

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN**

**"CONSUMO CULTURAL DE DANZA: RETOZANDO EN
LA VIDA REAL CON MOVIMIENTOS ONÍRICOS"**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

ERIKA ALEJANDRA ISLAS NAVA

ASESOR: LIC. FERNANDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ

ENERO 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Erika A. Islas
Ajova

FECHA: 27-feb-06

FIRMA: 

*PARA MI ABUELA ALICIA
ESTES EN DONDE ESTES*

AGRADECIMIENTOS

*Gracias a la noche, por su silencio y su espesor,
pues me dieron la tranquilidad para pensar.*

*Gracias al sonido de la lluvia nocturna
que me hizo saber que no estaba sola.*

*Gracias a la maravillosa sensación de danzar,
de crear danza, gracias por estar en mi sangre.*

Gracias a los compases de Amelie y Ataraxia.

Padre, te agradezco infinitamente tu apoyo durante mi vida académica, tanto moral como económico, ahora me toca a mi luchar para mi madre y para ti; ten por seguro que lo voy a lograr, para verlos tranquilos. Te quiero mucho.

Madre, en verdad gracias por tu fortaleza y apoyo en muchos momentos de mi vida, espero nunca defraudarte y aunque no lo demuestre sabes que te quiero con todo mi corazón.

Marco, se que tienes muchos ideales por cumplir solo tú eres quien puede hacerlos realidad, sabes que siempre tendrás mi apoyo, te quiero muchísimo.

Jimena, mi hermana, mi mejor amiga. Tu hombro me ha servido de consuelo, tu "mano dura" me ha hecho reflexionar, tus carcajadas las he compartido y se que siempre lo seguirás haciendo. Mil gracias, te quiero mucho.

Carlos, tengo tantas cosas que agradecerte que, no se por donde empezar; gracias por compartir esos momentos de angustia y soledad conmigo, gracias por enseñarme lo que es el verdadero coraje y valor y gracias por ser mi mejor amigo. Te quiero mucho Cuaquentzi.

Tío Beto, eres una de las personas que admiro solo observando tu trayectoria me doy cuenta que la constancia y la disciplina son los elementos que necesitas para lograr tus metas. Gracias por apoyarme en mi vida universitaria.

Mimi, tu ternura y sencillez logran que quererte sea muy fácil, gracias por ser mi tía consentida.

Tía Lulú, gracias por tu apoyo y comprensión te quiero mucho.

Oscar, sabes que fuiste, eres y seguirás siendo el amor de mi vida. Tú también eres parte de este logro, gracias por tu enorme apoyo y por tantos momentos felices. Te amo

Luz, irradas una confianza y una seguridad que me da la fuerza para seguir luchando por mi pasión: la danza, tus palabras dan sentido a toda mi representación de la danza. Doy gracias por haberte conocido.

Lorena, tu sinceridad y alegría me han demostrado que una verdadera amistad esta hecha de eso, gracias por estar conmigo.

Julieta "teacher", en verdad me haz enseñado a madurar y a valorar cosas que la vida nos da, gracias por tu fortaleza y cariño.

Armando, te dedico estas líneas por los ratos tan divertidos que me haces pasar.
Gracias.

Nancy, gracias por tu apoyo, tu sinceridad y confianza, te quiero mucho flaca.

Martha, gracias a tu paciencia y enseñanzas
supe cual era mi verdadera pasión, gracias
por tu apoyo incondicional.

Fernando, gracias a tu exigencia y disciplina,
durante mi carrera, puedo decir que soy
la comunicadora que soy o seré. Fuiste el mejor
maestro que tuve en la universidad y no sólo eso
también te convertiste en un gran amigo.
Gracias por todo Fer.

Gracias a todos mis amigos, Benito, Anayansi, Osvaldo, Nayeli, Julio,
un agradecimiento especial y un beso a Israel , gracias a toda mi familia
y a todas las personas que de alguna manera contribuyeron en la realización
de este trabajo.

INDICE

Introducción.

III

1. Marco teórico. Del análisis cultural al consumo cultural.

1.1	Análisis cultural y formas simbólicas de Thompson.	2
1.1.1	Características de las formas simbólicas.	5
1.1.2	Proceso de valoración y campos de interacción.	6
1.2	La teoría del consumo cultural de Canclini.	8
1.2.1	Modelos de consumo cultural.	11
1.3	Premisa teórica del consumo cultural de danza.	12

2. Marco histórico – contextual: Del rey sol a la video danza.

2.1	Redefiniendo la danza.	16
2.2	El Ballet.	19
2.3	Siglo XX.	22
2.3.1	Las clasificaciones de Dallal.	24
2.4	Construyendo una historia de los públicos mexicanos.	25
2.4.1	La entrada de la danza en la dictadura.	25
2.4.2	La danza moderna nacionalista.	26
2.4.3	Recobrando la danza para los públicos.	28
2.4.4	Los ochentas, la cumbre de la Danza Contemporánea.	28
2.4.5	Los noventas, el despertar de un público anónimo.	30
2.4.6	Nuevas tecnologías: Videodanza.	32

3. La luz y sombra de la danza.

3.1	Indagando a los públicos.	
3.1.1	Análisis cuantitativo y cualitativo: la encuesta.	35
3.1.2	Definición del universo.	37
3.1.3	Diseño de la muestra.	38
3.1.4	Diseño de instrumento.	39
3.1.5	Representación gráfica de los resultados de la encuesta.	43
3.2	Frases que salen del alma a través del cuerpo: la entrevista cualitativa.	49

3.2.2 Frases conclusivas de las entrevistas.	50
4. Consumo cultural de danza.	
4.1 Revelaciones del lado oscuro del teatro: los públicos.	63
4.1.1 Análisis descriptivo de la esfera socioeconómica de los encuestados.	63
4.2 Caracterización significativa de los receptores.	67
4.2.1 En lo profundo de la mente: Percepción de los receptores.	71
4.3 Análisis de las interrogantes de la investigación.	74
4.4 Que se escuchen las voces de los públicos.	76
5. Conclusiones.	78
6. Bibliografía.	82
7. Anexos.	
7.1 Sugerencias de los encuestados	84
7.2 Gráficas de la encuestas	90
7.3 Entrevistas a bailarines (transcripción)	97

INTRODUCCION

Pocas veces se realizan investigaciones que estén enfocadas en los públicos que acuden a eventos de danza. Este trabajo es el resultado de tal preocupación, que surge de la experiencia propia como parte del gremio de la danza y como parte del público asistente.

Para abordar el tema de los públicos se delimita la investigación y es así que el objetivo general de este trabajo es: Analizar el consumo cultural de danza a partir del significado de los públicos asistentes a los teatros de danza: "Palacio de Bellas Artes", "Teatro de la danza" y "Raúl Flores Canelo".

¿Qué tiene de especial estudiar a una de las bellas artes? La danza es una disciplina artística muy peculiar, su lenguaje esta basado en códigos corpóreos, el cuerpo es su instrumento de discurso y comunicación. Además como toda expresión artística juega un papel importante como transmisor y representante de la historia de una sociedad.

Existen dos elementos fundamentales para que el acto dancístico se lleve a cabo; el primero es integrado por bailarines y coreógrafos, que a lo largo de este texto serán llamados, productores. El segundo elemento lo componen los espectadores o el público, que en lo sucesivo serán llamados, receptores.

En la actualidad, sólo un 4.9% de la población total de la Ciudad de México es parte activa de ese público que acude a la danza.¹ En comparación con el estado de Oaxaca, donde un 47% de la población asistió al menos una vez durante ese año a algún evento de danza. Más aun si se comparan estas cifras con países de primer mundo como Rusia donde la asistencia es de aproximadamente un 50% de la población

¹ Cifra extraída de la base de datos referente a los públicos que acudieron a diversos eventos culturales durante el 2003 en la página del INEGI www.inegi.org.mx consultada el 27 de abril del 2004 a la 21:00.

Siguiendo con la problemática de la Ciudad de México; en la Encuesta Nacional de Prácticas Culturales² se demuestra que, en el caso de espectáculos teatrales un 49% del público pertenece al grupo de la población con ingresos mayores a diez salarios mínimos. Sucede lo mismo con la asistencia a casas de cultura y centros culturales, en los cuales se exhiben eventos de danza, de música clásica, exposiciones pictóricas entre otros y en donde el 50% del público tiene ingresos mayores a los cinco salarios mínimos y estos también se encuentran entre la población de mayores niveles de escolaridad.

Es así que según los resultados obtenidos por parte de la Encuesta Nacional de Prácticas Culturales, la asistencia a eventos culturales esta estrictamente ligada al nivel de escolaridad y socio económico de la gente.

Basándonos en estos estudios y observando la situación actual de la danza se formulan las siguientes hipótesis: Los espectadores que acuden a danza pertenecen a un sector económico alto, la gente que acude a danza posee niveles de escolaridad medio superior y superior y por último, la mayoría de los públicos prefieren acudir a eventos de danza clásica.

Del objetivo general y del planteamiento del problema se desprenden las siguientes interrogantes: ¿Qué hace falta para que los espectadores de danza se apasionen y reordenen el presente y futuro de tan bella expresión artística?, ¿Qué es lo que significa para ellos la asistencia a eventos dancísticos?, ¿Qué elementos simbólicos contiene la danza que no ofrecen ningunas otras expresiones artísticas a los públicos? y ¿Cuál es la importancia que estas prácticas de los públicos cumplen en la configuración de la danza en la Ciudad de México?

² Esta Encuesta se realizó en la Ciudad de México, Monterrey y Guadalajara en el 2004 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA. Los datos se obtuvieron de la página www.conaculta.gob.mx consultada el 5 de mayo del 2004 a las 21:30 p.m.

Para abordar el estudio del consumo cultural se retoman la teoría y las investigaciones realizadas por Nestor García Canclini. Elaboró seis modelos teóricos para el análisis del consumo cultural, donde contempla la perspectiva tanto del productor como del receptor, en el capítulo uno se profundizara en este tema.

Desde principios de los noventas mostró una preocupación por que en México no se hacían estudios que abordaran a los consumidores del arte y la cultura. Es así que, junto con un grupo de investigadores como Ana Rosas Mantecon, Mabel Piccini entre otros elaboró el texto "*Consumo Cultural en México*", en el cual se presentan una serie de estudios que se aplicaron a los consumidores y los resultados de estas investigaciones.

Para aproximarse a los receptores en la mayoría de estas investigaciones se utilizó la encuesta cualitativa; es por eso que a los públicos de danza se aplicó el mismo método basado en una serie de preguntas relacionadas con sus hábitos para asistir a los eventos, su percepción y opinión de dicha expresión.

La encuesta se aplicó en inmuebles especiales para la presentación de danza, tal es el caso del Teatro Raúl Flores Canelo que se encuentra en el Centro Nacional de las Artes (CNA) y que fue diseñado exclusivamente para obras dancísticas. El Teatro de la Danza se encuentra en el Centro Cultural del Bosque y que también fue diseñado para lo que era la Academia Nacional de Danza. Y el Palacio de Bellas Artes que dada su importancia histórica y artística no sólo se presentan obras de danza sino también de música, teatro y recientemente se retomaron las presentaciones de ópera.

Esta investigación se desarrolla en cuatro capítulos; en el primero se analizan las teorías de dos autores para entender el fenómeno del consumo de danza. La teoría de las formas simbólicas, sus características, los campos contextuales y los diferentes tipos de capital que tiene una persona es fundamentada por Thompson

Brookshire, se hace un análisis de la danza como forma simbólica y de los campos contextuales en los que se sitúan los públicos. Los modelos teóricos del consumo cultural de Nestor García Canclini nos muestran distintas formas de analizar a los receptores, y se elabora una premisa teórica para abordar el consumo cultural de danza bajo este enfoque.

En el segundo capítulo se realiza una reestructuración de los hechos históricos bajo la perspectiva de las audiencias a través de los años. Se analiza la situación de los públicos desde sus inicios en Grecia, el nacimiento de la danza artística, sus repercusiones sociales, la danza durante la guerra, su llegada a México, la formación del público de danza en México, movimientos artísticos mexicanos entre otros. Esta reestructuración es uno de los aportes de la investigación, sencillamente por la ausencia de un texto donde analicen a la danza a partir de la audiencia.

El tercer capítulo examina la técnica tanto de la encuesta como la entrevista. En el caso de la encuesta se explica el proceso de selección de la muestra, el tamaño de la muestra, el instrumento de aplicación. La entrevista a profundidad se aplica a productores de la danza, bailarines y coreógrafos, para analizar la otra parte del proceso del consumo. En la parte final del capítulo se muestran los resultados de las encuestas y las frases extraídas de las entrevistas.

El capítulo cuarto vincula los datos arrojados de la encuesta y la entrevista con la premisa teórica propuesta, se comprueban las hipótesis, se da respuesta a las preguntas del planteamiento, la pregunta de investigación y se presenta una interpretación del consumo cultural de danza.

“Consumo cultural de danza: Retozando en la vida real con movimientos oníricos”, es una lectura que se introduce en los juegos diarios, en los retozos de la vida cotidiana de las personas que buscan algo en la danza. Esa manifestación de emociones, de sentimientos, de lucha, que vemos en escena, al fin y al cabo nos

muestran una realidad que enfrentamos día a día todos los seres humanos, pero lo maravilloso de la danza es que se expresa de una forma alucinante, ensoñadora y onírica.

1. MARCO TEÓRICO: DEL ANÁLISIS CULTURAL AL CONSUMO CULTURAL.

Gran parte de la vida
Pasa a un segundo plano
Pero es tarea del arte
Arrojar cascadas de luz en las sombras
Y volver a crear la vida.

(Diane Ackerman, "Una historia natural de los sentidos, Anagrama, 1992)

En este capítulo se estudiarán las diferentes teorías que proponen los autores para los dos principales términos del trabajo: Cultura y Consumo, se analizarán los estudios de Thompson Brookshire¹ respecto al proceso histórico que ha sufrido la cultura, se explicará el concepto de formas simbólicas y sus características. La teoría de Nestor García Canclini propone diferentes formas de abordar el tema del consumo cultural, su estudio aporta una definición concreta del consumo y los seis modelos teóricos serán analizados en este capítulo. Finalmente vincularemos las propuestas de los autores y formularemos una sola premisa teórica que nos servirá de sustento para la investigación.

¹ Thompson Brookshire J., "Ideología y Cultura Moderna", U.A.M., 1990, México.

1.1 Análisis cultural y formas simbólicas.

A lo largo de la historia, el concepto de cultura ha sufrido múltiples variaciones, las primeras discusiones sobre este término se produjeron entre los filósofos e historiadores alemanes durante el siglo XVIII y XIX. En estas disputas la palabra cultura se usaba para referirse a un proceso personal de desarrollo intelectual y espiritual, eran ideas inclinadas al refinamiento de los modales y al alejamiento del salvajismo.

A fines del siglo XVIII, la palabra cultura se usaba como sinónimo de civilización, detrás de este nuevo significado se encontraban las ideas progresistas del movimiento de la Ilustración europea. Los pensadores de principios del siglo XIX reformularon la concepción de cultura, Thompson la llamo la "concepción clásica"

*"La cultura es el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso que se facilita por la asimilación de obras eruditas y artísticas relacionadas con el carácter progresista de la era moderna"*²

Por supuesto que esta definición es sumamente clásica pues delimitó el proceso de cultivarse al uso exclusivo de algunas obras y valores.

Otro de los escritores preocupados por el estudio de la cultura fue E. B. Taylor, quien en su obra "*Cultura Primitiva*"³ manejó la siguiente definición:

*"La cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es esa totalidad compleja que abarca el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, la ley, las costumbres, y cualesquiera otras habilidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad. La condición de la cultura entre las diversas sociedades de la humanidad, en la medida en que se puede investigar a partir de principios generales, es un tema propicio para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humanas."*³

Los estudios científicos de Taylor resultaron coherentes con el momento histórico en el que se desenvolvían, cuando las ciencias positivas se estaban adaptando a

² Datos extraídos de Thompson Brookshire J., "Ideología y Cultura Moderna", U. A. M., 1990, México, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 191.

nuevos campos de investigación; pero fue Malinowsky⁴ quien en el año de 1930 cambió la perspectiva del estudio un tanto empírico de la cultura para desarrollar una teoría científica de la cultura, donde incluye nuevos conceptos que comprenden dicho fenómeno; tales como artefactos, bienes, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados. Él habla del análisis cultural como un proceso de descifrar capas de significados que poseen los sujetos que producen, perciben e interpretan expresiones y acciones, que a su vez resignifican y las integran en su mundo real y social.

Retomaremos la definición estructural que Malinowsky maneja en su escrito, la cual hace referencia al aspecto simbólico del análisis cultural y que justifican parte del objeto de estudio:

"El análisis cultural es el estudio de las formas simbólicas, es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas"⁵

Antes de ahondar más en el término, *formas simbólicas*, cabe aclarar que el estudio de los fenómenos culturales, o más bien fenómenos simbólicos, se interesa esencialmente por la interpretación de los símbolos y la acción o práctica simbólica del receptor. Este estudio observa la manera en que los sujetos situados en un contexto socio-histórico específico perciben, construyen y producen las formas simbólicas, entonces se puede considerar al análisis cultural como el estudio de la constitución significativa y la contextualización social de las formas simbólicas; los fenómenos culturales son significativos tanto para los actores como los receptores, pero en este caso, lo que interesa es la concepción del consumidor.

Clifford Geertz resaltó la importancia del proceso del análisis cultural en tres cuestiones: significado, simbolismo e interpretación, él manejó la siguiente definición de cultura: "*La cultura es el patrón de significados incorporados a las*

⁴ En Thompson Brookshire J., "Ideología y Cultura Moderna", U.A.M. , 1990, México, p.190

⁵ *Ibid.*, p. 203.

formas simbólicas en virtud de las cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias"⁶. Thompson analiza la teoría de este autor y menciona tres sesgos de suma importancia.

Primero Thompson detectó una incoherencia, en el manejo que le da Geertz al término de "fenómeno simbólico", en algunos apartados, lo maneja como un patrón de significados transmitido históricamente y en otros lo maneja como mecanismos de control para gobernar la conducta.

Segundo, este autor realizó una interpretación de la pelea de gallos de los balineses⁷ como una forma artística, en la cual los participantes demostraban y dramatizaban su posición social, el hecho es que Geertz no aplicó instrumento alguno que validara su afirmación, no tenía sustento alguno.

La tercera y más importante, es que al realizar sus teorías, Geertz, paso por alto las relaciones de poder y conflicto social que se estructuran en las sociedades, Thompson se refiere al poder como el momento específico en que ciertas personas se aprovechan de los recursos y que poseen distintos niveles de autoridad.

Esta crítica constructiva del trabajo de Geertz sirvió para que Thompson fundamentara su teoría de las formas simbólicas y para que los actuales y futuros analistas no dieran validez a pseudo investigadores. Es así como el autor define a las formas simbólicas: *"Son los objetos, acciones, gestos, rituales, programas, obras de arte, textos enunciados de diversos tipos que existen y que tienen un valor, una importancia para el"*⁸

Entonces, los estudios sobre los fenómenos culturales de Thompson consideran como parte principal a las formas simbólicas como expresión, en relación con la las personas que forman parte del acto comunicativo, tanto de recibir como de producir y cada uno de los actores se ubican en contextos socio históricos específicos. Para catalogar a las formas simbólicas como expresión es necesario explicar las características que poseen.

⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁷ *Adj. y s. de las islas de Bali.*

⁸ Thompson Brookshire, "Ideología y Cultura Moderna", U. A. M, 1990, México, p. 205.

1.1.1 Características de las formas simbólicas.

La primera característica habla de la *intencionalidad* en las formas simbólicas; el sujeto al transmitir, producir las formas simbólicas busca un objetivo, que sea captado para quien va recibir, que a su vez tiene el propósito de absorber esa expresión y resignificarla en su contexto social, son expresiones de un sujeto y para un sujeto.

En el caso de nuestro objeto de estudio, será la danza quien juega el papel de forma simbólica; relacionándola con la primera característica, existe una intención de comunicar algo, de expresar y transmitir algo al espectador quien también tiene la intención de recibir, percibir y comunicar.

La segunda característica habla del aspecto convencional, donde refiere que *"la producción, construcción o empleo de las formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos"*.⁹ Con esto no se indica que necesariamente haya un lenguaje oral reconocido por ambos sujetos de la acción, estas reglas aplican generalmente a estados prácticos, es decir como esquemas implícitos para interpretar las formas simbólicas.

La tercera característica habla de lo *estructural*, las formas simbólicas son construcciones que presentan una forma articulada. Analizar la estructura de una forma simbólica implica analizar los elementos específicos y las interrelaciones de éstos.

"Las formas simbólicas dicen algo acerca de algo, hacen referencia de algo, de una expresión o figura que no es de ninguna manera idéntico al significado; tanto el significado como el significante son parte integral de una estructura, que es el signo".¹⁰

⁹ Ibid., p. 208

¹⁰ Ibid., p. 213.

La cuarta característica es el aspecto referencial, que habla de lo mencionado anteriormente, la danza es el referente de una expresión, hace referencia a algo, una forma simbólica dice algo, acerca de algo. Pueden hacer alusión a sentimientos, acciones, experiencias, de la persona que esta emitiendo la forma simbólica.

La contextual es una de las características más importantes, por que ubica a la forma simbólica en contextos y procesos socio históricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben.

"Las obras de arte, presuponen, en general una serie de instituciones específicas en las cuales, y por medio de las cuales, se producen, transmiten y reciben estas formas. Lo que son estas formas simbólicas, la manera en que se construyen, difunden y reciben en el mundo social, así como el sentido y el valor que tienen para los que la reciben, depende todo de alguna manera de los contextos y las instituciones que las generan, mediatizan y sostienen"¹¹

Aquí se habla de los dos flujos que tiene un mensaje, el productor, inmerso en un contexto histórico y social y el receptor quien también posee características de una trama histórica y social. Nuestro estudio está encauzado al receptor, y a partir de él interpretaremos el significado de la danza como forma simbólica.

1.1.2 Proceso de valoración y campos de interacción.

La forma simbólica se somete a lo que el autor llama "procesos de valoración" sentenciada por los receptores, que es el valor que ellos otorgan a un objeto, ya sea de uso, de cambio o simbólico, esto se explicará más adelante con la *teoría de consumo cultural* y los modelos de Nestor García Canclini.

El valor simbólico es el que atañe al objeto de estudio, y más particularmente el proceso de valoración que le dan los receptores; es decir la comprensión cotidiana del significado para reproducirla simbólicamente en su realidad social. En algunos casos, la adquisición de un valor simbólico, sea asignado por otros o que derive del prestigio acumulado por el productor, puede aumentar el valor

¹¹ *Ibid.*, p. 216.

económico de un bien simbólico, es un círculo vicioso de valoración, pues en alguna formas elevadas de arte como el ballet, cuanto más sea su valor económico, más valor simbólico se le asignará.

Retomando la concepción contextual de las formas simbólicas, o como lo llama Pierre Bourdieu "campos de interacción" que a groso modo es el lugar en donde cada persona está ubicada según un espacio de posiciones o de trayectorias, de poder, de las posibilidades de vida, y el acceso a todo ello, que están determinadas según el capital que posea el individuo, Bourdieu habla de tres tipos de capital:

*"el capital económico que se refiere a la propiedad, la riqueza, los bienes materiales, bienes financieros, entre otros; capital cultural que incluye el conocimiento, las habilidades, reconocimientos, créditos educativos, amplio bagaje cultural de lectura entre otros y por último el capital simbólico que refiere a el prestigio, la estimación, el valor, los elogios, y los reconocimientos acumulados"*¹²

La posesión de cada uno de estos capitales ubica a los individuos en una clase social específica, y mostrarse como pertenecientes a un grupo social se traduce en prácticas de acción, por ejemplo cuando emite una expresión verbal, hace un gesto, camina de una manera, compra, consume, viste y arregla su cuerpo para presentarse ante los demás y exponer sus posesiones.

La persona que se ubica en un campo de interacción o cotidianamente llamada clase social dominante posee dos o los tres de estos tipos de capital, es por eso que se encuentra en una posición privilegiada de poder y de mando sobre las demás clases.

Los sujetos que se encuentran en las posiciones intermedias pueden tener una gran cantidad de capital económico pero una pobre cantidad de capital simbólico, Bourdieu los llama "los nouveaux riches" o viceversa una alta cantidad de capital simbólica pero menos capital económico "la avant-garde". Los individuos de

¹² *Ibíd.* P. 220.

clases subordinadas poseen poco capital económico, lo suficiente para subsistir y no para cultivarse de conocimiento o de lujos.

Por lo tanto las personas realizan diversas acciones en búsqueda de niveles más altos de capital, de cualquier tipo. Pero recordemos que este texto está orientado a la posesión de capital simbólico, lo cual no descarta de ninguna manera el capital económico ni el capital cultural, por que la adquisición de uno de ellos repercute de forma significativa en los otros, pero es tarea de este análisis, observar el grado de afectación en cada uno los públicos consumidores de la danza. El proceso para la obtención de alguno de estos tipos de capital se logra con la práctica del consumo cultural; este tema le corresponde al especialista en la materia: Nestor García Canclini.

1.2 La teoría del consumo cultural de García Canclini.

¿Por qué el consumo es uno de los temas menos estudiados en México? Se preguntaba García Canclini en su libro "Consumo cultural en México"¹³ la inexistente bibliografía y los escasos estudios parecían indicar que no había un interés por saber que pasaba con los públicos, por que seleccionaban o dejaban de seleccionar determinado objeto o bien cultural, como se comportan ante una causa y como reaccionan con un canal de comunicación tan delgado entre emisor y receptor. Dado que los pocos ensayos disponibles sobre el tema suelen limitarse a dar aproximaciones intuitivas, carecemos de los datos básicos y la reflexión teórica sobre quienes asisten o no a los espectáculos artísticos, en este caso dancísticos y como relacionan los individuos estos bienes culturales con su vida cotidiana.

Canclini no comprendía como en un país donde al menos, desde los gobiernos posrevolucionarios se manifiesta una intensa preocupación por extender los vínculos del arte y la cultura hacia las masas no existiera algún proyecto destinado a investigar las necesidades del público del arte y como es que se apropian de los mensajes artísticos.

¹³ En su libro "Consumo Cultural en México", CONACULTA, México, 1990, p. 11

El primer indicio de "echar una mirada" hacia el arte fue en 1952 con el primer artículo de Arturo Monzón que se tituló "Bases para incrementar el público que visita el Museo Nacional de Antropología". El primer estudio sobre públicos de arte en Latino América lo realizó Rita Eder llamado "El público de arte en México: espectadores de la exposición Hammer" que se publicó en Plural, vol IV número 70 en julio de 1977.¹⁴

En épocas recientes se ha estudiado el consumo cultural en Latino América, tal es el caso del teórico Jesús Martín Barbero. Él hace un análisis de la cotidianidad familiar para el consumo de programas de televisión; en 1987 realizó un estudio que tituló "La Telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana". En 1991 publicó en Lima, Perú el libro "El consumo sirve para pensar".¹⁵

En México se han hecho estudios del consumo de Coyoacán como espacio urbano realizado por Patricia Safa, o el estudio de Mabel Piccini titulado "Culturas de la Ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano", ambos publicados en el libro de García Canclini.

Lo más cercano que existe a estudios de consumo cultural con validez oficial en la Ciudad de México es la Encuesta Nacional de Prácticas Culturales realizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en el cual se aplica un cuestionario a la población acerca de la frecuencia de visita a recintos culturales como museos, casas de cultura, teatros, eventos de música clásica, bibliotecas y también se incluye el cine.

Ocasionalmente se hacen sondeos cuantitativos de mercado para medir niveles de audiencia que son aplicados por las empresas periodísticas, de radio y televisión, pero los datos suelen reducirse a volúmenes de público, datos estadísticos y masificados y por lo regular quedan guardados en el organismo que los aplicó y son de difícil acceso como para contribuir a evaluar las escasas y deprimentes políticas culturales del país.

¹⁴ García Canclini Nestor, "El consumo cultural en México", CONACULTA, México, 1990, p. 15.

¹⁵ Guillermo Sunkel, "El Consumo Cultural en América Latina", Convenio Andrés Bello, Colombia, 1999, p. 15.

Las cifras presentadas por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI) en su anuario acerca de las visitas a museos y bibliotecas resultan rebatidas cuando se consulta directamente a las instituciones, muestran datos imprecisos de los eventos culturales, no especifican las fechas, ni el tipo de evento, y por supuesto no hay un resultados globales de los eventos de danza, más adelante hablaremos de los datos extraídos del INEGI y que se incluyen en esta tesis.

El primer error al aplicar un estudio sobre consumo cultural es la asociación de este término con la comercialización de los bienes "espirituales", y con lo que en el lenguaje ordinario se denomina "consumismo" o "sociedad de consumo". Es decir que al hacer esta referencia, se vincula con productos materiales, que nos dan algún beneficio físico, como la adquisición de un automóvil.

Otro tipo de impedimentos, es el pretender que la sociedad consume de forma homogénea, y no es así; en la ciudad de México existen grupos bien diferenciados entre los consumidores, la gente consume en contextos definidos.

Los estudios sobre el consumo que se han realizado se enfocan en extraer datos estadísticos, representativos de la población para así poder inferir en la formulación de políticas culturales que respondan a las necesidades de los receptores, quienes reciben el impacto de los mensajes.

En la definición de consumo cultural, García Canclini utiliza dos conceptos básicos, *apropiación* y *valor simbólico*, más adelante serán retomados y explicados.

*"Conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos se configuran subordinados a la dimensión simbólica"*¹⁶

¹⁶ Ibid. p. 42.

1.2.1 Modelos de consumo cultural.

Para el análisis del consumo cultural García Canclini plantea seis modelos, de los cuales, sólo retomaremos algunos que se acoplan al tipo de problema a abordar.

Empezaremos por la descripción del modelo que se refiere al consumo donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social o simbólico. En el nivel del consumidor, o receptor, se crea una necesidad de poseer algún producto, influenciado por la incitación publicitaria que crean las clases dominantes, (productores) entonces entran en conflicto las diferentes clases por la posesión de bienes, por la aspiración a ubicarse en clases distintivas y exhibirse como poseedores de un capital económico o simbólico.

Otro de sus modelos habla del consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica. Las diferencias se crean no sólo por la posesión de algún producto sino por la forma en que los utiliza; la manera como los resignifica y aplica en su vida cotidiana. La mayoría de los estudios sobre consumo observan el comportamiento de las clases de arriba hacia abajo, pero en realidad, cada sector posee necesidades, "cada quien habla como le va en la feria" y entre las mismas clases existen posicionamientos. Pero aún los grupos populares y los hegemónicos se rigen de bienes simbólicos, de alto valor para ellos. Caemos en el error de evocar a la clase popular como formas de campesino premodernos y muchos productores y consumidores populares son los primeros interesados en reformular sus patrones simbólicos e insertarse en mejores condiciones.

El siguiente modelo refiere al consumo como lugar de integración, comunicación y recreación, pueden haber similitudes de gustos por cierto producto y reunirse para consumirlo, como el cine, el teatro, la danza, la televisión, y es en ese mismo lugar de consumo similar donde se comparten experiencias de prácticas de consumo, de significados, lo que vale para cada uno de esos individuos reunidos en torno a un fin común.

Otro de los modelos describe el consumo como escenario de objetivación de los deseos, a raíz de las necesidades básicas y del valor que la sociedad acrecienta

para los productos necesario de subsistencia, las personas, agregan un valor propio, que tal vez lo haga sentir importante y reconocido por sus semejantes, y cuando obtiene cierto prestigio, ambiciona más y más, creándose un círculo vicioso de consumo artificial. El ser humano recrea un deseo a partir de lo que observa y lo inserta como el objeto de sus deseos, que sólo la posesión de ese objeto lo hará sentirse bien.

El último modelo que se rescatará es el del consumo como proceso ritual, como se dijo antes, las personas, la sociedad en sí, agregan un valor a cierto objeto, producto, frase, texto entre otras formas simbólicas y este objeto se vuelve codiciado y deseado por el grupo social, y entre más crezca su valor representará un mayor significado para el sujeto. También retoma el autor, el concepto de ritual como las acciones que se ejecutan para consumir un bien simbólico, como el hecho de vestirse de una forma, acudir a lugares precisos, en horarios precisos, todos estos rituales son parte del consumo cultural.

1.3 Premisa teórica del consumo cultural de danza.

Actualmente la ciencia ofrece estudios multidisciplinarios que permiten ampliar el campo del consumo cultural y aplicarlo a una extensa gama de fenómenos culturales, como el fenómeno de la danza, escasamente observada por las ciencias sociales. A partir de lo expuesto por los autores mencionados sobre cultura y consumo cultural retomaremos conceptos que nos permitan dilucidar el fenómeno del consumo de danza.

Se formuló una premisa teórica general para el objeto de estudio, y a lo largo de este apartado se desglosará cada elemento adaptándolo al objeto de estudio.

El consumo cultural de danza se va a entender como la interpretación de los patrones de significado que ya poseen los receptores, y que al generar prácticas culturales de consumo de formas simbólicas, se apropian del bien simbólico y rediseñan patrones de significado.

Al hacer referencia a "patrones de significado que ya poseen los receptores" se habla de que, a raíz de trayectorias y experiencias de vida, el individuo se sitúa y se siente perteneciente a un contexto específico, esto se entiende como nivel cultural, tradiciones, costumbres, clase social, nivel de escolaridad, entre otros aspectos que lo colocan en cierto nivel. Entonces es de suponerse que las personas que acuden a danza podrían ubicarse en un contexto social específico.

Para lo referente a "prácticas culturales de consumo" se explicará de forma breve y concisa con un procedimiento, denominado como modelo de consumo social, no se profundizará más de lo debido, por que no es lo que atañe a este trabajo. El cual se refiere a la hegemonía, como el conjunto de clases sociales dominantes que utilizan aparatos ideológicos como la escuela, los medios de comunicación, la religión y la familia para generar esquemas de percepción.

Estos esquemas de percepción, le permiten al sujeto receptor interpretar el mundo de una determinada manera y se traduce en prácticas culturales de consumo, que le indican lo que debe consumir para obtener lo que quiere, de que objeto debe apropiarse para darle significado a la acción.

Las formas simbólicas, como ya se ha explicado tienen características especiales para llamárseles como tal. La danza posee una intención entrañable de comunicar algo, de expresar y transmitir un mensaje, lo hace a través del movimiento, del lenguaje corpóreo y el receptor o público probablemente tenga la intención de recibir el mensaje, comprenderlo y reproducirlo en su cotidianidad. La danza tiene un aspecto convencional, aunque no maneja un claro lenguaje oral, existe la comprensión intrínseca de que un movimiento habla de un sentimiento, un bailarín habla de un personaje, el escenario justifica el lugar donde se desarrolla lo expresado, y esto no se le tiene que decir al espectador, ni a cualquier persona que tenga la capacidad de observar, un ejemplo, él entiende que si la bailarina tiene puesto un vestido con delantal, gorrito y canasta, podría ser una campesina, y que si en el escenario hay un molino con aspas de viento, puede tratarse de una campesina de Holanda. En expresiones dancísticas más complicadas como la danza contemporánea, se puede interpretar de diferente forma por ejemplo una pluma de ave en la espalda desnuda del bailarín, puede

causar opiniones diversas, pero es lo que enriquece a la danza, la multiplicidad de significados. Es donde retomamos el aspecto referencial de la danza, donde hace referencia a un estado de ánimo a un lugar espacial, a un animal etcétera; y también hace referendo de estados de ánimo y de concepciones respecto a la danza.

El aspecto contextual es el más importante, por que habla del momento socio histórico en el que se encuentra, tanto el productor (bailarín), como la forma simbólica (danza) como el receptor (público), pero recordemos que lo que incumbe a este estudio es la percepción del espectador. Entonces el receptor está inmerso en un contexto social, o podría llamarse clase social y este factor podría ser determinante para el proceso de apropiación de la danza.

La última parte de la premisa, donde habla del momento en que se apropia el receptor de la danza como forma simbólica y como rediseña su cotidianidad.

Retomemos el término de *"patrones de significado"*, esos patrones determinan la forma como va a reconstruir la forma simbólica en la vida cotidiana, estas acciones de reconstrucción la llama Canclini como actos de competencia, diferenciación, ritualización y objetivación de los deseos. Estas acciones se hacen presentes en todos los sectores económicos pero cada sector posee formas específicas de significación, es por eso que la heterogeneidad de la población produce públicos diversos en un mismo fenómeno cultural.

Por lo tanto la gran interrogante de este análisis es: ¿Cómo se apropian y significan los consumidores de danza dicho espectáculo?

En el siguiente capítulo se explicará el proceso histórico de la danza, necesario para entender su importancia en la construcción de una cultura y sobre todo para analizar el comportamiento de los públicos en cada contexto socio histórico.

