



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL MOVIMIENTO DE DANZA CONTEMPORÁNEA
INDEPENDIENTE MEXICANA:
UNA VISIÓN SOCIOLOGICA DE LA PRÁCTICA DANCÍSTICA**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA**

**PRESENTA:
VIOLETA RODRÍGUEZ BECERRIL**

**DIRECTORA DE TESIS:
MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**



CIUDAD UNIVERSITARIA, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

A la Fundación Alberto y Dolores Andrade

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos necios que dentro de las elecciones que son elegibles, eligen siempre la opción más disfrutable.

A todos aquellos pies que danzan con paso firme, especialmente, a los que me han compartido sus experiencias: Lydia Romero, Jorge Domínguez, Claudia Lavista, Víctor Manuel Ruíz, Tania Pérez-Salas, Marco Antonio Silva, Elisa Rodríguez y Alejandra Ramírez.

A Margarita, por su paciencia y gran generosidad para con este trabajo.

A mis sinodales Alberto Dallal, Adriana Murguía, Ramón Vargas y Marcela Meneses. Por sus valiosos comentarios.

A mis padres José Antonio y Esperanza, les quiero a mares. Gracias por toda una vida de enseñanzas.

A mis hermanas y a la nueva generación que me hace despertar todos los días con una sonrisa.

A Roberto Barrios mi compañero de andanzas, gracias por estos meses de apoyo incondicional. Aún nos queda mucho baile e infinidad de pasos por aprender.

A mis cómplices y camaradas: León Felipe (y familia), David, Lila, Evelin, Sandra Soria, Juan Estrella y Marcela.

A Gilberto Giménez y Patricia Ramírez Kuri.

A la Fundación Andrade, por su apoyo durante toda mi vida académica.

A todos y todas los que se han ido, pero que siguen presentes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. MARCO TEÓRICO. DE LOS CONCEPTOS SOCIOLOGICOS DE <i>HABITUS</i> Y CAMPO.....	8
1.1 ¿Por qué utilizar los conceptos de <i>habitus</i> y campo?.....	8
1.1.1 El <i>habitus</i> y el campo como categorías relacionales	11
1.2 El <i>Habitus</i> , “Principio no elegido de todas las elecciones”.....	12
1.2.1 Definición.....	12
1.2.2 Lo social in-corporado.....	14
1.2.3 La situación imprevista.....	15
1.3 El campo.....	16
1.3.1 El espacio social	16
1.3.2 Definir al campo	18
1.3.3 Las propiedades del campo	20
1.4 Los diferentes tipos de capital.....	24
1.5 El campo y el <i>habitus</i> en los estudios del arte... <i>dancístico</i>	27
II. BREVE HISTORIA DEL CAMPO DE LA DANZA DE CONCIERTO MEXICANA.....	29
2.1 Dimensión histórica del campo	29
2.2 Del Movimiento de Danza Moderna Nacionalista al Movimiento de Danza Contemporánea Independiente.....	34
2.2.1 Danza moderna y nacionalismo	34
2.2.2 La escena cambia, de lo moderno a lo contemporáneo	47
2.2.3 Y... surgen los contemporáneos independientes	56
III. LOS INDEPENDIENTES EN EL CAMPO DE LA DANZA ESCÉNICA MEXICANA.....	75
3.1 Algunas consideraciones sobre la danza independiente	77
3.2 Las generaciones de la danza independiente	80
3.2.1 De recién llegados a veteranos.....	80
3.2.2 La danza callejera y el <i>flashdance</i>	83
3.2.3 La compañía <i>de...</i> y la búsqueda de financiamientos	85
3.2.4 Los bailarines nómadas y las nuevas tecnologías.....	89
3.3 Los espacios de formación: Las academias, las escuelas y los talleres	92
3.4 El derecho de admisión y los medios de consagración: El “Premio”, los Festivales y los espacios de presentación.....	97
3.5 Las voces autorizadas: Los críticos y analistas de la danza.....	103
3.6 Instituciones y políticas culturales para la danza.....	107
3.7 Los intentos de organización en la danza independiente	117
3.8 Hablan los bailarines. Las representaciones sobre el arte y la danza	122
CONCLUSIONES	139
BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA	149

INTRODUCCIÓN

A finales de los años setenta surgió en la danza escénica mexicana el Movimiento Danza Contemporánea Independiente. La llegada de este movimiento produjo nuevas lógicas para el quehacer dancístico; la danza contemporánea se consolidó y se definieron dos posturas: los grupos subsidiados por las instituciones culturales y los grupos independientes de danza contemporánea.

El interés de este estudio se centra en las y los agentes de la danza contemporánea independiente, que viven y conviven en un espacio específico: el campo de la danza escénica mexicana. El análisis de este movimiento artístico involucra el reconocimiento de los posibles contenidos y prácticas de la “independencia” en la danza contemporánea.

Para analizar el tema, me he centrado en los conceptos de campo y *habitus* que forman parte nodal de la teoría del sociólogo francés Pierre Bourdieu. Este marco teórico me ha permitido obtener un panorama general de la evolución interna de este campo ubicando las posiciones de los agentes que ahí conviven. La danza independiente contemporánea se muestra como resultado de movimientos artísticos anteriores que disputan las posiciones de privilegio y el capital simbólico –o de prestigio. Aunado a ello, la composición del campo de la danza mexicana y en consecuencia los grupos independientes, se han visto también afectados por otros campos, especialmente, por el campo político y de poder, donde se trazan las acciones de las instituciones y las políticas culturales hacia la danza.

El primer capítulo de este trabajo aborda los conceptos que me han ayudado a construir el campo de la danza escénica en México. El campo y el *habitus* son categorías indisociables en la teoría de Bourdieu, de ellos se desprenden otros conceptos que son fundamentales (los diferentes tipos de

capital, la *illusio*, las estrategias, la refracción entre los campos, el espacio social, la relativa autonomía...) que al igual que los primeros, se comprenden unos en relación con otros. En el recorrido teórico por estas categorías intento enlazar el conjunto de ideas de la construcción teórica con las prácticas que se viven en el campo. Por ejemplo, el *habitus* y la idea de cuerpo se encuentran en la danza de manera decisiva; el cuerpo contiene la historia social y a su vez éste tiene *in-corporadas* las técnicas y “saberes” de su campo. El cuerpo de la danza tiene inscrito, de manera visible, la historia de esta esfera del arte.

En el capítulo segundo se da un breve recorrido por la historia del campo de la danza escénica mexicana. La práctica dancística se comprende en correspondencia a sus procesos y configuraciones en el tiempo, se trata de ahondar en las rupturas, las disputas, los personajes y los acontecimientos de este espacio específico. La historia de la danza da cuenta de cómo se originaron las reglas que rigen el “juego dancístico” y el capital específico por el que los agentes compiten. Los diferentes géneros de la danza escénica se encuentran en un mismo espacio pugnando por los apoyos gubernamentales y los diferentes capitales (principalmente el capital simbólico).

