islas



Ramiro Guerra.  
Foto de  
Alina Morante

Foto: Alina Morante Lima



Percusionistas de la Facultad de Arte Danzario  
de la Universidad de las Artes ISA



Consagración. Danza Contemporánea de Cuba.  
Foto de Adolfo Izquierdo



Demon/Crazy. Danza Contemporánea de Cuba  
Foto de IoneSaizar

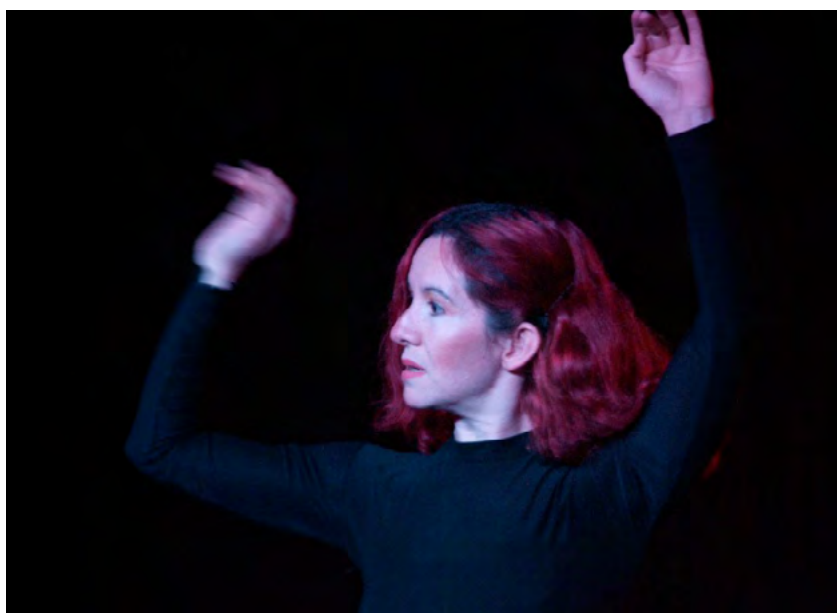


Sesión del evento





Universidad París 8



María de Lourdes Fernández Serratos



Lukas Avendaño

El bailarín y coreógrafo  
Astergio Pinto entrena en los  
salones de la Universidad de  
las Artes ISA



La Maestra Liza Alfonso



Carnaval de Limassol, Chipre





Compañía Raíces profundas



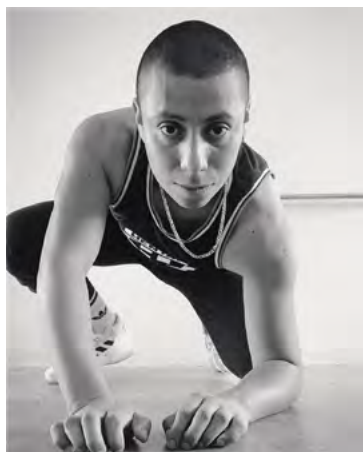
Trío de Ochún.  
Compañía de  
Danzas Tradicionales  
de Cuba JJ.



Javier Contreras



Gérard Mayen

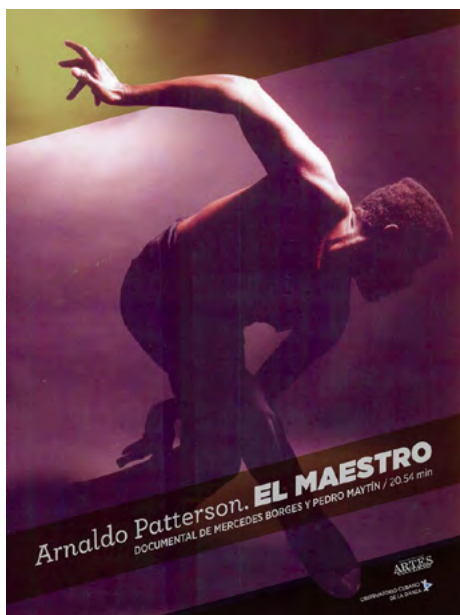


Juan Carlos Palma



SiniestraDanza

Cartel del  
documental



Cartel del  
documental