2. MARCO HISTORICO – CONTEXTUAL: DEL REY SOL A LA VIDEO DANZA

La brisa
Te peina el ondulante movimiento
Y a cada nueva línea
Que las flautas dibujan en la música
Obedece una línea de tu cuerpo.
No resoneis ahora,
Címbalos, que la danza es como el sueño.
(Jaime Torres Bodet, "Poesía en movimiento", Siglo XXI editores, 1966)

En el presente capítulo se analizarán las definiciones que ha tenido la danza a lo largo de la historia; se estudiará el desarrollo de los diferentes estilos y técnicas de danza que han surgido y como repercutieron en la vida social de ese momento. El escritor de la danza Alberto Dallal¹⁷, proporciona datos interesantes sobre la danza en México que serán retomados para este capítulo. Pero sobre todo se analizará como se ha transformado la presencia de los que observan la danza y como se ha construido lo que ahora llamamos "el público".

Cabe mencionar que esta reconstrucción de datos se hace a partir de reseñas extraídas de la historia de la danza como forma artística y de las entrevistas a los productores de esta expresión, puesto que el material sobre públicos se limita a pequeños párrafos en textos de danza. Al final de este capítulo expondremos el proceso histórico de los estudios sobre consumo cultural en México y Latinoamérica, extraídos de los textos de Ana Rosas Mantecón¹⁸ y Guillermo Sunkel¹⁹.

¹⁷ Dallal Alberto, "La danza en México, segunda parte", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1989.

¹⁸ En la página www.arts-history.mx/ar/libros/cultura/mantecon.doc consultada el 20 de septiembre 2005 a las 22:00.

¹⁹ En la página www.arts-history.mx/ar/libros/cultura/sunkel.doc consultada el 20 de septiembre del 2005 a las 22:23.

2.1. Redefiniendo la danza.

Uno de los cimientos principales de la naturaleza humana, radica en su capacidad creadora y transformadora. La creación de objetos útiles que satisfacen determinadas necesidades humanas ha sido fundamental para las sociedades, pero crear, como acción de plasmar fines, ideas, sentimientos en un objeto material es hacer arte, es crear arte.

Se llamó arte, a partir de que el hombre moldeara sus pensamientos y sentimientos y los plasmara en manifestaciones materiales o inmateriales, permanentes o efímeras, cualquiera que sea su característica permanece como prueba fehaciente de los andares de una sociedad, como representante de la cultura de un contexto histórico específico. La escritora Hilda Islas se refiere al arte de la siguiente forma:

“El arte, entonces se encuentra condicionado por el tipo de sociedad que le rodea, pero la obra nutrida de los sentimientos, de los ideales y de las aspiraciones de una sociedad concreta prevalece aunque la sociedad haya desaparecido”²⁰

La Danza forma parte de una de las siete bellas artes, y es una expresión que se destaca por su peculiar lenguaje del cuerpo a través del movimiento. Para Ignacio Beryes (1946) *“La danza es el arte de expresar los diversos estados de nuestra alma por medio de los movimientos, acordados, acompasados conforme a un ritmo”²¹*

Luis Bonilla en 1964 se refiere a la danza:

“como un arte natural y primordial por excelencia, tiene un valor universal y simbólico, por que expresa un sentimiento, un estado del alma, es decir, tiene el carácter fundamental, esencial, de una creación estética. La danza es un producto del inconsciente, en todos los casos la danza es un simbolismo, no sólo por su valor imitativo o mímico, sino por su expresividad psicofísica”²²

²⁰ Islas Hilda, “De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza”, CONACULTA, México, 2001, p. 51.

²¹ *Ibid.* p. 22.

²² *Ibid.* p. 15.

Por su parte el escritor sobre danza Adolfo Salazar, la definió así:

*"La danza consiste en una coordinación estética de movimientos corporal. La danza recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. El hombre realiza esa construcción plástica inspirado por sentimientos de orden superior. El espíritu que sopla en toda forma de arte sugiere sus combinaciones de gestos, y la armonía total viviente hace de la danza una obra categóricamente artística".*²³

La bailarina y coreógrafa, Martha Graham dijo que *"La danza es comunicación, en esencia la danza es la misma en el mundo entero, esta esencia radica en su función, que es la comunicación en su instrumento, que es el cuerpo, y en su medio que es el movimiento"*²⁴.

Y finalmente del escritor de múltiples libros sobre danza en México, Alberto Dallal se retomaron dos definiciones breves y concisas:

*"La danza no es sino el dominio que ejercen los cuerpos anos sobre la fuerza de la gravedad" y "El arte de danza consiste en mover el cuerpo, guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o acción que los movimientos desatan"*²⁵

Retomando dichas definiciones y situándonos en el momento histórico actual del país se considera que la danza es una explosión que nace de sentimientos y pensamientos propios, afectados por la situación social y cultural; manifestándose por medio de movimientos musculares fuera de lo común e impresionantes, alteraciones gestuales, proxémica, kinésica, cargados de emotividad y dramatismo, su instrumento de lectura es un "cuaderno en blanco", el cuerpo.

²³ *Ibíd.* p. 16.

²⁴ Tesis, Licenciatura en Comunicación, FES Acatlán, Carrera Servín Claudia, "La danza es comunicación", 1993.

²⁵ Dallal Alberto, "La danza en México, segunda parte.", Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, México, 1989. p. 28.

• Monólogos en movimiento.

Cuando el ser humano empieza a agruparse en tribus, conjuntos de personas, o comunidades surge la Danza Primitiva, que se caracterizaba por tener un ritmo repetitivo, causaba obsesión, desborde emotivo hasta llegar a un éxtasis. Por lo regular se ejecutaban con un enorme contenido espiritual para manejar las fuerzas naturales, había danzas dedicadas a la luna, para fomentar la fertilidad de las mujeres, danzas guerreras, solares y dedicadas a la caza. Es decir que las danzas tenían un significado religioso, era como un ritual interno para invocar a las fuerzas por alguna causa, no bailaban para ser vistos; sino para consigo mismos, cada uno de los danzantes era su público.

Después en Grecia hacia el 3000 a.c. surge nuestra musa de la danza Tersicore, hija del Dios Apolo, dios del arte y con ella las danzas griegas, que se bailaban en círculo, tomadas de la mano, dando patadas, saltos y brincos, se llamaban Danzas de parto, Danzas cotidianas y Danza de efebos (jóvenes de 12 a 15 años). Eran presenciadas por la comunidad en ambientes populares, y se realizaban aun con argumentos religiosos o para celebrar acontecimientos como la iniciación sexual de los varones.

En el oscurantismo de la Edad media en el siglo XIII el baile fue marginado a la nobleza, por lo tanto ellos eran los ejecutantes y los públicos, los siervos no tenían derecho a observar los bailes y mucho menos a ser parte de ellos. Esto se debió a la creencia de que el cuerpo era la cárcel del alma y que era impuro, entonces se practicaban danzas de tipo provenzal donde los nobles apenas si se tocaban y solo realizaban caminados y poses. De manera clandestina el pueblo bailaba las Danzas macabras y Danzas de la muerte para divertirse y hacer sátira pública al clero.

El Renacimiento trajo consigo danzas de la realeza como la Bassa Danza, el Minuet, la Morisca; se bailaban en fiestas y eventos de la nobleza. Con ello llegó el tan afamado, aclamado y controvertido Rey Sol quien impulsó la danza y la primera compañía de danza la Royal Company, en esa época se publicó un libro con las

palabras y definiciones básicas de la danza clásica, términos que hasta la fecha siguen vigentes.

Podemos afirmar que antes de la llegada de la danza de academia, el estilo de bailar solo tenía orígenes religiosos, por supuesto no había lugares especializados para observar danza, ni un "público de la danza", pues solo se limitaba a fiestas populares y religiosas.

2.2 El Ballet

El resplandor de "El Sol".

En la mayoría de los libros que hablan sobre ella concuerdan que el nacimiento del ballet surge en el Palais du Petit Bourbon en 1581 con la representación del "Ballet Comique de la Reine", aunque no es propiamente un ballet de los que vemos actualmente, pero es el primero considerado por la historia. Es en 1661, Francia donde nace y se desarrolla esta bella arte, impulsada por el rey Luis XIV llamado el "Rey Sol".

El rebelde hijo de la reina fue el encargado de animar las fiestas de la realeza, ejecutaba una serie de secuencias con grandes saltos, piruetas de alto grado de dificultad, y con un ostentoso vestuario. Cada vez que el Rey Sol anunciaba su próxima presentación en el Palacio Real, acudía la nobleza del reino y gente de los poblados cercanos, intrigados por la nueva osadía del rey. En cada ocasión aumentaba su arrojo para nuevos y más difíciles pasos, su vestuario era más estrafalario y eso aumentaba el número de observadores.

Es así que en contra de los deseos de su madre, el Rey Sol decide crear la Academia Real de la Danza o Royal Academy, uno de los maestros más destacados, Feuillet, publicó un libro que contenía los 1700 pasos que integran a la danza clásica y que sigue vigente en las actuales escuelas. Es así como se integra por primera vez la mujer a la danza y aun así de manera moderada, entonces en los eventos reales, tanto la mujer como el hombre ejecutaban danzas de pareja y en

grupo, y las danzas de grupo se volvieron parte fundamental para animar las fiestas de la realeza.

La divina utopía: El Romanticismo (Francia)

Después del eterno periodo de la llamada guerra napoleónica, renacía una extenuada Francia, la mayoría desilusionados por la realidad que daba paso a la creciente burguesía se refugiaba en lo imaginario. Llegaba de Inglaterra, la novela negra, con su arsenal de castillos sombríos, de presentimientos funestos y de cementerios encantados; se descubren los poemas de Lord Byron, muerto muy románticamente, mientras ayudaba a los griegos en su lucha de independencia. Directo de Alemania se exportaba literatura saturada de sentimentalismo y tragedia.

La gente se enajeno por la fantasía y los temas idílicos en el arte. El Ballet, la más física de las artes no fue la excepción, donde la fría virtuosidad cede el paso a los desahogos líricos, pero sobre todo se inventan las zapatillas de punta, que separaban de lo terrenal a las bailarinas. La primera en subirse a las puntas fue Marie Taglioni en 1827. Su padre Philippe Taglioni crea especialmente para su hija la primera obra de ballet profesional, que dejaría huella a lo largo de toda la historia de la danza "La Sífide", la primera presentación tuvo lugar en París, 12 de marzo de 1832.

El público es conquistado por el lenguaje mágico de seres sobrenaturales, fascinado por el aspecto etéreo y volátil de las bailarinas, y la temática cargada de espiritualidad y de misterio; incluso aceptaban y se encantaban con un desenlace trágico como el caso de la obra absoluta, la joya del romanticismo, el ballet hoy en día más bailado "Giselle", la historia de una campesina que al ser traicionada por un hombre, muere y regresa con las "willies", novias muertas antes de sus nupcias, para bailar en la eternidad.

La liberación artística (Rusia)

Después de la abolición de los siervos, en el año 1861, el descontento de la sociedad era general. Los liberales ilustrados alientan las reivindicaciones sociales y políticas que desembocarán en la Revolución de 1905. Rusia intenta entrar en el mundo moderno y superar su retraso industrial con relación a Occidente. Cuando la oposición se radicaliza, el zar Alejandro III opta por la represión; se vigila a estudiantes, a artistas, y la prensa está bajo control. *“Los escritores, artistas, intelectuales se ocupan de propagar las tendencias liberales y cosmopolitas de la vanguardia occidental y son los principales beneficiarios de este estado de gracia que terminará a partir de 1921, con las primeras purgas de Lenin”*²⁶

Bailarines como Michael Fokine, impulsan nuevos estilos de hacer danza dirigidos a exhibir una libertad de movimiento y de expresión. La danza rusa encarna las aspiraciones liberales de una sociedad, la población sedienta de independencia social y artística ve plasmada en las bellas artes esos ideales nacionales, hasta el momento en que la Revolución Bolchevique desterrara a un buen número de artistas, entre ellos Michael Fokine, quién se une a un grupo de intelectuales y artistas en París bajo el mandato del empresario Sergei Diaghilev.

Ante una sociedad reprimida, con un futuro incierto donde el baile se había vuelto triste, sombrío mecánico, llegaba Diaghilev con su compañía de los Ballets Rusos dando nuevos bríos a la población, quienes acudían a ver la magnificencia de bailarines como Anna Pavlova o Nijinsky. Se crearon un sin fin de obras dancísticas y música especial para la danza proveniente de grandes creadores como Igor Stravinsky.

George Balanchine uno de los más grandes bailarines de los Ballets Rusos, se convierte en el coreógrafo de Diaghilev y es desterrado de Rusia junto con los demás miembros de la compañía, pero Balanchine asumió aún un papel más importante, al irse a radicar a los Estados Unidos, donde fundó el American Ballet, actualmente New York City Ballet, una de las compañías más importantes de Norte América.

²⁶ Recopilación: “Un siglo de danza”, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, México, 1998. p. 12.

Sus voces fueron calladas por la víspera de la guerra; de cada lado, se afilan tanto los espíritus de la sociedad como los cañones para dirigirlos mejor contra el enemigo. La guerra que se prepara será más sangrienta que nunca. Mientras tanto los artistas ante un foro sin público, se callan, emigran y esperan. Por que los públicos, la gente, la sociedad civil, se ocupaban de su sobre vivencia, no había tiempo para cultivarse, sólo para luchar o intentar vivir.

2.3 Siglo XX

Nueva York: Cuna de artistas.

La danza que revolucionó al siglo XX fue la danza moderna, algunos autores concuerdan que la danza contemporánea es continuación de esta, otros opinan que tienen diferencias marcadas. Otros tantos historiadores de la danza coinciden en que el surgimiento de la danza moderna se debe a St. Denis y Ted Shawn con la fundación de su escuela *Denishawn*. Ruth St. Denis, perteneció a la misma generación de "la bailarina descalza" Isadora Duncan.

Isadora Duncan fue quien decidió no seguir con los estatutos de la danza clásica, *"repudiando los métodos del ballet, oponiéndose a la utilización de decorados, vestuario, música y técnica de enseñanza tradicionales; por último, propone la vuelta al contacto con la naturaleza y la tierra, haciendo que el hombre y la mujer, los bailarines; se deshagan de las zapatillas y se descalcen"*²⁷

Regresando a la *Denishawn*, donde surgen grandes creadoras como Martha Graham y Doris Humphrey. La Graham *"instaura una nueva técnica del movimiento basada en la respiración: la inspiración y al expiración corresponden al doble principio de contracción y del relajamiento musculares"*²⁸ Se instala en la Ciudad de Nueva York alrededor de 1920, década de grandiosos desarrollos para la danza moderna.

²⁷ Alberto Dallal, "La danza Moderna", Fondo de Cultura Económica, México, 1975. p. 9.

²⁸ Recopilación. "Un siglo de danza", Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, México, 1998. p. 51.

Doris Humphrey por su parte se instala en la misma ciudad junto con Charles Weidman, donde continua con su trabajo de "la danza libre", que es una exploración del espacio, en donde el bailarín corre riesgos, como perder el equilibrio.

Fue una década en la cual la danza era asunto de mujeres, la liberación femenina era un deseo de la población de mujeres norteamericanas y Martha Graham, se vuelve la abanderada de la identidad femenil y nacional. La modernización acelerada de los Estados Unidos, el enriquecimiento de las clases medias, la carrera desenfrenada hacia el bienestar colectivo y las olas sucesivas de inmigraciones fueron el marco de de las danzas de la Graham. Ante una naciente e innovadora expresión, que mostraba la identidad nacional, los públicos se sentían fuertemente atraídos por la temática de las coreografías. Pero la creación de la danza se centralizaba en un solo lugar, Nueva York, por lo tanto no toda la población tenía acceso a ella o de plano ignoraban su existencia y el público regularmente asiduo estaba segmentado por las dos corrientes del momento, el ballet siempre aristocrático y la danza moderna de mayor apertura a cualquier público.

Por otro lado Mary Witman hizo los suyos desde su país natal, Alemania, donde soportó los estragos de la Primera Guerra Mundial, fue llamada "el monstruo de la danza", sus coreografías se caracterizaron por contenidos grotescos y demoníacos. No dio importancia de iluminación ni al vestuario, para sus danzas utilizaba máscaras de un pintor expresionista, y reflejaban el temor que vivía una sociedad en tiempos guerra. Bailó Saratrussta de Federico Nietzsche, creó su propio lenguaje corporal y transformó progresivamente a danza de sus tiempos, sus principios básicos eran: Realización personal del bailarín, perfeccionamiento, la fuente de movimiento era el tórax y la pelvis basados en la respiración.

Limón mexicano, crece en tierras yanquis.

José Limón, uno de los pioneros de la danza contemporánea mexicana desarrolló sus cualidades en Nueva York. Nacido en el sur de México, Yucatán de raíces españolas e indias, fue discípulo de Doris Humphrey. "Limón cree en la misión del artista portavoz y conciencia de su tiempo, este tiempo cuyas fallas y límites revela,

de manera sensacional, la pintura de Edward Hopper²⁹ Limón estudió danza y se destacó por desarrollar aun más la técnica de la caída y recuperación, la perfecciono en México y actualmente es una técnica fundamental en las escuelas de nuestro país.

Estás nuevas corrientes que surgieron a principios del siglo XX, adquieren mayor validez entre los años de 1960- 1970. Fue un arte que tardó algunas décadas en posicionarse entre el gusto de la audiencia, y más aun de formar un público de danza moderna, como el ballet que ya estaba fuertemente aceptado entre los públicos.

Estás distinciones de los diferentes tipos de danza y como se han formado son explicadas por el escritor de la danza: Alberto Dallal.

2.3.1 Las clasificaciones de Dallal.

No es posible precisar una división derivada de estilos dancísticos o de técnicas, pero este autor realiza una distinción de géneros determinados por agrupamientos según sus modalidades, tipos de origen, alcances simbólicos o expresivos.

Cuando se contemplan los grupos sociales que producen y realizan los distintos tipos y modalidades de las obras dancísticas se hace la siguiente división: danzas autóctonas y danzas Populares. Si se realizan y se originan las danzas populares en el campo o en la ciudad se subdividen en: danzas folklóricas o regionales y danzas populares urbanas.

A esta clasificación el autor agrega otros tres que no se refieren a su procedencia ni a la antigüedad de sus orígenes, sino a tres técnicas que el ser humano ha desarrollado a lo largo de su historia cultural.

- a) Danza clásica
- b) Danza moderna
- c) Danza contemporánea.

Menciona un último apunte que bien podría referirse a estas tres últimas; en donde a veces las producciones son calificadas de "gran arte" o de "alta cultura", y el llama

²⁹ Recopilación "Un siglo de danza", Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, México, 1998. p. 25.

danzas de concierto” o “danzas de academia” a aquellas obras expresamente creadas, montadas e interpretadas por coreógrafos y bailarines profesionales, adiestrados durante muchos años y mediante técnicas indispensables.³⁰ Quiero puntualizar que además de bailarines especializados y coreógrafos especializados, dichas danzas deben ejecutarse en recintos apropiados.

Es de relevancia hacer la anotación, de que a lo largo de la historia, el ballet ha sido considerado como un arte de elite, desde su mismo nacimiento hasta la actualidad, es decir algunas personas tal vez no acuden a ver danza por sentirse “fuera de lugar”, por lo contrario de la danza contemporánea, que por supuesto no se puede considerar como un evento de las masas, pero si con una mayor apertura para los públicos. Va a ser interesante observar como se han configurado los públicos de danza actualmente ante la masificación de los mensajes y la facilidad para acudir a un evento dancístico.

2.4 Construyendo una historia de los públicos mexicanos.

Para la constitución de un verdadero público de danza en el país, se han pasado por múltiples procesos, empezando con el afán de afrancesarse por parte del dictador Porfirio Díaz.

2.4.1 La entrada de la danza en la dictadura.

Las marcadas distinciones entre las clases dominantes y subordinadas, son las que revelan de manera singular la connotación *clasista* del arte que desde el Renacimiento hasta nuestros días establece la clase dominante y por supuesto que México no es la excepción. Desde la dictadura de Don Porfirio Díaz con sus altas pretensiones de imitar a países como Francia y cumplir su promesa de congregar a la nación; convierte a la Ciudad de México en la segunda ciudad luz del mundo. *“El pueblo canta, baila y se divierte en los espacios abiertos mientras los núcleos familiares pudientes se afrancesan bien y mal en los salones, tiendas y restaurantes”*.³¹

³⁰ Dallal Alberto, “La danza en México, segunda parte”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1989, p. 30.

³¹ Dallal Alberto “La danza en México en el siglo XX”, CONACULTA, México, 1994. p. 6.

Fue en esos años de furor cultural extranjero que México recibió artistas de todos los lugares del mundo y se construyeron espacios como el Teatro Juárez en Guanajuato (1903) y el Teatro Degollado en Guadalajara (1906) entre otros recintos propios para el bloff donde la gente acudía a cultivarse y refinar sus modales.

Las visitas de la famosa bailarina rusa de puntas Anna Pávlova en los años de 1919, durante la gestión de Venustiano Carranza causo sensación artística y fiebre de modernidad. Impresionados los aztecotas de México llenaron el Toreo de la Condesa a un total de 16,000 personas. Un periodista de esa época opina "Anna Pavlova vino a deslumbrar nuestra pupilas con el sortilegio de luz de los ballets que tienen el mágico encanto de las figuras siempre vírgenes".³²

Con esta enajenación por el enriquecimiento cultural del pueblo, se funda en 1932 la primera escuela oficial de Danza teniendo como director a Carlos Mérida, en donde Gloria Campobello enseñaba bailes mexicanos, Nellie Campobello era la asistente del director y Dora Duby enseñaba danza moderna; presentaron obras de ballet de arraigado reconocimiento internacional por parte de los rusos como "La Silfide", "El espectro de la rosa", "La siesta de un fauno" entre otras.

Las Campobello atrajeron la atención de estudiantes y espectadores no sólo por medio de su Ballet de la Ciudad de México, sino por que tenían la habilidad de divulgar con facilidad las nuevas puestas en escena, despertando el interés de los aficionados, y por supuesto por que durante cincuenta años preservaron las tradiciones mexicanas.

2.4.2 La danza moderna nacionalista.

En los 40' y 50' se desata un movimiento que crece en quince años causando un afán de creatividad por parte de los bailarines. Por parte de los espectadores existía un desconcierto ante un nuevo estilo de bailar, acudían a las salas destinadas para la danza a observar el desconocido estilo donde los bailarines se arriesgaban a realizar movimientos fuera de lo común, con pocas prendas y descalzos.

³² Ibid. p. 10.

En 1947 hace su aparición Guillermina Bravo y Ana Mérida quienes fundaron la Academia de la Danza en donde destacaron los nombres de Amalia Hernández, Martha Bracho, Martha Castro, Rosa Reyna y Raquel Gutierrez.

La influencia de Guillermina Bravo

Merece un lugar especial en la historia de danza, por más de cincuenta años su nombre resaltó de entre el mundo dancístico. Destacándose como bailarina y como una de las mejores coreógrafas en la danza, opinaba que este nuevo movimiento propugnaba por una danza universal y de alcances nacionales.

Nacida en Chacaltianguis, Veracruz en 1920, Bravo realizó sus primeros estudios en danza clásica y moderna en la Escuela Nacional de Danza, y sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música. Entre 1940 y 1945 participó como bailarina del Ballet de Bellas Artes dirigido por Waldeen, grupo que inició la danza moderna en nuestro país. Implantó la técnica Graham en la escuela del Ballet Nacional de México y en 1960 se dedicó de lleno a la creatividad coreográfica, Alberto Dallal describe su trabajo así:

- a) *Fabulación y estructura directa*
 - b) *Nacionalista con obras realistas de temas sociales, en los que se mezcla con tradiciones de la sociedad, e intenta plasmarlas en sus variaciones, y crear un sentimiento de realidad social.*
 - c) *No realista con temas urbanos y mágicorrituales provenientes de comunidades indígenas.*
 - d) *Análisis del ser humano, en su vida interior, con temas eróticos y oníricos.*
- Entre algunas de las modalidades de sus muchas coreografías.³³*

Guillermina Bravo, precursora del nacimiento de una danza moderna nacionalista continúa impulsando la solidificación de un público de la danza, a través de la constante difusión de los diferentes estilos dancísticos con el firme objetivo de crear una danza con identidad nacional y que sea representativa de una entidad.

³³ Dallal Alberto, "La danza en México en el siglo XX", CONACULTA, México, 1994. p. 88.

2.4.3 Recobrando la danza para los públicos.

En 1952 se funda el Ballet Concierto de México, bajo la organización de Sergio Unger y Felipe Segura, con el firme objetivo de retomar la olvidada danza clásica por el espectador que está deslumbrado por la naciente danza moderna. Los espectadores poco a poco iban recobrando la memoria de la danza más antigua y preferida de la gente, y con la presentación de la primera temporada en 1956 del Ballet Concierto de México en Bellas Artes se logra una mayor audiencia. Este nuevo éxito se ve opacado por los que son considerados como los verdaderos personajes de la danza clásica, Tulio de la Rosa y Nellie Happee con su Ballet de Cámara y en 1958 con su triunfal presentación del Lago de los Cisnes y La Sífide lograron renacer a la danza clásica. En 1966 se organiza un Primer Festival de la Danza Clásica y Contemporánea; y fue durante la celebración del tercer festival donde el público mexicano tiene la oportunidad de ver bailarines profesionales de la talla de los solistas del Bolshoi, Merce Cunningham y su compañía de danza, las estrellas del Ballet de la Ópera y Martha Graham con su compañía.

2.4.4 Los 80's, la cumbre de la Danza Contemporánea.

A lo largo de toda esta década surgieron un sin número de compañías independientes de danza contemporánea, las bases estaban bien cimentadas para que la danza en México tuviera repercusiones a todos los niveles y estratos de la sociedad. Se convirtió en una actividad demandada, buscada y exigida, Formó parte de las actividades culturales de la mayoría de la población y los padres motivaban a los niños pequeños a tomar clases de baile.

Gracias a la implementación de políticas culturales como la construcción de recintos especiales para la danza, de grandes escuelas, gimnasios, centros de desarrollo del cuerpo se pudo tener un crecimiento cultural acelerado. En los últimos meses de 1979 se cimentan las bases de la enseñanza oficial en danza que ofrece el Instituto Nacional de Bellas Artes (danza clásica, contemporánea y folclórica).

En 1985, después del catastrófico terremoto, los bailarines tomaron la calle, usaban de escenario, calles y parques para divertir y distraer un poco a la afligida sociedad. La gente ajena a la danza, se integraba a los grupos que observaban los bailes, y conocía los trabajos que se hacían en México. Gracias a esa forma de difusión callejera se pudo capturar un mayor número de públicos.

Comenzó a haber danza hasta en la sopa, surgió la necesidad para todas las edades y ámbitos sociales de ser parte de esta nueva "cultura del cuerpo" ya sea por moda o por verdadera vocación.

"Los protagonistas directos e indirectos del fenómeno se vieron atosigados tanto por un público ávido como por una o dos nuevas generaciones de bailarines ahora desprejuiciados y conscientes de la existencia de las "técnicas", fueron representaciones de una danza profesional, madura, frecuentada por un contingente de gente excepcional"³⁴

Además de las numerosas representaciones y nuevas propuestas para los públicos, Gloria Contreras y su Taller Coreográfico inauguraron la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario acercando a dicha comunidad y al mundo entero a espectáculos vanguardistas de danza. Cecilia Appleton hizo lo suyo, creando la compañía de danza contemporánea Contradanza, que actualmente es uno de los grupos más sólidos y con enorme proyección hacia el extranjero. A nivel internacional, el tema comenzó a ocupar espacios, páginas, fotos en las revistas y periódicos internacionales; la danza en México comenzó a ser noticia y sobre todo en un género en el que no se había destacado, la danza clásica.

Ante el crecimiento del público de arte las instituciones culturales desarrollaron fuentes de financiamiento propias tales como: cuotas de admisión, tiendas, donaciones no gubernamentales, entre otras ante la insuficiencia de financiamientos públicos. Esto debido a una "preocupación primeriza" por saber que pasaba a los públicos que asistían a recintos culturales.

³⁴ *Ibíd.* p. 137.

Estas instituciones ven en los estudios de público una posible herramienta para lograr el impacto, los beneficios consensuales y legitimadores que se ven obligados a buscar para progresar.

2.4.5 Los noventas: el despertar de un público anónimo.

Fue una década difícil para la sociedad mexicana en general, el gobierno salinista, la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), asesinato del candidato a la presidencia, el "error de diciembre", que nos llevo a un periodo de limitaciones, excesiva inflación, devaluación del peso, en fin. Por lo tanto, los efectos para la cultura fueron de un estancamiento artístico en todos los ámbitos.

Algunas compañías independientes, pudieron formarse y consolidarse hasta la entrada del siglo XXI, como Cebra, Teatro Onírico, Nemian bajo la dirección de Isabel Beteta, Barro Rojo, Delfos que se fundó en Mazatlán con la dirección de Claudia Lavista entre otras. La Compañía Nacional de Danza (CND) atravesó momentos de confusión y sin rumbo fijo, en 1995 por primera vez la Compañía eliminó el cargo de Dirección Artística y Horacio Lecona es nombrado director general. En 1996 Cuauhtémoc Najera tomó posesión del poder único y fue hasta el 2004 que lo destronaron, actualmente el director general es el *extranjero* Dariusz Blazer. La compañía nacional desde mitad de los 90's implementó una temporada más asidua y de mayor divulgación en diciembre con la obra del "Cascanueces" y en abril, mayo continuaron con "Lago de los Cisnes".

Con estos cambios vertiginosos y el hecho de que la Ciudad de México comenzará a elegir a sus gobernantes, provocaron la reacción de la población ante un sistema, al parecer, democrático. Surgieron asociaciones civiles que representaban a sectores antes callados y que habían permanecido en el anonimato, entonces las instituciones gubernamentales se vieron cuestionadas por la masa y comenzaron los sondeos sobre quienes eran las personas que se encontraban en aquel extremo, quienes eran los destinatarios los que recibían, los receptores de sus acciones. Surgieron dos investigaciones dirigidas por Nestor García Canclini impulsadas por el trabajo académico de mucho tiempo y que por fin podrían salir discretamente a la luz bajo la demanda de las políticas culturales del país.

La primera de ellas "*Públicos de arte y política cultural. Un estudio del II Festival de la Ciudad de México (1991)*"³⁵ donde participaron Ana Rosas Mantecón, Mabel Piccini, Eduardo Nivón, Eugenia Modena, Julio Gullco, y Graciela Schmilchuk dirigidos por Nestor García Canclini. A partir de una solicitud de los organizadores del Festival, el gobierno del Distrito Federal, los investigadores confrontaron las acciones de oferta cultural y sus dispositivos de comunicación con los modos de recepción y apropiación de públicos híbridos. Ante un fenómeno de trescientos espectáculos de teatro, danza, bailes populares, rock y música clásica. Se aplicaron encuestas, observaciones de campo y entrevistas.

La segunda de las investigaciones, "*Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*"³⁶ Canclini fue el coordinador y este estudio fue patrocinado por el Instituto Mexicano de Cinematografía. Se trató de un conjunto de estudios que analizan a nivel nacional y en diversas ciudades a los públicos de cine, televisión y video. Se recurrió a la aplicación de encuestas, observaciones de campo y entrevistas.

Con la entrada del nuevo siglo y las reformas a las políticas culturales, la danza, se ha visto favorecida. Con la creciente creación de compañías independientes y la integración de la danza como parte de la formación primaria en algunas escuelas públicas y bastantes escuelas privadas. Existen infinidad de grupos preocupados por la creación de públicos de arte, pero en verdad ¿Como podremos intervenir en algo que no conocemos?, es decir no se puede crear un público de danza sólido si no averiguamos que es lo que buscan en la danza.

La conformación de un verdadero público de danza está actualmente en proceso. Se podría decir que la danza clásica tiene una audiencia regular y tangible, pero la danza contemporánea aun esta en esa búsqueda de un público cautivo.

³⁵ En la página www.arts-history.mx/ar/libros/cultura/mantecón.doc, consultada el 25 de septiembre del 2005 a las 21:40.

³⁶ *Ibíd.*

No se puede decir mucho sobre estudios que traten "el lado oscuro del teatro", los públicos de danza, no existen trabajos, al menos no registrados que se enfoquen en la recepción de los asistentes. Como lo habíamos afirmado antes, se espera que este trabajo contribuya de alguna manera en el estudio del consumo cultural de danza.

2.4.6 Nuevas tecnologías: video danza.

Video y danza, dos disciplinas de naturaleza, alcances, soportes, técnicas y lenguajes propios e incluso divergentes, se unen con un objetivo, demostrar que el arte es un ente en evolución que, a cada instante, genera y expande posibilidades creativas del artista. En la Ciudad de México se llevó a cabo en el 2004 la Segunda Jornada de Video Danza esta vez respaldada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), comenta Héctor Garay coordinador de danza del INBA "No desdeñamos nuestra fuerte tradición cultural y artística que por años nos fortaleció, sino que aunamos a ella las propuestas de las nuevas generaciones, no podemos negar que la video danza es una manifestación de jóvenes creadores por lo que en el Instituto tenemos la intención de amalgamar la tradición con la contemporaneidad artísticas"

El video vino a reforzar, innovar y a dar una propuesta a la forma en que la danza se integra con sus públicos, y por otro lado enriquece la forma de trabajo dancístico y coreográfico. Pero es una expresión que está en pleno desarrollo en el país y que aún no tiene la proyección ni los cimientos necesarios para la creación de un público definido.

Hayde Lachino, coreógrafo y videasta apunto que esta nueva forma de expresión visual tiene la enorme cualidad de que las coreografías que se muestran son obras hechas especialmente para la pantalla, sin embargo una de las características principales de la video danza es perpetuar lo momentáneo, son objetos que no están sujetos a lo efímero del escenario sino que permite verlas una y otra vez, en este sentido, se trata de un nuevo género dentro de la producción artística.

La construcción de un verdadero público de danza en México aun esta en proceso, en parte por que no existen los cimientos necesarios para que la cultura y el arte en general crezcan y en parte por que el público ha permanecido pasivo.

Para abordar a los públicos de danza se utilizará una metodología específica, la encuesta, como ya se había dicho, escudriñaremos a "la otra cara de la moneda", los actores, productores, es decir los bailarines, mediante una entrevista a profundidad.

En el siguiente capítulo se explicarán ambas metodologías, como se construyeron y los resultados obtenidos.

3. LA LUZ Y SOMBRA DE LA DANZA.

“La mente puede irse a miles de direcciones,
Pero sobre este hermoso sendero camino en paz.
Con cada paso un suave viento sopía,
Con cada paso una flor se abre.

(Alejandra Mora, T'ai- chi, meditación en movimiento
Alambra, 1996.)

En el presente capítulo se explicará la metodología de la encuesta cuantitativa; retomando la definición de Jesús Galindo³⁷. Hablaremos de la definición del universo, los tipos de muestreo y los pasos para la selección de la muestra, también presentaremos el procedimiento para la elaboración del instrumento y la encuesta misma. Se representarán gráficamente los resultados porcentuales de la encuesta. Estudiaremos la metodología de la entrevista cualitativa con la teoría de Galindo, los tópicos que se utilizarán para realizar las entrevistas y mostraremos las frases conclusivas extraídas de la conversación con cada entrevistado. Es importante mencionar que se pretende analizar ambas perspectivas, tanto de los receptores o público, como de los productores o actores, para obtener un resultado más completo y sin desechar ninguna opinión.

³⁷ En su compilación “Técnicas de Investigación, Sociedad y Cultura”, CONACULTA, México, 2000

3.1 Indagando a los públicos

3.1.1 Análisis cuantitativo y cualitativo: la encuesta

La metodología de la encuesta se ha convertido en una técnica muy socorrida por las agencias de estudios sociales, las organizaciones contemporáneas, políticas, económicas o sociales. Estos utilizan la encuesta como una herramienta de estudio para entender el movimiento de los públicos o receptores ante una situación establecida o frente a una reacción, como la presentación de un nuevo producto en el mercado y así poder tomar decisiones sobre el producto y sobre su grupo de estudio. Debido a su intensa y numerosa aplicación algunos autores la consideran la representante por excelencia de las técnicas de análisis social.

El escritor Heriberto López Romo considera que su uso excesivo ha viciado esta técnica y se ha creado lo que llama una "cultura de la encuesta"; *esta cultura si bien ha abierto enorme posibilidades, también ha permitido que cualquier persona tenga la información necesaria para aplicarla y jactarse de ser un estudioso de lo social.*³⁸

A pesar de eso reconoce que un instrumento, como la encuesta, bien fundamentado y aplicado tiene aspectos que lo hacen muy veraz y admisible en los estudios de la sociedad en general; dichos aspectos son:

- a) Variedad y flexibilidad de aplicaciones: pues se ha aplicado tanto en estudios de mercadotecnia, comunicación y organizaciones como en la política, salud y demografía.
- b) Comparabilidad: El esquema de la encuesta por si solo permite contrastar y comparar los resultados de manera directa y objetiva entre áreas, países y otros estudios afines al tema.
- c) Oportunidad: Las investigaciones realizadas con esta técnica permiten ofrecer resultados a gran velocidad.
- d) Precisión: Los datos obtenidos son precisos y gracias a ellos se pueden tomar decisiones bien fundamentadas con base en esos resultados.