Los cortes en el tiempo o los diferentes periodos que he considerado, trazaron de manera decisiva la composición de la danza escénica actual. De tal manera, la posición actual de la danza contemporánea es resultado de las pugnas y escisiones de movimientos y corrientes dancísticas anteriores. En resumen, construir la dimensión histórica del campo es de suma importancia para poder comprender cómo se generó la posición actual del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente Mexicana.

Finalmente, el capítulo tercero describe la dinámica del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente y la relación que mantienen los grupos “independientes” con las instituciones culturales. Los denominados “independientes” se presentan como un grupo heterogéneo; diferentes

generaciones de bailarines y bailarinas mantienen sus apuestas en el campo mientras se disputan las posiciones de privilegio. En este sentido, ubico a las y los agentes que intervienen en la configuración de la danza independiente contemporánea, agregando el papel que desempeñan las y los críticos y analistas de la danza. En la actualidad, el espacio independiente de danza contemporánea tiene reglas y formas de consagración propias que se reflejan, principalmente, en el Premio INBA-UAM y en los festivales de danza contemporánea más importantes.

Las instituciones y políticas culturales permean las relaciones de los independientes; las becas y los estímulos que otorga el Estado han impuesto diversas transformaciones en la organización de los grupos. La burocracia cultural tiene un papel importante al ser la operadora de estas políticas, la relación entre productores y los agentes de la burocracia define -de cierta manera- la producción coreográfica.

Por otra parte, las representaciones del arte, el artista y la profesión bailarín (a) se abordan también en este capítulo. Las ideas sobre el arte atraviesan las prácticas de los agentes de la danza originando ciertas tensiones entre los grupos. La adquisición de capital simbólico (prestigio) se determina por la división entre “arte puro” y “arte comercial”; los criterios del campo del artístico se rigen por una lógica económica invertida que muestra un desinterés aparente por el capital económico y subraya las reglas internas del juego del arte. Para analizar estas representaciones he puesto énfasis en los testimonios de las y los coreógrafos y bailarines entrevistados.

Ante la complejidad del campo de la danza escénica y de la lógica del espacio independiente se destacan las estrategias, las tácticas y las escaramuzas que realizan las y los agentes de la danza para poder seguir con su labor artística.

I. MARCO TEÓRICO. DE LOS CONCEPTOS SOCIOLÓGICOS DE *HABITUS* Y CAMPO

1.1 ¿POR QUÉ UTILIZAR LOS CONCEPTOS DE *HABITUS* Y CAMPO?

Toda investigación comienza por una serie de preguntas o, como es mi caso, con la presencia de diversos *a priori*s. La recapitulación de estas afirmaciones me llevó a transformarlas en nuevos y numerosos cuestionamientos. Al descubrir el objeto de mi interés, vino la gran pregunta: ¿cómo podía analizar desde la sociología lo que denomino “El Movimiento de las y los bailarines Independientes de Danza Contemporánea Mexicana”? o, dicho de otra manera, ¿el objeto de estudio que había elegido podría ser construido como un problema sociológico? La respuesta llegó al reconocer cómo concebía y desde qué lugar estaba pensando al mundo del arte, y más específicamente un fragmento de éste: la danza. Fue entonces cuando me enfrenté a las ideas que tenía sobre el arte, la danza y también sobre cómo pensaba que “debían ser” las y los bailarines.

Sobre el debate de cómo la sociología puede tomar por objeto al arte, encontré algunas reflexiones del sociólogo Pierre Bourdieu. Lo primero que se plantea dicho autor en el libro “*Les règles de l’art*” es que algunos filósofos y críticos (de arte) manifiestan una posición de resistencia a que las obras sean analizadas por las ciencias sociales, ello debido a lo que denomina un culto al arte y al artista¹. Según Bourdieu, la obra de arte aparece para algunos como un objeto inefable al contener un carácter estético, una experiencia sensible que va más allá de los datos inmediatos. El artista y la obra suponen un orden de irreductibilidad, un uso exclusivo donde el arte sólo entiende al arte.

¹ Si bien existen reflexiones que anteceden al debate de Bourdieu sobre el tema del “arte por el arte”, lo que resulta en suma interesante de este autor es que define su postura sociológica sobre las ideas del arte y del artista.

Ante esta posición de irreductibilidad de la obra de arte, Bourdieu retoma una sentencia muy kantiana, de Goethe: “Nuestra opinión es que conviene al hombre suponer que existe algo incognoscible, pero no se debe poner límites en su búsqueda”².

Con ello, reproduce la idea de que en el conocimiento no hay límites, y en consecuencia, se orienta por un análisis científico de la obra de arte. Su propuesta no sólo reside en analizar las condiciones de producción de la obra, sino que, a su vez, plantea construir “sistemas de relación inteligibles capaces de dar cuenta de los datos sensibles”³, esquemas que exponen la lógica de las prácticas en un “mundo social específico”, donde existen leyes definidas que orientan las operaciones de determinados agentes. El mundo del arte no queda fuera del mundo social; sin embargo, se distingue y se delimita. Se admite que los agentes de este micro-universo son también sujetos de análisis sociológico al ser tratados como un grupo social que esconde lógicas de funcionamiento.

El papel de la sociología en el arte, según Bourdieu, queda fuera de espectáculos o voces hermosas; no se define en la exaltación de la obra, sino que deviene en un análisis exhaustivo de las prácticas y las relaciones entre los agentes del “campo artístico”.

La ruptura con la devoción o culto al arte implica asimismo, la transgresión de la idea o, mejor dicho, de la creencia del genio creador. Introduciendo por tal motivo el análisis de las trayectorias, es decir; ¿cómo fue que determinados personajes (bailarines, pintores, escritores y todos los que se reconocen en el espacio social como artistas) logran la toma de ciertas posiciones privilegiadas?⁴ . Su estudio no es un simple recorrido en la historia de vida del agente o, en este

² Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona Anagrama, 1995, p.13. Original en francés, Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

³ *Ibid.*

⁴ Al respecto podría citarse la obra póstuma de Norbert Elias; *Mozart, sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991.

caso del artista; la pregunta bourdieusiana está dirigida a la serie de posesiones simbólicas o materiales que el agente moviliza para ocupar un determinado lugar. Al respecto Roger-Pol Droit expone:

¿Cree usted tener una naturaleza de artista? ¿Se maravilla usted de sus dones? Indique su fecha y lugar de nacimiento, las profesiones de sus padres y su currículo escolar. Estos detalles poco nobles le permitirán sin duda saber más sobre sus supuestos talentos que la propia intuición⁵.

Otro de los puntos significativos en la propuesta de Bourdieu es que recoge la idea de que el arte, como toda experiencia humana, está atravesado por lógicas de poder. Con ello otorga cabida al análisis de las posibles luchas que se dan entre los productores de las obras culturales por el modo de producción legítimo. Bourdieu se propone introducir una especie de *epoché* metodológica para abordar la temática cultural, un paréntesis que implica una transformación en la manera más común de abordar y analizar la obra artística.

Esta perspectiva no trata, en ningún caso, de ver al creador y a su obra de manera aislada; la apuesta a la que el autor se apega gira en torno a un análisis que abarque la construcción del tejido de relaciones entre los miembros del universo del arte.

En suma, se trata de comprender a los movimientos artísticos en su lógica específica, bajo el entendido de que ésta no es una esfera que se excluya de lo social. “El arte nace del arte”- dice Bourdieu-, es decir del arte al cual se opone. En la danza no podemos comprender al movimiento moderno sin reconocer su franca oposición con el ballet clásico, pero también se tendrá que tomar en cuenta la “influencia” que toman las coacciones externas en estos movimientos.

⁵ Citado por Emmanuel Thévenon, “Pierre Bourdieu, 1930-2000”, *Label France*, (Paris/FRA: Ministère des affaires étrangères), No 47, Julio de 2002. Dirección URL : http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/47/es/20.html

En la presente investigación planteo abordar al Movimiento de las y los Bailarines de Danza Contemporánea Independiente Mexicana, utilizando los principales conceptos de la teoría de Bourdieu: el campo y el *habitus*. Pretendo estudiar a los grupos de las y los bailarines de Danza Contemporánea Independiente como un grupo social inserto en un espacio específico: el “Campo de la Danza Contemporánea Mexicana”. Con ello, espero responder a la principal pregunta de este estudio: ¿qué significado tiene el adjetivo independiente para los grupos de danza contemporánea?”. Se trata de ahondar en el término de la independencia analizando las dinámicas y prácticas en el interior del campo.

1.1.1 EL *HABITUS* Y EL CAMPO COMO CATEGORÍAS RELACIONALES

Los conceptos de *habitus* y campo en Bourdieu están inscritos en la corriente constructivista⁶. Dicha escuela trata de poner fin a la gran dicotomía entre lo “individual” y lo “colectivo”, entre la sobre-valorización de la estructura sobre el sujeto o, del dominio del sujeto de voluntad sobre lo colectivo. Los constructivistas analizan a la realidad social tanto en su carácter objetivo como su carácter subjetivo o interiorizado, tratando de reconciliar estas dos dimensiones. De la misma manera, subrayan la importancia del estudio formal de la construcción histórica de las distintas realidades sociales. Las pretensiones del constructivismo se verán reflejadas en el proyecto intelectual de Pierre Bourdieu⁷ y más precisamente en las categorías de *habitus* y campo.

⁶ Gilberto Giménez se refiere al constructivismo no como una escuela o tradición, sino como espacio de reflexión de problemas y de cuestionamientos sobre los que ha girado el interés de diversos autores tales como Berger y Luckman, Giddens, Elias, y el mismo Bourdieu. Sin embargo, subraya que lo que engloba a estos autores es la preocupación por superar la dicotomía sujeto/estructura.

⁷ Cabe señalar en este punto que Bourdieu se inclina por un “constructivismo-estructuralista” que privilegia a las estructuras objetivas que orientan los esquemas de acción y percepción de los individuos. Si bien queda al aire la gran pregunta de si Bourdieu logra escaparse de la gran antinomia sociológica individuo/sociedad - ya que su teoría ha sido tachada de determinista- lo que aquí valoro es el gran aporte metodológico de las categorías de *habitus* y campo para entender la lógica de las prácticas sociales. Véase. Gilberto Giménez, *La sociología de Pierre Bourdieu*, [en línea], México, IISUNAM, junio de 1997, Dirección URL: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>

Ambas categorías son indisociables en la propuesta teórica de Bourdieu; funcionan de forma paralela al representar las dos dimensiones que componen el mundo social: las estructuras sociales internas incorporadas en el *habitus* y las estructuras sociales externas que están encarnadas en el campo. El *habitus* interioriza lo social, es decir, la historia se transcribe en el cuerpo por medio de “disposiciones duraderas” y, por otro lado, lo social se exterioriza en forma de instituciones en el campo. Para realizar el análisis del “Movimiento de Danza Contemporánea Independiente” tendremos que reconstruir tanto el *habitus* de los agentes (en este caso, el de las y los bailarines) como el campo al que están inscritos (el Campo de la Danza Contemporánea Mexicana) para poder entender la lógica de sus prácticas.

A continuación se dará una breve definición de los conceptos de *habitus* y campo resaltando que, dada su complejidad y riqueza teórica, resulta en suma difícil exponer todo su contenido. Por ello (y bajo los objetivos de este estudio) se intentará aclarar sólo los puntos nodales de cada uno.

1.2 EL HABITUS, “PRINCIPIO NO ELEGIDO DE TODAS LAS ELECCIONES”

1.2.1 DEFINICIÓN

La noción de *habitus* ha sido utilizada tanto por la filosofía como por la sociología. Sus raíces guardan relación con el concepto aristotélico de *hexis* que se entiende como “una disposición moral generadora de actos”⁸. En el paradigma bourdieusiano, el *habitus* se distingue de la idea de hábito (que nace de la repetición mecánica) al relacionarse enteramente con lo que denomina sentido práctico⁹.

En términos concretos, el *habitus* reviste dos caras; la primera es la historia social incorporada por el agente debido a su propia trayectoria y posición

⁸ Gilberto, Giménez, *op cit.*, p. 5.

⁹ El sentido práctico o la “docta ignorancia” es una noción disposicional que explica por qué un actor social hace, sin cálculo previo, lo que debe de hacer “*la seule chose à faire*”. Es un saber práctico que produce las anticipaciones correctas -no conscientes- para actuar en el espacio social.

en el espacio social y, una segunda, que funciona en tanto sistema de disposiciones para actuar sobre el mundo; “el *habitus* en este doble carácter, interioriza lo exterior como exterioriza lo interior”¹⁰.

Para poder profundizar en esta noción regresaré a la definición del mismo Bourdieu;

El *habitus* se compone de “**sistemas de disposiciones durables y transferibles, estructuras estructuradas** predispuestas a funcionar como **estructuras estructurantes**, es decir, **como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones** que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines ni el dominio expreso de las operaciones para alcanzarlos, objetivamente regladas y regulares sin ser en nada el producto de la obediencia a reglas y, siendo todo eso, colectivamente orquestadas sin ser el producto de un director de orquesta”¹¹.

Es decir; el *habitus* actúa en forma de:

1. Sistema de disposiciones que funcionan como “potencialidades objetivas” o “potencialidades reales”; principios que generan y organizan las prácticas y representaciones. El *habitus* es un productor de prácticas, en tanto que él mismo es a la vez fruto de los condicionamientos históricos y sociales. Se mueve como un principio de creencia (sin suponer la búsqueda consciente de fines en la eficacia de la acción).
2. Estructuras estructurantes que actúan como principio clasificador de categorías de percepción (lo bueno/ lo malo, lo bello/ lo feo, lo agradable/ lo desagradable). Estas clasificaciones o estructuras mentales generan prácticas, que a su vez se distinguirán unas de las otras y operarán de la misma forma como un principio de distinción. El mundo social se interioriza en el individuo de forma ordenada, creando esquemas de percepción y de división del mundo. En este sentido, el gusto o la disposición estética es producto del *habitus*, en tanto

¹⁰ Louis Pinto, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, México, Editorial Siglo XXI, 2002, p. 44.