³⁸ Galindo Cáceres Jesús (compilador), Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales, CONACULTA, México, p. 33.

Dependiendo del propósito lógico o nivel de conocimiento que se pretenden alcanzar se clasifica la encuesta. En el caso del objetivo general, que es, analizar el consumo cultural de danza a partir del significado que le dan los públicos que asisten a determinados teatros en la Ciudad de México; se aplicará una encuesta descriptiva, por que *"la intención del estudio es describir con precisión las características del fenómeno observado. Dicha descripción puede o no estar relacionada con una hipótesis de trabajo"*³⁹.

Los consumidores o asistentes de danza son considerados como la unidad de análisis, en los estudios de mercadotecnia las encuestas están dirigidas a entender las conductas de los usuarios o consumidores frente a determinado producto. En el caso del objeto de estudio, se analiza el comportamiento del público frente a un bien cultural o forma simbólica que es la danza; se aplica de forma personal y directamente con el consumidor, para recabar las respuestas de cada persona se utilizara la forma corriente, con papel y lápiz.

De entre los temas abordados comúnmente por las encuestas son: Valores, necesidades, gustos e intereses, conocimientos, actitudes e imágenes, **opiniones**, intenciones, **conductas, usos y hábitos**, y temas demográficos, los temas marcados con **negrita** serán los temas que interesan investigar en esta encuesta.

La encuesta tiene una periodicidad de carácter unitario, es decir que es realizada de manera única y responde generalmente a un problema específico, que es el consumo cultural de danza en la Ciudad de México. Considerando el destino de la información, la encuesta se clasifica como encuesta de difusión pública pues es realizada con fines académicos, los resultados serán utilizados para beneficio del investigador, aunque claro no se deja de lado la aspiración de que pueda ser útil y aplicable en la problemática cultural de la ciudad con algún programa de fomento a la cultura.

³⁹ Ibid. p. 38.

3.1.2 Definición del universo

El primer paso para diseñar una muestra consiste en definir la población o universo de estudio. El universo es el conjunto de elementos a los cuales se desea extrapolar los resultados de la muestra. Todos los elementos del universo son homogéneos en cuanto a su definición; por lo tanto podemos definir como universo de estudio a las personas que acuden a una función previamente elegida de cada teatro, en este caso "Palacio de Bellas Artes", "Raúl Flores Canelo" y "Teatro de la Danza". Es de importancia hacer referencia de la inexistencia de un universo preciso, del número de asistentes a danza en la Ciudad de México, sólo existe el porcentaje de las personas que acuden a teatros en general sin hacer clasificación alguna.

Jesús Galindo afirma que no hay un marco muestral perfecto; con frecuencia estos incluyen elementos que sí deberían de estar o se duplican otros. *"Estas características se llaman sobrecobertura, subcobertura o duplicidad. Al diseñar una muestra se debe partir del hecho de que el marco muestral tiene algún grado de error."*⁴⁰

- Muestreo accesible o muestra por conveniencia.

Este tipo de muestreo habla de que actualmente cada uno de los sujetos pertenece a diferentes grupos sociales, son flexibles, volátiles y heterogéneos, es por eso que las concentraciones de poblaciones ya no se pueden clasificar por sectores económicos. Un ejemplo para seleccionar una muestra bajo este criterio podrían ser, los estudiantes inscritos a la carrera de comunicación, o las personas que están en un evento de danza.

Según el teórico Guillermo Sunkel, los estudios de consumo cultural se muestran como un desafío metodológico y dice *"La búsqueda admite diferentes caminos en términos de técnicas de recolección y análisis de información"*⁴¹ Es decir que los estudios de consumo cultural requieren escapar de la confrontación técnica, más

⁴⁰ *Ibíd.* p. 49.

⁴¹ Consultada el día 25 de septiembre del 2005 www.arts-history.mx/libros/cultural/sunkel.doc a las 21:00

que la metodología, la parte central de un estudio de consumo cultural son las preguntas o el problema de investigación.

- Muestra intencional o estratégica (sujetos –tipo)

El teórico Hernández Sampieri habla de las muestras no probabilísticas de los sujetos – tipo:

“donde el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización. En estudios de perspectiva fenomenológica donde el objetivo es analizar los valores, ritos y significados de un determinado grupo social es frecuente este tipo de muestreo.”⁴²

Se utiliza en estudios de enfoque cualitativo, y se habla de una tipificación de la población a estudiar, que representa ciertas características específicas y elimina a quienes no la cumplan, en el caso de esta investigación se aplicará la encuesta a las personas que se encuentren en un evento de danza clásica o contemporánea.

3.1.3 Diseño de muestra.

Como ya se ha explicado el tipo de muestreo que se aplicó fue intencional, estratégico; para llegar al número de encuestas que se debía realizar, se hizo una media de los asistentes a los diferentes teatros. Realizando las operaciones pertinentes, con una fórmula simple de regla de tres, se le dio a cada teatro su peso: por lo tanto el número de encuestas totales a realizar es de 300. Dado el tamaño, la ubicación, la importancia de este inmueble para la danza, en el Palacio de Bellas Artes se encuestó a 180 personas que asistieron a dos de las funciones de danza clásica que se presentarán en dicho teatro. Los eventos de ballet regularmente tienen más concurrencia y mayor promoción⁴³

El teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes, teatro exclusivamente de danza, se encuestó a 60 personas en un evento de danza contemporánea. En el

⁴² Hernández Sampieri, “Metodología de las Ciencias Sociales”, México, p. 227.

⁴³ Según la experiencia propia, los eventos de ballet tienen mayor difusión, por lo tanto un mayor número de audiencia.

Teatro de la Danza, también propio para eventos dancísticos se aplicó la encuesta a 60 de los asistentes a una obra de danza contemporánea.

El levantamiento de los datos se llevó a cabo con una encuesta impresa entregada a cada persona que tuviera la disposición para contestarla de puño y letra; y se aplicó una hora antes del evento.

3.1.4 Diseño de instrumento.

Para la elaboración de la encuesta como tal, se realizó una "operacionalización" de palabras claves de la delimitación para obtener los ítems y variables con los cuales se formularon las preguntas que se integraron al cuestionario. Esto consiste en ir desglosando palabra por palabra hasta agotar sus opciones y con un solo vocablo de las variables establecer una pregunta precisa.⁴⁴

A continuación se presenta el instrumento tal y como se aplicó a los encuestados, la única diferencia es que el formato de la encuesta fue en cuadernillo. Se dividió en cuatro partes: la primera se refería a hábitos de las personas con respuestas de opción múltiple, basadas en las variables de la operacionalización. La segunda parte fue acerca de su opinión de la danza como expresión artística, como el tipo de danza de preferencia, concepción de los bailarines, y de las compañías nacionales e internacionales.

En la tercera parte se observa la percepción que tienen de la danza; las preguntas se formularon con base en el desglosamiento de consumo y las respuestas se elaboraron con la escala de Likert: *muy de acuerdo, de acuerdo, ni de acuerdo ni en desacuerdo, en desacuerdo y muy en desacuerdo.*⁴⁵

En la última parte los encuestados proporcionaron datos socioeconómicos como: ingreso mensual, ocupación, nivel de escolaridad y lugar de residencia.

A continuación tenemos la muestra de la encuesta:

⁴⁴ La operacionalización es un proceso propio de la investigación en ciencias sociales.

⁴⁵ Galindo Cáceres Jesús (compilador), "Técnicas de Investigación, Sociedad y Cultura", CONACULTA, México, p. 66.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

ENCUESTA

La presente encuesta tiene como objetivo investigar como se consume la danza; es necesario señalar que todas las respuestas que usted emita se manejarán de manera anónima, y serán utilizadas para fines académicos en la realización de la tesis "Consumo de danza en el Distrito Federal" de la alumna Erika A. Islas Nava de la F. E. S Acatlán.

Instrucciones: Lea el cuestionario y conteste lo que se le pide, o marque con una X la respuesta de su selección, en algunas preguntas, podrá marcar más de una respuesta.

Edad: _____ Sexo: _____

I Hábitos

1.- Entre sus actividades de recreación normal se encuentran: (puede señalar más de una)

Ver televisión () escuchar radio () leer () navegar en Internet ()

Hacer ejercicio () salir a discos, bares, restaurantes ()

Acudir a museos, exposiciones, muestras () asistir a teatros ()

Asistir al cine () Otro (especifique) _____

2.- ¿Con qué frecuencia asiste a espectáculos de danza?

De una a tres veces por semana () de una a tres veces por quincena ()

De una a tres veces por mes () de una a tres veces por año ()

Casi nunca () otro (especifique) _____

3.- ¿Qué días de la semana acude a espectáculos de danza? (puede marcar más de una)

Lunes () martes () miércoles () jueves () viernes () Sábado () domingo ()

4.- ¿Qué horario prefiere?

10 a.m. a 13 p.m. () 13 p.m. a 16 p.m. () 16 p.m. a 19 p.m. ()

19 p.m. a 22 p.m. () 22 p.m. a 24 p.m. ()

5.- ¿Qué espacios visita para ver danza? (puede marcar más de una)

Teatros () talleres () espacios públicos () foros () teatros especializados ()

escuelas de danza () otro (especifique) _____

6.- ¿Con quién acude a ver espectáculos de danza?

Con pareja () esposa (a) () amigos () familia () solo (a) ()

Otro (especifique) _____

7.- Normalmente el costo de los boletos de danza son:

Muy accesibles () accesibles () poco accesibles ()

Nada accesibles ()

8.- Cuando asiste a eventos de danza su forma de vestir es:

Formal () informal () indistinto () otro _____.

9.- Cuando acude a un evento de danza le gusta conservar:

Programas de la obra () fotografías () una prenda de vestir ()

Tazas, llaveros, encendedores () otro (especifique) _____.

10.- ¿De qué forma se entera de las fechas de eventos de danza?

Carteles () trípticos () de boca en boca () radiofónica () Televisión ()

periódicos, revistas () Internet ()

otro _____

II Opinión de la danza como expresión:

1.- Seleccione de las siguientes expresiones dancísticas la de su preferencia.

Danza Clásica ____ Danza Contemporánea ____ Danza Folclórica ____

Otra _____

2.- ¿Qué otro tipo de bella arte frecuenta?

Música () teatro () pintura () escultura () literatura () poesía ()

• Danza Clásica

3. Los (las) bailarines de danza clásica son de complexión:

Muy delgada () delgada () poco delgada () nada delgada ()

4. Generalmente los (las) bailarines de danza clásica son de piel:

Blanca () morenos () negros () mixtos ()

5. La apariencia de los (las) bailarines de danza clásica es:

Muy atractiva () atractiva () poco atractivos () nada atractivos ()

6. La forma estética de los bailarines de danza clásica es:

Muy estilizada () estilizados () poco estilizados () nada estilizados ()

• Danza Contemporánea:

7. Los (las) bailarines de danza contemporánea son de complexión:

Muy delgada () delgada () poco delgada () nada delgada ()

8. Generalmente los (las) bailarines de danza contemporánea son de piel:

Blanca () morenos () negros () mixtos ()

9. La apariencia de los (las) bailarines de danza contemporánea es:

Muy atractiva () atractiva () poco atractivos () nada atractivos ()

10. La forma estética de los bailarines de danza contemporánea es:

Muy estilizada () estilizados () poco estilizados () nada estilizados ()

11. Considera que un buen bailarín (a) (clásico o contemporáneo) se destaca en escena por: (puede marcar más de una)

Movimientos () posturas () expresiones faciales () miradas () kinésica-manejo de niveles y espacios en el escenario ()

Vestuario () maquillaje ().

12. Considera que los teatros donde se presentan obras de danza son:

-Proximidad:

Muy cercanos () cercanos () regularmente cercanos ()

Poco cercanos () nada cercanos ()

-Dimensión:

Grandes () regulares () pequeños ()

-Adecuación para la danza:

Muy adecuados () adecuados () poco adecuados () nada adecuados ()

13. Marque una opción de cada par de respuestas y delante de sus respuestas mencione uno o dos casos específicos de compañías de danza

Considera que las compañías de danza nacionales son:

a) Profesionales () No profesionales () _____

b) Públicas () Privadas () Independientes () _____

c) Reconocidas () No reconocidas () _____

d) Virtuosas () No virtuosas () _____

14. Considera que las compañías de danza internacionales son:

a) Profesionales () No profesionales () _____

b) Espectaculares () No espectaculares () _____

c) Reconocidas () No reconocidas () _____

d) Virtuosas () No virtuosas () _____

III Percepción

De las siguientes afirmaciones marque una sola opción:

1. La gente que acude a espectáculos de danza posee un nivel económico pudiente:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

2. No todas las personas que acuden a la danza poseen un nivel académico profesional:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

3. Asisto a danza sólo por compromiso o tareas de escuela:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

4. La asistencia a espectáculos de danza es una actividad de gran distinción:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

5. Acudo a ver danza por diversión:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

6. Asisto a la danza por que adquiero conocimiento cultural:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ()

7. Realmente me gusta la danza:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ().

8. Me gusta la danza por influencia de algún familiar:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ().

9. Desde pequeño (a) me gusta la danza:

Muy de acuerdo () de acuerdo () ni de acuerdo, ni en desacuerdo ()

En desacuerdo () muy en desacuerdo ().

10. Anote algunas sugerencias para la gente que forma parte de la difusión, producción de la danza y a los actores- bailarines.

Datos socioeconómicos:

-Ingreso mensual:

De \$1,000 a \$ 2,000 () de \$3,000 a \$5,000 () de \$6,000 a \$10,000 () de \$11,000 a \$15,000 ()

de \$16,000 a \$20,000 () de \$21,000 a \$30,000 ()

más de \$30,000 ()

- Ocupación:

Estudiante () empleado () negocio propio () hogar () Otro _____

-Máximo nivel de estudios:

Primaria () secundaria () preparatoria-bachillerato () licenciatura ()

Maestría () doctorado ()

- Zona en la que vive:

Norte () sur () centro () oriente () poniente () otra _____

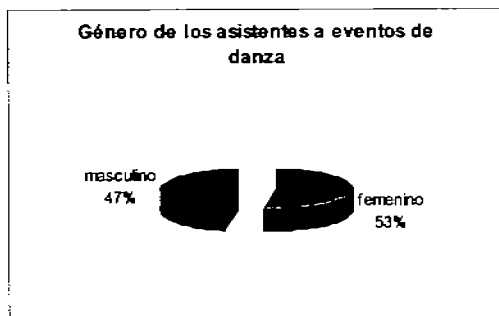
3.1.5 Representación gráfica de los resultados.

Como ya se había explicado, se aplicaron 300 encuestas en tres teatros, los nombraremos en orden cronológico. La primera recopilación de datos se llevó a cabo en el teatro Raúl Flores Caneio donde se presentó la Compañía Contradanza, la segunda fue en el Teatro de la Danza, con la presencia de la Compañía Ensemble Tiempo de Bailar. En el Palacio de Bellas Artes se realizó dos veces el levantamiento de datos dado el tamaño, el cupo del teatro y las fechas de los eventos, en la primera fecha se presentó la Compañía Nacional de Danza y el segundo día Ballet Independiente.

Debido al gran número de gráficas que arrojó la encuesta aplicada a los públicos de danza, sólo se seleccionaron las de mayor importancia en función de nuestro objeto

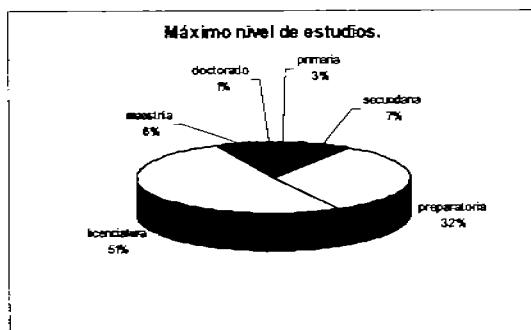
de estudio: Consumo cultural de danza. Se mostrara la gráfica y una breve explicación de la misma.

GRAFICO 1



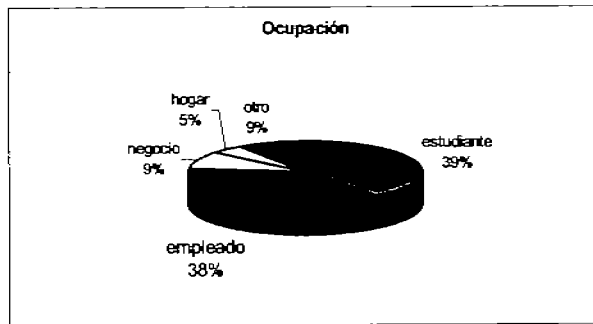
En la gráfica uno, se muestran los porcentajes obtenidos respecto al sexo de las personas concurrentes a los eventos de danza donde se aplicó la encuesta. El 53% de los públicos son mujeres y el 47% son hombres.

GRAFICO 2



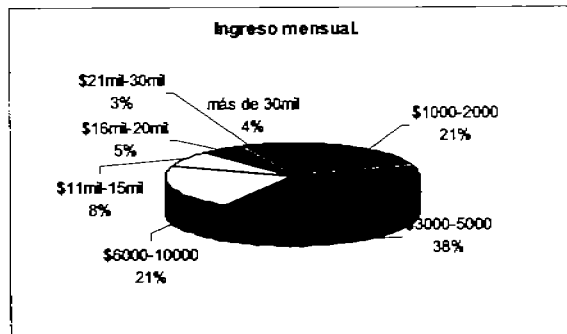
En el gráfico dos se muestran los porcentajes obtenidos respecto al nivel de estudios de los encuestados, teniendo que más de la mitad, para ser exactos un 51% tienen la licenciatura, el 32% tiene la preparatoria, 7% secundaria, y 3% un nivel primario, mientras que para niveles de postgrado el 6% de los encuestados tienen maestría sólo el 1% un doctorado.

GRAFICO 3



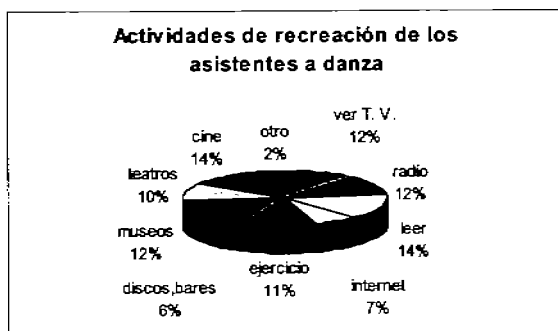
En el gráfico tres se exponen los porcentajes obtenidos de la ocupación de los encuestados, y tenemos que el 39% son estudiantes, el 38% son empleados, el 9% se dedican a un negocio propio en general, el 5% al hogar y el 9% tienen otra ocupación entre las que se encuentran: seis personas que son bailarines, cuatro profesores, dos actores, tres jubilados, dos desempleados, investigador, pintora, policía, entre otros.

GRAFICO 4



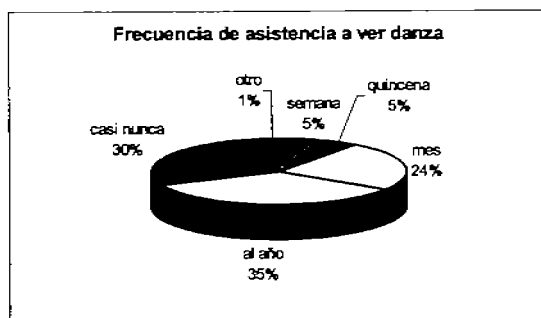
En el gráfico cuatro se muestran los porcentajes en cuanto al ingreso mensual de las personas, donde el 21% perciben entre \$1,000 y \$2,000, con un 38% oscila de entre \$3,000 o \$5,000, es decir entre cuatro y cinco salarios mínimos, el 21% de los encuestados percibe un salario de entre \$6,000 o \$10,000, el 8% gana entre \$11mil y \$15mil mensuales, el 5% tiene un salario de \$16mil a \$20mil, el 3% percibe de \$21mil a \$30mil y sólo el 4% gana más de \$30mil.

GRAFICO 5



En el gráfico cinco tenemos los resultados obtenidos de la pregunta número uno de la sección I Hábitos: *Entre sus actividades de recreación normal se encuentra.* Y tenemos que el 12% ve televisión, el 12% escucha radio, el 14% tienen el hábito de la lectura, el 7% navega en Internet, el 11% hace ejercicio, el 6% sale a discos, bares y restaurantes, el 12% acude a museos, muestras, exposiciones fotográficas, el 10% va a teatros en general, el 14% acuden al cine y el 2% tienen otras actividades entre las que se encuentran: siete personas toman clases de danza, seis personas acuden a conciertos, otras mencionadas fueron dibujar, ir a estadios, acudir a terapia AA, caminar, ciclismo, jardinería, viajar, pintar, boxear, visitar playas y oír ópera.

Gráfico 6



En el gráfico seis, donde se muestran los resultados de la pregunta dos de la sección I Hábitos: *¿Con qué frecuencia asiste a espectáculos de danza?* se obtuvieron los siguientes resultados: un 35% de los encuestados han asistido de una a tres veces por año a danza, un 30% casi nunca, con un 24% se encuentra la

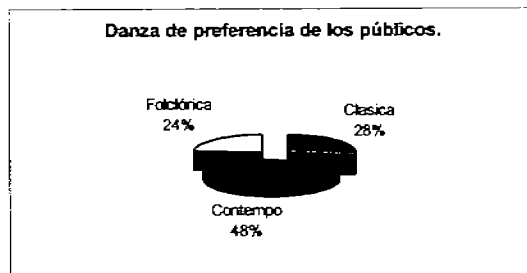
opción de una a tres veces al mes, 5% iguales las opciones de una a tres veces por quincena y de una a tres veces por semana, del 1% que escogieron otro, dos de ellas van diario, y una persona nunca.

Gráfico 7



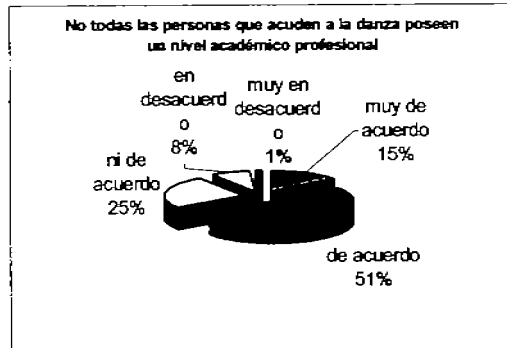
En el gráfico siete se exponen los resultados obtenidos de la pregunta seis de la encuesta en la sección I Hábitos: *¿Con quién acude a ver espectáculos de danza?* donde el 34% dicen acudir con sus amigos, el 26% se acompaña de su familia, el 20% acuden con su pareja, el 13% solo y el 1% con otras personas donde especificaron hijos y uno de ellos con periodistas.

GRAFICO 8



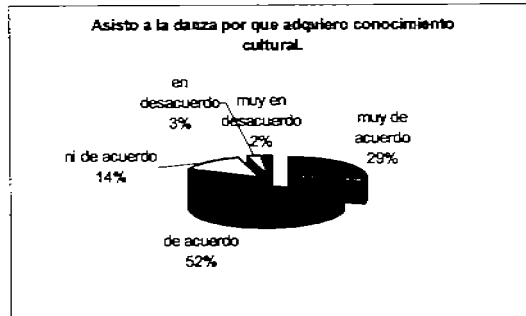
En el gráfico ocho se muestran los porcentajes de la pregunta uno de la sección II Opinión, donde seleccionaron la expresión dancística de su preferencia y la danza contemporánea obtuvo un 48%, la danza clásica con un 28% y la folclórica con un 24% de los encuestados.

GRAFICO 9



En el gráfico nueve se muestran los resultados de la pregunta dos de la sección III Percepción de la danza: *No todas las personas que acuden a danza poseen un nivel académico profesional*: donde el 15% está muy de acuerdo, el 51% de acuerdo, el 25% está ni de acuerdo ni en desacuerdo, el 8% en desacuerdo y el 1% muy en desacuerdo con esta negación.

GRAFICO 10



En el gráfico diez se muestran los porcentajes obtenidos de la pregunta seis de la sección II de Percepción: *Asisto a danza por que adquiero nivel conocimiento cultural*. Donde el 29% está muy de acuerdo, el 52% está de acuerdo, 14% de los encuestados está ni de acuerdo ni en desacuerdo, 3% en desacuerdo, 2% muy en desacuerdo.

GRAFICO 11



En el gráfico once, se exponen los resultados de la pregunta cuatro de la sección III, Percepción: *La asistencia a espectáculos de danza es una actividad de gran distinción*. El 19% está muy de acuerdo, el 32% está de acuerdo, el 30% está ni de acuerdo ni en desacuerdo, el 13% está en desacuerdo y el 6% está muy en desacuerdo.

Como ya se había mencionado, debido al gran número de gráficas que se obtuvieron sólo se incluyó las de relevancia para la investigación. Las gráficas restantes se encuentran en la sección de Anexos de este texto.

3.2 Frases del alma a través del cuerpo: la entrevista cualitativa.

La entrevista de semblanza, o profundidad es lo que llama Peter Berger "*La Construcción de la Realidad*". El periodista Vicente Leñero habla también de las entrevistas noticiosas o de información, de semblanza y de opinión.⁴⁶

El describe a la entrevista de semblanza a la que se realiza para captar el carácter, las costumbres, el modo de pensar, los datos biográficos y las anécdotas de un personaje: para hacer de él un retrato escrito⁴⁷

⁴⁶ Leñero Vicente y Carlos Marín, "Manual de periodismo", Grijalbo, México, 1986, p. 91.

⁴⁷ Ibid. p. 98.

Por entrevista más que definir, la entendemos como una conversación verbal entre dos personas, que son el entrevistador y el entrevistado. Dicho con palabras de Charles Nahoum:

*"La entrevista es intercambio verbal, que nos ayuda a reunir los datos durante un encuentro, de carácter privado y cordial, donde una persona se dirige a otra y cuenta su historia, da su versión de los hechos y responde a preguntas relacionadas con un problema específico"*⁴⁸

Para el estudio del consumo cultural, se cuestionó a los productores de la forma simbólica, es decir, la danza, para conocer su percepción con respecto a los públicos, su opinión de la danza en la Ciudad de México, y su trayectoria. Se entrevistó a cuatro bailarines, dos de cada una de las danzas de academia: danza clásica y danza contemporánea. Se captaron las entrevistas con una grabadora habitual y se efectuaron en lugares comunes para ellos. Los tópicos que se manejaron como guía de la entrevista son:

- Iniciación en la danza.
- Trayectoria artística.
- Opinión de la danza
- Opinión de los públicos.
- Obras dancísticas reconocidas.
- Opinión de la difusión cultural de danza.
- Aportes al desarrollo de la danza en México.
- Logros y fracasos obtenidos.

3.2.2 Frases conclusivas de la entrevistas.

De las entrevistas realizadas se extrajeron frases conclusivas, que fueran determinantes para la relación de nuestro objeto de estudio. La primera entrevista fue con la profesora Luz Ureña, ella estudió Danza Contemporánea en el Sistema Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), actualmente es subdirectora de una de las escuelas del INBA, la Escuela de Iniciación Artística

⁴⁸ Charles Nahoum, "La entrevista psicológica", Kapelusz, Buenos Aires, 1985, p.7.

número 2, profesora de Contemporáneo en el Estudio Coreográfico de Ema Pulido y tiene una gran cantidad de proyectos coreográficos.

Luchadora incansable.

• Iniciación artística.

- *"Uno muy grande fue haber visto la coreografía de Maurice Bellar "El bolero de Ravel" con el cual yo a partir de ese momento, yo no se que era eso, por que yo no sabía que era eso, pero a mi me impacto tanto que dije esto, esto quiero hacer con mi vida".*
- *"Mis padres decían que la danza no es una carrera"*
- *"En Ballet Nacional fue mi formación más específica en danza contemporánea, aunque no dure mucho por la manera en que nos enseñaban danza, no me gustaba el trato físico hacia mi persona, era muy agresivo y no iba por ahí"*

• Trayectoria artística.

- *"Los artistas no se hacen por la inspiración sino por el trabajo"*
- *"Era la primera vez que bailaba profesionalmente, aunque ya estaba con Amalia, pero el folclore se me hacía algo que yo ya traía adentro y me gusta ser festiva, ser alegre y bailar, moverme, y en danza contemporánea, el lenguaje, la manera de expresión era distinto por que ahí expones tu cuerpo completamente desnudo"*
- *"Uno se ve siempre gorda, yo tuve problemas de anorexia a los 19 años"*
- *"Mi alimentación era lechuga, jitomate y agua"*

• Opinión de la danza

- *"En los 80's se abrió un "boom" de grupos independientes".*
- *"Los grupos independientes, buscaron o buscamos espacios no convencionales, la calle, espacios de salones de baile"*
- *"Los 90's fue más difícil económicamente tener un espacio y se pagaran bien las funciones"*
- *"Yo creo que la gente que estamos en el gremio de la danza no creemos en el trabajo del otro, ese divorcio y esa separación ha sido muy difícil ya en un trabajo en equipo"*

• *"Hay veces que de verdad los coreógrafos de contemporánea son tan abstractos que ni siquiera son hermosas"*

• Opinión de los públicos.

• *"Pues si se tenían que preocupar por el espectador, son siempre muy pocos en danza contemporánea"*

• *"Ando buscando una danza más íntima, mucho más accesible con el espectador, estoy procurando hacer un público de danza"*

• *"Habría que buscar la manera en como llegar a ese espectador para enamorarlo, para tenerlo no cautivo, sino atento en todo lo que mira en tratar que la lectura de la danza contemporánea sea infinita"*

• *"Los coreógrafos afectan a los espectadores, la gente que tiene un poder afecta a los grupos, todo afecta, lo más importante es hacer bien lo que nos toca hacer"*

• *"Lo que trato de recibir del espectador, que también sea muy honesto. Que sea honesto en decir, no me gusta, no te aplaudo me salgo a media función y quédate con tu obra y sigue bailando tus cosas"*

• Obras dancísticas reconocidas.

• *"Bailando profesionalmente estuve en el grupo de los normalistas, cinco años, con Amalia, de suplente tres meses fue lo único que aguante en su compañía, si han sido varios años los que he bailado, con gente de manera independiente, con Isabel Beteta, con los que más me ha gustado bailar es con Ana González"*

• *"En mis trabajos de solos ha sido una experiencia única por que estas contigo misma, cuando yo baile esa obra de hacerlo yo y ya no preocuparme por el otro, por sus secuencias, sino perderme, por que te pierdes, te concentras tanto que estas en tu personaje, tu realidad desaparece estas sola ahí en ese espacio contigo, es también algo místico".*

• Opinión de la difusión cultural de la danza.

• *"No hay proyectos de investigación que se puedan solventar económicamente en todos los aspectos, imagínate tu, peor la danza."*

• *"Las cabezas que han estado en la danza también han sido para dividir más, esos puestos importantes han sido algo muy radicales"*

• "Al país no le conviene que la gente tenga una cultura, una educación artística para que no piensen"

• Aportes al desarrollo de la danza en México.

• "Ando buscando una danza más íntima, mucho más accesible con el espectador, estoy procurando hacer un público de danza"

• "Habría que buscar la manera en como llegar a ese espectador para enamorarlo, para tenerlo no cautivo, sino atento en todo lo que mira en tratar que la lectura de la danza contemporánea sea infinita"

• "La exigencia es fundamental en lo que les pido a mis alumnos"

• Logros y fracasos obtenidos

• "El ser madre es una obsesión ya ahora en mi persona, yo no pude ser madre cuando tenía 27 años"

La bailarina sin corona

Mercedes Limón realizó sus estudios dancísticos de ballet en el Sistema Nacional de Danza, lo que era la Academia de la Danza, al finalizar sus estudios ingresó a la Compañía Nacional de México, que se llamaba Ballet Nacional, trabajó dieciocho años en la Compañía, llegando a ejecutar papeles de primera bailarina sin tener el nombramiento. Actualmente imparte clases de ballet en el Conservatorio Guillermo Maldonado y en otras escuelas privadas.

• Iniciación artística.

• "Hice el examen de admisión para la Academia de la Danza Mexicana y es así como empecé por copiar"

• "Me gustaba bailar en la casa, poner música y bailábamos y hacíamos cosas en la casa, de ver yo ballet, no"

• "Fue muy emocionante por que fue de lo primero que yo hice en el escenario, participar con el Ballet Bolshoi, Orquesta Sinfónica en vivo, aquello llenísimo, en grande"

• Trayectoria artística.

- *"Yo andaba de novia y pues con el novio no sabía que hacer, no sabía si irme a Rusia o nos casamos o que cosa"*
 - *"Y a mí no me alcanzo el tiempo para entrar a cuerpo de baile de la Compañía por que en ese tiempo vinieron los cubanos a asesorar"*
 - *"En aquel entonces por ejemplo el del Cervantino era excelente, ahora ya ha bajado para mi gusto de calidad, de nivel. El de León, el de San Luis Potosí, era tipo como el del Cervantino, era mucho más abierto por que ahora nada más es de contemporáneo y venían de todos lados, una cosa muy padre, todo eso me toco a mí vivir. Realmente en la Compañía yo estuve desde 1975, que no me tomaron en cuenta la antigüedad, yo realmente estuve veinte años"*
 - *"Alicia Alonso necesitaba una bailarina para cuerpo de baile, corifeo⁴⁹, que pueda ser cabeza de fila y a lo mejor hasta entrar a hacer otras cosillas y me escogieron a mí"*
 - *"Estábamos en Chapultepec de Guadalajara, te marcan el frente cuerpo de baile y la luz roja, pero estas consciente, entonces llegó un momento en el que yo no vi nada, ni cuerpo de baile, no había frente, ni atrás, no había lo negro que se ve del escenario, ya sabes, no había arriba nada, era alrededor todo blanco"*
 - *"Pero era una luz bellísima, brillosísima, pero no me molestaba, era el volumen de la música, bien, pero tampoco era tan bajita, yo no pesaba, era una temperatura ambiente deliciosa"*
 - *"Es que entre a una dimensión que los artistas debemos experimentar"*
- Opinión de la danza.
- *"Se hizo homogéneo el trabajo, por que era de chile, de mole, y manteca, entonces se hizo de una sola línea, esa época fue muy buena, con los cubanos"*
 - *"Esa época era muy padre, por que los cubanos en eso entonces, eran los monstruos de la danza"*
 - *"La que es cabeza de fila tiene un conocimiento, tiene que saber las entradas, salidas, no nada más de cuerpo de baile, sino de todos los bailarines"*
 - *"Considero que una primera bailarina no nada más es hacer la ejecución, los pasos, sino realmente es todo un desarrollo artístico, toda esa madurez que necesitas para poder interpretar el personaje"*

⁴⁹ Son las bailarinas que están en cabeza de fila, de mayor rango, para guiar al cuerpo de baile.

- *"Pero son contados con esta mano, y tú estarás de acuerdo conmigo, son contadas, las verdaderas intérpretes; una, o es una copia o un refrito, algo que no sale nada, engaño."*
 - *"Cuando aprendamos a no descalificar el trabajo del otro, entonces vamos a crecer"*
 - *"La gente que tiene para ayudar, sólo ayuda a sus gentes, pero realmente no ayuda a crecer y es mucho egocentrismo"*
- Opinión de los públicos.
 - *"Fijate que eso del público es bien interesante, ahí hay un conflicto muy grande, por que te enseñan y esto yo lo aprendí sobre la marcha por que no alcanzaba a entender, yo decía, hay algo que no puedo lograr, por que finalmente te enseñan que tienes que hacer para el público"*
 - *"Lo que le das al público es una cosa atfética muy bonita, te sorprende mucho y dices, que padre, pero vas una vez y se acabo"*
 - *"La gran diferencia es que paras a estas niñas en el escenario y no bailan, ejecutan y muy bien, la arabesca lo hacen muy bien, una línea muy bonita, pero no son ni Odette, ni Odile, ni Kitri, ni Giselle dependiendo del papel, esa es la gran diferencia por esa exigencia, esa jerarquía de los roles, pero eso sólo te lo da la experiencia la vivencia y la madurez".*
- Obras dancísticas reconocidas.
 - *"Las Sifides" y en esa época, después fue Copelia, luego Lago de los Cisnes y por cierto yo lo estrené en el Lago de Chapultpec con los cubanos en una gira del Cervantino,*
- Opinión de la difusión cultural de danza.
 - *"Finalmente la cultura no le interesa al país y sus finalidades son el enriquecimiento y el poder y si vemos que la gente que está los lugares claves, son los mismos que han estado en otros lugares, que tampoco han generado nada, no va a solucionar nada cambiarlo"*
- Logros y fracasos obtenidos.
 - *"Mi fracaso, si empiezo por algo fue mi matrimonio, yo estoy separada, y esa separación creo que debió de haber sido desde antes y eso fue una debilidad mía"*

- *"Mi mayor logro fue bailar en la Compañía Nacional y no pedirte nada a nadie"*

Buscándose a sí mismo.

Manuél Márquez estudió Comunicación en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Sólo completó los créditos, no se tituló.

Entró a los Talleres de la UNAM, trabajó con coreógrafos de la talla de Cora Flores⁵⁰ y otros grupos independientes. Actualmente es bailarín del grupo de contemporáneo Contradanza, bajo la dirección de Cecilia Appleton y es maestro de contemporáneo de la Escuela de Iniciación número 2 del INBA.

• Iniciación artística.

- *"Cuando yo terminé mi carrera de Comunicación, entonces estaba haciendo mi servicio social y paseando por lo corredores de Ciudad Universitaria vi en uno de los anuncios los Talleres Libres de la UNAM"*

- *"De hecho la danza nunca me había parecido atractiva de verse"*

- *"Termine todos los créditos, pero me faltó hacer la tesis, que esa nunca la concluí y yo creo que no la concluiré".*

• Trayectoria artística.

- *"Entonces ese es un proceso padre ahora en mi vida, interesante de saber que si finalmente es una cuestión a la que recurro todos los días, le dedico la mayor parte de mi tiempo y estoy en ese proceso de reflexión, en forma de lo que es la danza"*

- *"Yo tengo la convicción de que somos una especie de antenas que emiten señales en diferentes sintonías y uno se conecta con esas sintonías al mundo y convoca a lo que quiere que llegue a su vida"*

- *"Yo creo que las oportunidades se dan a quien esta dispuesto a recibirlas"*

- *"Pues realmente cuando estoy en el escenario, no pienso en sí"*

• Opinión de la danza.

- *"Ahí esta la capacidad de resolver en ese instante y estar como muy presente en la escena. Evidentemente con un lenguaje que ya es tuyo y esta suficientemente codificado en tu cuerpo como para que sea una respuesta natural"*

⁵⁰ Fue maestra de danza clásica y coreógrafa de Danza Universitaria.

• *"Entonces vienen las cuestiones hacendarías, que están muy difíciles, te piden que demuestres en que estas usando ese dinero, centavo por centavo, si te lo gastaste todo, si no te lo gastaste o por que te lo gastaste todo"*

• Opinión de los públicos.

• *"¿Qué espero del público? (silencio) pues mira, en cierto sentido nada, por que (silencio) cuando bailo, no bailo para el público"*

• *"Es un poco complejo este punto de la audiencia, por que si es necesaria su participación para que el fenómeno escénico ocurra"*

• *"A lo mejor algo sucede con la audiencia, con la gente que te ve, a lo mejor algo les mueve de su vida, algo que los impulsa a tomar decisiones que no habían querido hacer"*

• *"Yo no se, alguien preguntaba si la danza era elitista y yo digo que sí, yo creo que sí es una cuestión de, primero, de acervo cultural, en la mayoría de la población la danza no es una opción de entretenimiento"*

• Opinión de la difusión cultural de la danza.

• *"Si piensas que pasas 24 horas del día, digamos que catorce horas estas despierto y de esas catorce horas, seis horas estas bombardeado por los medios de comunicación masiva que te dicen, te saturan y te repiten y te vuelven a repetir lo mismo, entonces tu oferta cultural se reduce a cinco opciones"*

• *"Hay tanta gente que ve y esta en los estadios, por que en su vida diaria juega fútbol, ¿no?, están ahí en las canchas, tu los ves todos raspados, polvosos pero están ahí"*

• *"Y la danza pues esta vista como en vitrina, es esa doble combinación; por un lado esta como en vitrina, ¿no?, y entonces si debemos admirarla y elogiarla, pero no voy a verla por que esta fuera de mis posibilidades para entender, es un bien cultural que esta más allá de lo que yo pudiera aspirar, piensan que es algo que esta fuera de sus alcances"*

• *"Bueno (silencio) hay un cierto rezago, un cierto menosprecio de relegar la danza a un plano bastante inferior a todas las actividades, teatro es como más apoyado, música tiene como más apoyos, yo no se si sea por que tienen otro tipo de organizaciones como sindicatos, asociaciones."*

• Obras dancísticas reconocidas.

• *"Mmm, bueno estoy comiendo arroz, entonces estoy tardando un poco en responder, empecé ahí por una invitación de Cecilia Appleton, que es la directora y coreógrafa de la compañía para estar en un obra que se llama, "Camas con historias", que es una de las obras más socorridas y que han tenido trayectoria, y el próximo año se cumplen quince años de "Camas con historias" va a ver varios festejos y varias cosas, entonces me dijo que si quería participar ahí y pues lo acepte. Mi primera función fue en Puebla, el 20 de noviembre, celebrando cosas patrias y a partir de ahí participé en otros proyectos y luego siguió una obra sobre Romeo y Julieta, que se llamo, Montesco busca Montesco y luego otra que se llamo "Muros, cuando el alma sale del cuerpo" y luego vino otra, que es como un divertimento, que se llama, "El viento ya no es tu voz" y antes de eso una coproducción, México – Estados Unidos, "Aura" y ahora lo más reciente es un obra para niños.*

• Aportes al desarrollo de la danza en México.

• *Mi trabajo como docente es una retribución a la danza, hacia lo que me ha ofrecido la danza, es como permitir que con mi propia reflexión, con lo que he elaborado en estos años, otros accedan a conocerse a sí mismos, entonces es hacer el camino de la danza, un camino de descubrimiento para otros; que es lo ha significado para mí"*

• Logros y fracasos obtenidos.

• *"Finalmente son espejos de lo que tu eres, yo creo que todas las relaciones, lo que acontece y te rodea tu vida, es un espejo de lo que eres, y el mudo no hace más que reflejar lo que traes adentro , lo que estas viviendo, pensando, sintiendo"*

La estrella de los niños

Martha Flores estudió agronomía en la Universidad de Chapingo, no concluyó sus estudios. Entró a estudiar una licenciatura en docencia para la danza en la Academia para la Danza, hizo múltiples cursos de danza en Cuba, bailó en la Compañía de Danza para niños "Mastache". Actualmente tiene una Academia de danza que tiene una tradición de más de diez años, da clases de danza en una escuela para niños con discapacidad y es la coreógrafa de un grupo de teatro oscuro.

• Iniciación artística.

- *"Mira como en mi familia, siempre ha existido mucho amor al arte, realmente no es dañino"*
- *"La danza es muy versátil, es grandísima la línea de la danza"*
- *"Realmente mi adentro es lo que más me gusta, o sea vivo para enseñar lo que es el arte"*
- *"En Cuba, yo fui por que se me presenta la oportunidad con un buen amigo de conocer Cuba, cuando llegó allá mi máximo es conocer la Academia de Alicia Alonso, me enamoré de esa escuela, es una cuna del arte"*
- *"por que también he tocado puntos muy peligrosos de la danza, pero yo siento que tengo una estrella que me dice hasta aquí llegas en este momento"*
- *"que la capacidad de expresión que tiene el cuerpo es lo mejor que te puede pasar en la vida"*

• Trayectoria artística.

- *"A pues por audición, hicieron audiciones para Lago de los Cisnes, entonces adicionamos muchísima gente, nos mando llamar la profesora Socorro Larrauri, yo tomaba clases de clásico con ella, en D'Sergios, así se llamaba y ella era la maestra más fuerte de clásico, se audicióno a mucha gente, ella era la coreógrafa de la compañía y fue una audición dura, pero en ese tiempo yo estaba muy fuerte en la danza y me podía comer a mucha gente de ahí"*

• Opinión de la danza.

- *"Yo siento que quien se deje, siempre hay un débil y un fuerte, esa es la ley de la vida, pero no puedes vivírtela peleando con media compañía por que entonces a que vas"*
- *"En Cuba es una profesión, aquí realmente tienes que lucharle mucho"*
- *"O pensar que estas dando clases a nivel de una compañía ¡¡guau!! Pero hasta donde puedes llegar y a mí lo que encanta es crear, prefiero hacerlo yo"*

• Opinión de los públicos.

- *"pero el hecho es que tu te sientas realizados y la conexión con cualquier mirada del público y decirte te regalo esto, que padre, para mi es lo mejor."*

- Opinión de la difusión cultural en México.
 - *"Cuanto ven una obra artística, no hay cultura entonces el país está estancado, quién puede hacer una lectura de una obra de arte, que niños en la escuela los dejan ver una obra de arte"*

- Aportes al desarrollo de la danza.
 - *"La danza en México podría crecer mucho si dejarán crecer a los jóvenes, pero mientras el maestro no deje crecer al alumno pues no va pasar nada a mí me gusta que la gente que trabaja conmigo sienta un cambio en su cuerpo, una energía, un cansancio, desarrollen músculos que deben desarrollar, que ya el baile viene al final, quien baila, baila y quien no baila pues va sólo a bailar"*

Hay puntos en común entre los entrevistados, como la opinión respecto a la poca importancia que dan a las políticas culturales y a la difusión de la danza, en primera instancia por parte de los medios de comunicación y segunda de los que tienen el poder del manejo de la cultura.

Dos de las entrevistadas, coinciden en que hace falta un verdadero público de danza, Luz Ureña y Martha Flores se muestran interesadas por la difusión cultural y trabajan en ello. Por parte del entrevistado Manuel Márquez, se puede decir que hay un reconocimiento de la ausencia de un público asiduo, y de que la solución está en la enseñanza desde la niñez, pero al parecer en este momento de su vida no es lo que interesa, está en una reflexión de lo que es su trabajo dancístico. Mercedes Limón reconoce que los públicos no son asiduos por la ausencia de un verdadero trabajo de interpretación por parte de los bailarines.

La trayectoria dancística de los entrevistados se ha desarrollado en diferentes situaciones pero coinciden que la lucha ha sido difícil, tanto por la familia como por los impedimentos sociales para desarrollarte profesionalmente.

En general se podría decir que el trabajo dancístico por parte de los productores esta fragmentado, no hay una unificación de criterios, esta podría ser la causa del lento desarrollo de la danza en México. En el siguiente capítulo se retomarán las opiniones de los públicos y se reforzará con las frases de los entrevistados. Se analizarán estos resultados con el marco teórico propuesto y se obtendrá una conclusión general para determinar la situación de la danza en la Ciudad de México.

4. EL CONSUMO CULTURAL DE DANZA.

Ocurre que la realidad es superior a los sueños,
En vez de pedir "déjame soñar"
Se debería decir "déjame mirar"
Juega uno a vivir.

(Jaime Sabines, *Poesía, nuevo recuento de poemas*.
Lecturas mexicanas, 1986.)

En el presente capítulo se analizarán los resultados obtenidos de la encuesta aplicada a los públicos con la premisa teórica formulada para el estudio del consumo cultural de danza. Se realizarán algunos cruces de variables de las respuestas obtenidas del instrumento, para así proporcionar un perfil de la gente que acude a danza, sus costumbres, sus rituales para acudir a los eventos, sus preferencias entre otros datos, y a partir de estas observaciones contestar a la principal interrogante de este estudio ¿Cómo es el consumo cultural de danza a partir del significado que le dan los públicos que asisten a eventos dancísticos?. También se dará respuesta a las cuestiones que se propusieron en el planteamiento del proyecto. Las entrevistas realizadas a los productores de la danza, es decir los bailarines y maestros principalmente, nos permitirán reforzar los resultados de la encuesta a los públicos. Y finalmente vincular ambas perspectivas, receptor y productor, con el marco teórico propuesto para obtener los resultados de este estudio.

4.1 Revelaciones del lado oscuro del teatro: los públicos.

Empezaremos con el análisis teórico y metodológico de los receptores o público, realizando un análisis puramente descriptivo de los hallazgos en la encuesta.

4.1.1 Análisis descriptivo de la esfera socioeconómica de los encuestados.

No podemos hacer un análisis cualitativo sin recurrir a datos cuantitativo, es por eso que, como ya habíamos mencionado, el instrumento de la encuesta se diseñó con la intención de examinar ambos enfoques. Los datos que utilizaremos para perfilar a la media de los públicos son los de aspecto socioeconómicos y demográficos tales como el ingreso mensual, ocupación, nivel de estudios, edad y sexo.

Comenzaremos por destacar que la mayoría de los asistentes son mujeres, y se ratifica con el 53% de mujeres y el 47% de hombres de los asistentes totales⁵¹. Claro que no es de extrañarse, ya que de la población total de la Ciudad de México que es de 8, 591,309⁵² una fracción de 4, 503, 786 corresponde al sexo femenino y una porción de 4, 087, 523 son hombres.

Así que, analizaremos al público asistente en comparación con otros aspectos cuantitativos de la encuesta, como es el nivel de estudios. Tenemos que del público femenino el 60% tiene un nivel de licenciatura, el 34% preparatoria y el 6% secundaria. De los hombres asistentes el 52% tiene un nivel de estudios profesional, el 40% preparatoria o bachillerato y el 10% secundaria, se detectó que en ambos sexos es mínimo el porcentaje de las personas que sólo tienen el nivel básico. Con estos reveladores datos podemos afirmar que: La mayoría de los públicos de danza, un 83% para ser exactos, son personas con niveles de estudios medio superior y superior.

Por lo tanto se comprueba parcialmente una de las hipótesis de esta investigación que refería a "*La gente que acude a danza posee altos niveles de escolaridad*"

⁵¹ En las gráficas del capítulo tres de este texto se muestran los porcentajes, p. 44.

⁵² Consultada el 5 de febrero del 2005, www.inegi.gob a las 21:50.

considerando que un nivel alto son los estudios profesionales, aún así los estudios de bachillerato o preparatoria se clasifican como medios superiores. Se podría afirmar que los públicos construyen el fenómeno del consumo de la danza como una práctica selectiva, y lo reforzamos tanto con los datos proporcionados por los públicos como con la opinión de uno de los entrevistados, el profesor Manuel Márquez:

*"Yo no se, alguien preguntaba si la danza era elitista y yo digo que sí, yo creo que sí es una cuestión de, primero, de acervo cultural. En la mayoría de la población la danza no es una opción de entretenimiento"*⁵³

El bailarín, coreógrafo y profesor, Manuel Márquez, habló de varios aspectos de relevancia, donde confirma lo anterior respecto a que la danza es elitista y selectiva, pero ¿quiénes hacen que crezca como actividad cultural?, los públicos son los que deciden si se mantiene o no entre el gusto de la población, por lo tanto con los resultados anteriores, se puede decir que los públicos significan a la danza como una actividad que sólo concierne a las personas con niveles medios superior y profesionales, excluyendo a cualquiera que no este dentro de este margen.

Otro aspecto rescatable de esta cita textual de Márquez hace referencia a la danza como una opción de entretenimiento poco socorrida por la mayoría de la población. Tenemos el principal problema de la danza, falta de difusión, y un gran numero de encuestados demandan eso – Más difusión - entonces si la oferta de entretenimiento que ofrecen los medios de comunicación se reduce a una o dos opciones, pues no tendrán otra elección, más adelante ahondaremos en este tema de la difusión, reforzaremos esta afirmación con una frase del mismo entrevistado, Manuel Márquez.

*"Si piensas que pasas 24 horas del día, digamos que catorce horas estas despierto y de esas catorce horas, seis horas estas bombardeado por los medios de comunicación masiva que te dicen, te saturan y te repiten y te vuelven a repetir lo mismo, entonces tu oferta cultural se reduce a cinco opciones"*⁵⁴

⁵³ En las frases conclusivas de los entrevistados, capítulo tres de este texto, p. 57.

⁵⁴ En las frases conclusivas de los entrevistados, capítulo tres, p. 57.

Otro dato demográfico y de relevancia que se analizó fue, la edad de los encuestados. Aunque no hubo diferencias muy marcadas, sí se mantuvieron las cifras mayores entre los rangos de 20 a 30 años, donde el 15% tenían entre 21 y 23 años, el 10% de 24 a 26 años, el 13% de entre 27 y 30 años y un 12% de las personas tenían de 30 a 35 años. Esto podría explicar el por que de los porcentaje tan bajos para los niveles de estudios de postgrado, pues las personas que tienen entre veinte y veinticinco apenas terminan sus estudios profesionales.

Se hizo un cruce de resultados con el sexo de las personas y se obtuvo que de las mujeres encuestadas, el 19% tenían entre 15 y 17 años cumplidos, 13% tenían entre 18 y 20 años, 25% de ellas tienen entre 21 y 23 años, 13% tenían entre 24 y 26 años, 16% de las mujeres tenían entre 27 y 30 años cumplidos y el 14% se encuentran entre los 30 y 35 años.⁵⁵

De los hombres encuestados, 5% de ellos tenían entre 15 y 17 años de edad, 18% tenían entre 18 y 20 años, 22% entre 21 y 23 años, 16% entre 24 y 26 años, 19% de los hombres entre 27 y 30 años, y un 20% para los de las edades de 30 a 35 años. Para las edades mayores tanto mujeres como hombres un 7% son de las edades de 36 a 40, otro 7% de 41 a 45 años, un 8% de las personas tenían entre 46 y 50 años, un 8% tenían de 51 a 60 años, y sólo el 1% de las personas tenían más de 60 años. Así que las personas que rebasan los treinta y cinco años no acostumbran acudir a eventos de danza, tienen otro tipo de actividades de recreación como la lectura, esto también se relaciona con el ingreso, siete de las diez personas que tienen un salario de entre \$16 mil y \$20 mil mensuales leen, cuatro de los cinco encuestados que ganan entre \$21 mil y \$30 mil al mes, también gustan de la lectura y cinco de las ocho personas que ganan más de \$30 mil tienen la lectura como una actividad de recreación.

La ocupación de los encuestados resultó de gran importancia, donde la mayoría, con un 38% son empleados, un 39% son estudiantes, el 9% son gente que se dedica a su negocio propio o independiente, el 5% son personas que se ocupan del hogar, y el 9% a otras ocupaciones⁵⁶ de entre las que se mencionaron fueron que: seis son

⁵⁵ Las gráficas de la edad de los encuestados están en los Anexos, apartado 7.2.

⁵⁶ Las gráficas de la ocupación de los encuestados están en el Capítulo tres de este texto, p. 45.

bailarines, cuatro profesores, dos actores, tres jubilados, dos desempleados, investigador, pintora, policía, entre otros.

Se hizo el cruce de variables con los datos de género, donde el 45% de las mujeres encuestadas son estudiantes, el 37% son empleadas, el 8% tienen un negocio propio y solo el 10% se dedican al hogar. De los hombres encuestados el 43% son estudiantes, el 45% de ellos son empleados y un 12% poseen un negocio propio. Con estos resultados se puede afirmar que la mayoría de las personas que asistieron a los eventos de danza, son estudiantes y empleados. Un dato importante es que el grupo de encuestados que son estudiantes, aproximadamente el 50% oscilan entre las edades de 18 y 23 años que es la edad promedio de los universitarios.

El último dato socioeconómico que se analizó fue el de los ingresos mensuales de los asistentes⁵⁷ donde el 38% de los encuestados percibe de \$3,000 y \$5,000, mientras que de \$1,000 a \$2,000 y de \$6,000 a \$10,000 al mes se obtuvo el mismo porcentaje de un 21%. A medida que los ingresos aumentan el porcentaje es menor, como en el caso de más de treinta mil pesos al mes donde se tuvo un 4% de personas con esos salarios.

Se realizó el cruce de variables del ingreso con respecto a la ocupación de los encuestados y resultó que de las personas que perciben un salario entre \$3,000 a \$5,000 mensuales, el 32% son estudiantes, 46% son empleados, el 7% tienen negocio propio y un 15% se dedican a otras ocupaciones. De los encuestados que ganan entre \$1,000 y \$2,000, más de la mitad son estudiantes, un 56%; esto es razonable y al mismo tiempo preocupante, ya que por dedicarse a los estudios no trabajan, y preocupante por que las demandas laborales generalmente requieren de gente con experiencia. Del total de personas que perciben un salario de entre \$6,000 y \$10,000, el 50% son empleados, el 27% son estudiantes, 16% poseen un negocio propio y el 7% de ellas se dedican a otra cosa.

⁵⁷ *Ibíd.* p. 45.

Con estos datos se obtuvo el perfil socioeconómico de los encuestados, estos datos se utilizarán en el análisis del planteamiento propuesto.

4.2 Caracterización significativa de los receptores.

Después de haber analizado los datos cuantitativos de la encuesta que nos ofrecieron un amplio panorama para nuestro estudio y perfilar la media del público de danza, pasaremos al aspecto cualitativo de la encuesta. Cabe recordar que no es el objetivo de esta investigación, ofrecer datos referenciales de un segmento de la población, en este caso la población dancística, estos datos nos sirven de referencia para perfilar la muestra significativa del público; el aporte de esta investigación viene con el aspecto cualitativo, pero no podemos analizar datos cualitativos sin sustentarlos con aspectos como el ingreso, el salario entre otras.

Empezaremos por analizar las actividades de recreación seleccionadas por los encuestados, esta pregunta se formuló de forma general sin especificar en la danza como otra distracción para las personas.

Los porcentajes que se obtuvieron fueron muy similares para cada opción, de entre los más altos, se encuentran: ver televisión con un 12%, escuchar radio con un 12%, leer con un 14%, acudir a museos, exposiciones, muestras con un 12%, hacer ejercicio con un 11% y asistir al cine con una mayoría de 14%. Tal y como lo demuestran estudios anteriores de Nestor García Candini⁵⁸ o los resultados de la Encuesta Nacional de Prácticas Culturales realizadas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)⁵⁹ donde siete de cada diez encuestados acuden al cine. Pues en este trabajo de investigación no fue la excepción por una pequeña diferencia de un 2% la opción de cine se encuentra a la cabeza.

Los resultados que se obtuvieron de la frecuencia de asistencia por parte de los públicos fueron muy interesantes; por principio de cuentas a la gente que se le aplicó la encuesta eran personas que estaban en un evento de danza, que acudían

⁵⁸ En el capítulo uno de este texto, p. 8

a una función de danza. Son muy significativos los resultados, ya que un 35% de los encuestados han asistido de una a tres veces por año y un 30% casi nunca, con un 24% se encuentra la opción de una a tres veces al mes y 5% iguales las opciones de una a tres veces por quincena y de una a tres veces por semana, del 1% que escogieron otro, dos de ellas van diario, y una persona nunca. Estas cifras demuestran que los públicos de danza no son asiduos, sin sólo acuden ocasionalmente, este podría ser un indicativo de que hace falta algo en la danza para formar un público apasionado.

Se realizó la comparación de estas personas con otros datos como las actividades de recreación y tenemos que de los encuestados que acuden de una a tres veces por año, el 14% van al cine, el 16% leen, el 13% ven televisión, el mismo porcentaje para los que escuchan radio, 6% navegan en Internet, 11% hacen ejercicio, 10% van a teatros, 11% acuden a museos, muestras y exhibiciones y un 6% salen a discos, bares y restaurantes.

Las personas que casi nunca van a eventos dancísticos el 16% van al cine, el 16% ven televisión, el 14% escuchan radio, el 14% leen, un 9% navegan en Internet, el 10% hacen ejercicio, el 10% acuden a museos, muestras y exhibiciones, un notable descenso en la opción de teatros con un 4% y a discos, bares y restaurantes va un 7%. La mayoría de las personas que van de una a tres veces por año o casi nunca a eventos de danza ven televisión, van al cine y leen.

El siguiente análisis nos muestra con quienes acostumbran ir los encuestados a los eventos de danza, donde un 34% prefiere acompañarse de sus amigos, un 26% acude con la familia, un 20% va con su pareja, 6% asiste con la esposa (o) y un 13% va solo, en la opción de otro, el resultado fue de 1%, de los cuales tres de ellos van con hijos y uno respondió que acude con periodistas. Más adelante se retomarán estos datos para el análisis teórico.

Con estos resultados se hizo el cruce de variables con los datos de género y de las personas que acuden con amigos el 54% son del sexo femenino y el 46% pertenecen al sexo masculino; de los encuestados que asisten con la familia el 64% son mujeres y el 36% hombres, de las personas que prefieren ir con pareja la

mayoría fueron hombres con un 54% y las mujeres con un 46%. Esto último nos indica que el hombre es más afecto a salir con la pareja.

Más de la mitad de los encuestados, un 57% para ser precisos, que acuden a eventos dancísticos con amigos prefieren la danza contemporánea, el 24% prefiere la danza clásica, y el 19% prefiere la danza folclórica. De las personas que acuden con la familia el 47% prefiere la danza contemporánea, el 31% prefiere la danza clásica y el 22% gusta de la danza folclórica. Por lo tanto la danza contemporánea se coloca en el gusto de la mayoría con un 48% de los encuestados, la danza clásica tuvo un 28% de preferencia y la danza folclórica con un 24%.

Esto quiere decir que a pesar de que la danza contemporánea no posee un lenguaje del todo claro y legible se coloca entre el gusto del espectador, tal y como lo dice la entrevistada Luz Ureña: *"Hay veces que de verdad los coreógrafos de contemporáneo son tan abstractos que ni siquiera son hermosas"*⁶⁰ En la teoría de Thompson respecto a los procesos de valoración a los que son sometidos los bienes culturales, habla de que en ciertos campos de interacción o lo que cotidianamente llamamos niveles socio culturales se puede relacionar inversamente su valor económico, "en cuanto menos comercial sea más valioso es". Entonces el porcentaje de los espectadores que dice preferir la danza contemporánea da un valor simbólico a esta expresión por el hecho de tener el nivel de entendimiento para esa expresión dancística y eso es lo que los diferencia de los demás.

Aquí tocamos un concepto de los modelos de García Canclini que dan sustento teórico a esta investigación⁶¹, donde se habla del consumo cultural como el lugar de diferenciación social, y el valor simbólico adjudicado a la danza contemporánea por esa porción de un 48% de los encuestados quienes dicen poseer la capacidad de lectura y entendimiento da un elemento de distinción y diferenciación frente a los demás, las dos siguientes citas son opiniones de los encuestados respecto a la danza contemporánea que sustentan lo anterior.

⁶⁰ En las frases conclusivas de los entrevistados, capítulo tres de este texto, p. 52.

⁶¹ En el marco teórico de este texto, página 10.

"Pensar en la difusión de los códigos que tiene la danza contemporánea para mayor comprensión de la demás gente"

"Que se informen y se preocupen por el contenido de las obras de contemporáneo, la danza no sólo es movimiento, si lo fuera no habría sentido"⁶²

En las citas anteriores, se reconoce que los códigos de la danza contemporánea son complejos y que requieren de un mayor nivel de apreciación para interpretar los códigos. Aun así manifiestan su preocupación por que "los otros", esos sujetos que no entienden la danza contemporánea, puedan entenderla a través de la difusión.

Continuando el análisis de la danza como expresión, es importante recalcar el hecho de que la gran mayoría de los encuestados dicen preferir las compañías internacionales como el Kirov⁶³ o Bolshoi⁶⁴, ambas obtuvieron casi el 70% de las menciones por parte de los encuestados, otras compañías con menos referencia fueron: San Petersburgo, Scala de Milán, Riverdance, Moscú, Forever Tango, Parson's Dance entre otras. Esto es de importancia, ya que los precios de los eventos de compañías internacionales como el Kirov o el Bolshoi oscilan entre \$1200 y \$250 y aún así se agotan⁶⁵. Claro que hay eventos dancísticos para cualquier bolsillo, pero la danza que se ha convertido en una mercancía redituable para el país, es la internacional. Y algunas compañías nacionales subsidiadas por el gobierno van por ese camino de la mercantilización de la danza mexicana, elevando los precios a los públicos. Si de por sí la cifra del 4% de la población⁶⁶ que asiste a no es muy prometedora, estos precios ocasionan un mayor distanciamiento de la mayor parte de la sociedad hacia la danza. Las siguientes citas textuales de algunos de los encuestados lo demuestran:

- *"Sería mejor si hay más información sobre la danza para que la gente se interese más y los costos más accesibles".*

- *"Más propagandas para saber las fechas, lugares y horarios, precios más accesibles y mayor organización".*

- *"Que bajen los costos y se les haga más publicidad en todas las escuelas".*

⁶² En la transcripción de la opinión de los encuestados, sección de Anexos de este texto, apartado 7.3, página 85

⁶³ Una de las compañías de ballet ruso de mayor tradición y reconocimiento mundial fundada en 1738 como la Escuela Imperial de Rusia.

⁶⁴ Compañía de ballet ruso fundada en Moscú en 1776 de fama mundial.

⁶⁵ Datos extraídos de www.ticketmaster.com.mx, consultada el 12 de agosto del 2005 a las 22:00.

⁶⁶ Cifra extraída de www.inegi.gob, consultada el 20 de febrero del 2005 a las 21:40.

- "Que los deberían hacer más accesibles y la difusión ser con más frecuencia".
- "Promuevan más este arte, hace falta, hagan lo que hagan no lo comercialicen, hagan más espectáculos".

4.2.1 En lo profundo de la mente: Percepción de lo receptores.

La sección de percepción de la danza en la encuesta nos sirvió para introducirnos en los significados de los públicos y saber que es lo que quieren, cuales son sus necesidades y que es lo que demandan de la danza.

Respecto del siguiente planteamiento que se les hizo a los encuestados: *No todas las personas que acuden a la danza poseen un nivel académico profesional*⁶⁷, el 50% estuvieron de acuerdo, el 15% contestó muy de acuerdo, el 25% ni de acuerdo ni en desacuerdo, el 8% en desacuerdo y sólo 1% muy en desacuerdo. Es decir, la percepción de los encuestados es que a los eventos de danza van personas con cualquier nivel de estudios, esto es contradictorio ya que el 51% de los encuestados tiene licenciatura. Los receptores significan a la danza como un bien cultural que tiene una audiencia con todo tipo de niveles educativos pero la realidad es que la mayoría son de niveles medios superiores y profesionales. A partir de esta discordante significación podemos afirmar que los receptores no se reconocen a sí mismos como la clase educada que tiene el nivel de entendimiento para apreciar una forma simbólica como lo es la danza.

De la siguiente afirmación planteada: *Asisto a danza por que adquiero conocimiento cultural*⁶⁸, más de la mitad de los encuestados, exactamente un 52% estuvieron de acuerdo, un 29% muy de acuerdo, el 14% ni de acuerdo ni en desacuerdo, el 3% en desacuerdo y un 2% de los encuestados estuvieron muy en desacuerdo; aquí encaja a la perfección la frase "Nos cultivamos por medio del arte y la ciencia"⁶⁹. Con las respuestas obtenidas de este planteamiento queda claro que a través del consumo de la danza las personas obtienen conocimiento cultural. Recordemos que en la teoría de Thompson respecto a los tipos de capitales que puede poseer una persona

⁶⁷ La gráfica de esta pregunta esta en el capítulo tres de este texto, p. 48.

⁶⁸ *Ibid.* p. 48.

⁶⁹ Immanuel Kant, mencionado en Wörterbuch de Jacob Grimm y citado en Kroeber y Kluckhohn, *Cultur Review*, página 11.

se encuentra el capital cultural, que incluye el conocimiento, las habilidades, reconocimientos, créditos educativos, amplio bagaje cultural de lectura entre otros y que la posesión de este capital coloca a la persona en un campo de interacción específico, es decir una clase socio cultural. Estas personas que afirman estar de acuerdo con que la asistencia a danza les aporta conocimiento cultural podrían pertenecer a lo que se llama "la avant garde", recordando que este término lo cita Thompson, haciendo referencia a las personas que tienen una posesión mayor de capital cultural y menor de capital económico.

Analicemos estos resultados con uno de los modelos de consumo cultural propuestos por García Canclini⁷⁰, él habla del consumo como escenario de objetivación de los deseos, donde las personas, agregan un valor propio, que tal vez lo haga sentir importante y reconocido por sus semejantes, y cuando obtiene cierto prestigio, ambiciona más y más, creándose un círculo vicioso de consumo artificial. La mayoría de las personas tienen aspiraciones de clase, y ya sea mediante la obtención de capital económico, simbólico o cultural, dependiendo de sus deseos, van a lograr colocarse en determinada clase, pero como se dijo, todo depende de cuales sean sus objetivos personales y como desean exponerse ante los demás. Los encuestados desean mostrarse como personas cultas y lo hacen enriqueciendo su capital cultural.

De la siguiente aseveración planteada: *La asistencia a espectáculos de danza es una actividad de gran distinción*, el 33% de los encuestados estuvieron de acuerdo, el 30% ni de acuerdo ni en desacuerdo, el 19% muy de acuerdo, el 13% en desacuerdo y el 6% muy en desacuerdo. Retomemos otro de los modelos de García Canclini, donde habla del consumo cultural como lugar de diferenciación social y distinción simbólica⁷¹, un 33% de los encuestados significan a la danza como una actividad distinguida y de alto valor social, por lo que con la apropiación de ella obtienen mayor capital cultural y simbólico, entonces eso posiciona a estos públicos en un mayor nivel socio cultural y esto también los diferencia de los demás. Sin embargo tenemos que el 30% parece estar en una postura indiferente respecto a la danza como actividad distinguida, esto podría hablar de una despreocupación de los

⁷⁰ En el capítulo uno de este texto, p. 11.

⁷¹ En el capítulo uno de este texto, p. 10.

públicos por el significado social de la danza, aunque parece intrínseco, no lo afirman.

Retomaremos otro de los modelos de García Candini⁷² que habla de la ritualización del consumo, es decir las acciones que realizan los sujetos para la práctica del consumo cultural. Para analizar este modelo se preguntó a los receptores, como acostumbra vestir para los eventos dancísticos, donde un 45% de la gente opta por un modo de vestir indistinto, el 29% prefiere el aspecto informal y el 24% viste de manera formal.⁷³ Otro dato de análisis para observar los rituales de las personas fue, con quienes acuden a los eventos de danza,⁷⁴ donde un 34% de las personas prefieren ir con sus amigos, el 26% asiste con la familia y el 20% con su pareja. En la afirmación *Cuando acude a un evento de danza le gusta conservar*.⁷⁵ el 69% de los encuestados eligió programas de la obra, el 21 fotografías, el 6% tazas, llaveros, encendedores, el 2% prendas de vestir como playeras, y el 2% otro, donde mencionaron, los boletos de la obra. Por lo tanto algunos de los hábitos de consumo de los públicos de danza son:

- Optan por una vestimenta indistinta.
- Prefieren acompañarse de sus amigos.
- Conservan los programas de la obra.

Analicemos estos datos desde otro de los modelos de García Canclini, que refiere al consumo como lugar de integración, comunicación, recreación y esparcimiento. El hecho de que las personas se reúnan en grupos de amigos o con la familia para ver danza comprueba que el acto del consumo es un momento de recreación e integración social, tal vez por que comparten los mismos gustos por el arte o tal vez simplemente por estar conviviendo. Hay que recalcar el hecho de que el mexicano es tradicionalista hasta los huesos, pues salir con la familia está por encima de la pareja, al menos en la mayoría de los encuestados.

⁷² Ibid. p. 12.

⁷³ En los gráficos de la sección de Anexos, sección 7.2, p. 91.

⁷⁴ En las gráficas del capítulo tres, p. 47.

⁷⁵ En los gráficos de la sección de Anexos, sección 7.2, p. 92.

4.3 Análisis de las interrogantes de la investigación.

Con las respuestas a las interrogantes del planteamiento esclareceremos la situación de la danza. Primero ¿Qué hace falta para que los espectadores se apasionen y reordenen el presente y futuro de tan bella artística? Los encuestados emitieron una respuesta clara y precisa – Mayor difusión – por citar algunas frases:⁷⁶

- *“Difusión en más medios, presentarse en lugares públicos de gran audiencia”.*
- *“Publicidad, promoción, fomentar el desarrollo cultural por medio de las Bellas Artes, en espacios públicos”*
- *“Que sean más frecuentes los espectáculos de danza y le den más difusión radiofónica y en carteles”*
- *“Que difundan más el baile y haya más lugares donde enseñen esto”*
- *“Que la difusión sea más oportuna por que te enteras cuando ya pasó, que sean puntuales, lugares ventilados, iluminados”*
- *“Que se difunda más en televisión y en más espacios a nivel popular para incrementar en la juventud el gusto por la danza y el teatro”⁷⁷*

¿Cómo van a amar y apasionarse con algo que no conocen?, es evidente que en la mayoría de los medios de comunicación masiva como la televisión y la radio no se promueven eventos dancísticos o si lo hacen le dedican muy poco tiempo de sus programación. Los públicos se enteran por medios diversos de los eventos⁷⁸, el 25% de los encuestados por medio de carteles de publicidad, 17% de las personas por la información que se propaga de boca en boca, tal vez de maestro a alumnos, de bailarín a bailarín, pero ¿que pasa con esas personas que no tienen ningún contacto con la gente involucrada en el danza?, sencillamente se queda rezagada, fuera de la cultura, fuera de esta esfera. De esa misma pregunta el radio obtuvo el 7% y la televisión 8%; y son los medios masivos de comunicación. Todo mundo o la mayoría tienen una televisión o un radio, pero no son representantes de la danza, no promueven la danza.

⁷⁶ Estas sugerencias por parte de los encuestados se encuentran en los Anexos, sección 7.1, p.86.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ En los gráficos de la encuesta, sección Anexos, apartado 7.2, p. 94.