¹¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p.91. Original en francés, Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980 (negritas propias).

que éste realiza las distinciones mentales que generan las prácticas de apreciación y de consumo. El *habitus* en su calidad de productor de prácticas le ofrecerá a cada agente una escala de clasificaciones que se convertirán, posteriormente, en formas concretas de actuar ante una determinada obra cultural.

1.2.2 LO SOCIAL IN-CORPORADO

En la noción de *habitus*, el cuerpo cobrará una importancia vital al ser el depósito donde se inscriben e *in-corporan* las estructuras sociales; digamos que en el *habitus* existe una corporeidad socializada. Se aprende a tener cierta postura; a realizar los gestos adecuados; a saludar de una manera determinada respecto al grupo de procedencia; a transformar el cuerpo de acuerdo con la estética de la época o, como lo hacen las y los bailarines, a transformar su cuerpo por mantener su “apuesta” en el campo de la danza.

De tal manera, el cuerpo no sólo adquiere una funcionalidad biológica sino que, a la vez, es depositario de un saber social que condiciona la relación con el otro; contiene la forma y las maneras para que dos o más cuerpos se relacionen en un esquema determinado por la estructura social. Su destino es el de transmitir la historia de manera pre-discursiva, en tanto que es a través de él que los individuos realizan sus primeras oposiciones; alto/medio, bajo/alto, gordo/delgado. El cuerpo (como contenedor y portador de lo social) adquiere los códigos de conducta en términos de “su actuar en el mundo”; las maneras de vestir, de comportarse en la mesa, de mantener las distancias, de tener una postura se adquieren y se significan en la práctica.

A nivel de los sistemas de percepción que dividen al mundo, el cuerpo juega el papel de operador de distinciones al revelar las contradicciones sociales; el dominado interioriza su rango en gestos y movimientos.

...en la sociedad de cabila por ejemplo, el hombre se mantiene derecho, marcha a paso lento y seguro, mientras la mujer se mantiene encorvada, marcha a paso precipitado, mal afirmada¹².

Así entendido, el *habitus* y el cuerpo mantienen una relación de necesidad, el primero se articula en el otro y lo utiliza para objetivar en prácticas corporales las estructuras de mundo.

1.2.3 LA SITUACIÓN IMPREVISTA

Muchos de los críticos del *habitus* de Bourdieu sostienen la idea de que éste tiene un carácter determinista; de sistema de disposiciones pasa a ser un destino ineludible en el individuo. Ante ello, Bourdieu señala que el *habitus* actúa como un sistema abierto frente a una situación imprevista, es decir, contiene un nivel de adaptación y de inventividad.

El *habitus* no es un destino, como se lo interpreta a veces. Siendo de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas y, por lo mismo, es afectado también permanentemente por ellas. **Es duradero, pero no inmutable**¹³

En este sentido, Bourdieu nos recuerda que en las trayectorias de vida, hay sucesos definitorios que marcan al agente y que pueden transformar de alguna manera su *habitus*. Existen diversos ejemplos de estas “situaciones imprevistas”; un accidente donde un hombre pierde un miembro corporal, o una bailarina de ballet que sufre una caída y se ve imposibilitada a ejercer su profesión. La adaptación a estas situaciones requerirá del conocimiento de nuevas lógicas sociales, espaciales y corporales. En el primer caso la persona pasará a construir el *habitus* de la discapacidad y en el segundo, la bailarina en la negación del ejercicio profesional tendrá que encontrar nuevas alternativas.

Podemos decir que, cuando existe un evento drástico y hace su aparición el azar, el *habitus* puede modificarse y reclamar en los individuos frases como;

¹² Louis Pinto, *op cit.*, p.190.

¹³ Citado por Gilberto Giménez, *op cit.* 1997, original del francés, Pierre Bourdieu, *Reponses*, Paris, Seuil, 1992, p.109.

“este evento... me ha cambiado la vida” o “si no me hubiera pasado... no sería lo que soy ahora”.

De igual forma, Bourdieu pone en el terreno de juego a las “estrategias”, que también conforman una manera de sortear las imposiciones del campo en la vida cotidiana. Las agentes con su *habitus* y armados de los distintos capitales mantienen una disposición estratégica (no entendida en términos del cálculo racional de medios y fines) ante diferentes circunstancias y lógicas de poder. Dentro de las categorías de *habitus* y campo, existe la posibilidad de una creatividad reglada (*créativité réglée*) o una improvisación reglada (*improvisation réglée*) ante diferentes contextos. Partiendo del reconocimiento del juego social que se impregna en el *habitus* se conforman estrategias y jugarretas que nos permiten transformar, en cierta medida, las determinaciones sociales.

1.3 EL CAMPO

1.3.1 ESPACIO SOCIAL

Para poder esclarecer la significación del campo en Bourdieu, abordaré en primera instancia la categoría de espacio social, considerando la perspectiva del autor y las reflexiones del historiador Michel De Certeau, quien, en mi opinión, enriquece en un sentido teórico a dicho concepto.

En la perspectiva de Bourdieu, el lugar es aquel punto en el espacio físico donde se sitúa, o mejor dicho, se localiza un cuerpo. En cuanto estos lugares son ocupados no por objetos sino por los agentes sociales, el espacio físico va a adquirir la forma de espacio social. De este modo en el espacio social los agentes se distribuyen ocupando diferentes posiciones y apropiándose de ellas. Dichas posiciones se construyen en la exclusión mutua y en la apropiación que pudieran tener con respecto al espacio físico. Así una posición será ocupada, en tanto que como cuerpos, los agentes no pueden ocupar el mismo sitio. La distinción que se lleva a cabo se dará en torno a una dimensión espacial (debajo/sobre, lejos/cerca) y a una distinción de orden simbólico-social

(hombre/mujer, patrón/empleado). Las posiciones se delimitan también por las apropiaciones que tienen los agentes en el espacio físico. En su artículo “Efectos de Lugar”, Bourdieu señala como ejemplo que aquel que se caracteriza como persona sin domicilio no tiene prácticamente existencia en el espacio social. Las ubicaciones en el espacio material (donde vives, calle o colonia) define también las prácticas y las relaciones entre los agentes. En el caso de la danza, los espacios de entrenamiento cobran una importancia vital; cuando una compañía logra obtener un espacio acondicionado cuenta con más posibilidades para lograr sus apuestas en el campo.

En una primera visualización parecería que el espacio social sitúa a los agentes en una inmovilidad de posiciones; no obstante, Bourdieu da movimiento al concepto cuando lo enmarca en la metáfora del juego, en la que los agentes saben las reglas, mantienen apuestas y movilizan sus capitales “para jugar en el juego”. Una imagen clara de este juego social se representaría en el ajedrez, ya que en él existen posiciones jerarquizadas con una multiplicidad de jugadas que requieren el conocimiento de las reglas del juego.

De Certeau recupera el dinamismo del espacio social al afirmar que el “espacio es un lugar practicado”, en donde existen “operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan”¹⁴. Estas prácticas u operaciones estarán enmarcadas en la tensión y en el conflicto que conlleva mantener el juego; es decir, la lucha por la apropiación de las posiciones privilegiadas o del capital específico.