Retomaremos otra de las preguntas planteadas en el proyecto, ¿Qué es lo que significa para ellos la asistencia a eventos dancísticos? Con los datos analizados con anterioridad podemos afirmar que para los receptores, la asistencia a danza es, la adquisición de conocimiento cultural, un momento de convivencia y diversión, el lugar que los diferencia y distingue de los demás, y la obtención de una mayor capital simbólico y cultural.

La siguiente interrogante: ¿Qué elementos simbólicos contiene la danza, que no ofrecen ningunas otras expresiones artísticas a los públicos? El más importante, la capacidad de que el espectador pueda hacer una lectura del cuerpo para interpretar el mensaje del bailarín y lograr una comunicación entre ambos actores. He aquí las palabras de los bailarines:

- *“Habría que buscar la manera en como llegar a ese espectador para enamorarlo, para tenerlo no cautivo, sino atento en todo lo que mira en tratar que la lectura de la danza contemporánea sea infinita”⁷⁹*
- *“A lo mejor algo sucede con la audiencia, con la gente que te ve, a lo mejor algo les mueve de su vida, algo que los impulsa a tomar decisiones que no habían querido hacer”⁸⁰*

Los productores saben que hay que lograr una comunicación con el receptor, saben que hay que impactarlo en su vida cotidiana, pero no saben como hacerlo, no saben que elementos hay que aplicar para lograrlo. Y la situación real es que no hay una preocupación general de crear un verdadero público de danza por parte de los productores, tenemos la opinión de Manuel Márquez: *“¿Qué espero del público? (silencio) pues mira, en cierto sentido nada, por que (silencio) cuando bailo, no bailo para el público”*.⁸¹

⁷⁹ La entrevista con Luz Ureña, en el capítulo tres de este texto, p. 53.

⁸⁰ La entrevista con Manuel Márquez, en el capítulo tres de este texto, p. 57.

⁸¹ Ibid. p. 57.

4.4 Que se escuchen las voces de los públicos.

Los estudios de consumo cultural surgieron en los países desarrollados con la intención de entender las necesidades culturales de la sociedad para intervenir en la formulación de políticas culturales que satisfagan esas demandas.

El estudio del fenómeno del consumo cultural, es relativamente nuevo en la Ciudad de México, desgraciadamente muchas de las organizaciones lo dejan en la teoría y no llega a la práctica, la investigadora Ana Rosas Mantecon dice:

"En la mayoría de las ocasiones los estudios se realizan y se reciben por una estructura burocrática que no está diseñada para recibirlos y transformarlos en función, lo cual dificulta que las investigaciones tengan el impacto deseado"⁸²

La única vía para que la danza en México se desarrolle es escuchando a los públicos de la danza, por que son la gente que puede hacer una lectura del lenguaje dancístico, por que lo conoce, lo comprende y puede transmitir un mensaje claro para la gente ajena a la danza.

Los productores de danza aun están en esa búsqueda de un "público de danza", la entrevistada Luz Ureña afirma lo siguiente:

"Habría que buscar la manera en como llegar a ese espectador para enamorarlo, para tenerlo no cautivo, sino atento en todo lo que mira en tratar que la lectura de la danza contemporánea sea infinita"
"Lo que trato de recibir del espectador, que también sea muy honesto. Que sea honesto en decir, no me gusta, no te aplaudo me salgo a media función y quédate con tu obra y sigue bailando tus cosas"⁸³

Como habíamos dicho, no existe un unificación de criterios por parte de los productores y mientras algunos buscan un "público de danza" otros buscan realizar coreografías más complejas que no facilitan el camino de entendimiento, cuando

⁸² En el texto de Guillermo Sunkel de la página www.arts-history.ar/libros/cultural/sunkel.doc, consultado el 15 de julio del 2005.

⁸³ En las frases conclusivas de los entrevistados, capítulo tres de este texto, p. 52-53.

una lectura se vuelve confusa e ilegible, no se lee, no se observa. Volvemos a lo mismo, hacen caso omiso a las demandas del público.

Recordemos que una de las características de las formas simbólicas es su aspecto convencional, donde debe existir un código o lenguaje mutuo para que haya reciprocidad de entendimiento, y esta característica no se cumple del todo entre el público y el bailarín.

Y no se cumple por que no existe lo más importante en el acto comunicativo: la intención de decir algo y recibir algo, hay una ruptura en el proceso comunicativo. También es otra característica de las formas simbólicas: la intencionalidad, y parece inexistente, por que esta claro que si existe la ejecución, tal y como lo afirma la encuestada Mercedes Limón:

"Pero son contados con esta mano, y tú estarás de acuerdo conmigo, son contadas, las verdaderas intérpretes; una, o es una copia o un refrito, algo que no sale nada, engaño."

"Lo que le das al público es una cosa atlética muy bonita, te sorprende mucho y dices, que padre, pero vas una vez y se acabo"⁸⁴

Pero hasta ahí, no existe la interpretación, no hay nada que expresen al público, no hay nada que leer, verdaderamente el cuaderno está en blanco.

⁸⁴ Ibid. p. 55.

5. CONCLUSIONES

Hay que reconocer que no todo es gris y sombrío para la cultura de la Ciudad de México, pues a últimas fechas se han realizado ferias de libros de fácil acceso para toda la población, se han promovido programas culturales gratuitos, los públicos han tenido la oportunidad de observar eventos internacionales, claro que no podemos decir que a bajos precios, pero pues de vez en cuando tenemos algo en el Zócalo.

Pero si se continúa haciendo caso omiso a los requerimientos del pueblo, vamos a seguir siendo un país en vías de crecimiento, un país subdesarrollado. Como ya habíamos mencionado, los estudios de consumo cultural son investigaciones que examinan bajo otra perspectiva la cultura, bajo la mirada de los productores y receptores. Son necesarios para entender el comportamiento de la sociedad y formular políticas culturales que respondan a las demandas de la población. La siguiente cita de la entrevistada Mercedes Limón confirma lo anterior:

"Finalmente la cultura no le interesa al país y sus finalidades son el enriquecimiento y el poder y si vemos que la gente que está en los lugares claves, son los mismos que han estado en otros lugares, que tampoco han generado nada, no va a solucionar nada cambiarlo"⁸⁵

El futuro de la danza en México, como parte de la cultura del país, es incierto, el esfuerzo de unos cuantos espectadores y bailarines no es suficiente para la gran masa de receptores que se podría captar, si todos unificaran criterios, al menos los productores directos que son los bailarines y coreógrafos otra sería la situación, he aquí otra afirmación que valida lo anterior:

"Yo creo que la gente que estamos en el gremio de la danza no creemos en el trabajo del otro, ese divorcio y esa separación ha sido muy difícil ya en un trabajo en equipo"⁸⁶

⁸⁵ Frase conclusiva extraída de la entrevista a Mercedes Limón, en el capítulo tres de este texto, página 55.

⁸⁶ Frase conclusiva extraída de la entrevista a Luz Ureña en el capítulo tres de este texto, p. 51.

La pregunta de investigación planteada es la siguiente: **¿Cómo es el consumo cultural de danza a partir del significado que le dan los públicos que asisten a eventos de danza en “Palacio de Bellas Artes”, “Teatro de la Danza” y “Raúl Flores Canelo” durante la temporada 2004 -2005 en la Ciudad de México?.**

Lo más importante que hay que escuchar de las voces del público, es que exigen mayor difusión por parte de los órganos encargados de ello. Los sectores que se encargan de la difusión de la danza en México parecen como inexistentes pues no cumplen con una de sus funciones sociales. Por otro lado hay que recalcar la afirmación de que “Nadie ama, ni se apasiona con algo que no conoce”, mucha gente desconoce absolutamente el trabajo dancístico que se hace en la Ciudad por estos motivos, falta de promoción. Insistimos, los papeles que deberían de asumir los medios de comunicación como portadores de la cultura y la educación, que son una de sus muchas funciones para con la sociedad, no lo están haciendo, no están difundiendo la cultura del país.

Lo segundo que hay que destacar es, la significación que dan de la danza, como elemento para obtener conocimiento cultural, enriquecer su capital simbólico y por supuesto cultural. Con esta afirmación los públicos dicen ser personas cultas y ese es el elemento que los diferencia del resto de la población, sentirse pertenecientes a la llamada clase cultural.

También significan a la danza como un lugar de esparcimiento y convivencia que pueden disfrutar en un fin de semana acompañados de sus amigos y familia, por lo tanto el fenómeno del consumo cultural de danza fomenta la integración y comunicación entre los diferentes grupos sociales.

Escuchamos las demandas del público de danza por que son ellos quienes pueden hacer una lectura del lenguaje dancístico, entienden, comprenden y significan la expresión de la danza, por lo tanto son los que pueden transmitir todo lo que comprende el trabajo dancístico a la gente.

Pero es evidente que hay una deficiencia en el canal de comunicación entre productores y receptores, no hay una clara comprensión de la lectura, pues el hecho

es que no son un público apasionado, más bien son asistentes ocasionales. Esto quiere decir que los productores tampoco escuchan del todo lo que demandan sus públicos, pues pareciera que algunos coreógrafos se empeñan en hacer menos legible una danza. Y el razonamiento natural de la gente, es que si algo es confuso, lo dejan.

Hay que recalcar el hecho de que el público de danza sea mayoritariamente femenino, y son mujeres que están estudiando o trabajando, una minoría se dedica al hogar, lo cual quiere decir que el papel de la mujer se está reordenando bajo la influencia de un mundo globalizado y que le abre las puertas al desarrollo femenino.

La investigación realizada nos permite confirmar parcialmente la hipótesis de que la gran mayoría de los asistentes poseen un nivel de escolaridad alto, ya que un 51% de los encuestados tienen alguna licenciatura y un 32% un nivel medio superior. Una de las hipótesis propuestas mencionaba que las personas que acudían a la danza poseían un nivel económico alto, esta afirmación no se cumple del todo por que la mayoría de los asistentes son estudiantes que aun dependen de sus padres.

Concordamos que la solución a la problemática de la danza no puede venir de nosotros, de estas generaciones que están ya creadas, ya formadas, ya mediatizadas; debe venir de la inculcación pertinaz de la cultura a la niñez, a las generaciones que vienen.

Así como se puede enseñar a un niño a leer, a escribir a realizar operaciones matemáticas, se le puede enseñar a apreciar una pintura, a escuchar música clásica o a apreciar una obra de danza.

¿Cómo lograr esto? Con reformas a los planes de estudio de la educación primaria a nivel privada y pública, donde se implanten materias artísticas, pero no sólo como la materia extra de educación artística sino como asignatura obligatoria y de validez oficial. Para reforzar la enseñanza artística infantil se podría crear un Programa de Difusión Cultural Infantil, dirigido hacia los niños. ¿Cómo? Primero realizando presentaciones de danza en primarias, en espacios públicos, en parques, delegaciones, en fin para que conozcan el trabajo dancístico que se hace en la

Ciudad y lo vean como una opción a futuro y segundo abarcando medios de comunicación masiva que promueven constantemente los trabajos de danza para acrecentar la audiencia y formar un verdadero "público de danza".

La pretensión muy personal de realizar esta investigación es también dar a conocer que existen otras opciones para distraerse, la danza puede ser divertida al mismo tiempo que educativa. Hay muchas cosas que descubrir, en verdad si alguno de ustedes no ha sentido algo al presenciar una obra dancística, regresen, y sumérjense en ese mensaje escrito con movimientos oníricos.

6. BIBLIOGRAFIA

- ▶ "Cuadernos de la historia del arte" Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1985.
- ▶ Carrera Servín C, "La danza es comunicación", tesis, Acahán, 1993, asesor Xavier Avila.
- ▶ Charles Nahoum, "La entrevista psicológica", Kapelusz, Buenos Aires, 1985.
- ▶ Dallal A., "La danza en México segunda parte", Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1989.
- ▶ Dallal A., "La danza en México en el siglo XX", CONACULTA, México, 2000.
- ▶ Dallal A. "El dancing mexicano", Oasis, México, 1982.
- ▶ Encuesta Nacional de Prácticas Culturales realizada por el CONACULTA.
- ▶ Flores Castro M. "Espectro de la danza", Dirección General de Difusión Cultural, México, 1989.
- ▶ Galindo J. (compilador), "Técnicas de Investigación en Sociedad y Cultura", CONACULTA, México, 2000.
- ▶ García Canclini N. "El consumo cultural en México", CONACULTA, México, 1993.
- ▶ Islas H., "De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza. Elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza", CNA, CONACULTA, México, 2001.
- ▶ Kant Immanuel, una cita extraída de Wörterbuch de Jacob Grimma, Cultur Review.
- ▶ Salazar A. "La danza y el ballet: Introducción al conocimiento del arte, de la danza y el ballet", Fondo de Cultura Económica, México, 1964.
- ▶ Sunkel G., "El consumo cultural en América Latina", Convenio Andrés Bello, Colombia, 1999.
- ▶ Thompson Brookshires J., "Ideología y Cultura Moderna", U. A. M., México, 1990.
- ▶ "Un siglo de danza", 1830-1990, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, México, 1998.

CIBEROGRAFIA

- ▶ www.conaculta.com.mx
- ▶ www.ciacso.org
- ▶ www.inegi.com.mx
- ▶ www.antroposmoderno.com.mx
- ▶ www.consulta.com.mx
- ▶ www.arts-history.mx/ar/libros/cultural/sunkel.doc
- ▶ www.arts-history.mx/ar/libros/cultura/mantecon.doc
- ▶ www.ticketmaster.com.mx

7. ANEXOS

7.1 Sugerencias de los encuestados en la pregunta diez de la sección III. (Cabe mencionar que las sugerencias se transcribieron tal como estaban en la encuesta)

- Mejoramiento de técnica y anunciarse en radio y televisión.
- Que se hagan compañías de danza independiente tanto clásicas como contemporáneas.
- **Difusión en más medios, presentarse en lugares públicos de gran audiencia.**
- Que exista más frecuencia de las producciones y los sitios que hay para ello.
- **Publicidad, promoción fomentar el desarrollo cultural por medio de las bellas artes en espacios públicos.**
- Ojala pudiera ser más común la participación de la gente a todos los niveles de danza.
- **Sugiero que se acerquen a otro tipo de público.**
- La exploración de lo frenético.
- No hay que ser tan elitistas.
- Que se presenten en varios lugares.
- La danza es la forma de expresar sentimientos y emociones.
- Deberían de hacer más danza en un sentido oscuro o negro más tenebrosa.
- Más difusión.
- **Que sean más frecuentes los espectáculos de danza y le den más difusión radiofónica y en carteles.**
- Que pudiera ser posible su divulgación mediante trabajo social para tener acceso a ustedes y dentro de su formación pudieran presentarse en lugares públicos.
- La forma en que se plantean las preguntas esta muy pendeja.

- Extender sus presentaciones en plazas, lugares al aire libre para impactar más a la gente.
- Que le den el respeto que se merecen a los bailarines.

- Pensar en la difusión de los códigos que tiene la danza contemporánea para mayor comprensión de la demás gente.
- Más apoyo a las escuelas de danza.
- Sería mejor si hay más información sobre la danza para que la gente se interese más y los costos más accesibles.
- Que exista una difusión de la danza.
- Que se informen y se preocupen por el contenido de las obras de contemporáneo, la danza no sólo es movimiento, si lo fuera no habria sentido.
- Sacar la danza del forum.
- Que tengan presencia escénica.
- Más propagandas para saber las fechas, lugares y horarios, precios más accesibles y mayor organización.
- **Que difundan más el baile y haya más lugares donde enseñen esto.**
- Precios accesibles, lugares accesibles.
- Realizar lo que verdaderamente quieren, gozarlo para todo el escenario.
- Apoye a la gente robusta para que estudie danza.
- Más difusión.
- **Cursos breves en secundarias y primarias oficiales del D, F, y el país con el propósito de difundir la danza.**
- Que la difusión sea más oportuna por que te enteras cuando ya paso, que sean puntuales, lugares ventilados, iluminados y amplios, algunas preguntas están muy mal estructuradas, resultan ambiguas, poco coherentes y a final de cuentas te confundes, afectando la intención de la encuesta.
- Precisamente más difusión, pues muchas veces pensamos que por que a mi gusta la gente esta obligada a saber de algún espectáculo y más si es el mío. Al público hay que educarlo y enseñarlo, "Nadie ama lo que no conoce".
- Creo que se debería hacer difusión más fuerte sobre los eventos culturales, en especial de danza y teatro, abrir más espacios más practicar.
- Que bajen los costos y se les haga más publicidad en todas las escuelas.
- Depende de las ocupaciones que tenga es nuestra asistencia a eventos culturales.
- Que a través de la red y medios masivos estemos enterados de las distintas formas de adquirir cultura.
- La mayoría de teatros y espectáculos se encuentran en el sur y/o centro y en ocasiones es lejos.**

- Que los deberían hacer más accesibles y la difusión ser con más frecuencia.
- **Difundir que la cultura es para todos, que los artistas no son superiores y que el INBA no sea tan elitista.**
- Ante todo oportunidad a nuevos bailarines egresados de cualquier escuela de danza mexicana y abrir espacios para ellos.
- **Independientemente el público las compañías deberían tener profesionalismo.**
- **Acercar al público a través de la difusión clara del evento con el fin de que el lenguaje corporal tenga sentido para el espectador.**
- Me gustaría que regalen boletos para darse a conocer.
- Promuevan más este arte, hace falta, hagan lo que hagan no lo comercialicen, hagan más espectáculos.
- Que no sólo lo realicen cerca del evento, que lo hagan extenso.
- Que hagan más propaganda y que asistan a otros lugares.
- Que los lugares donde se presenten sean amplios y adecuados para el espectáculo.
- Más publicidad.
- **La búsqueda de una estructura económica que sustente los proyectos de la comunidad dedicada profesionalmente a la danza y que los proyectos no pierdan relación con la sociedad para que se gane el público.**
- Más difusión.
- Precios accesibles.
- Centro de la danza en la ciudad.
- Que pudieran presentarse en espacios públicos, estancias, asilos, delegaciones.
- Menos forma y virtuosismo, más presencia, expresividad, goce.
- Acercarse más a la gente de manera personal, sobre todo a estudiantes que es donde comienza el gusto por cualquier arte.
- Mayor difusión por la televisión, ya que es un medio de difusión masiva.
- **El arte de la danza tiene un magnífico instrumento que es el cuerpo, cuidenlo, es lo que nos da la satisfacción de estar en lo que nos gusta.**
- Que traten de dar más difusión a las compañías nacionales, más apoyo a las independientes.
- Que se difundan más en televisión y en más espacios a nivel popular para incrementar en la juventud el gusto por la danza y el teatro.

- Buscar gente que los apoye un poco más para que puedan demostrar su talento a nivel mundial.
- Más trabajo al aire libre.
- **Que no se roben el dinero para la cultura.**
- Más apoyo a los bailarines.
- **Buscar más apoyos económicos para así dar más publicidad a estos espectáculos y más gente se entere.**
- Buscar espacios televisivos.
- Combinar con otras expresiones artísticas como la música, y la literatura.
- **Deberían difundir más a la danza y a la cultura en general, desde la educación básica y motivar a la niñez y juventud a conocer las bellas artes.**
- Producciones accesibles, atractivas y que difundan más los espectáculos.
- Eventos más económicos y con mayor difusión para toda la gente.
- **Difundir las bellas artes, desde pequeños como una materia obligatoria, de tronco común.**
- Danzas más accesibles.
- Que hay que luchar por lo que nos gusta y no dejar que acaben con esta arte.

- Promocionen más los eventos.
- Luchar un poco más para tener mayor difusión y por lo tanto mayor actuación y apoyo.
- Dejar entrar a los periodistas a los ensayos.
- Precios más accesibles.
- Que estudien y se preparen antes de decir y hacer tantos disparates.
- Más difusión a través de los talleres.
- Que sean más específicos y profesionales en lo que hacen.
- Que se difunda más este tipo de arte, colocando carteles, folletos, trípticos.
- Sigán dándose a conocer por los medios de información publicitaria para beneficio de las familias propias.
- Más difusión de la danza como bella arte.
- **Que tenga más difusión en la radio y eventos de entrada libre y que los actores y bailarines convivan más con el público asistente.**
- Que sean más profesionales.

- Precios accesibles a los salarios, interaccionar con la gente.
- Más estudios.
- Más difusión en escuelas, empresas privadas, o en parques públicos.
- Más difusión, tarifas más accesibles.
- Difusión en todos los ámbitos, que le den oportunidad a otros grupos independientes profesionales, que mejoren su técnica y su trabajo en escena día con día.
- Que sigan así de glamorosos.
- Mejor calidad de espectáculo y mayor difusión de instituciones gubernamentales, mejor nivel técnico.
- Extenderla también a pueblos.
- **Que den más oportunidad a bailarines nacionales y no a extranjeros.**
- Difusión en flyer, sobre todo en museos.
- Más difusión.
- Necesaria para la cultura del país.
- Buscar patrocinio para realizar más producciones y llevarlas de gira, congresos y talleres.
- Mayor difusión, mayor integración de la comunidad, talleres, no pedir tantos requisitos.
- Mayor difusión por que la juventud esta perdiendo el interés.
- **Aunque creo que lo que hacen no esta muy bien remunerado, sigan haciéndolo, difundir la cultura es un legado de la humanidad.**
- Más mercadotécnica para difundir la danza y que los precios sean más accesibles.
- Más publicidad.
- Mayor empeño en sus spots publicitarios así podrían atraer mayor número de público.
- Más información a niveles bajos.
- Más promoción a la danza, para ello se debe pelear por un buen patrocinio.
- Que instalen más escuelas de danza.
- Amplíen las presentaciones.
- Más difusión en medios de comunicación.
- Más compromiso.
- Sigam practicando para se más profesionales.
- Mayor propaganda en los medios.

- Que se difundan más en las áreas periféricas.
- Más promoción y precios accesibles.
- Alto grado de cultura y destreza.
- Más promoción y publicidad.
- Realizar funciones más temprano.
- La difusión debe realizarse en medios populares y horarios accesibles.
- Que practiquen sus coreografías para llegar al profesionalismo.

7.2 Gráficos de las encuestas.

GRAFICO 14

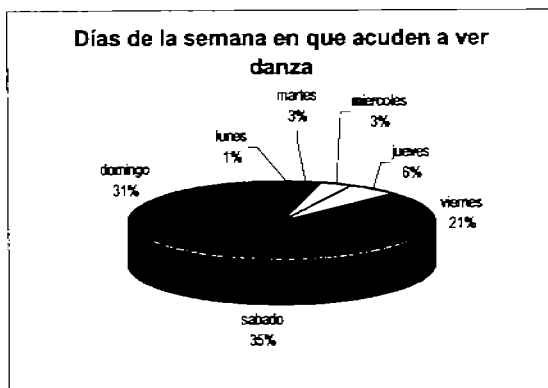


GRAFICO 15

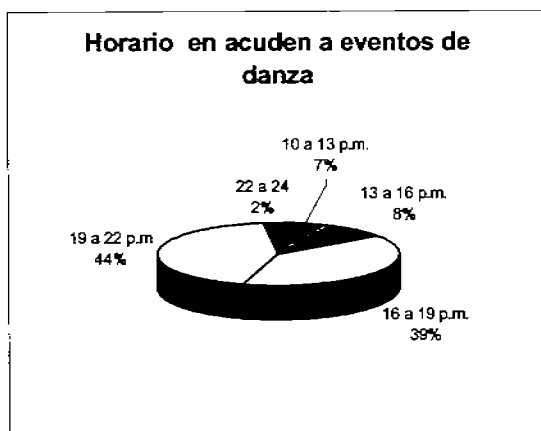


GRAFICO 16

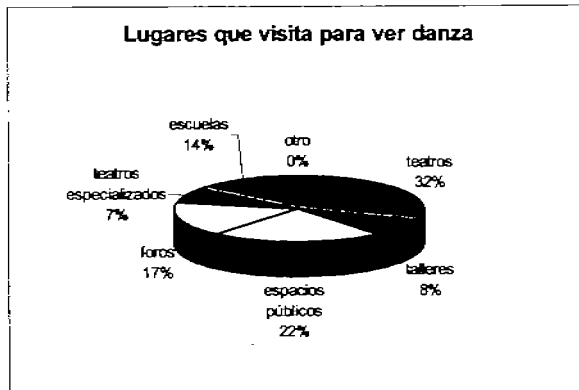


GRAFICO 17

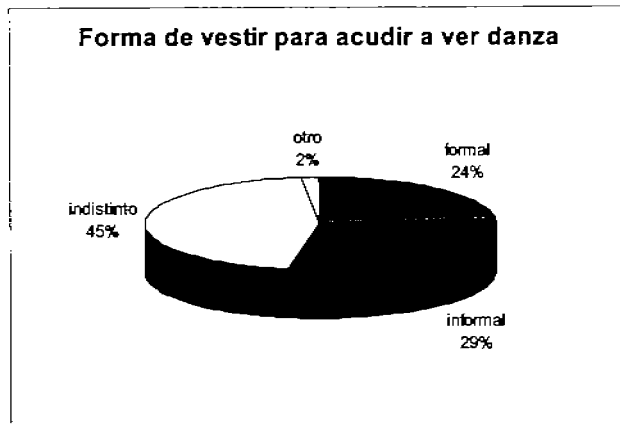


GRAFICO 18

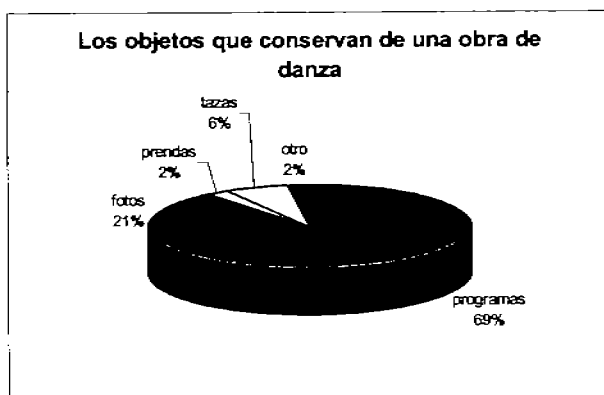


GRAFICO 19

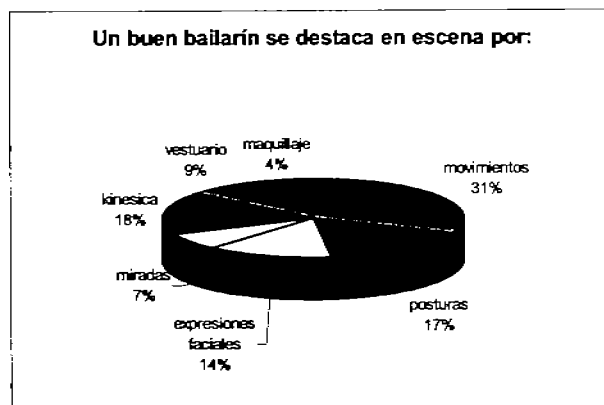


GRAFICO 20

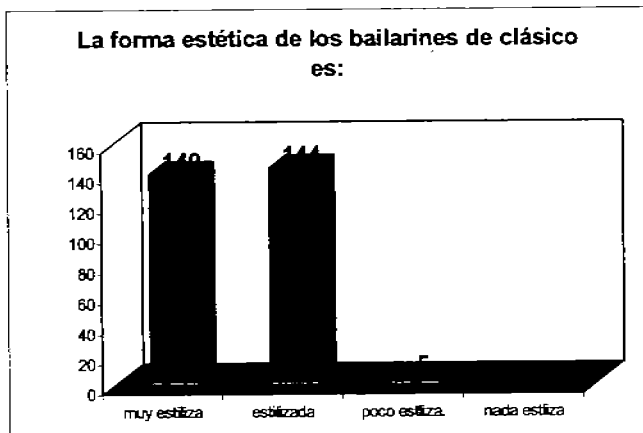


GRAFICO 21



GRAFICO 22

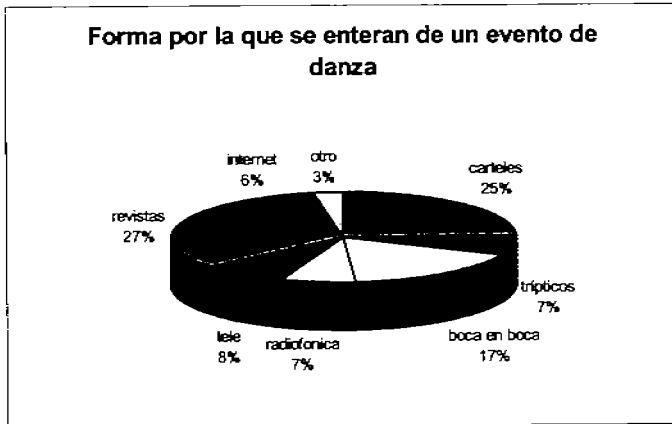


GRAFICO 23

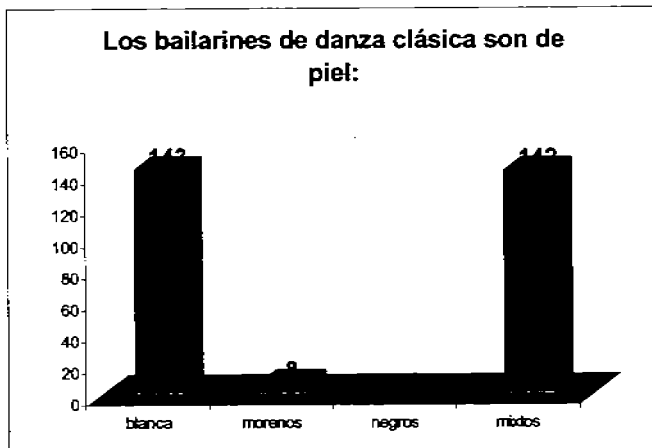


GRAFICO 24

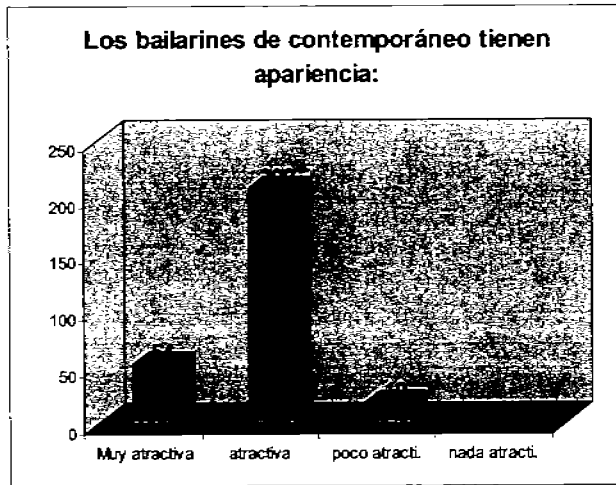


GRAFICO 25

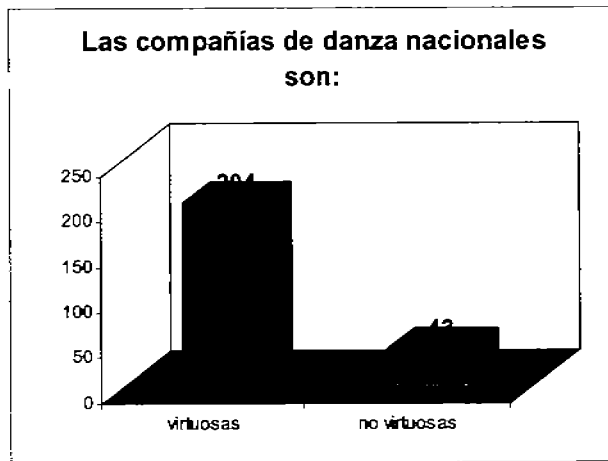


GRAFICO 26

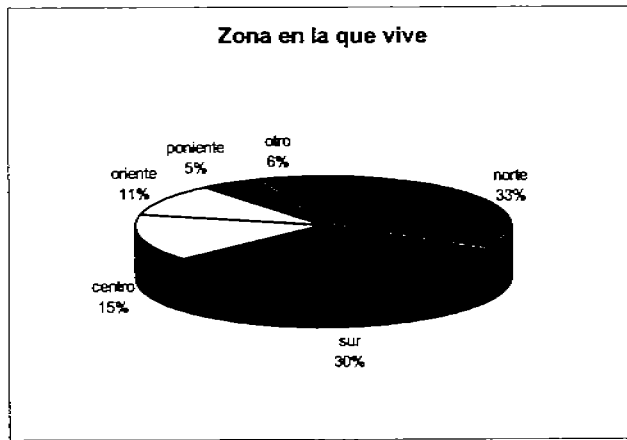
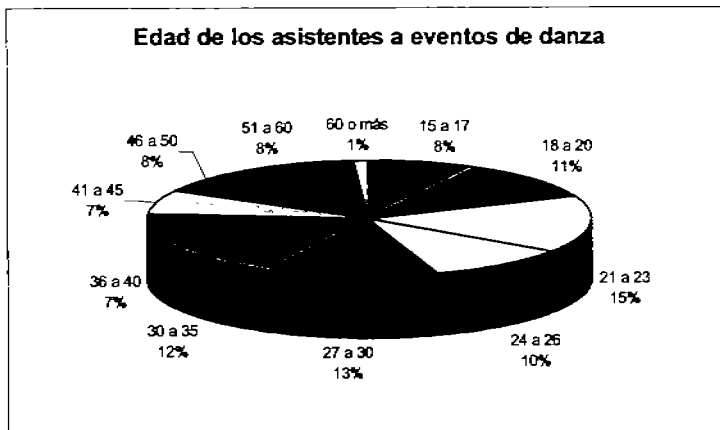


GRAFICO 27



7.3 Entrevistas a bailarines y coreógrafos (Trascripción)

Profesora Luz Ureña

Subdirectora y profesora de la E. I. A 2 Emilio Correa

Profesora y coreógrafa en el Taller Profesional de Ema Pulido.

Erika - ¿Cómo iniciaste tu vida artística?

Luz - Mi vida artística comenzó con la vocación que yo tenía hacia la danza, yo era muy pequeña y me gustaba mucho bailar, así que me di cuenta que tenía gran deseo de estudiar formalmente danza, en la secundaria tuve un maestro que afortunadamente sabía de las escuelas del instituto y yo hice mi examen, me quede, y ahí empezó todo este andar por la danza y mi especialidad fue como maestra y como coreógrafa pero al final de eso tienes que bailar, tienes que ejecutar, entre a una compañía, estuve con Amalia, estuve en danza contemporánea universitaria, toda mi formación fue en el INBA, ahora como docente he dado clases en universidad, en escuelas particulares, estoy con Ema Pulido, en la E. I. A. 2, si ha sido toda la experiencia como ejecutante, como docente y como coreógrafa, esta es mi vida en la danza.

Erika - ¿Desde pequeña?

Luz- Sí a los 14 años comencé.

Erika- ¿Cómo fue ese momento? ¿Hubo algún acontecimiento en particular?

Luz - **Uno muy grande fue haber visto la coreografía de Maurice Bellar “El bolero de Ravel” con el cual yo a partir de ese momento, yo no se que era eso, por que yo no sabía que era eso, pero a mi me impacto tanto que dije esto, esto quiero hacer con mi vida, no sabía que era danza contemporánea, yo sabía que se estaba moviendo el hombre, en el centro, con un compás todo el tiempo y yo estaba así “lela”, fue en televisión con George Donn y me impacto tanto que de verdad me marco mucho esa coreografía, de hecho la recuerdo siempre y Maurice Bellar es uno de los coreógrafos que más admiro y yo creo que eso fue fundamental para que yo decidiera dedicarme a la danza por completo .**

Erika- En el momento que decidiste meterte a la danza por completo, de lleno ¿Qué reacción tuvieron tus padres?.

Luz - ¡Ah! Pues como todos los padres que les cuentan sus hijos que quieren estudiar arte, no solo danza, sino música, teatro, artes plásticas, **que no es una carrera**, esto no te va a dejar nada en la vida, es gente que no tiene estudios, para los vagos para la gente que hasta cierto grado tiene libertad en muchas cosas, lo relacionan con drogas, con alcoholismo, libertad absoluta, pues sí, un tabú que no es, gente que nos dedicamos al arte, efectivamente es muy liberal el asunto pero yo creo que también tienes de manera intelectual un pensamiento distinto a los demás y eso es bien importante, por que a partir de que yo entre a la escuela a los 14 años formalmente, me independice muchísimo de mis padres, eso fue un impacto en

todos los sentidos, primero por que ellos querían que yo fuera universitaria, otra, en que como era más independiente pues eran muchos conflictos de pelea , de apoyos, de decir que la danza es lo que yo quiero y lo voy a estudiar bien y no fue fácil ni para ellos ni para mi, realmente cuando los padres te ven bailar, ¡mira mi chiquita esta bailando!, es ¡ay! Si acepto que tu hagas esto y te apoyo, pero nos costo mucho trabajo, el primer año de mi escuela fue muy difícil, en todos los sentidos, económicos, de tiempo, de un apoyo, de que yo me desvelaba mucho, yo vivía muy lejos de la escuela, vivía en el estado de México y hacia dos horas, entraba a las 7 a.m. y salía a las 5 p.m. por era medio internado, saliendo de ahí me inscribí a la escuela de maestros normalistas para estudiar foldor cinco años y salía de una escuela y me metí a la otra y salía a las 10 p.m. llegaba a las 12 p.m. a mi casa y hacia tareas, estudiaba y dormía dos horas, tres horas, así fue el primer semestre, cuando yo empecé a dormirme en las clases y mis padres a través de eso pues yo creo que si fue una decisión importante para que yo pudiera terminar la escuela, era demasiado pesado para mi, entonces, dejar su casa, venderla, trasladarse otra vez para la ciudad, para que yo pudiera terminar eso, para mi fue todo, entonces a partir de ahí, dije voy a hacerlo bien, voy a hacerlo con todas las ganas, con todo el amor que le tengo, con todo el gusto, por ellos también, por una gratitud hacia ellos, si ahora soy lo que soy, también es pensar en mis padres, por todo el sacrificio que ellos hicieron en ese momento para que yo pudiera estar ahí.

Erika – Entonces ¿tu hiciste examen a los 14 años en el sistema del INBA?

Luz- Yo entre en el centro de educación continua artística CEDART que era un nivel medio superior cuatro años, no tres que ahora es bachillerato, antes era una carrera técnica que tu hacías como maestro en danza, teatro, música, artes plásticas.

Erika - ¿Cómo docente?

Luz- Aja, hacías tu preparatoria, al mismo tiempo que en cuatro años hacías una especialidad como maestro en alguna rama artística, yo escogí danza y saliendo de ahí yo me metí Ballet Nacional, **en Ballet Nacional fue mi formación más específica en danza contemporánea, aunque no dure mucho por la manera en que nos enseñaban danza, no me gustaba el trato físico hacia mi persona, era muy agresivo y no iba por ahí,** yo creo que si a mi gustaba la danza era por el arte, por la sensibilidad que tu podía tener no por la agresión que tus maestros te dan para que tu fueras muy buen ejecutante, o sea eso me complico mucho a partir de Ballet Nacional, si fue una decisión de pensar que creo que no era la danza, después de cinco años creo que no era lo mío y llegue con un maestro que afortunadamente me siguió enseñando, o sea continuo mi enseñanza, pero de una manera noble y eso volvió a darme ánimos para que yo continuara en mis estudio y fue mi maestro que era de la compañía de Danza Contemporánea Universitaria de Raquel Vázquez y con el inicio mis estudios de contemporáneo en Graham, entre a la Compañía, a bailar y bueno tuve maestros de Ballet Nacional después ya era como rico el asunto y termine gracias a el .

Erika - ¿Cuándo mencionas agresión, tuviste alguna experiencia con algún maestro?

Luz- Sí eran los golpes en el estómago, te jalaban los chongos para que estiraras eh, con los palos, con las baquetas también para apuntar los pies, para la espalda, para estirar la espalda eran agresiones físicas y también verbales, tu no sirves para la danza, que haces eres una inútil, cosas así era demasiado conflicto en mi persona, te bloqueas en vez de continuar había un bloque físico, mental y emocional, que dices, ya me trabe, y ya me trabe y ya no puedo, entonces te pones a pensar si de verdad tu no puedes en la danza, entonces si hay gente todavía con la que te encuentras en la danza y así era de manera tradicional, hacías un plie en 32 cuentas, eso ya no, ahora es mucho más accesible, los métodos son más fáciles y los que si nos formamos con es educación tradicionalista en la danza pues nos negamos a hacer lo mismo, si yo creo que fue importante que tuviera esa experiencia, por que si ahora soy lo que soy como docente, ha sido por todas esas experiencias que no quisiera repetir con mis alumnas, por que si les exijera mucho, pero por supuesto, **la exigencia es fundamental en lo que les pido a mis alumnos** ya no en el método, en la manera de enseñar creo que ya no es así.

Erika- Hablaste de exigencia ¿En tu metodología como docente como aplicas este calificativo, exigencia?

Luz- Pues yo creo que con amor, la exigencia no esta divorciada del amor y la pasión a tu trabajo, y lo que les puedas dejar a tus alumnos es eso, te exijo pero de una manera amorosa, no de decir, mi vida, tienes que, no yo creo que los alumnos lo pueden recibir bien, si grito y exijo, suban, vengan, la exigencia viene de parte del maestro siempre, en llegar puntual, en tratar de hacer lo mismo que les pide a sus alumnos, ser disciplinado, tener la pasión y el amor hacia lo que están haciendo que es la danza, implica muchas cosas, yo creo que la exigencia es por que ustedes aprenden por que nosotros como maestros les pedimos tantas cosas yo creo que a lo largo de la vida su madurez también implica mucho de ese aprendizaje , entonces la exigencia para mi es eso, no esta divorciada del amor, es exigencia del amor, con la pasión, con la disciplina, con esos logros, con esos resultados.

Erika- Entonces ¿hay que ser disciplinados?

Luz- Sí claro, y no yo por ser disciplinado tenga todo por que una persona que esta limitado físicamente puede lograr un buen resultado, los artistas no se hacen por la inspiración sino por el trabajo, entonces si es importante que un artista sea disciplinado siempre.

Erika- Retomando lo que habías platicado de la primera compañía en la que trabajaste, ¿Cómo fue tu trabajo en la primera compañía?

Luz- ¡Hijole! Pues con muchos nervios, **era la primera vez que bailaba profesionalmente, aunque ya estaba con Amalia, pero el folclor se me hacia algo que yo ya traía adentro y me gusta ser festiva, ser alegre y bailar, moverme,** y en danza contemporánea, el lenguaje, la manera de expresión era distinto por que ahí expones tu cuerpo completamente desnudo, yo estuve en los 80's principios cuando los cuerpos eran mallas color carne todavía pegados, entonces imagínate, eran muchos nervios, **uno se ve siempre gorda, yo tuve problemas de anorexia a los 19 años**, pues son muchas cosas, trabajar en una compañía era de tiempo completo, era trabajar hasta 7 horas por día, aparte tus

ensayos, tus clases y tenías que estar ahí en la escuela, fue muy pesado, cortarte el cordón umbilical, te hacen pensar los directores de la compañía que tu no puedes hacer nada sino es allí y no pues ahí estaba, y no pagaban ensayos, las funciones nos las pagaban muy baratas, pues no vivíamos, es cuando te pones a pensar, necesito trabajar, entonces fue cuando decidí dar clases, voy a empezar a dar clase por que no tengo con que vivir, tengo que comer, tengo que pagar muchas cosas y esto no me esta dejando a partir de ahí te das cuenta que tienes que decidir que prioridad tienes, que es la de vivir entonces empiezas a organizar tu vida de distinta manera en decir, si es estoy comprometido a este trabajo sin embargo necesito hacer esto para sobrevivir entonces fue una decisión de dejar la compañía y encontrar nuevos caminos.

Erika - ¿Cuánto tiempo duraste en la compañía?

Luz- Siete años, y fue una decisión de la tengo que dejar, tengo que crecer y si e cierto crecí, yo me metí a estudiar coreografía después de que salí de la compañía, empecé a dar clases en un CEDART del INBA, en la E. I. A. empecé a bailar, a formar un grupo independiente entonces se me abrió el panorama de ver ¡guau! Todo el tiempo que tengo y que puedo hacer muchas cosas, puedo seguir estudiando, puedo seguir bailando, doy clases, me mantengo, tengo una estabilidad económica, no muy buena, una estabilidad ya, entonces te das cuenta que ya saliendo de una compañía dices, ya no estas de 9 a 5 p.m. todos los días, entonces me abrió un panorama distinto, expectativas de vida distintas y otros objetivos que perseguir, si tuve la subdirección muy joven de esta escuela del INBA fue una decisión importante en mi vida, que no tenía experiencia administrativa y no te creas me daba mucho miedo por que la subdirección es para los maestros entre comillas que tenían mucha más experiencia, más años, toda la vida, para mi fue un reto, una experiencia importante de lucha conmigo misma, con mis compañeros, con mi pareja, por que ya tenía una pareja con la que yo vivía y a partir de ahí se me cambiaron muchas cosas, esa decisión de haber aceptado la administración de la escuela me cambio el panorama, yo tenía miedo de que convirtiera en una burócrata, afortunadamente no deje de dar clase y la sensibilidad con la que cuento me permitió desde aquí, detrás del escritorio, dar como una posibilidad de ayuda a mis alumnos, a mis colegas y a la danza y no solo a la danza, sino al arte, a los de teatro, a los de artes plásticas, a los de música entonces pues esto me hizo aprovecharlo para bien y si he crecido mucho he aprendido y no me arrepiento de cómo se me ha dado la vida en la danza, fue muy rápido a los 19 yo ya empecé a dar clases, entonces fue así como darle clase a los mismos compañeros de mi edad, entonces yo no me sentía maestra, me sentía parte de ellos y compartía los mismos problemas de ubicación, de muchas cosas, de responsabilidades y yo tenía un miedo de no poder hacer lo que se debe ¡Hijole! Ya soy maestra a los 19 años y uso tenis, hasta la fecha, pero era como un conflicto para mi.

Erika- Recientemente platicaba con una señora, mama de una alumna sobre un mito, más bien una realidad de la danza, de que los bailarines de danza tienden a ser anoréxicas o bulímicas ¿Cómo lidiaste con esta realidad? Por que es una realidad de la danza.

Luz- Es un enfrentamiento que tienes que hacer tarde o temprano, pero eso depende mucho de tus maestros, como te lleven, como te dicen, la "llantita", estas

gorda, tienes que enflacar, te lo crees, entonces como nos vemos siempre en un espejo y aunque estemos hiperflacas, yo pesaba 57 Kg. cuando tenía 18 años, realmente estaba flaca, pero yo siempre me veía gorda, **entonces mi alimentación era lechuga, jitomate y agua.**

Erika - ¿En un día?

Luz - Sí, leche de repente, no tenía no llegue a un grado de bulimia por que no sabía que era eso, además no me gusta vomitar nunca en mi vida, entonces dejaba de comer y comía lechuga, me vino una anemia impresionante, y yo empecé a tener desmayos, a partir de los desmayos mis padres se dieron cuenta que algo andaba mal, ya no era normal y bueno, lo relacionaron, con que estaba embarazada, pero no tenía un grado muy fuerte de anemia y después de los análisis me dijo, tienes principios de anorexia y decía ¡que! Esa enfermedad no era conocida , era la anemia de que tu no comías, te malpasabas y punto y no era muy abierto hablar de anorexia y bulimia entonces mis padres a pesar de que o ya era mayor de edad ellos (nerviosismo, toma una pluma temblando, voz quebrada, ojos llorosos) pues ellos me apoyaron en todo, en el sentido de decir ok, si quieres seguir en la danza vas comer bien, entonces era de desayuno, comida y cena y a partir de esa situación afortunadamente gracias a mis padres volví a recuperarme en todos los sentidos por que también esta así como que físicamente mal y eso repercute en que no desarrollas mentalmente muchas cosas entonces, no me da pena decir esto y a mis alumnos, si les digo, tienes que bajar de peso pero llévatela con calma, ve a un nutriólogo, no les exijo tanto del peso ya que cada uno de ustedes tiene que asumir que si esta en la danza tiene que cuidarse que tenemos que cuidar lo que comemos y no es esa presión de baja mañana, tienen una semana para bajar de peso, no era demasiado, entonces ahora yo no hago eso con mis alumnos , no hay que exigirles tanto sino solo darles la idea de que tiene que comer bien, no comida chatarra, grasa, tacos, tortas, pizzas, generalmente por la actividad que nosotros realizamos en la ciudad pues así tan veloz (pausa) es tan veloz que comes lo que encuentres, entonces los hábitos alimenticios si dependen mucho de que tu estés bien o mal, pues si tuve los problemas de la anorexia y afortunadamente si pude, lo supere y no volví a tener otro problema, fue una aprendizaje.

Erika -Después de que tú iniciaste tu grupo independiente ¿fue difícil ingresar al escenario de la danza?

Luz- Sí, la danza tiene una manera de apoyo, los grupos que están apoyados como Ballet Nacional, Teatro del Espacio, Ballet Independiente, son grupos que tienen una solvencia económica por el estado desde hace muchos años, desde la época de oro, si ellos están con una solvencia de decir no me preocupo por los sueños, no me preocupo por el espacio, pues si se tenían que preocupar por el espectador, son siempre muy pocos en danza contemporánea. **En los 80's se abrió un "boom" de grupos independientes**, por que no eran los tres únicos grupos de danza que existían, había una necesidad de seguir haciendo cosas entonces surgió Barro Rojo, Contempodanza, Contradanza, todos los grupos de los 80, que también la manera de decir las cosas era muy abierto incluso hasta las autoridades mismas y en realidad fue una década muy importante para la danza contemporánea en los 80's **de los grupos independientes, buscaron o buscamos espacios no convencionales, la calle, espacios de salones de baile**, a partir de 1985 se

empezó a dar como entretenimiento para los damnificados del temblor y se fueron abriendo espacios, fue importante y después de los 90's fue más difícil económicamente tener un espacio y se pagaran bien las funciones, y decías bueno me pagas a \$200 la función, y la dabas a tus bailarines \$20, poco pero con mucho amor, fue una situación difícil pues nada duramos con el grupo junto con Jesús Romero el bailarín de Ballet Nacional dos años y medio, no pudimos continuar con el grupo, por el espacio por los pagos por los ensayos por las funciones entonces si se deshizo el grupo, primero se llamaba Mudanzas, después Ataraxia y terminamos con Aura Vitalis y ahora trabajo no con un grupo sino trabajo por proyecto, tengo un proyecto veo a mis bailarines si es posible que cubran ese perfil y ahora me doy la oportunidad de decidir, tengo un trabajo mucho más descansado, en este aspecto de la composición, pero por proyecto me beneficia mejor en todos los sentidos, por que ya tengo el espacio para la coreografía, les pago a los bailarines y nos vemos en el siguiente proyecto como invitación o como temporada entonces para mí se me hace mucho más fácil hacer este trabajo.

Erika- Tú estás trabajando en tus proyectos coreográficos, como coreógrafa y como bailarina?

Luz- Los dos, desgraciadamente no me he podido retirar de bailar, aunque ya dije desde hace seis años que me iba a retirar y cada año pasa algo con mis coreografías por una u otra cosa yo he bailado mis proyectos, me gusta, los entiendo y los disfruto mucho, pero si me gustaría verlos, pues ahora sigo bailando, sigo haciendo coreografía, que me gusta mucho, tengo muchas cosas que decir, no busco tener una producción como veo con algunos de mis colegas, telas, iluminación, vestuario **ando buscando una danza más íntima, mucho más accesible con el espectador, estoy procurando hacer una "público de danza"**, que si ven mi trabajo tengan las ganas de volver a verlo que no se auto divorcien y digan – no esto esta tan profundo, no entiendo, adiós- no, es algo que pueda tener mucho más contacto con la gente que no sabe como mirar a la danza, sino que solamente la disfrute, los trabajos son accesibles, en lugares pequeños, espacios alternativos para acercarme más íntimamente y sobre todo honestidad y verdad es lo que busco en mi trabajo, si quiero llegar a ser una artista, si pero por supuesto, pero en mi arte.

Erika- Hace un momento hablaste de los públicos y eso es lo que me importa, para un espectador que nunca ha visto danza contemporánea ¿es difícil ver una coreografía por primera vez? ¿Qué es lo que puede pensar en ese momento?

Luz- ¡Hijole! Es prejuicio, que piensen -yo no se de danza contemporánea, me da miedo ir a ver esa función-, **hay veces que de verdad los coreógrafos de contemporánea son tan abstractos que ni siquiera son hermosas**, me explico, prefiere ver la gente ballet que danza contemporánea.

Erika- ¿Qué diferencia hay entre el ballet y la danza contemporánea?

Luz- Pues yo creo que son los sueños ficticios que tenemos como seres humanos, generalmente todavía las mujeres suelen tener sus fantasías o sus sueños con pensar que algún día van a ser princesas y llega el príncipe y te ama y te adora, no es nuestra realidad, pero el ser humano piensa eso, por eso se va más por el ballet,

-vamos a ir a ver a la princesa bailando en puntitas, que lindo- pero no es una realidad de nosotros y ahora la gente que va a ver ballet también va por el virtuosismo y dicen - ¡ay no! Los de contemporáneo se desnudan, brincan y gritan, no entiendo entonces la lectura y la manera en que estamos diciendo las cosas no es una realidad accesible, esta muy confusa, muy ambigua, **habría que buscar la manera en como llegar a ese espectador para enamorado, para tenerlo no cautivo, sino atento en todo lo que mira en tratar que la lectura de la danza contemporánea sea infinita**, el coreógrafo dice bueno esto es lo que quiero decir, cuando el espectador lo ve, se imagina, empieza a imaginar cosas y eso está bien por que no necesariamente tiene que concordar con la idea del coreógrafo, si el espectador de alguna manera se imagina otra cosa, le permite recrear esa composición coreográfica entonces en su recreación ya se está permitiendo hacer algo al espectador entonces es difícil ahora la danza contemporánea tiene pocos espectadores, no hemos logrado tener una masa, bueno tarde o temprano lo tenemos que ir logrando, por ejemplo las funciones que he tenido la gente se va bien con un sentido de a gusto y con las ganas de volver a ver eso para mí ya es importante.

Erika - En tu trabajo coreográfico ¿Cómo es ese proceso de enamorar al espectador?

Luz- ¡Hijole! Pues como te decía con honestidad y la verdad con la que tu estás haciendo tu trabajo si yo soy realmente honesta con lo que estoy haciendo y estoy diciendo una verdad, una transparencia de lo que yo pienso, de lo que yo siento y tengo, entonces va a ser muy fácil enamorado, ahí ya no hay recetas mágicas para hacerlo, solo con verdad con honestidad.

Erika ¿Haz escuchado de la investigación de la danza y que opinas?

Luz - Hacer investigación y hablar de investigación es así como un logro de decir la investigación está difícil, **no hay proyectos de investigación que se puedan solventar económicamente en todos los aspectos, imagínate tu peor la danza**, afortunadamente existe el CENIDI en danza José Limón le ha dado cabida a esa gente que ha tratado de investigar el tema ya tanto sea en la docencia, en los bailarines, en las escuelas, el rango es ilimitado y siento que se está difundiendo es bien importante por que si debe haber una documentación que se quede ahí para el futuro como un acervo de investigación de la danza mexicana también para el futuro para que se haga una historia real de lo que se ha ido transformando en la danza en México, a mí me gusta mucho la investigación sobre la docencia, sobre las técnicas en danza contemporánea, nos salta mucho que técnica es mejor que estilo es mejor, hay tantos ahora que es difícil de decidir, esta es la mejor.

Erika- Hay estudios del INEGI, del CENIDI donde muestran que la danza y otras bellas artes pues no son tan socorridas como otras actividades de ocio, como el cine ¿Qué es lo que hace falta para que la gente prefiera la danza?

Luz- Mira yo creo que la gente que estamos en el gremio de la danza no creemos en el trabajo del otro, ese divorcio y esa separación ha sido muy difícil ya en un trabajo en equipo, yo creo que esa es la dificultad, no creemos en el trabajo del otro, somos muy ego centristas en decir mi trabajo es la neta del planeta y soy muy importante, tu eres mi amigo y no nada más te beneficio a ti-

mientras esa separación siga existiendo en el gremio de la danza no vamos a poder hacer nada, en todos los sentidos.

Erika –Hay un organismo de bailarines.

Luz- No, existen sindicatos y agrupaciones tanto de coreógrafos como de bailarines y artistas que hacen muchas cosas pero no se ha logrado concretar nada por falta de organización, somos muy desorganizados, los bailarines, la gente de danza es muy desorganizada y no es que no se pueda hacer yo creo que **las cabezas que han estado en la danza también han sido para dividir más esos puestos importantes han sido algo muy radical** de que – beneficio a estos y si te quedas beneficio a estos también- y ha sido en becas, en puestos, en las coordinaciones de danza por ejemplo en las escuelas importantes del INBA es una cuestión difícil, es muy egoísta la danza, yo creo que mientras no hagamos un conjunto con los artistas que realmente volvamos a regresar como en los 40's y 50's que se reunían escritores, teatreros, poetas, músicos y eran tan unidos y se lograron movimientos importantes, y esos movimientos se fugaron, pero ahí está el germen ahí está, entonces y creo que habría que tener como la expectativa de verlo de afuera y que hubiera la gente exacta, la gente indicada que no solo viera por sus amigos, sino por una totalidad, y si llega se van hacer cosas mejores.

Erika -¿Crees que las política culturales afecten a la danza?

Luz- Pero por supuesto que **al país no le conviene que la gente tenga una cultura, una educación artística para que no piensen**, la están, marginando aparentemente existen escuelas del instituto que son las que nos podrían permitir tener una educación artística de manera económica mucho más accesible sin embargo la publicidad y la difusión de estas escuelas es muy poca y los espacios son pequeños para tantísimos millones de habitantes que somos no solamente en la ciudad sino en el país, la cantidad es poca, si se ha tratado de que exista cultura y arte para la gente, es una realidad, no un espejismo, pero depende mucho del gobierno.

Erika- ¿Eso quiere decir que la educación artística es para un sector específico?

Luz- Actualmente podríamos decir que sí, es todavía selectivo y más ahora con la idea de no tener acceso a actividades culturales y artísticas de manera fácil, un ejemplo esta en que muchos de los eventos internacionales de arte en el Palacio de Bellas Artes esta arriba de \$500, \$300 y una familia de cuatro miembros no puede pagar esas cantidades, entonces ves que de repente regalan cortesías, pero tampoco es de inmediato, no se vendían ahora hay que regalarlas, así el arte, la cultura no llega a las masas y entonces yo creo que es deficiente la cultura a nivel nacional por eso insisto que tiene que haber la persona indicada, Ignacio Toscazo fue una de las personas importantes para poder hacer en Oaxaca y en otros estado escuelas de arte lugares donde haya nivel, es poco a poco eso depende de ustedes, los que están en proceso, finalmente nosotros tenemos que morir algún día y las generaciones van a continuar con el legado si es importante las necesidades que tengan como alumnos.

Erika – Ars Tempo maneja de unos cuatros años para acá una temporada de ballet internacional, los precios son altísimos ¿Qué opinas de ese fomento a la cultura pero inclinados a las compañías internacionales?

Luz- Pues es que traer una compañía internacional implica muchos gastos no solo de estancia, sino los bailarines, técnicos, maestros, sino todo el equipo que tienen que transportar, entonces implica que si yo quisiera que vieran un buen espectáculo o un espectáculo internacional, implica una muy fuerte inversión, que tengamos patrocinadores, y que a través del costo de la función se reduzca, esto esta bien, la gala de Ballet en el Auditorio Nacional, fue un muy buen espectáculo, es un espacio muy grande y ya el acceso a que la gente pueda comprar un boleto, no importa que sea hasta arriba, bueno no se ve nada (risas) o sea es que es malísimo, el auditorio para ver ballet es horrible, pero bueno es una opción, aunque insisto debería haber intercambios, por que yo creo que también la cultura de México tiene muy buenos trabajos, en todos los sentidos, de escena, de buen nivel técnico, los espectadores escénicos de teatro y danza son muy buenos muy abiertos, entonces yo creo que habría como intercambiar, eso podría ser y el costo sería más bajo, más accesible, para que las funciones de nuestro país se conozcan en otros lugares, por que creo que lo único que conocen es Amalia Hernández y ya, implica tanto que una cosa afecta a la otra, los espectadores afectan a las funciones, **los coreógrafos afectan a los espectadores, la gente que tiene un poder afecta a los grupos, todo afecta, lo más importante es hacer bien lo que nos toca hacer**, en donde estemos tanto alumnos como maestros, como administrativos, como artistas, como gente de difusión, cada uno puede hacer el mejor trabajo y solo así empezaría a cuajar, pero es como la sal, se me figura que es como cuando guisas, y si la sal no es exacta, se te sala, o si el jitomate, el sazón, me explico todo tiene que estar articulado, todas las cosas, que yo creo que podríamos separarla, yo creo que ahí tendremos que hacer cada uno nuestro papel bien.

Erika - ¿Cuándo Luz Ureña se sube al escenario, que esperas del público, que esperas del espectador?

Luz- Que se conmueva, que se vaya conmovido por lo que ve.

Erika - En el momento que estas bailando, ¿existe una comunicación intrínseca entre el espectador y tú?

Luz – Sí, siempre, a pesar de que lleves veinte mil funciones bailando, siempre son los mismos nervios como la primera y una vez que sale pues a uno se le olvida, se va, se pierde, pero en el contacto con la energía que tu sientes del espectador es bien importante, es una energía mutua, no es –yo bailo y tu recibes, yo también estoy recibiendo en el momento de bailar, no sólo al final de la función, es en todo, estar preguntando al espectador todo el tiempo, si me ves?, ¿si recibes?, aunque eso no lo piensas, realmente no lo pienso cuando estoy bailando y **tampoco es preocuparme por el tendue, el releve, la pierna, que te quedes en balance** (silencio) ya ahora disfrutar una función es enfrentar el tema que esta diciendo y (silencio) y el recibir esa energía de otros es muy importante, y justo cuando das las gracias te das cuenta si funciono o no, digo a estas alturas de la vida ya no dices, aplaudan tienen que aplaudir, por que no, o sea yo no soy de las aplaudo, yo soy de las personas como espectador que va y si no le gusta, no aplaudo, así soy de

espectador y si van 35 minutos y no me gusta, me salgo, no tengo por que tolerar una función completa si no me gusta , y eso es **lo que trato de recibir del espectador, que también sea muy honesto. Que sea honesto en decir, no me gusta, no te aplaudo me salgo a media función y quedate con tu obra y sigue bailando tus cosas**, o sea yo agradecería tener ese tipo de espectadores, afortunadamente no he tenido ese tipo de experiencias así tan desagradables pero que me gustaría que fueran honestas en el momento de ver.

Erika -¿Puedes mencionar algunas de las obras en las que ha participado como bailarina y como coreógrafa?

Luz – Como bailarina, pues si muchas, te voy a decir mejor los coreógrafos con los que he bailado, por ejemplo con Jesús Romero, Manolo Vázquez, Raquel Vázquez, en folclor los corógrafos son muchos.

Erika - ¿Cuánto tiempo estuviste en folclor?

Luz - **Bailando profesionalmente estuve en el grupo de los normalistas, cinco años, con Amalia, de suplente tres meses fue lo único que aguante en su compañía, si han sido varios años los que he bailado, con gente de manera independiente, con Isabel Beteta, con los que más me ha gustado bailar es con Ana González , Linn (silencio) Lidia, Hannia Arce, yo para los nombres soy muy mala, todas mis coreografías que he bailado algunas me han agradado más que otras, yo creo que el aprendizaje siempre es distinto, cada una de las coreografías, hay unas que te gusta bailar más que otras, hay unas que las bailas por disciplina y dices ¡ay no, esta re fea!. Pero siempre es importante tolerar, ceder y hacer lo mejor con lo que te toque hacer, bailando y recreando.**

Erika - ¿Cómo te gusta más bailar, sola, con pareja, en grupo?

Luz – De cualquier forma, no hay una especial, trabajar con más personas es lindo, siempre hay una complicidad linda, **pero también bailar solo, a la desnudez, y digo a la desnudez, por que es una canción única, solo para ti, es una experiencia agotadora, terminas con un cansancio físico y emocional.**

Erika – Pero es cansancio, ¿Cómo es rico, de hartazgo, como es?

Luz – Pues es una energía, acabas toda, yo cuando bailas sola, yo nada más he tenido la experiencia de bailar una de mis obras sola y ha sido una experiencia difícil, aunque muy emotiva,, hablo de la desnudez, como esa parte interpretativa, técnica y de energía entonces eso es desgastarte, **por que estas contigo misma, cuando yo baile esa obra de hacerlo yo y ya no preocuparme por el otro por sus secuencias, sino perderme, por que te pierdes, te concentras tanto que estas en tu personaje, tu realidad desaparece estas sola ahí en ese espacio contigo, es también algo místico.**

Erika. Pues ha de ser una experiencia fuera de lo común.

Luz- Es única, no sabes por que ya no solo es miren lo que puedo hacer, veinte mil piruetas , no, es verte hacia tu interior, es verme a mí, es como, te preguntas muchas cosas a ti misma y estas en conflicto y reflexionas y no tienes respuesta, es

una lucha, una lucha contigo mismo ahí en ese espacio infinito, desde que empieza hasta que terminas entonces por eso creo que es agotador, no hay un descanso, respiro, miro al otro lado y vuelves a salir, no estas solamente tu, ahí, y tener todas las miradas de atención, es difícil, es agradable.

Erika- Para acabar cuales crees que son tus mayores logros y tus peores derrotas.

Luz – Mayores logros yo creo que todos, las peores derrotas han sido parte de lo que ahora soy y eso ha sido contundente, ahora mi vida la veo como, no puedo decir **si mi divorcio con mi pareja que más he amado en la vida**, ha sido producto de afirmación de madurez, de aprendizaje, de experiencia entonces ahora mi vida yo la veo así como que bueno que haya sucedido eso por que me ha dado otras cosas buenas y no las hubiera tenido. **El ser madre es una obsesión ya ahora en mi persona, yo no pude ser madre cuando tenía 27 años, no se pudo, no se logró y ahora la edad que tengo, pues es una edad difícil, yo ya no voy a tener más hijos y es una cosa que creo que en mi vida no se ha consolidado que yo quisiera , yo creo que de todo eso es lo que me hace falta, ser madre, de todo lo demás son experiencias vividas, son fuertes experiencias, duras, pero gracias a eso soy lo que soy y lo que pienso.**

Erika - Haz tenido una lesión fuerte?

Luz – Nunca en clase, nunca bailando, fuera siempre del escenario, he tenido fracturas, muy fuertes esguinces, he tenido cirugías fuertes, nunca en la danza siempre fuera y si he llegado a tener yeso en las extremidades.

Erika – Pero nunca en clase, algún accidente?

Luz – Lo chistoso, si me fracturó pero por otras cosas, por andar en calcetines en la duela, lo acababan de pulir y yo estaba en la escuela, era una adolescente y de decir ¡oh! Mira resbálate y ¡pumbale! Tuve una fuerte lesión en el rostro, que fue de fracturarme los dientes, tuve fractura de tres dientes con todo el labio abierto por esa caída.

Erika – Esa fue la vez de la cirugía?

Luz – Sí, esa fue una cirugía fuerte que me tuvieron que abrir para sellarme el hueso, pero por una mensada, un juego, tuve una fractura muy fuerte en un curso de verano, en un campamento y con un juego con una pelota ahí deje destrozado mi codo, tuve una fractura y una luxación entonces era una cirugía delicada y afortunadamente no me la hicieron por que, el ortopedista con el que llegue, era excelente y la manera en como me enyesó y la rehabilitación, me salvé una cirugía mayor, entonces eso lo agradezco en el alma por que mi cuerpo es mi herramienta de trabajo, es importante hay que cuidarla y las lesiones más comunes, es que soy muy flexible del tobillo, entonces con cualquier cosas se desguinza.

Erika - ¿Cuándo fue la última vez que se te desguinzo el pie?

Luz – Eso fue hace como dos años y tuve yeso y una férula.

Erika – ¿Fue bailando?

Luz – No fue por bajar una banqueta de la ciudad, tan mal que están las banquetas iban caminando y ¡pas!, tuve una fractura en un dedo, eso fue por un golpe de esos golpes que te das en la casa, algún objeto duro y no te das cuenta y fue una astillada.

Erika – Tus proyectos a futuro son:

Luz – Muchos, no me gusta hablar del futuro, siempre tengo el presente, y mi presente es seguir trabajando, me gusta mucho la docencia, me gusta hacer coreografía, tengo tantos detenidos por falta de presupuesto y por eso es lo que yo quisiera que se lograra, que todos los proyectos los pueda llevar a cabo tarde o temprano, no se como pero los voy a llevar a cabo, me muero pero no se quedan en el cuaderno.

Erika – Gracias me divertí mucho.

ENTREVISTA 2

Profesora: Mercedes Limón.

Maestra, ex bailarina profesional de la Compañía Nacional de Danza.

Erika - ¿Me puedes platicar de cómo te iniciaste en la vida artística?

Mercedes - Bueno de niña, ya sabes, de pequeña, pero además muy curioso, por que yo iba de acompañante de unas primas mías más grandes que yo, yo iba tomar clases de danza, yo era la más chiquita, cinco años, vivíamos ahí y de ver, pus yo también quería bailar, entonces realmente así como fue que inicie, después de ver a mis primas, dije yo también quiero, entonces me quede, **hice el examen de admisión para la Academia de la Danza Mexicana y es así como empecé por copiar.**

Erika - ¿Tus primas estaban en la Academia?

Mercedes - Sí también, más adelante que yo, y una de ellas bailaba folclor, después crecimos y ellas dejaron, hicieron otra cosa y ya, pero la que continuo curiosamente fui yo, la que si termino la carrera.

Erika - Y antes de eso, no hubo algún acontecimiento que dijeras, por esto quiero bailar ballet.

Mercedes - No, me gustaba bailar en la casa, poner música y bailábamos y hacíamos cosas en la casa, de ver yo ballet, no.

Erika - Y en la Academia de la danza hacías tu escolaridad y después tomabas clases de danza?

Mercedes - No ahí la escolaridad era por fuera, era aparte, tú hacías tu escuela e ibas por la tarde, cuando llegabas terminabas la secundaria, y ya para la preparatoria, entonces si querías ahí mismo la hacías, conjuntamente con la carrera de danza, entonces terminabas las dos al mismo tiempo, o también estudiando por fuera, te revalidaban tus estudios de las otras escuelas, junto con tu escuela de danza.

Erika - ¿Cuánto tiempo estuviste en la Academia de la Danza?

Mercedes - Pues los nueve años de escuela que son.

Erika - ¿Con que certificado salías?

Mercedes - Antaño no es como ahora, antes en el séptimo año te daban un certificado donde te acreditaban que podías dar clases, después terminabas el noveno y ya empezabas, antes no había certificado, te daban un diploma, una especie de título, pero no es como ahora, en el CNA, en la licenciatura van a la par de la escolaridad y terminas al mismo tiempo y hay un reconocimiento oficial, en aquel entonces, no, eso era aparte por gusto y no había oficialmente nada.

Erika - ¿Cuándo terminaste los nueve años como ingresaste a la Compañía, o donde trabajaste profesionalmente?

Mercedes - Bueno ya realmente la Academia estaba muy ligada a la Compañía, antes se llamaba "Ballet Clásico de México", conforme pasaron los años ha tenido diferentes nombres , pero sigue siendo la misma compañía y estaba muy ligada la Academia a la Compañía y nosotros siempre de hecho teníamos funciones por temporadas junto con la Compañía , entonces haz de cuenta, presentaban "Cascanueces" entonces todas las danzas infantiles participaba la Academia y eran parte del elenco de la Compañía , siempre estábamos fogueados, aparte en festivales de la escuela y todo y bueno un dato curioso, yo creo que fue en mi primer año o segundo en la Academia. Vino el Ballet Bolshoi en los 70's y traían un programa muy interesante por que era como la historia de los bailarines, como se inician, como van evolucionando, como llegan a los niveles más avanzados, ya como profesionales y lo llevan al escenario con vestuario y todo. Entonces para los primeros niveles se necesitaban niñas y se hizo la selección como de ocho niñas pequeñas, un grupo pequeñito y en ese grupo estaba yo y hubo uno más avanzado donde estaba mi prima, la más grande que curiosamente era compañera de generación de Silvi Renoir, de Ofelia Medina, Gloria Macías que estuvieron en la Compañía posterior, éramos como que un grupo reducido, no me acuerdo si invitaron a toda la bola de ellas para participar en esa función, **fue muy emocionante por que fue de lo primero que yo hice en el escenario, participar con el Ballet Bolshoi, Orquesta Sinfónica en vivo, aquello llenísimo, en grande.**

Erika - ¿Con que obra fue?

Meche - Te digo que traían una cosa como de historia del bailarín.

Erika -¿No era una obra específica?

Mercedes - No, al final, mezclaban los pas de deux y completaban con el segundo acto del Lago, algo así. Pero lo que ellos querían mostrar era el proceso de los bailarines, no me acuerdo si tenían nombre, por ahí ha de haber un programa, ni me acuerdo. A partir de ahí, si yo estaba motivada para ser bailarina, bueno ahí ya fue, como que pase lo que pase yo voy a ser bailarina, no o sea yo estaba súper decidida, entonces, ya seguí estudiando y ya sobre la marcha es una carrera que entras y también tomas contemporáneo, bailarín de danza contemporánea.

Erika - ¿Ah sí?

Meche - Entonces podías bailar contemporáneo o ballet, era muy interesante por que ya en los últimos años, yo tome clásico y con la maestra oficial, excelente maestra, Body Jenkel, de contemporáneo, fue maestra de muchas generaciones de contemporáneo. Era holandesa y a mi me toco todavía y hacíamos funciones entonces en un séptimo, octavo año yo estaba en Ballet, pero estaba muy metida en la contracción.

Erika - ¿O sea tú tomaste contemporáneo?

Meche – Sí, yo estuve en Contemporáneo un rato y tuve de compañera a Reina Pérez y ella se fue a Rusia, cuando daban las becas para Rusia.