El espacio social bajo estas dos perspectivas va a ser “un espacio de las diferencias”, una topología social para situar a los agentes, y así realizar un análisis de las relaciones y de las prácticas que éstos guardan entre sí.

¹⁴ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. Las artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p.130.

1.3.2 DEFINIR AL CAMPO

El campo va a definirse con respecto al espacio social por su grado de especialización, la cual es consecuencia de un largo proceso de diferenciación del mundo social moderno. Así, en el espacio social co-existen una multiplicidad de campos diferenciados que poseen una relativa autonomía (campo económico, campo científico, campo artístico, campo económico, campo literario, etc). Cuando hablamos de los campos nos referiremos a micro-mundos que poseen una lógica específica de juego, con reglas que se constituyen históricamente, y con lo que en francés se denomina *enjeux*, es decir, “lo que está en juego”, los objetos de interés específico.

Para construir la teoría de los campos, Bourdieu teje una serie de conceptos que transporta desde la filosofía o de la teoría marxista al territorio del campo, utilizando por ejemplo, la noción de capital no sólo en términos económicos sino también simbólicos¹⁵. Como resultado de este tejido, el campo va a enlistar una serie de características que estarán relacionadas unas con otras. De tal modo, el campo se define como

- Espacio de las diferencias, en el que los agentes ocupan diferentes posiciones que están jerarquizadas de acuerdo con la distribución – desigual- de los diferentes capitales.
- Espacio de los posibles, en el que los agentes juegan con sus posiciones y disposiciones para alcanzar una “toma de posición”. Cada una de las posiciones depende de la situación actual y potencial en la estructura del campo, el reparto y la posesión de los capitales controlan la obtención de beneficios específicos. Las probabilidades de la toma de las posiciones

¹⁵ El capital en la teoría de los campos no se encuentra sólo en estado material sino que también puede encontrarse de forma simbólica. Un capital podrá ser, por ejemplo; el prestigio con el que cuenta un actor en un determinado campo.

dominantes se localizan en la acumulación o la falta de los diferentes tipos de capital.

En el desarrollo de este trabajo se vislumbrará cómo ciertos personajes, con una posición definida en el campo de la danza, adquirieron una posición privilegiada.

- Mercado de capitales específicos, en el que los agentes piensan y actúan en función de sus capitales. En el caso del campo artístico Bourdieu habla de un mercado de bienes simbólicos, en donde existe una doble lógica del mercado; una que se inclina por el “arte puro” donde se privilegia la acumulación del capital simbólico y se desprecia el interés comercial y el beneficio económico, y otra que, por el contrario, privilegia una producción comercial y vendible.

En el caso de la danza, las prácticas de las y los bailarines están ligadas a las ideas de estas dos lógicas.

- Campo de fuerzas. Al ser un espacio jerarquizado contiene una relación de fuerzas entre los agentes y las instituciones. Este estado de fuerza, se ejerce en todos los miembros de un campo dada su posición.

La relación de los miembros del campo con la institución cultural determina los espacios de presentación de los grupos y los reconocimientos que éstos puedan obtener.

- Campo de luchas, en donde los agentes juegan las disputas por las “posibilidades del ser”. Ahí establecen las luchas que mantienen los diferentes bandos para imponer un modo de ser y de hacer legítimo, se puede defender el modo establecido, y cabe la posibilidad de que en estas luchas antagónicas se transforme la correlación de fuerzas.

En el campo de la danza contemporánea mexicana las luchas por el modo de producción legítimo son notables; las disputas no sólo se dan en las oposiciones danza clásica/contemporánea, sino que se ejercen también en el seno de los contemporáneos; independientes vs subsidiados, subsidiados vs subsidiados, independientes vs independientes, consagrados vs recién llegados y jóvenes vs veteranos.

1.3.3 LAS PROPIEDADES DEL CAMPO

- LA CREENCIA COLECTIVA EN EL JUEGO, LA *ILLUSIO*

Para que un campo funcione es necesario que los agentes que están inmersos en él mantengan una creencia colectiva en el juego, lo que Bourdieu denomina *illusio*.

La *illusio* es la creencia (o base de sentido) por la cual los agentes se movilizan en un campo. Se conserva como “una ilusión de realidad” al enmascarar los intereses y fundamentos de la lógica del juego del campo, ésta es -como señala el autor- “la condición indiscutida de la discusión”. De tal modo, cada agente entra en el campo ignorando las condiciones que le fueron dadas para actuar y pensar de una determinada manera¹⁶.

El papel de la sociología es descubrir esa *illusio* vital que no está explícitamente aceptada y que constituye el juego de la *self-deception*;

La sociología descubre la *self deception*, la mentira dirigida a sí mismo que se mantiene y alienta colectivamente y que en todas las sociedades es la base de los valores más sagrados, y con esto de toda la existencia social¹⁷.

¹⁶ La *illusio*, al dotar de sentido a las prácticas de los agentes, realizará dos distinciones: lo que merece la pena (el *interés*) y lo que se desvaloriza en el juego del campo. Por ejemplo, en el campo dancístico “lo que vale la pena” puede estar representado por el prestigio que conceda una coreografía hecha “por el amor al arte”; mientras que lo que se desvaloriza se personifica en las coreografías hechas con un fin comercial.

¹⁷ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo, 1990, pp.67.

En otras palabras, el sociólogo aprehende desde el “exterior” la lógica del campo en su conjunto: sus reglas, sus posiciones y tomas de posición, sus envites, sus apuestas e inversiones. Su fin es

... obtener el medio de objetivar científicamente el conjunto de las objetivaciones más o menos brutalmente reduccionistas a las que se entregan los agentes metidos en la lucha, y percibir las como lo son, estrategias simbólicas dirigidas a imponer una verdad parcial de un grupo¹⁸.

Descubrir la *illusio* del campo artístico significa para Bourdieu ahondar en la creencia del desinterés material de las artistas, es decir; la negación que está implícita en el “un artista puro” (fuera de una lógica económica). El campo del arte, según el autor, es un universo donde prevalece la ilusión compartida de un desinterés económico¹⁹.

- **LA RELATIVA AUTONOMÍA Y EL FENÓMENO DE REFRACCIÓN**

Una propiedad importante en el campo es el grado de autonomía con que éste pueda contar; la autonomía estará sustentada para que cada uno de los campos pueda imponer sus propios límites y generar sus códigos, normas, sanciones, prácticas y representaciones.

El grado de autonomía de los campos puede medirse a partir del efecto de refracción que tienen otros campos sobre un campo determinado. El fenómeno de refracción es la retraducción -por medio del prisma de una lógica específica- de los códigos de un campo a otro. Un ejemplo de este fenómeno de refracción se encuentra en el libro *Danza y poder* de Margarita Tortajada, ya que explicita por medio de un análisis histórico la re-traducción de los códigos del campo de la política (que toman forma de políticas culturales) en el campo de la danza contemporánea mexicana.