Erika – ¿Fue de la época de Guillermina Bravo?

Meche – No, después, más para acá, yo era chiquita, haz de cuenta, de la época de Bernardo Benítez que tiene ahora una compañía estaba también con nosotros Miguel Ángel Palmero, claro ellos eran los bailarines más avanzados, en ese grupo éramos nosotros, Magnolia Carrión, ella fue de ballet, Graciela González, era maestra, Socorro Meza, fue un grupo muy padre, Silvia Unzueta, éramos así como las escuincas, ellas ya más bailarinas profesionales, por que de hecho ellas entraron con Raúl Flores Canelo, con el Ballet Independiente, de ahí nos toco a las chiquillas que veníamos atrás, Reina Pérez, Maclovía, Marisol y éramos de descalzos, contracción y el drama, bueno seguíamos en eso y ya para terminar en ese momento había la cosa de irse para Rusia por que en ese entonces estaba la maestra Josefina Lavalle, como directora de la Academia y entonces **yo andaba de novia y pues con el novio no sabía que hacer, no sabía si irme a Rusia o nos casamos o que cosa** por que yo ya tenía que decidir.

Erika - ¿Cuántos años tenías?

Meche – Tenía como 17 años, muy chamaca y aquel me decía no pues no te vayas a Rusia, como crees que esto que el otro, por que si te vas ya no regresas y que tal si te quedas allá y te casas y decidí no irme, me quede, para preparar eso de que nos íbamos a casar y en ese tiempo yo quería bailar ballet.

Erika - ¿En que año entraste a la Academia?

Meche – Entre a la Academia en 1963, 64 y luego yo me dedique contemporáneo, yo ya no quería hacer nada, yo salí para entrar a la compañía como en el 74, fue en el inter, en que salí, lo que pasa es que la Compañía ensayaba en los salones de la Academia en la mañana y la escuela entraba en la tarde a las 3:00 p.m. y trabajaba de 4:30 a 9:00 p.m.

Erika – ¿Ahí tomaste contemporáneo?

Meche – Sí ahí me formaron, ahí daban clases de contemporáneo, Graham, danzas preclásicas, música, historia, todo lo que conforma para una danza profesional, coreografía más lo de tu área de ballet clásico, puntas, repertorio, teatro, todo, cuando estábamos en eso de que si que no, yo quería entrar a la Compañía; pero para entrar a la Compañía no es como ahora que haces audición, sino había un grupo especial, entonces todos los aspirantes entrábamos a ese grupo y quedaban haz de cuenta, Felipe Segura que era el director de ese grupo y la Compañía trabajaba en el salón siete, cuando se hacían temporadas necesitaban de bailarines para el cuerpo de baile y ese cuerpo se sacaba de la Academia .

Erika - ¿Cuántos alumnos eran?

Meche – La matrícula era muy corta, éramos muy pocos, había épocas en las que teníamos que juntar el grupo, por que de repente quedaban dos, tres gente y entonces de juntaban 6° con 7° por ejemplo. Ya para la Compañía venían de muchos lugares, de la escuela de Nellie y Gloria Campobello.

Erika – O sea estaba la Academia de la Danza y la escuela de las Campobello.

Meche – Que también no se cuantos años eran de formación, también esas egresadas pretendían entrar a Ballet Clásico de México.

Erika – ¿Ballet Nacional de México?

Meche – No, el BNM es de contemporáneo, de Guillermina Bravo, Ballet Clásico, es lo que ahora la Compañía Nacional de Danza, después le cambiaron el nombre y bueno yo entre ese grupo especial y a mi **no me alcanzo el tiempo para entrar a cuerpo de baile de la Compañía por que en ese tiempo vinieron los cubanos a asesorar.**

Erika - ¿A la Academia?

Meche – No a la danza en México y dijeron borrón y cuenta nueva, a ver que escuelas hay aquí, la más importante es esta, se acabo la forma de trabajar, no vienen nada más por la tarde las niñas, ahora se va a implementar que la escolaridad es parte de la formación artística, entonces es más importante tener la misma escuela ahí, son los que integraron que entráramos a las 7:00 a.m. la escolaridad y saliéramos a las 7:00 p.m.

Erika - ¿En que año fue?

Meche – Eso fue en lo 70's yo creo que en 1973 o 74 por ahí por que a mi ya no me toco la escuela yo ya había terminado a mi me toco ese cambio en la Compañía, yo estaba como aspirante para entrar a la Compañía pero justo en ese momento lo que hicieron fue una audición. Todos los bailarines que éramos

Profesionales de Ballet de la Ciudad de México y todos los aspirantes de todo el país, se hizo una convocatoria a nivel nacional a quien quisiera entrar a la compañía, tanto las primeras bailarinas que estaban en la compañía, como las nuevitas que estábamos saliendo de la escuela y de otras escuelas y en esa audición yo me quede, ya como cuerpo de baile de la Compañía.

Erika – ¿O sea que en esos tiempos se cambio de nombre?.

Meche – Por ahí debe haber papeles, por que hubo una celebración del 30 aniversario de la CND, pero realmente como institución, como agrupación profesional de Ballet ya tiene tiempo, creo que desde antes, bueno total, ya como parte de la Compañía, ya con contrato y todo ahí empecé a hacer mi carrera, entonces ya cambia el sistema de trabajo, las clases y todo, la forma de entrenamiento ya fue como los cubanos, yo venía con una preparación combinada de francesa que era de Madame Danbre, famosísima también en la danza en México, formadora de muchísimas generaciones y de excelentes bailarines por

cierto como Lupe Serrano, que fuera del país se desarrolló como bailarina y además tenía una técnica rusa que era la que manejaba la Academia, en eso entonces veníamos formadas mas o menos así, la escuela de las Campobello, no se que técnica, que método, que escuela, a lo mejor también rusa y llegaron gente de La Royal , o sea de todos lados se conformo esto y bueno a partir de ahí empezó mi entrenamiento a nivel profesional como Compañía y el entrenamiento como escuela cubana, que fue muy bueno **por que se hizo homogéneo el trabajo, por que era de chile, de mole, y manteca, entonces se hizo de una sola línea, esa época fue muy buena**, hasta entrenar a los maestros para la Compañía, para trabajar exclusivamente Cuerpo de Baile, para trabajar solistas , trabajar cosas de carácter, o sea ya muy bien definido, ya a otro nivel, todo este proceso a mi me tocó, una cantidad enorme de coreógrafos extranjeros, había un movimiento extraordinario y bueno todos los festivales del país , **que en aquel entonces por ejemplo el del Cervantino era excelente, ahora ya ha bajado para mi gusto de calidad, de nivel. El de León, el de San Luis Potosí, era tipo como el del Cervantino, era mucho más abierto por que ahora nada más es de contemporáneo y venían de todos lados, una cosa muy padre, todo eso me toco a mí vivir. Realmente en la Compañía yo estuve desde 1975, que no me tomaron en cuenta la antigüedad, yo realmente estuve veinte años, pero ellos me contaron dieciocho, ahí hice mi carrera.**

Erika - ¿Cuál fue la primera obra que bailaste, ya en la Compañía?

Meche - "Las Sifides" y en esa época, después fue Copelia, luego Lago de los Cisnes y por cierto yo lo estrené en el Lago de Chapultpec con los cubanos en una gira del Cervantino, era una super gira que se aventaron por toda la República a diferentes lugares y necesitaban una bailarina para el Lago de los Cisnes , que siempre hay que llevar un extra para cualquier cosa, entonces se hizo una selección internamente dentro de la compañía, los maestros cubanos y mexicanos estaban a cargo de la dirección artística.

Alicia Alonso necesitaba una bailarina para cuerpo de baile, corifeo, que pueda ser cabeza de fila y a lo mejor hasta entrar a hacer otras cosillas y me escogieron a mí, entonces me fui con ellos al Cervantino y todo el recorrido por la República y si me toco bailar con ellos, **esa época era muy padre, por que los cubanos en eso entonces, eran los monstruos de la danza**, las super estrellas y en esa época a mi me tocó bailar con ellos (expresiones de emoción) ¡¡ muchas cosas muy padres!! . Cuando regrese ya baile con la Compañía, pero realmente mi estreno fue con los cubanos, y fue así poco a poco, de empezar de cero, de cuerpo de baile, de corifeo, solistas, cosas de primera bailarina y en un momento también como maestra.

Erika -¿Cómo primera bailarina que papeles interpretaste?

Meche - No, en papel, no te dan el nombre, no apareces en el programas como primera bailarina.

Erika - ¿Cómo es ese proceso en una compañía para que te den el nombre de primera bailarina?

Meche – Este, bueno, primero te desarrollas y en tu categoría que te contratan y bueno cuando eres tan joven, eres cuerpo de baile, cuando esta ya el dominio de cuerpo de bailes, que te sabes todo el teje y maneje del cuerpo de bailes, sigues de corifeo, es la que va organizando todos los dibujos del cuerpo de baile, son las cabezas de fila que están hasta adelante, son la que dan el "qiu" para muchas cosas, por ejemplo estamos en pose en Lago, entonces hay un cambio de pose y cambia la variación o por que ahora vamos a entrar a bailar cuerpo de baile, estamos en pose estática, pero el cambio de pose, caminar y hacer cuatro líneas, quien dirige eso es el corifeo (a) todo el mundo aunque esta en pose, esta con los ojos chocando y checa a la corifea del lado opuesto, pero s un movimiento tan sincronizado, tan coordinado que además no se nota, es todo una técnica, un método para coordinar eso, entonces **la que es cabeza de fila tiene un conocimiento, tiene que saber las entradas, salidas, no nada más de cuerpo de baile, sino de todos los bailarines**, ante esa responsabilidad tu ya empiezas hacer otras cosas, ya pasas a ser por ejemplo uno de los cuatro cisnes, no eres cuerpo de baile pero tampoco eres solista , estas en medio y es cuando te empiezan a subir; obviamente se evalúan muchas cosas, disciplina, tu desarrollo, evolución artística, una serie de cosas pues te van dando un chance y bueno ya vete aprendiendo tal lugar, un solo allá atrás , ¿cuando vas a bailar?, no se pero tu apréndetelo, vas a ser la suplente, no segundo elenco, cuando menos te lo imaginas vas a entrar.

Erika - ¿Qué diferencia hay entre segundo elenco y suplente?

Meche – El segundo elenco comparte las funciones, alternan, tienen ya derecho, es parte de y la suplente te toca cuando se necesita, y a lo mejor no vas a bailar todo el rol, sino nada más al final, por ejemplo siempre en Lago hay dos suplentes, uno para cisne blanco y otro para cisne negro, pero también puedes hacer dos cisnes, uno de los cuatro cisnes, tienes que haber pasado por todo, haz de cuenta que se van rotando las suplencias, bueno hoy digamos que voy a suplir a Odette pero en el curso de los dos cisnes algo le pasa a Odette, yo entro, por ejemplo una vez me toco suplir a Odette en la Coda, se lastimó Odette, entonces a ponerte las puntas, el tocado, medio a calentar con "echarpes" por que yo tenía que entrar a hacer la Coda y final, cuando se sube a la lancha, pasó el faux de deux del varón y de repente ve en la Coda y el príncipe ve a otra Odette, salgo y yo hice el final. A lo mejor desde la primera entrada se rompe la mujer y tengo que hacer todo, esa es la suplencia, pero después de que ya suples te vas ganando el lugar y entonces ya estas en el elenco y en el programa ya aparecen lo alternantes.

Erika - ¿Es difícil mantenerte como primera bailarina?

Meche – Realmente yo como primera bailarina no tuve el papel, pero bueno estuvo bien por que **considero que una primera bailarina no nada más es hacer la ejecución , los pasos, sino realmente es todo un desarrollo artístico, toda esa madurez que necesitas para poder interpretar el personaje**, un rol de primera bailarina, se confunde mucho con que a la primera bailarina es la que puede ejecutar el rol, que quiero decir con esto, es a la que le salen las tres pirouettes y en una variación por ejemplo, la que hace los 34 fouettes en la Coda y se hace los 64, esta lista y apta para ser primera bailarina.

Erika – ¿O sea de acuerdo a tus habilidades?

Meche – Si pero actualmente se están fijando más en tus habilidades técnicas y no en el talento artístico, en la interpretación. Finalmente en un momento dado hay muy buenas bailarinas, es más a lo mejor hay alumnas ahora en la escuela de octavo, no se cual es el más avanzado, que a lo mejor sacan mejor lo fouettes que la primera bailarina, a lo mejor estas chicas están haciendo cinco pirouettes, pero **la gran diferencia es que paras a estas niñas en el escenario y no bailan, ejecutan y muy bien, la arabesca lo hacen muy bien, una línea muy bonita, pero no son ni Odette, ni Odile, ni Kitri, ni Giselle dependiendo del papel, esa es la gran diferencia por esa exigencia, esa jerarquía de los roles, pero eso sólo te lo da la experiencia la vivencia y la madurez.**

Erika - ¿Cuándo bailas en que estas pensando?

Meche – En el personaje, en Giselle, segundo acto, eres esa niña joven y fresca pero por una traición de amor mueres o sea imagina ese ser humano como se siente, la locura, se vuelve loca de amor por la pena tan profunda hay seres humanos que en verdad enloquecen o se llenan de odio, de rencor y andan por la vida queriéndose vengar del marido, de la esposa.

Erika - ¿Esto es interpretar?

Meche - Es realmente ser artista o sea ver que le esta pasando al personaje por medio del lenguaje del ballet, puede ser contemporáneo, puede ser teatro , canto, los músicos, mimos, cada quien tiene su lenguaje , el nuestro que es danza, más específico el ballet , el final del artista es la interpretación.

Erika - ¿Cuándo Mercedes Limón se para en el escenario, que espera del público, hay una comunicación intrínseca con el público?

Meche – **Fíjate que eso es bien interesante, ahí hay un conflicto muy grande, por que te enseñan y esto yo lo aprendí sobre la marcha por que no alcanzaba a entender, yo decía, hay algo que no puedo lograr, por que finalmente te enseñan que tienes que hacer para el público, pero del bailarín para allá y bueno esta bien, por son los espectadores los que te ven, es la gente la que te va a ver lo que tu haces. A mí me causa conflicto por que cuando yo me ponía en la cosa de voy a conectarme con ellos y voy a bailar con ellos, voy a mostrar lo que yo hago, yo me sentía muy incomoda por que entonces nada más salía a hacer, hacer cosas, hacer poses a terminar un giro. Además me pasaba lo que en la clase, por ejemplo que estas súper concentrada en la clase de barra al piso, hacíamos una primera posición, puro trabajo de rotación, pero no nada más era eso, era un trabajo interno, de conciencia, de ir mucho más, eso a mí me dio otro nivel de conciencia corporal, otra sensación, se integró a mí danza, a mí forma de mover y conmigo en es grupo estaba Blanca Martínez, que fue primera bailarina de la CND, Oscar Leyva que ya falleció, muy buen bailarín, Verónica Aranda, fue una historia horrible que la danza le ayudo a salir de todo eso, Roberto Martín que también estuvo con Erna Pulido mucho tiempo en Guadalajara y bueno yo aprendí a bailar conmigo misma. Pero es cuando dices, es que estoy siendo muy egoísta, como te conectas con los de afuera, estando adentro.**

Lo que me pasó a mi es que estuvimos en Lago en Guadalajara a mi me encantaba la música y fue de las pocas que me salieron excelente, me gustaba mucho y me entregue y me enamore de ese Ballet, de este personaje de Odette. Mira Erika, me pasó una cosa bien curiosa, yo salí, hice el pas de deux, que es uno de los más largos, el del cisne blanco, muy largo, muy lento, yo me sentía bien, pero llegó un momento, no me acuerdo en que parte del pas de deux, que empecé a no ver a nadie, la gente de cuerpo de baile, o sea estas en lo tuyo pero nunca pierdes referencia, por que esta el Lago, o sea el cuerpo de baile delimita donde esta el lago, en el agua se ve el reflejo de la luz, o sea muy loco, muchas cosas, para mi eso fue magia, pero siempre estas consciente del frente por que te ponen una luz roja, por que todo es negro, **estábamos en Chapultepec de Guadalajara, te marcan el frente cuerpo de baile y la luz roja, pero estas consciente, entonces llegó un momento en el que yo no vi nada, ni cuerpo de baile, no había frente, ni atrás, no había lo negro que se ve del escenario, ya sabes, no había arriba nada, era alrededor todo blanco** y la música se oía leve pero no la orquesta sinfónica sino música así como de campanas, algo hermosísimo y yo estaba gozosa, soñaba, llegó un momento como que me salí por que tampoco sentí al chavo, no me di cuenta hasta después, estaba gozosa, donde estoy me encanta esto, ni me di cuenta que no estaba donde tenía que estar, **pero era una luz bellísima, brillosísima, pero no me molestaba, era el volumen de la música, bien, pero tampoco era tan bajita, y yo no pesaba, era una temperatura ambiente deliciosa**, o sea todo, y yo me di cuenta y termine por que oí aplausos. Cuando oigo los aplausos como que regrese, entonces que paso, como que ya el partner me levantó por que terminamos en pose, me tomo de la mano y me dijo – Bien Meche-. Entonces ya salí de la escena y le digo –oye, no me pare, se me olvido algo- me dijo – no Meche – no me equivoque en algo o te cambie la cargada – Estuviste súper bien, estuviste regia, la arabesca, las cargadas- y yo – Júramelo, es que no se que pasó, yo me fui de aquí, no se que pasó nada mas dime que no me equivoque que todo salió bien – Salió mejor que nunca, no me pesaste en las cargadas y dije – Dios que regalo me estas mandando- entonces yo salí a esta variación pero ya con esta sensación, entonces unos aplausos y mis compañeros – Oye que padre bailaste, nunca te había visto esos balances- yo no se que pasó. Entonces ya con mis cuatas les pregunte que había pasado, y me dijeron –no se pero bailaste genial- ya razonando yo misma, **es que entre a una dimensión que los artistas debemos experimentar** yo le decía a Vero yo ya me puedo ir tranquila a mi casa, por que lo que yo viví ahí no te lo puedo describir con las palabras, y entendí por que bailamos, todo nuestro trabajo artístico es para entrar ahí, por que es una cosa que no te lo puedo describir, una sensación única. Yo creo que los grandes artistas, que los ves que salen de aquí entran a esa dimensión, para estos niveles, como un Nureyev o una Margot Fonteyn, haciendo Lago, que tu los ves y se desbaratan, es esa magia sin perder la energía, el movimiento, el lenguaje que lo tienes hasta la médula, pero como que te pasas a otro nivel y entonces que pasa que es cuando te conectas con el público, pero no sales con esa mentalidad de me voy a conectar, No, es por dentro y aunque la gente no lo sepa dice simplemente me gusta o no, me gusta y ese es el contacto que realmente tenemos que tener los bailarines y no nos educan para eso por que lo que tienes que hacer es un trabajo de interiorización cañón, que es lo que hacen las grandes estrellas y los grandes bailarines, ahí los ves con el tendue todos los días, pero va más allá del tendue y cuando a mi me paso eso Erika dije, gracias Dios, por que gracias a eso entendí lo que es la danza en carne propia, y creo que todo el ejercicio, todos los años, toda la lucha se me premio con eso, por

eso cuando yo me salí de la compañía me salí gozosa y todo el mundo me decía pero no lo extrañas, no estoy feliz, lo que tocaba en este camino de danza, yo ya lo toque, y no todo mundo lo toca, es una cosa maravillosa.

A partir de ahí tu logras una comunicación con el público y estas compartiendo al público lo más íntimo, y no estas –verme, me salió muy bien el padebure- **les das una cosa atlética muy bonita, te sorprende mucho y dices, que padre, pero vas una vez y se acabo** o te ven una variación y la siguiente ya están con el celular o ya están viendo para otro lado o al músico o si trae peluca o no el director por que los bailarines salen a hacer no a sentir.

Erika - ¿Por qué crees que la danza y otras bellas artes no son tan socorridas por los públicos?

Meche – Es un círculo vicioso y cuando la gente no se realiza y no quiero decir que yo soy la realizad de planeta por que a lo mejor yo no hubiera tocado eso y si me hubiera realizado como bailarina pero cuando los bailarines no se realizan, por que la mayor ilusión es esa, realizarse, y hablando de danza, un excelente ejecutante, se califica por que hace mas giros, por se eleva más o por que hace más clases o por que soy más artista, más real, no se. Lo que te puedo decir es que a través de los años en que además he visto generaciones y generaciones y la gente que se ha formado, realmente tiene una gran frustración personal por que tal vez no hay realización, antes de ser maestro la mayor ambición es ser primero bailarín, y cuando eso no se logra, pues además eso ya se ve como una regla, que después de ser bailarín tienes que ser maestro, que tampoco es, y la mentalidad es no baile y ahora soy maestros, son bailarines frustrados, y no tienes que ser primer bailarín sino realizarte con tus virtudes, con tus capacidades, con tus limitaciones y no tienes que ser un gran bailarín o un gran coreógrafo, con tu realidad y a partir de ahí puedes dar, pero si existe un – quise y no pude- o tal vez -debi haber sido- sobre eso se está basando lo que das a los demás, para que amen a la danza, que es neta del planeta, ¿Cómo? si tu odias o estás frustrado por la danza. En la escuela forman muy buenos ejecutantes pero no forman bailarines, chavos que no saben enlazar un paso con el otro, no saben coordinar la música y eso es la gran diferencia de los grandes bailarines y hablé yo del ballet, que es lo que yo siento que puedo expresar, no se en contemporáneo como este la cosa, el ballet es algo que tengo tan a flor de piel, si me explico pero yo creo que es algo por el estilo. Yo creo que si hay mucho talento, y se están haciendo muchas cosas, **pero son contados con esta mano, y tú estarás de acuerdo conmigo, son contadas, las verdaderas intérpretes; una o es una copia o un refrito, algo que no sale nada, engaño.**

Erika - ¿Y a que crees que se deba, a la formación o a que?

Meche – Es la formación, la mentalidad Erika, desde los maestros, cuando tu no estás con una mente universal no estás con apertura a que, el de junto por muy mal que te cae, aunque muy pobrecito su trabajo tiene algo de mérito, **cuando aprendamos a no descalificar el trabajo del otro, entonces vamos a crecer** Por que aquí nadie somos el máximo y hay que reconocer que el que está junto a ti es un colega, a lo mejor te cae mal por que se acostó con alguien, pero hay que reconocer que tiene algo o si estas viendo que tiene algo malo, pues tú no hagas lo mismo. O sea me refiero a que critico al de enfrente pero yo también estoy haciendo

lo mismo, no hay esa apertura de mejorar, de crecer, si viene alguien o da un curso nuevo, pues haber que trae de nuevo.

Erika – Podemos decir que hay una desorganización, no hay unión.

Meche – Hay un gran sentido de descalificación hacia el trabajo de los demás, una falta de respeto, falta de preparación y sentir que eres la neta del planeta. Aquí es típico, si ven que alguien esta haciendo algo o si necesitamos una sala para ensayar y yo puedo prestárselo y ni madres que te lo presto, **la gente que tiene para ayudar, sólo ayuda a sus gentes, pero realmente no ayuda a crecer y es mucho egocentrismo**, pero el trabajo corporal y artístico no esta trabajado, pero yo te lo vendo con la labia y esa es la gente que se queda. Yo quiero otra cosa, yo quiero ver los cuerpos trabajados, que no estén hechos bolas, cuerpos entendidos, orgánicos, el estilo que sea o la técnica que sea, es todo un deber.

Erika -¿Crees que las políticas culturales del país ayuden a que la danza no se desarrolle?

Meche – Sí, **finalmente la cultura no les interesa y sus finalidades son el enriquecimiento y el poder y si vemos que la gente que está los lugares claves, son los mismos que han estado en otros lugares, que tampoco han generado nada, no va a solucionar nada cambiarlo**, es como una maraña, y si esta mal desde arriba, económicamente, esta mal en lo cultural, es una pirámide, una cascada.

Erika – Ya por último tus mayores retos y tus peores derrotas.

Meche – En mi vida general, **mi fracaso, si empiezo por algo fue mi matrimonio, yo estoy separada, y esa separación creo que debió de haber sido desde antes y eso fue una debilidad mía**, defecto mío de ver las cosas que están funcionando mal y no poner el remedio en el momento y es postergar y postergar , digo le voy a poner la palabra fracaso, es algo que no logre, como consecuencia también ciertos problemas con mis hijos y secuelas por no haber resuelto eso en su momento, por que ahora entiendo que no soy súper mujer, pero sí fue culpa mía en algún momento, falta de seguridad, de fuerza, de decisión.

Erika - ¿Cuántos años tenían tus hijos cuando te separaste?

Meche – No estaban tan chicos, Merce tenía como catorce años y Miguel ya dieciocho, no eran niños, a veces creo que la situación estaba tan mal que sí provocho muchos daños, entonces para que esperar más tiempo.
Mi mayor logro fue bailar en la Compañía Nacional, no pedirle nada a nadie, aunque si el asunto, a veces, de no pertenecer a un clan, no lamerle las botas a nadie y a pesar de eso con mis limitantes como bailarina, tampoco era tan dotada como ahora son las bailarinas actuales, yo logre mucho, siento que tuve muchos logros y lo más maravilloso es que estando en un lugar tan dañino, tan temiblemente feo y no salí tan dañada , eso fue un logro, no nada más lo pagas en tu vida artística sino en la familia y después con tus alumnos, y sin embargo para mi fue un gran logro. **Fui honesta conmigo misma, salir de un lugar feo y no estar gastada y**

pues seguir con mi granito de arena, depositar semillitas por ahí y bueno ver a mis hijos ser personas decentes.

Erika – Actualmente ¿Qué estás haciendo?

Meche – Dando clases nada más.

Erika – Bueno, gracias ya te dejo comer.

ENTREVISTA TRES

Profesor Manuel Márquez.

Maestro de Contemporáneo en la E. I. A. 2, INBA.

Bailarín de la Compañía CONTRADANZA.

Erika –Bueno, platicame como fue tu iniciación artística.

Manuel – Bueno realmente fue una casualidad bastante afortunada, por que todo empezó cuando yo terminé mi carrera de Comunicación, entonces estaba haciendo mi servicio social y paseando por lo corredores de Ciudad Universitaria vi en uno de los anuncios los Talleres Libres de la UNAM, siempre había una inquietud de hacer una cosa extra, propiamente en el plan académico de la carrera, entonces en la preparatoria hice teatro, y en la carrera pues era mucho tiempo que tenía que utilizar para estudiar, para ver otras cosas, entonces se me dio el chance y cuando yo termine todo, pues ya vi como un tiempito que podía utilizar y entonces me acerque a ver que había en los Talleres, no de teatro, sino de danza y ahí empezó todo. La primera clase que tome fue con la maestra Cora Flores, que en ese tiempo era muy cercana a la coordinación del Departamento de Danza de la UNAM que era Rosario Manzanos y entonces las dos elaboraron un proyecto que le llamaron Grupo Piloto y la intención era hacer un grupo como de prueba para ver si se podía incitar o convocar o seducir a los universitarios para crear un grupo universitario en danza dentro de la UNAM, entonces el proyecto arrancó con siete días a la semana tomando alguna actividad extra curricular, o sea tres días tomabas ballet y tres días contemporáneo y un día trabajabas con el coreográfico, los domingos.

Yo no me inscribí a ese grupo por que parecía que tenías que tener una cierta experiencia, un nivel intermedio, tons yo me acerque a Cora y en una de esas charlas al final de las clases, ella me dio un espacio para decirme de estas danzas, yo le dije que me hacía falta una actividad académica y me dijo bueno por que no te acercas al grupo piloto estamos iniciando, tomando clases de lunes a viernes, sábado y domingo hay un trabajo coreográfico y pues ya me acerque y a partir de ahí empezamos a trabajar más en forma con el cuerpo y con la actividad dancística y bueno para fortuna mía , el coreógrafo que se acerco por primera y única vez a mí fue Marco Antonio Silva y a partir de él empecé a trabajar más estrechamente en su compañía, él iniciaba un proyecto con un grupo de educadoras, era un proyecto que tenía la SEP en eso entonces con escuelas normalistas para que participarán en una actividad extracurricular , escénica, todas las escuelas normalistas del país tenían un grupo de residencia, un grupo mexicano de danza, entonces a Marco le toco estar

trabajando con las educadoras y a partir de ahí después de terminar ese proyecto con las educadoras empezamos a trabajar ya para un proyecto de, primero fue un concurso, el INBA – UAM, nos invitó a que entráramos los que quisiéramos y hubo una selección , la primera selección fue en el taller de danza, pues como le faltaba mucha gente para completar el grupo, pues ya empezamos a trabajar, empezó con un grupo grande de educadoras, pero el rigor físico, la actividad que estaba fuera de sus horarios de escuela y siempre toda esta cuestión de ser educadora, es mucho de hacer manualidades, entonces se fue restando , creo que empezó con veinte gentes y termino con ocho, faltaba mucha gente, hizo una primera selección y nos invito a cinco de ese proyecto a otro y otro y así fue como trabajé con el seis años, en excelentes montajes y a partir de ahí se siguió otro grupo en donde trabaje un par de años más y después el grupo donde estoy ahora que ya llevó cinco años, Contradanza y en el inter trabajar con otras compañías y en proyectos bien definidos, muy específicos, a largo plazo y ya, ha sido mi trayectoria.

Erika -¿Cuándo entraste al grupo de la UNAM tu ya tenías alguna experiencia, habías tomado alguna clase de danza en tu vida?

Manuel – No, bueno escénico, era teatro en la prepa, fuera de eso no, **de hecho la danza nunca me había parecido atractiva de verse**, yo no me acostumbre a ver danza hasta que empecé a tomar clases, como por el 93 fue que empecé a ver danza ya más en forma, antes de eso era raro que yo viera algo, salvo en festivales, que traían cosas en el Cervantino o alguna cosa que organizarán como festivales, entonces veía danza, por lo regular veía teatro y cine.

Erika -¿Por qué no te gustaba ver danza?

Manuel – No se fijate, que no me parecía tan atractivo visualmente y algo pasaba que no me conectaba con lo que veía en escena y entonces no me acercaba y no me gustaban los trabajos que estaban presentando en aquel entonces.

Erika -¿Cómo que trabajos recuerdas?

Manuel – Pues realmente no me acuerdo, te digo, muy poco fui a ver danza y entonces que sería, grupos que llegue a ver entonces, pues Asalto Diario, Barro Rojo, de contemporáneo, realmente no me acuerdo bien, fue bastante esporádico, pero bueno después de verlos desde otra perspectiva ya como formación, como estudiante de danza en aquel tiempo, veía ya a los cuerpos y las disposiciones corporales coreográficas de otra manera, aparte se dieron como sucesos importantes en los siguientes años y pues salieron grupos muy importantes, estaba Antares, poco después Delfos, como que vino un cierto nuevo aire para la danza, en esos momentos ya me acercaba un poco más pero así como espectador hasta que me inicie en la danza.

Erika – ¿Actualmente te dedicas de lleno a la danza?

Manuel – Sí.

Erika -¿Terminaste tu carrera?

Manuel – Termine todos los créditos, pero me faltó hacer la tesis, que esa nunca la concluí y yo creo que no la concluiré.

Erika - ¿En que año entraste al grupo de Cora Flores?

Manuel – En 1992.

Erika - ¿Y seguías estudiando?

Manuel – Ya había terminado, yo estaba en el Servicio Social.

Erika – ¿Y como fue que decidiste dedicarte todo tu tiempo a la danza?

Manuel – Pues fue como eso, como entender que era eso lo que estaba buscando finalmente, la carrera fue como que, tú que estudias Comunicación me entiendes es una carrera muy abierta, el espectro que tú puedes manejar va desde radio, investigación, foto, a nivel económico, social, político, administración, muchas cosas que puedes hacer, entonces eso era muy atractivo y era tanto lo que podías hacer y alguna de tus afinidades podía entrar en alguna de esas ramas; pero cuando me tope con la danza entendí que eso era lo que estaba buscando, que este es el camino, es lo que realmente me interesa desarrollar como proyecto de vida y es lo que hago hasta ahora.

Erika –Y en el momento que tu decidiste, y pensaste –Este es camino que yo quiero seguir- ¿Qué reacción tuvieron tus padres?

Manuel – Pues mi mamá, muy reacia, de hecho fueron años muy difíciles, que como suele ocurrir, la principal preocupación, es ¿de que vas a vivir? El quehacer artístico en México no es por lo demás una fuente de ingreso fuerte, entonces es su preocupación, pues de que vas a vivir, y digamos que poco a poco fue entendiendo, que esto era a lo que iba a dedicar y que lo otro pues ya iba a quedar a segundo plano definitivamente y hasta que hubo un momento muy duro, donde tuvimos una reunión para que entendiera que a esto era a lo que iba a dedicar. Eso fue haya por el 94 o 95 y ahora esta muy contenta de que este yo haciendo esto ya me ha ido a ver a funciones y todo, bastante bien.

Erika - ¿En algún momento no te pasó por la cabeza, que no estuvieras en edad de iniciarte en la danza?

Manuel – En mi caso no por que realmente yo no pensaba dedicarme a eso, entre ahí como experimento, como de alguna manera intuitiva pero sin una mira de profesionalizarme desde el principio, así como que se fue dando el proceso, y realmente nunca, si, ahora lo pienso, no me entrenaba, pensando que iba a ser un profesional de la danza, sino por que me gustaba mucho hacer lo que estaba haciendo, y no sabía cuanto tiempo iba a durar, quizás hasta hace un par de años he empezado a entender eso que es realmente como mi actividad, mi elección y entonces se vive desde otra perspectiva, la decisión de profesionalizarte, de eso que haces tu. Entonces siento que después de un proceso de trabajo fuerte con el cuerpo, de transformación, de alineación, de fortaleza, en fin muchas cosas que van sucediendo en el camino, que de pronto cae el veinte de decir, ah claro pues es que si, a esto es a lo que me estoy dedicando desde hace doce años, entonces algo esta

pasando, como lo estoy llevando. La reflexión es más en sutilezas, digamos que ya ha pasado este periodo ahora es mucho más una cuestión de interpretación, más una cuestión de proyecto artístico, de reconsiderar que es la danza y de cómo es que se esta llevando a cabo el proyecto de creación, que estoy haciendo, que es mi aportación a la obra coreográfica o cuando hago obras coreográficas, ¿Cuál es mi aportación?

Entonces ese es un proceso padre ahora en mi vida, interesante de saber que si finalmente es una cuestión a la que recurro todos los días, le dedico la mayor parte de mi tiempo y estoy en ese proceso de reflexión, en forma de lo que es la danza.

Erika -¿Crees que como hombre hayas tenido mayor apertura, mayores oportunidades, que las mujeres?

Manuel – Hasta hace tiempo yo te diría que si, pero ahora, no se, es una cuestión un poco resbaladiza, evidentemente si hay menos hombres que mujeres bailando, pero lo de las oportunidades, yo no se, por que yo he visto mujeres que han tenido muy buenas oportunidades y las han tirado por el bote de la basura y hay hombres que lo mismo, no se, yo creo que es una cuestión como de estar en sintonía en el momento, ¿no?, en que posición estoy yo para recibir o para dar, en ese sentido pues te van generando tus propias oportunidades, yo creo que para mi lo fundamental es lo que generas desde adentro, **yo tengo la convicción de que somos una especie de antenas que emite señales en diferentes sintonías y uno se conecta con esas sintonías al mundo y convoca a lo que quiere que llegue a su vida** y en la manera en como asuma uno esas recepciones, es como las coincidencias se dan, entonces las oportunidades tiene mucho que ver en como asumes esas recepciones. Y no se si sea por todo ese proceso de educación o reconstrucción del perfil femenino, que ahora pues hay muchas mujeres bailando en muchos grupos, entonces siento que es como una revaloración de su propio proceso y de su propia vida y de muchas reflexiones, **yo creo que las oportunidades se dan a quien esta dispuesto a recibirlas**, que a lo mejor por numero, todo podría parecer que las mujeres tienen menos oportunidades de estar bailando en compañías y todo.

Erika – Hace un momento hablaste de que estás en un proceso de reflexión ¿Cuándo Manuel Márquez se para en el escenario en que piensa?

Manuel – **Pues realmente cuando estoy en el escenario, no pienso en sí.** Hay una maestro de teatro, que se llama Tulio Tavira que dice –que uno de los errores más terribles que podía cometer un actor es hacer la cocina en la escena, que todo ese proceso que te lleve a crear ese personaje el público lo vea. Es como estar viendo como parte los chiles y los ajos y después los jitomates y frie el pollo y después de presenta el platillo o no te lo presenta, entonces te queda ¿Cómo habrá sido? Entonces cuando se pone de esa manera, cuando estoy en escena digamos, en la mayoría de las veces, es un proceso de maduración y entonces ya lo que sucede ahí es un acontecimiento que esta bien hecho, que se da como respuesta, como resultado de todo lo anterior, entonces en ese momento no es tanto un estado de reflexión, sino es un momento muy peculiar, por que tampoco es un abandonar el pensamiento, por que si tienes que estar pendientes de muchos detalles, no? , sobre todo cuando hay cierta complejidad coreográfica o si hay un diseño que tenga que

ser en cuentas o que tengas que entrar en ciertos giros, tienes que estar muy pendiente de esas cuestiones, más allá de eso no estás pensando bueno, ahora voy a estirar la pierna, a bueno ahora lo que sigue es ponerme muy intenso, se va dando, vas como respondiendo a esos estímulos escénicos de una manera muy peculiar, por eso cuando teníamos las clases les decía yo; el estado de alerta de alerta que se logra en escena es muy similar a estos estados de exaltación que puedes lograr en meditación no?.