¹⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹ En el último apartado de este trabajo, se realiza una breve reflexión sobre la concepción que tienen las y los bailarines de danza contemporánea independiente sobre el “arte puro” y del arte comercial”.

Con lo anterior, se comprende que la influencia del exterior no se vuelca directamente en el campo, pues si no se produciría un error de corto circuito; “el error corto circuito consiste en relacionar una composición musical o un poema simbolista con las huelgas de *Fourmies* o las manifestaciones de *Anzin*”²⁰.

De tal modo, el análisis propuesto por Bourdieu consiste en mediatizar en los códigos de campo específico a toda coyuntura o coacción externa, para así, no caer en análisis mono-causales. Bajo esta perspectiva se estudiarán las afirmaciones que relacionan la aparición del Movimiento de las y los Bailarines Independientes con dos coyunturas; el terremoto de la Ciudad de México en el año de 1985 y las explosiones en San Juan Ixhuatepec en 1984²¹.

- **LA DISPOSICIÓN ESTRATÉGICA, LAS TÁCTICAS Y LOS ESCAMOTEOS. DE BOURDIEU A DE CERTEAU**

En la metáfora del juego, Bourdieu incorpora la noción de estrategia como la jugada que realiza el agente con sus diferentes tipos de capital para conseguir un fin, que bien puede ser la toma de una posición o la adquisición de un capital. La disposición estratégica que se sitúa en el juego de un campo no contiene un cálculo previsto o un fin consciente, sino que se genera en el arte de poder aprovechar las oportunidades y de vislumbrar la configuración del campo en términos de futuro. La estrategia se dirige en la inducción práctica de la lógica del campo y no en el cálculo racional de medios y fines.

Para dotar de una mayor claridad a este concepto, y quizá para contrastar con las críticas que se generaron alrededor de la existencia del cálculo racional en el concepto de estrategia, el historiador Michel De Certeau va a lanzar al terreno de juego a las tácticas y los escamoteos que se articulan en la lógica de las artes del hacer cotidiano.

²⁰ *Ibid.*, p.74.

²¹ Esta idea se retomará en el capítulo III.

Las tácticas van a ser los procedimientos que se efectúan desde la temporalidad; el instante preciso en que la situación se torna favorable dada la intervención en una determinada circunstancia. En el campo de la danza existen diversos ejemplos; como el de la bailarina que aprovecha el encuentro fortuito con determinado personaje de la institución cultural para obtener un beneficio.

Por su parte los escamoteos son las prácticas del desvío; es decir, las jugarretas que engañan al orden establecido en el campo. Estos *bluffs* o prácticas del desvío requieren de un conocimiento de las reglas al representar la habilidad para jugar un determinado juego; un bailarín con el conocimiento que obtiene a lo largo de su trayectoria en el campo sabrá realizar los “escamoteos burocráticos” para la obtención de una beca o de un espacio de presentación coreográfica.

Con estas categorías De Certeau se propone realizar una distinción entre las diversas formas de “engañar” al campo. Bajo esta perspectiva, la estrategia se incorpora al análisis de la vida cotidiana; al “arte” que significa habitar el espacio social.

En palabras del autor la estrategia quedaría definida de la siguiente manera;

Las estrategias **son mañas sutiles**, navegan entre reglas, ponen en juego las posibilidades ofrecidas, **utilizan ésta mejor que aquella, compensan ésta con aquella. Sacan provecho de lo suave que oculta lo duro, crean en este medio sus propias pertenencias.** Las estrategias no aplican principios ni reglas. Escogen dentro de ellas el repertorio de sus operaciones²².

En este análisis no descartaré a ninguno de los tres conceptos, pues me parece que son pertinentes e ilustrativos para el análisis del *ars inveniendi*²³ que presentan algunos de los agentes del campo de la danza.

²² Michel De Certeau, *op cit.*, p.62 (negritas propias).

²³ Existe un “*ars obligatoria*” que define el espacio de lo pensable y lo posible; la delimitación conforme y “adecuada” a las potencialidades de la acción; sin embargo, también existe – en el mismo espacio de lo posible y adecuado, él el “*ars inveniendi*” que permite inventar en la improvisación una diversidad de soluciones.

1.4 LOS DIFERENTES TIPOS DE CAPITAL

El capital, según Bourdieu, es un bien legitimado, distribuido y disponible de modo desigual; no se adquiere de manera instantánea al suponer que los agentes poseen los instrumentos para su apropiación. En el sentido del campo, estos bienes deben ser legitimados para ser un objeto de interés. El capital puede ser invertido, producido y consumido dentro de los límites y lógica de un campo.

Los tipos de capitales son:

- **El capital económico** es directamente transponible al dinero; resulta materializado en títulos de propiedad. El capital económico puede servir –a largo plazo- de base a los demás tipos de capitales. Por ejemplo, el capital económico puede transformarse en capital cultural, ya que éste depende del ámbito familiar y de la institución escolar; Bourdieu lo explica de la siguiente manera:

El capital económico disponible en la familia desempeña aquí un papel decisivo. Una inserción retardada en el mercado laboral permite obtener educación y formación escolar [capital cultural] –un crédito, que sólo se reembolsa, si es que ocurre, a largo plazo²⁴.

- **El capital cultural**, que se traduce en títulos académicos y puede existir en tres formas;
 - En estado interiorizado o incorporado se encuentra ligado al cuerpo y se imprime por medio de un proceso de asimilación o incorporación. Implica un periodo (de tiempo) de enseñanza (aprendizaje de las formas culturales). Se mide no por el tiempo del proceso escolar sino en el tiempo que involucra un adiestramiento. La incorporación del capital cultural quiere decir que su posesión pasará a ser una parte integral de la persona en el *habitus*. El bailarín y la bailarina incorporan en su cuerpo el “capital cultural”, mediante técnicas

²⁴ Pierre Bourdieu, *Poder, derecho y clases sociales*, España, Desclée de Brouwer; 2001, p.160.

dancísticas que no sólo los hacen tener, sino que se entrena para ser bailarín o bailarina de un determinado tipo de danza.

- En estado objetivado se halla en los bienes culturales que se transfieren materialmente, como puede ser libros, diccionarios, objetos de arte, o en esta modernidad computarizada, las tecnologías de aprendizaje (enciclopedias multimedia, programas de cómputo). Estos bienes pueden ser obtenidos vía un capital económico, pero su apropiación e incorporación dependerá del capital cultural.

- En estado institucionalizado se objetiva en forma de los títulos que se otorgan por un reconocimiento institucional; por ejemplo los diplomas escolares que representan un reconocimiento y un certificado de competencia legal en un campo. El poder de lo que está instituido se produce por hacer reconocer y creer en la validez que otorga la institución.

En el campo de la danza contemporánea este estado no siempre se verá reflejado en los grados académicos debido al propio proceso de institucionalización de este campo; sin embargo, las y los bailarines pueden acreditar su paso por ciertos espacios mediante la recolección de un capital social, o bien, podrán obtener este estado objetivado por medio de los certificados de las presentaciones en un foro.

- **El capital social** se refiere a los recursos que se basan en la pertenencia a un grupo social, y un agente puede aprovechar las relaciones que tiene con un grupo para obtener ciertos beneficios. La acumulación de este capital requiere del esfuerzo de relacionarse en “actos de intercambio” para “darse a conocer” y así “reconocer” su existencia en un campo. La asistencia a los eventos, los festivales y las presentaciones, en donde la comunidad dancística se reúne, darán la posibilidad a las y los bailarines o a los mismos coreógrafos y coreógrafas de adquirir este tipo de capital.

- **El capital simbólico** es la forma que adquieren los tipos de capitales cuando su acumulación es reconocida como legítima. Este capital es intangible y es legitimado sólo en la medida en que los diferentes agentes de un campo lo hacen visible. Para dar un ejemplo más ilustrativo; un capital simbólico, como el prestigio que logra Guillermina Bravo²⁵ en el campo de la danza mexicana, es el reflejo de la acumulación de sus diferentes capitales y, más aún, de su capital cultural.
- **El capital específico** está implícito en la construcción de un campo. La existencia de un capital determinado, su existencia, distribución y acumulación dependerá de todo aquello que se desarrolle en la historia del campo (dícese de las disputas, los envites y las tomas de posición).

²⁵ Guillermina Bravo es una de las “figuras” de la danza más reconocida por los miembros del campo de la danza escénica.

1.5 EL CAMPO Y EL *HABITUS* EN LOS ESTUDIOS DEL ARTE...DANCÍSTICO

Como todo trabajo de investigación, el que aquí presento ya cuenta con algunos referentes. A lo largo del proceso de búsqueda de información me encontré con diversos esfuerzos analíticos que estudian a la danza contemporánea mexicana desde la perspectiva del campo; entre ellos destaco el libro *Danza y poder* de Margarita Tortajada y la tesis “Crear danza desde un grupo independiente, en la ciudad de México” de Mónica Rueda.

En *Danza y poder* Tortajada construye su análisis a partir de la intervención -siempre refractada- del campo de la política, o más precisamente de las políticas culturales sobre el campo de la danza mexicana. A través del estudio histórico -verdaderamente monumental- de este campo específico, la autora va a entretejer las relaciones que se dan entre las y los bailarines, y las instituciones de la danza. La fuerza de esta propuesta radica en vislumbrar que las luchas y las apuestas que se generan en un campo artístico estarán siempre atravesadas por el poder.

Por su parte la tesis de Mónica Rueda es reveladora, al realizar una especie de historiografía de la danza contemporánea independiente mexicana. Por medio de la recolección bibliográfica y hemerográfica, Rueda logra aportar una serie de gráficos que muestran las fechas de aparición y desaparición de los grupos independientes. El enfoque de esta tesis se concentrará básicamente en las condiciones de producción en la danza independiente, y en las maneras que tienen las y los bailarines independientes para subsistir económicamente.

Otras reflexiones teóricas que me han sido de gran utilidad son los artículos de Hilda Islas que se encuentran en la compilación *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, los cuales aclaran la relación que tiene el cuerpo y el *habitus* en la dinámica específica de la danza. El artículo “Danza contemporánea, cultura y trabajo” de Lourdes Fernández, que analiza bajo el

planteamiento del campo las condiciones de trabajo de las y los bailarines de danza contemporánea independiente y el artículo de Javier Contreras titulado “El viaje clavileño” donde reflexiona –siguiendo la teoría de De Certeau y Bourdieu- sobre “las prácticas simbólicas, políticas, pedagógicas y afectivas del gremio de la danza contemporánea mexicana”.

Todos estos esfuerzos que forman ya un precedente han sido de gran utilidad y, han contradicho la tesis -que tenía al principio de esta investigación- de la poca o nula existencia de información al respecto del tema de la danza contemporánea independiente.

II. BREVE HISTORIA DEL CAMPO DE LA DANZA DE CONCIERTO MEXICANA

2.1 DIMENSIÓN HISTÓRICA DEL CAMPO

Todo campo contiene una dimensión histórica que conforma las leyes que rigen la conducta de sus agentes. Estas leyes pueden ser de dos tipos: formales (las que son escritas y legitimadas de manera explícita), e informales (los comportamientos que se interiorizan en cada agente normando las prácticas, sin estar necesariamente explicitadas).

En el caso del campo de la danza escénica mexicana, las leyes formales se traducen en las reglas que marcan las instituciones culturales; por ejemplo, las exigencias para ingresar a espacios de aprendizaje o los requisitos para la obtención de becas. Las leyes o normas informales se viven desde que se decide ser bailarín o bailarina, y son la puerta de entrada en el campo. Las y los bailarines interiorizan los comportamientos que se incrustan no sólo en el pensamiento sino también en el cuerpo, se crea como diría Bourdieu, un *habitus dancístico*.

Como ya he mencionado en el capítulo anterior, en la historia del campo se instaura un capital específico que es acumulado y distribuido entre los agentes. Bajo este entendido, Margarita Tortajada refiere que el *capital específico* de la danza -o capital dancístico- está formado por “conocimientos, habilidades, técnicas, repertorios, escuelas y creencias”²⁶, los cuales son compartidos por las y los agentes e instituciones del campo dancístico mexicano.

²⁶ Margarita Tortajada, *Danza y poder*, México, CONACULTA-INBA, 1995, p.18.

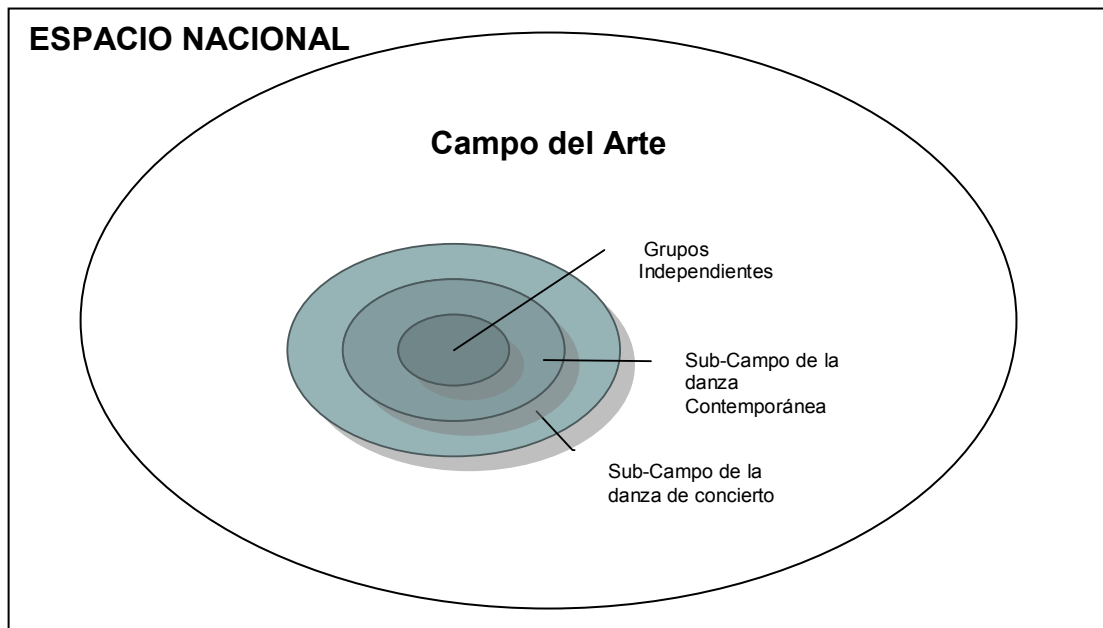
En el presente apartado se plasma de manera breve la historia de la danza de concierto mexicana para, de esta forma, estar en condiciones de construir el campo -o mejor dicho el sub-campo de la danza contemporánea mexicana- y así poder analizar cómo fueron conformadas las leyes que en la actualidad rigen y afectan a los agentes de la danza. La reconstrucción histórica, permitirá ubicar en tiempo y espacio al objeto de estudio: el Movimiento de las y los bailarines de danza contemporánea independiente mexicana.