Tienes una consciencia muy amplia, muy transparente, muy claras las cosas pero no es propiamente un proceso que comúnmente hacemos en la vida cotidiana de reflexión, de raciocinio y de cómo separar la mente, el cuerpo, y las emociones ¿no? Es como todo en conjunto y nada más dejar que suceda, estar como muy receptivo por que en escena pueden pasar muchos imprevistos, por más que ensayes una obra, puede ser una cuestión técnica de tramoyas, iluminación o música de algún compañero, que tal vez le pasa algo en escena o puede ser que se le olvide o que a ti se te olvide, miles de cosas pueden suceder y entonces **ahí esta la capacidad de resolver en ese instante y estar como muy presente en la escena.**

Evidentemente con un lenguaje que ya es tuyo, esta suficientemente codificado en tu cuerpo como para que sea una respuesta natural, es un poco lo que les sucede a los que practican artes marciales que de tanto hacerlo llega a un punto en que sus movimientos y sus respuestas ante ciertas cosas son automáticas y evidentemente la danza contemporánea tiene vertientes de flexibilidad y de complejidad, por los diseños que puedes llegar a manejar y que de repente son un tanto ajenos al quehacer cotidiano del cuerpo, con la repetición y la reflexión de ¿Dónde va esto? Puede llegar a ser un movimiento que te nazca como parte de tu propio sentir en ese instante, debe estar vinculado tu sentir con lo que expresas corporalmente, es como un estado peculiar de conciencia.

Erika -¿Y que esperas recibir del público?

Manuel - **¿Qué espero del público? (silencio) pues mira, en cierto sentido nada, por que (silencio) cuando bailo, no bailo para el público,** todo este proceso de reflexión del quehacer dancístico, sobre que estoy haciendo, sobre, ¿Qué es para mi la danza? Lo he tomado como un camino de conocimiento personal, entonces cada vez que hago clase o estoy en ensayo o en escena, es como una manera de reconocer quien soy, es como estar, es como responder a esa pregunta ¿Quién soy yo? Es más en ese sentido que estoy haciendo la danza, como un cuestionar hacia el interior, que me motiva a estar así, que es lo que puedo despertar en mí, en emociones, en destrezas, en muchas cosas y evidentemente el acto escénico sin público no es un acto escénico, si hay necesidad o requerimiento de que alguien lo observe sino sería otro tipo de trabajo, lo mismo sería que lo hiciera en casa encerrado, que hacerlo en escena y creo que en menor grado esta mi atención hacia el público, digamos me interesa que vaya gente a verlo por que creo que es una manera de reconocer.

A lo mejor a alguien le despierta algo, a lo mejor nos conectamos en ese momento, a lo mejor nos comunicamos de esa forma, pero de igual manera si no va el público pues es otra manera de estar haciendo tu labor de trabajo al interior. **Es un poco complejo este punto de la audiencia, por que si es necesaria su participación para que el fenómeno escénico ocurra,** poco o mucho de su aportación económica importan, poco o mucho de su presencia. Por que así das a entender que hay un grupo que si le interesa que se siga desarrollando esta actividad, y entonces

que haya teatros, que haya apoyos, que haya dinero para seguir creando cosas y vivir de eso.

A lo mejor algo sucede con la audiencia, con la gente que te ve, a lo mejor algo les mueve de su vida, algo que los impulsa a tomar decisiones que no habían querido hacer, siento que si hay una repercusión, pero realmente no estoy muy cercano a interesarme, y saber que les pasa, o por que asisten o dejan de asistir, yo no me pondría en la puerta del teatro a preguntar, ¿Qué le pareció? bien a que bueno; desde luego, me gusta que vaya gente a vernos, pero no esta dirigida mi atención a eso.

Erika - ¿Y que piensas de las políticas culturales y la forma como afectan a la difusión de la danza en la Ciudad de México?

Manuel – Bueno (silencio) hay un cierto rezago, un cierto menosprecio de relegar la danza a un plano bastante inferior a todas las actividades, teatro es como más apoyado, música tiene como más apoyos, yo no se si sea por que tienen otro tipo de organizaciones como sindicatos, asociaciones.

Erika – ¿En la danza no hay sindicatos, algún tipo de gremio?

Manuel – No, hay como asociaciones, como la Sociedad Mexicana de Coreógrafos y como intentos de gente de organizar grupos para hacer demandas para hacer presencia o publicar algo por ahí, pero así como un gremio que tu digas que hay como bastión en defensa de la danza, no hay. Evidentemente, sobre todo en estos diez años que me forme han sido cuestiones de recortes presupuestales, de una creciente tendencia a hacer de la productividad y lo funcional y lo económicamente redituable, la prioridad. Todo aquello que no tenga esa característica pues pierde brillo, pierde interés para los funcionarios, entonces mientras menos ofrezcas eso, pues menos apoyos hay.

Realmente es difícil, esa cuestión es cada vez más dura, no solo para la danza sino para la cultura en general, por que cada vez hay menos dinero para eso, nos están recortando muchos programas y los programas que quedan están batallando para sobrevivir, se esta poniendo en duda su permanencia, se discute mucho si debe estar o no, a quien le rinden cuentas. Y ya que están, **entonces vienen las cuestiones hacendarias, que están muy difíciles, te piden que demuestres en que estas usando ese dinero, centavo por centavo, si te lo gastaste todo, si no te lo gastaste o por que te lo gastaste todo**, en fin como que muchos requerimientos administrativos que aparte de todo obstaculizan un poco el trabajo de reflexión, en el quehacer mismo, por que esta tan involucrado en asuntos administrativos que de repente lo otro queda muy relegado, en cuestión de tiempo, de trabajo coreográfico, en lo que hago como compañía se ve opacado por estas exigencias.

Yo no se, alguien preguntaba si la danza era elitista y yo digo que sí, yo creo que si es una cuestión de, primero, de acervo cultural, en la mayoría de la población la danza no es una opción de entretenimiento con justificada razón, digo yo tampoco les tienes que gustar.

Erika - ¿Y por que crees que no sea tan socorrida por los espectadores?

Manuel – En parte por que el trabajo de danza que se hace aquí es deficiente, en muchas compañías no esta desarrollándose un trabajo interesante y por otro lado, **si piensas que pasas 24 horas del día, digamos que catorce horas estas despierto y de esas catorce horas, seis horas estas bombardeado por los medios de comunicación masiva que te dicen, te saturan y te repiten y te vuelven a repetir lo mismo, entonces tu oferta cultural se reduce a cinco opciones.** Y si ya sabes del cantante de moda, de la telenovela famosa, de la canción más vendida, pero otras instancias de entretenimiento no son tan socorridas, el porcentaje es que si alguien le dedica el 80% de su tiempo a promover a una cantante de pop y 2% a promover una compañía de danza, pues evidentemente si recibes ochenta veces más, pues seguramente piensas que ha de ser mejor o ha de estar más bueno o algo me ha de dar eso que no me da el otro por eso no se anuncia tanto , entonces creo que es como un *revoltijo* y aparte es como una decisión de vida. Evidentemente estamos contruidos en una sociedad en lo que interesa es ganar dinero y esa es la meta en la vida, independientemente a lo que te dediques, el éxito es mediante la obtención de dinero, y si no ganas dinero, entonces estas como fallando, así como haciendo cosas que no son del todo correctas, entonces lo otro queda relegado. Si gran parte de tu pensamiento esta en como le vas a hacer para ganar dinero, esta bien, es tu decisión de vida y a lo mejor das buenos frutos, a lo mejor quieres tener una familia, un coche, pero también por eso, la cultura esta muy relegada, y es algo difícil de romper.

Erika –Entonces, podríamos decir que lo que le hace falta a la danza es darse a conocer entre los públicos.

Manuel – Mira en lo años ochentas, las compañías tenían un subsidio, muchas compañías independientes. Y había un grupo, que hablaba de estas guerras civiles que había en Yugoslavia y de toda la devastación que había y entonces hablaban de que, los que deberían educar a los niños eran los abuelos y no los padres, los padres están perdidos, es una generación que esta perdida, entonces los educadores deberían ser los abuelos y yo creo que es un poco así, yo creo que la labor importante, si es que queremos que la danza persista, y que crezca la audiencia, es con los niños, infundirles en ellos el espíritu de aventura y de descubrimiento y de experimentación, como el fútbol. **Hay tanta gente que ve y esta en los estadios, por que en su vida diaria juega fútbol, ¿no?, están ahí en las canchas, tu los ves todos raspados, polvosos pero están ahí** y claro cuando se presenta eso en la tele o van al estadio, pues están empapados, saben de lo que se trata, se involucran directamente con eso, es muy propio. **Y la danza pues esta vista como en vitrina, es esa doble combinación; por un lado esta como en vitrina, ¿no?, y entonces si debemos admirarla y elogiarla, pero no voy a verla por que esta fuera de mis posibilidades para entender, es un bien cultural que esta más allá de lo que yo pudiera aspirar, piensan que es algo que esta fuera de sus alcances.** Es algo que esta tan barnizado de solemnidad, de alto refinamiento, y de reflexión filosófica y de todo que para la mayoría de la gente dice –yo que voy a saber de esto, no yo no entiendo, pa’ que voy- entonces yo creo que si a los niños se les da el chance de que haya talleres en donde experimenten con su cuerpo, entonces van a empezar a descubrir lo placentero eso, y van a decir pues yo también quiero, por que de otra forma lo veo muy difícil, por más prensa, por más medios, pues no estas generaciones siento que están alejadas de esto.

Erika –Cuéntame un poco de tu trayectoria dentro de Contradanza.

Manuel – Mmm, bueno estoy comiendo arroz, entonces estoy tardando un poco en responder, empecé ahí por una invitación de Cecilia Appleton, que es la directora y coreógrafa de la compañía para estar en un obra que se llama, “Camas con historias”, que es una de las obras más socorridas y que han tenido trayectoria, y el próximo año se cumplen quince años de “Camas con historias” va a ver varios festejos y varias cosas, entonces me dijo que si quería participar ahí y pues lo acepte. Mi primera función fue en Puebla, el 20 de noviembre, celebrando cosas patrias y a partir de ahí participé en otros proyectos y luego siguió una obra sobre Romeo y Julieta, que se llamo, Montesco busca Montesco y luego otra que se llamo “Muros, cuando el alma sale del cuerpo” y luego vino otra, que es como un divertimento, que se llama, “El viento ya no es tu voz” y antes de eso una coproducción, México – Estados Unidos, “Aura” y ahora lo más reciente es un obra para niños y así ha sido como la labor en Contradanza en estos cinco años, que es interesante por que digamos que la concepción de Cecilia en cuestión artística, es muy social, entonces ella busca acercarse mucho a los públicos no usualmente socorridos, entonces participa mucho en teatros universitarios, CCH, en algunas escuelas y también en los teatros más conocidos, pero a la vez en esta otra vertiente, entonces ha sido como una experiencia bastante interesante, por que te das cuenta que si se presenta con cierta regularidad la danza pudiera ser una opción para los jóvenes, si van por que es gratis, pero es más difícil que le cobres unos \$40, te dicen que no por que son estudiantes, es una mentira enorme, por que gastan, \$50 o \$60 pesos en una parranda, pero no pueden gastar \$40 en una función de danza. Aún así la idea es como irse acercando más a estos públicos, el que algo se les despierte, y a lo mejor a los 400 que fueron, nada más regresan veinte a algún espectáculo de danza, pero esos veinte pues antes no iban, y por ahí puede ser labor en pequeño, que a lo mejor contagia a otros, pero se va dando. Las condiciones son muy difíciles en esos lugares, condiciones físicas, los mismos funcionarios, no son precisamente fáciles, entonces hay que luchar mucho en eso, pero como experiencia de trabajo es buena.

Erika - ¿Haz trabajado de coreógrafo, tienes alguna creación propia?

Manuel – Uno, realmente es un solo, es del año 2000 y acabo de presentarlo el año pasado, se llama “La mañana siguiente” y estoy en proceso de otro solo, que probablemente este el próximo año.

Erika - ¿Tiene algún tema especial, te inspiraste en algo para crearlo?

Manuel – Realmente fue, primero por la admiración que tengo de Jorge Luis Borges y toda esta propuesta que tiene de la dualidad, de existencias paralelas, de el juego de los espejos, de que esta realidad que vivimos, no es la única, que pudiera existir otra, entonces dice ahí “Que Dios detrás de Dios y la trama empieza”, entonces esta frase me llegó mucho y ahora que la empecé a bailar entendí mucho de que se trataba. Habla de esta posibilidad de existencia múltiple, como una reflexión sobre la creación artística, esta parte de ensueño, de realidad y de todo lo que vas llevando a escena de tu propia vida inconscientemente o a veces muy conscientemente pero que se esta como reflejando de manera muy propia, casi independiente de lo que tu

piensas que es como interpretas quien eres. Entonces es como esa reflexión del propio quehacer artístico, de esa perspectiva de multiplicidad, de por que empeñarse en hacer un símbolo más adentro de la multiplicidad de símbolos que ya existen en el mundo, para que empeñarse en crear este nuevo signo o emblema de un mundo tan lleno de emblemas.

Erika -¿Qué significado tiene para ti ser docente?

Manuel – Es una retribución a la danza, hacia lo que me ha ofrecido la danza, es como permitir que con mi propia reflexión, con lo que he elaborado en estos años, otros accedan a conocerse a sí mismos, entonces es hacer el camino de la danza, un camino de descubrimiento para otros; que es lo ha significado para mí. De hecho lo primero que le digo a los grupos, es mi manera de ver la danza, es mi propuesta, no es la única, hay muchas más, pero esto es lo que les dejo, a lo mejor otros aprenden de diferente manera, pero ya es otra posibilidad y es muy enriquecedor poder estar con ustedes. Por que vas entendiendo las formas de cada uno, como van descubriendo y eso es bien bonito, verlos como entran con miles de broncas en la cabeza, miles de líos de coordinación, trato de entender, de relacionar, poco a poco, pero se van descubriendo cosas, aun los que no salen o los que si acaban se van entendiendo muchas cosas y eso para mi es lo importante de la labor docente.

Así es como lo entiendo yo y realmente en estos años que estado en la escuela ha sido muy gozoso, la mayoría de las veces el estar compartiendo y descubriendo entonces si es muy bonito ver las transformaciones de cada uno, eso es padre.

Erika – Y bueno ya por último ¿Cuáles consideras tus mayores logros y tus peores derrotas?

Manuel – Hace poquito tome un taller de creación a través de la infancia, entonces ahí nos preguntaron, si no fueras tu, que animal te gustaría ser, que persona te gustaría ser y que cosa. Pues lo de la cosa y el animal digamos que pude resolverlo con cierta facilidad, pero lo de que persona eso si fue verdaderamente un lío, tanto así que le dije –oye y si y quisiera ser yo mismo otra vez se vale- ah no pues sí. Realmente para mí ha sido bien gozosa, ¿no?, muy a gusto como ser, por que de alguna manera he logrado cosas que me he propuesto en todo el tiempo y todo sueño que he deseado se ha conseguido, todo lo que en algún momento me parecía deseable, se ha dado, entonces digamos que hasta ahora ha sido la satisfacción de muchas cosas, evidentemente en el camino hay obstáculos, frustración, hay momentos de debilidad, de fuertes cuestionamientos, hay momentos de duda, rompimientos con esquemas mentales muy fuertes, pero no se si sean precisamente derrotas o fracasos, yo creo que es parte de ese proceso de vida, en el que vas aprendiendo a enfrentar diferentes situaciones, involucrarte de manera distinta y con otros. Finalmente son espejos de lo que tu eres, yo creo que todas las relaciones, lo que acontece y te rodea tu vida, es un espejo de lo que eres, y el mudo no hace más que reflejar lo que traes adentro , lo que estas viviendo, pensando, sintiendo y entonces pues todas son experiencias vitales. Quizá por ahí se deslave un poco el concepto de éxito y fracaso, finalmente todo ha sido como experiencias que te ayudan a desarrollarte a descubrirte, a estar en constante transformación y en reconocimiento de lo que eres, como ir desgastando la escultura que esta dentro de tu piel.

ENTREVISTA 4

Martha Flores

Ex – bailarina de ballet de la Compañía Mastache.

Coreógrafa de diferentes compañías.

Maestra de ballet y jazz, de su propia academia.

Erika – Pláticame un poco de cómo te iniciaste en la danza.

Martha – Bueno, realmente a mí la danza me empezó a gustar desde chiquitina, pero realmente la iniciación la tengo por mi mamá, ella nos llevaba a la Academia de la colonia y empezamos a tomar clases como cualquier chiquita, como diversión, yo creo que vas creciendo y vas teniendo tu línea de vida, entonces debido a esa línea empecé a tener mucho más curiosidad en la danza, tuve muchas oportunidades de trabajar como maestra de danza, por que aparte tengo mucha estrella con los niños, entonces me dejaban grupos de chiquitos, mi maestra que ya era muy avanzada, y así, hasta que yo dije si voy agarrar esta línea me voy a trepar y entre a los extemporáneos de Bellas Artes, a seguirme preparando, llega el momento en que me ofrecen que yo entre realmente a un grupo de maestros para danza , dentro de Bellas Artes y es así como empiezo a trabajar.

Erika - ¿Cómo es la entrada para los extemporáneos, haces examen?

Martha – ¿Presentó? No, entre a tomar clases normales y pagaba mis clases y todo, y ven el carisma que te tengo para dar clases y me ofrecen hacer una titulación dentro de la danza.

Erika - ¿Cómo una carrera?

Martha – No, si era una carrera, hice cuatro años y medio de carrera cuando estaba la escuela, el Sistema Nacional de Danza, atrás del auditorio.

Erika – O sea ¿estudiaste docencia?

Martha – Docencia, si.

Erika – Y cuando tú decidiste dedicarte de lleno a la danza ¿Cuál fue la reacción de tus padres?

Martha – Mira como en mi familia, siempre ha existido mucho amor al arte , realmente no es dañino, lo único, son las líneas que tocas dentro de la danza, por que una vez que yo termine pues ya hay que ganarse el pan, y hay que trabajarle, entro a hacer show con muchos amigos míos que empiezo a conocer, hacíamos show en discos, trabajamos para Carvajal en el canal 13, entonces empiezo a hacer cortinillas ahí en el canal 13, más aparte trabajábamos muchos show que hacíamos en discos, bares y ahí es cuando empiezo a tener conflictos por que lógicamente desvías un poco la línea que tu quieres buscar , pero pues tienes que tocarlas para amar realmente la danza y conocer lo que es la danza, **la danza es muy versátil, es grandísima la línea de la danza**, entonces no puedes dejar de conocer ninguna. Ya

después yo me meto a tomar actuación con maestros particulares y empiezo a conocer más lo que tengo adentro, que **realmente mi adentro es lo que más me gusta, o sea vivo para enseñar lo que es el arte**, me encanta ver, me encanta coreografiar. Después me voy a Cuba, tengo muchísimos estudios allá, voy a la escuela de Alicia Alonso, yo tengo cuatro estudios terminados con Alicia Alonso, que realmente ahí no nada más se avocan a lo que es danza, sino te enseñan a actuar, te enseñan todos los puntos de un escenario, todos los que debes tocar en el sistema emocional, sobre todo del público, las mañas que debes tener teatralmente.

Erika – Cuéntame un poco más de tu experiencia en Cuba.

Martha – **En Cuba, yo fui realmente por que se me presenta la oportunidad con un buen amigo de conocer Cuba, cuando llegó allá mi máximo es conocer la Academia de Alicia Alonso, me enamoré de esa escuela, es una cuna del arte** y cuando ves realmente como empieza la línea de la danza, es impresionante, impresionante. O sea yo quisiera que realmente los bailarines mexicanos tocaran esos puntos, si yo no he ido a Rusia es por falta de dinero, por que es otro punto que yo quisiera conocer, la danza rusa y cubana son algo que me encanta, es lo que siento que sirve, por que la sensibilidad de los cubanos es muy fuerte y la de los rusos.

Erika - ¿Cuánto tiempo estuviste en Cuba?

Martha – He ido once veces a Cuba, los cursos que he tomado duran tres semanas, pero tienes que completar dos cursos, o sea seis semanas para que te avalen en la escuela cubana como un curso terminado y ya debes tener la docencia en México, eso es lo que pasa, vas a Cuba a reafirmar tus conocimientos. Por que en México hay muy buenos maestros no le piden nada a nadie, pero ya el profesionalismo con el que se maneja es diferente, **en Cuba es una profesión, aquí realmente tienes que lucharle mucho**. Cuando me doy cuenta que mi línea es dar clases, pues empiezo a montar un saloncito chiquito en Buenavista y doy clases con alumnas mías que me siguieron de acá de con Gela, que me pedían que yo les diera clases y el trabajar con tres, cuatro gentes, pero con gentes que amen la danza te deja más que tener un grupo de cien, **o pensar que estas dando clases a nivel de una compañía ¡¡guau!! Pero hasta donde puedes llegar y a mi lo que encanta es crear, prefiero hacerlo yo**.

Erika – Dijiste que en la danza cubana había mucho profesionalismo, ¿Qué otra diferencia notaste entre la danza cubana y la que se hace en México?

Martha – Demasiada, por que Cuba para ser bailarín de espectáculo tienes que terminar tu carrera de clásico, si no, no puedes y aquí para ser bailarín de espectáculo vas y te preparas en centros x, y ya eres bailarín de espectáculo, mientras bailotees, **hay mucha diferencia entre ser bailarín y ser bailador**, demasiada diferencia, hay quienes no han hecho una docencia y están dando clases, hay quienes ni siquiera conocen la estructura corporal y dan clases, hay quienes no saben contar una música y dan clases, pero como bailan en las fiestas, pueden dar clases y ponen XV años y todo para mí, o sea respeto su trabajo y todos tenemos derecho a ganarnos el pan, **pero para mí la línea de la danza es sagrada y así me quiero mantener y así quiero morir**.

Erika - ¿Me puedes nombrar algunos de los cursos que tomaste en Cuba?

Martha – Claro, el primer curso que tome fue Evaluación Especial de Docente, te evalúan como docente que eres, el segundo fue Coreografía en general, a nivel pre, que es todas las coreografías que puedes montar con chiquitos, ¿sí?, que en realidad vienen siendo trabajos en círculos, haya son los kinders, entonces como debes manejar a un niño de cuatro años, cinco, no puedes meterle un Lago de los Cisnes, el tercer curso es a nivel de primero, segundo y tercer año de clásico, si ahí te avaluad como maestra de danza clásica a nivel internacional, y el cuarto curso fue de cuarto y quinto año, no he tenido la oportunidad de hacer el curso de sexto año, tengo hasta la mitad, que en todo te meten coreografías, ritmos y teatro.

Erika - ¿Haz experimentado en alguna otra expresión dancística?

Martha – Sí, claro que sí, y tengo terminado el segundo y tercer año de danza folclórica con Héctor Fink, pero yo nada más fui a avaluarme, por que afortunadamente en la escuelita donde yo me inicié de chica, hubo demasiadas buenos maestros que a mi dieron todo el aspecto folclórico de México, todo lo que es Chiapas, Oaxaca, Jalisco, Veracruz, Istmo, todo lo básico y lo tengo por ejemplo en las escuelas primarias que doy actualmente doy folclor por que lo conozco y voy a diferentes lados donde se que hay buenas escuelas de folclor para seguir avanzando, seguir enseñando por que es otra línea que me gusta, el folclor mexicano.

Por que la verdad el jazz es una línea que puedes amar y tenerla ahí, o sea, es un ritmo moderno, me gusta el contemporáneo y solo hice hasta segundo de contemporáneo, que realmente me sirvió como básico para hacer un colase y armar clases diferentes de jazz a mi no me gusta el jazz comercial, no, **a mi me gusta que la gente que trabaja conmigo sienta un cambio en su cuerpo, una energía, un cansancio, desarrollen músculos que deben desarrollar, que ya el baile viene al final, quien baila, baila y quien no baila pues va sólo a bailotear y se acabo.**

Erika - ¿Recuerdas alguna acontecimiento en tu vida que te haya marcado para que hayas dicho, por esto me voy a dedicar a la danza?

Manuel – Si, yo viví una experiencia muy padre, a mi me marco el seguir la danza cuando yo fui a ver un espectáculo al aire libre y que eran chavitas como de doce, trece años y bailaban, más bien fue una expresión, ahí en Casa del Lago y asemejaban a los patos y a los gansos, a mi me paso una cosa yo desde niña siempre me han gustado los patos y ver esa escenificación me llevó a sentir realmente **que la capacidad de expresión que tiene el cuerpo es lo mejor que te puede pasar en la vida**, por es tu esencia, que tenemos equivocaciones las podemos tener, pero ahí fue el jakón. Yo estudie agronomía y decía no, no es lo mío por que mi espíritu de libertad no me lleva a eso, amo la tierra, pero amo más mi cuerpo, el movimiento, ver a esas niñas pequeñas que las veías que se movían de un lado a otro, eso es lo que quiero dejar.

Erika - ¿Cuántos años tenías cuando viste esa obra?

Martha – 17 años.

Erika - ¿Y ya estabas estudiando?

Martha – Yo ya estaba estudiando, pero no amaba a tal grado esto, o sea, eso era nada más estudiarlo por que me gustaba pero cuando yo vi esa coreografía me llevó realmente a lo que soy, a lo que he tocado, **por que también he tocado puntos muy peligrosos de la danza, pero yo siento que tengo una estrella que me dice hasta aquí llegas en este momento** y esa estrella nunca la dejo por que se que hasta ahí debo llegar. Una de las experiencias más maravillosas y lo puedo decir, fue haber trabajado con el profesor Federico Mastache, por que te da la oportunidad de crear y crecer, que hay otras personas que a lo mejor no te dejan crecer por conveniencia de ellos en una compañía, como existe en todos lados. Si sienten que estás creciendo, ya no eres bienvenido, sino ya representas un peligro para ellos, por eso hay que aprender a decir adiós en el momento justo y no aferrarte a que es para toda la vida, para toda mi vida es crear, a mi gusta tener imaginación y me gusta que los niños tengan imaginación, eso si me gusta, pero no me gusta depender de una situación que tengas que estar en un lugar por fuerza, por que siento que la danza es totalmente el arte más libre y si ya no sientes eso en un lugar, pues adiós.

Erika - ¿Cómo fue que entraste a la Compañía Mastache?

Martha – A pues por audición, hicieron audiciones para Lago de los Cisnes, entonces adicionamos muchísima gente, nos mando llamar la profesora Socorro Larrauri, yo tomaba clases de clásico con ella, en D'Sergios, así se llamaba y ella era la maestra más fuerte de clásico, se audició a mucha gente, ella era la coreógrafa de la compañía y fue una audición dura, pero en ese tiempo yo estaba muy fuerte en la danza y me podía comer a mucha gente de ahí. Trabajar bajo la dirección de esa mujer fue la experiencia más dura que he tenido, por que esa mujer es coherente en todos los sentidos y te hace crecer y te hace sentir una mano amiga, siento que la compañía perdió una gran persona cuando ella se fue.

Erika -¿Cuándo ella se fue tu todavía trabajabas en Mastache?

Martha – Si, si ella monto Lago y se fue, realmente siento que ha sido la mejor puesta en escena que ha tenido esa Compañía, no le pedía nada al Lago de los Cisnes de la Isleta, nada la señora sabía su trabajo y lo hizo demasiado bien, después se va ella, siento que si ha habido cosas buenas en la compañía, bastante buenas, bastante oportunidad para mucha gente, muy digno, pero siento que te encajonas y debes de aprender a decir adiós.

Erika – Después de que ella se fue ¿Quién tomo la dirección artística?

Martha- Marco Antonio Amescua.

Erika -¿Qué obras bailaste en Mastache?

Martha – Hijole, muchísimas, fue **Oliva, vamos a la Luna, Lago de los Cisnes, Don Quijote, La zapatilla de cristal, Sueño de una noche de verano, Cascanueces, La bella durmiente.**

Erika -¿Cuánto tiempo estuviste en Mastache?

Martha – Cerca de quince, dieciséis años.

Erika - ¿Cuáles son los trabajos que haz realizado como coreógrafa?

Martha – Estuve en el grupo experimental de Teatro, con ellos estuve seis años, fuimos a varios lugares de la República, estuve en danza experimental prehispánica en Cancún, dos años y medio, con Mario Cruz, como cuatro o cinco años, también estuve con otra compañía de Teatro Infantil en el Teatro Legaría y en mi Academia de Danza yo trabajé las coreografías.

Erika – Cuéntame de tu trabajo en Cancún.

Martha – Fue de danzas prehispánicas, caribeñas, ahí te puedo que fue la experiencia más bonita, pues trabajar la danza prehispánica es hermoso, ha sufrido muchos cambios, esta modernizada, me mandaron llamar de México, fue una experiencia de meses y me quede mucho tiempo, por que ahí te dejan crear, trabajé para varias compañías ahí mismo en Cancún. Pero mi primera experiencia en el Grupo experimental de la UNAM, ahí se hicieron muchas puestas en escena para toda la República, entonces te mandan llamar como coreógrafo para diferentes numeritos.

Erika -¿Teatrales o dancísticas?

Martha – Dancísticos también , por el actor tiene que moverse, no nada más desplazarse, hice giras por toda la República.

Erika -¿Qué obras presentaron?

Martha – Muchas obras, Tartufo, esa la trabajamos muchísimo tiempo, otra que se llamó Dios es libertad, que fue creación de ellos, y otra obra de una adaptación rusa, "Cartas de un hombre muerto" que asemeja la película, esas fueron las más fuertes, las demás fueron obras pequeñas, hicieron Don Quijote, Don Juan Tenorio, yo trabajé mucho tiempo en el Lírico con Cachirulo, trabajé con el en varias cosas. Cuando regresé se me presentó la oportunidad en Teatro Legaría, son coreografías infantiles, Los tres cochinitos, de ese tipo y te da mucha experiencia, aprendes a manejar mucha gente, te cambian actores y bailarines a cada rato y son obras chiquitas que te deja un delicioso sabor de boca.

Erika – Y de tu experiencia con Mario Cruz.

Martha – Bueno yo entre por un amigo, Austrio, que estaba en Bélgica, iban a hacer audiciones, yo ni sabía de que se trataba su rollo de Mario, y bueno es todo lo de Teatro Oscuro, es un experiencia bien fuerte, es muy sublime la manera de escribir de Mario, ataca mucho a la sociedad, y a mi me encanto por que con el puedes crear. No te puedes burlar de una religión, cuando no la conoces, o no la amas. Pero debemos acordarnos que actuar significa dejar todo atrás y seguir siendo quien eres después. La lectura que a mi me tocó de **Muere Dulce Bebe** fue una experiencia muy fuerte **por yo siempre dije que nunca traería un hijo al mundo sin**

realizarme como mujer, sin tener las bases morales y económicas y yo estar tranquila con mi existencia, para tener un bebe. Este poema habla de un aborto y de cómo se puede sentir una madre, me llamó mucho la atención de su trabajo entonces me llamó como coreógrafa y ha pasado mucha gente por ahí, lo máximo fue cuando yo me llevé a mis alumnas a que trabajarán conmigo, yo quería que lo tomarán como experiencia, no como trabajo, como experiencia de algo diferente y hacerlas crecer y para mí una puesta en escena como flores negras fue lo mejor que me ha pasado, por que fue con gente que yo sabía que les podía dar una enorme sensibilidad.

Erika -¿Cuánto tiempo estuviste con el?

Martha – Cinco años.

Erika –Cuando hablaste de Mastache dijiste que había gente que no te dejaba crecer ¿Por qué?.

Martha – Yo siento que en todas las compañías hay ese tipo de personas, de cualquier nivel, hay envidias, sobre todo en el círculo dancístico, te saludan de beso mientras no crezcas más que ellos.

Erika - ¿Tu crees que esa fragmentación entre los miembros de danza detenga el desarrollo de la misma?

Martha – **Yo siento que quien se deje, siempre hay un débil y un fuerte, esa es la ley de la vida, pero no puedes vivirtela peleando con media compañía por que entonces a que vas, eso es lo que te digo, el conflicto entra en mí persona por que yo amo la danza, amo ser libre y no me gusta que en la danza haya ese tipo de problemas, a lo mejor soy un poco soñadora pero así quiero seguir siendo , no quiero lastimar ni que me lastimen, y en el momento que tengo que partir me voy. La danza en México podría crecer mucho si dejarán crecer a los jóvenes, pero mientras el maestro no deje crecer al alumno pues no va pasar nada una cosa es que tú pidas respeto como maestro, pero también respetar al alumno.**

Erika -¿Cómo maestra que les quieres dejar a tus alumnos?

Martha – Amor a la vida, el amor a la vida es amar al arte, amar a la danza. El arte es muy amplio, pero no quiero que amen a un leotardo que les costó \$600, puedes bailar con un velo encima de \$20 el tricot ja ja y es eso no lo que puedes crear con ese velo. Yo pienso dejarles eso, respeto al arte en toda su magnitud y dos que me recuerden como la persona que les dio la mano para amar la vida.

Erika - ¿Cuándo Martha Flores se para en un escenario y baila que es lo que le viene a la mente?

Martha – Pues más que pensar siento, siento que si tengo en toda su extensión el movimiento en mis manos en mis yemas, en mis **piernas es impresionante la vibración sanguínea que sientes cuando escuchas una música y lo que puedes expresar con ella** es no se, tal vez inentendible para mucha gente pero para mí es un proceso para expresar y poder mostrarlo a los demás, es el respeto a los demás.

Erika -¿Crees que hay una comunicación intrínseca con el público?

Martha – Claro hay obras que no meten al público o más bien hay actores o bailarines que pueden pasar de largo pero a lo mejor no te va a pasar siempre en el momento que alguien te dice, oye que manera de mover tus brazos, en ese momento ya hiciste algo, fuiste alguien, a lo mejor no te lo vuelven a decir, a lo mejor no vas a ser la prima ballerina **pero el hecho es que tu te sientas realizados y la conexión con cualquier mirada del público y decirle te regalo esto, que padre, para mi es lo mejor.**

Erika –Tu que esperas recibir del público.

Martha – Yo espero mucho respeto por tu trabajo, el aplauso del público es muy gratificante y hablé a nivel experimental no hablé de obras grandes, en esas obras la gente se para a aplaudir, pero en teatro experimental arrancar un aplauso, es otra cosa, otra sensibilidad que te interrumpen para decirte bravo, guau.

Erika - ¿Tú crees que las políticas culturales del país afecten al bajo crecimiento de la danza en México?

Martha – Claro por que en México es un país que se ha desviado en otras cosas, el arte es muy pobre en México, lo que te decía de Cuba, en Cuba todos los niños leen, pero en México, **cuantos ven una obra artística, no hay cultura entonces el país esta estancado, quién puede hacer una lectura de una obra de arte, que niños en la escuela los dejan ver una obra de arte,** es más importante ir a la Ciudad de los niños, lo comercial, somos un país que ha dejado de lado lo espiritual , por eso te digo que a mi nivel si quiero dejar algo en mis alumnas, con que deje sembradas dos semillas lo demás no me importa, sobre todo alumnas ya grandes como tu, que siguen viniendo a tocar la puerta, quiere decir que sembré algo y me siento muy agradecida, muy satisfecha con cada persona que le he dado armas para que viva, ya con eso me puedo ir tranquila.

Erika – De las obras que has bailado, ¿Cuál ha sido la más enriquecedora?

Martha – Mmmm Lago de los Cisnes, la música es impresionante y algo que me pusó Gela, mi primer maestra fue un baile para mi de la sexta de Beethoven .

Erika -¿Haz tenido lesiones fuertes?

Martha – Sí a mi me dio una tendoflevitis por las puntas, en el pie izquierdo, fractura en la pierna derecha por una cargada mal hecha y los hombros se me han zafado varias veces, unas ocho o nueve.

Erika – Mayores logros y peores derrotas.

Martha – **Mayores logros fue cuando me llamaron para dar clases a niños con discapacidad en el DIF de Tlalpán,** van aprendiendo lento pero te aman, otra cosa es ver alumnas mías que han llegado muy lejos espiritualmente y moralmente. Derrotas no poder aguantar o sobrellevar a las personas que algún día llame amigos, me estaba haciendo daño y tuve que decirles adiós y fue un adiós de raíz,

no busco medias tintas y eso es una derrota para mí. Actualmente trabajó para Mario Cruz, también en la Fundación, una como Casa de Cultura, trabajo para una primaria, dos kinders, ahí llevó los talleres de danza y tengo mi Academia de danza.