Por ende, este análisis reflejará la composición de otros sub-campos que se mantienen como estructuras específicas en el entramado social. Cada uno de estos sub-campos se configuran en la historia con necesidades propias y reglas específicas que disponen “las jugadas en el tablero”. En el caso del sub-campo de danza contemporánea²⁷ que contiene al Movimiento de los Independientes, su dinámica se verá afectada por otros sub-campos que se inscriben en la danza de concierto; tal es el caso de los sub-campos de danza clásica y folclórica. De igual manera, también se verá afectado por campos que traducen o refractan sus códigos en el campo del arte en general.

En el siguiente cuadro, se representa de manera gráfica la ubicación de los grupos de danza contemporánea independiente. Como se muestra el esquema de los campos pone marcha un *zoom* que va de lo más general a lo particular, con universos sociales que se complejizan y se especifican en reglas y necesidades propias.

²⁷ En los siguientes apartados se hará referencia al campo de la danza de concierto contemporánea.

Cuadro 1.1



- **DELIMITACIÓN**

La danza se expresa de diversas formas conteniendo un sinnúmero de fines: danzamos para expresar una idea; danzamos para festejar; danzamos para seguir una tradición; danzamos para ser reconocidos, danzamos también, para conquistar al otro. La danza que tomo por objeto de análisis sostiene una forma y un fin, y se le nombra como danza escénica o danza de concierto. Margarita Tortajada la define como;

... danza de concierto se refiere a aquella que requiere de una formación académica y tiene como fin, la presentación de coreografías en un foro, con vocación de arte²⁸.

De la misma forma, el especialista de la danza Alberto Dallal hace referencia a la danza de concierto como: "...danza genéricamente localizable como teatral, culta, elaborada, apoyada con una técnica clara"²⁹.

²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²⁹ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, UNAM-IIE, 1993, tercera edición, p.105.

Una tercera delimitación la proporciona Héctor Manuel Garay, quien pone un mayor énfasis en el espacio escénico como medio de presentación y de consumo comercial. Para este autor, la danza escénica encuentra su definición en la triada: espacio, intérpretes y público.

El escenario es espacio y tiempo donde se crea la ficción, y se ha modificado con la historia. La forma más conocida es la convención de los espacios físicos cerrados: los teatros que crean la ilusión del espectáculo, permiten el consumo y el comercio, esto, desde la perspectiva de la danza llamada de concierto o escénica; a diferencia de las danzas populares y bailes festivos que operan bajo otra lógica. En estos espacios se crea la ficción a través del empleo de elementos escenográficos de iluminación, sonoros y musicales, pero sobre todo, por las disposiciones y diseños corporales y de movimiento de los intérpretes, así como de hilación de acciones con referencia en la realidad o en la ficción por la parte de los coreógrafos. Acciones que tienen completa razón de ser al percibirse y comprenderse por un público³⁰.

En resumen, la danza de concierto (o danza escénica) está directamente relacionada con técnicas corporales que se adquieren en un espacio de formación académica; teniendo como fin su presentación en un foro o escenario, que supone contará con los elementos escenográficos necesarios para su disfrute ante un público determinado.

Los géneros de esta danza de concierto pueden clasificarse en: danza clásica, danza moderna, danza contemporánea e inclusive la danza folclórica.

La danza de concierto que se realiza en México tiene una personalidad definida por diversos factores: su historia; la corporeidad de las y los bailarines mexicanos; las representaciones del arte nacional; la influencia de las instituciones culturales y las relaciones del campo de la danza con otros campos (por ejemplo; el campo económico y el campo político).

³⁰ Hector Manuel Garay Aguilera, "Un extraño en un espacio extraño" en s/a, *La tradición hoy en día. Primer Foro interdisciplinar de oralidad tradición y culturas populares y urbanas*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, p.70.

- **PERIODIZACIÓN**

Los cortes históricos que aquí realizó están definidos a partir de las transformaciones internas del campo de la danza de concierto en México. Estos saltos permiten diferenciar cómo es que llegaron a legitimarse *las formas del quehacer dancístico*. Bajo este esquema no hablaré solamente de técnicas corporales, sino de *movimientos artísticos* que entrañan *las disputas por las posibilidades del ser* (de ser o no ser; bailarín o bailarina). Los encuentros y desencuentros de los movimientos que mencionaré contienen oposiciones que reorganizan la lógica del campo.

Como se vislumbrará a lo largo del recuento histórico de la danza mexicana, la correlación de fuerzas marcada por el “campo de poder” define también las oposiciones que existen entre los diferentes movimientos dancísticos y las distancias que guardan dichos movimientos con las instituciones culturales.

Muchas prácticas y representaciones de los artistas y escritores sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder... El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre los agentes o instituciones que tienen en común el capital necesario para ocupar las posiciones dominantes en los diferentes campos³¹.

De igual manera, las posiciones dominantes y las que se encuentran supeditadas a éstas, se analizarán como resultado histórico del juego de poder en un microespacio especializado. En este sentido, las trayectorias de los protagonistas de la historia de la danza mexicana se expresarán de manera relacional entrelazando la lógica interna y externa del campo, renunciando con ello a las biografías artísticas (la ilusión biográfica) y al simple recuento de obras coreográficas.

³¹ Pierre Bourdieu, *op cit.*, 1995, p. 319-320.

- **FUENTES**

Las fuentes que utilizo para ir de un periodo a otro son bibliográficas, en donde utilizo los trabajos de los principales investigadores y críticos de danza mexicana: Margarita Tortajada, Pierre Alain Baud, Alberto Dallal, Carlos Ocampo, Patricia Cardona y Manuel Stephens; las hemerográficas, que son básicamente artículos de revistas electrónicas especializadas y de suplementos culturales, y por último, también he recurrido a las entrevistas que realicé con las y los coreógrafos de danza contemporánea mexicana independiente.

2.2 DEL MOVIMIENTO DE DANZA MODERNA NACIONALISTA AL MOVIMIENTO DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE.

2.2.1 DANZA MODERNA Y NACIONALISMO

- **PREPARANDO EL TERRENO**

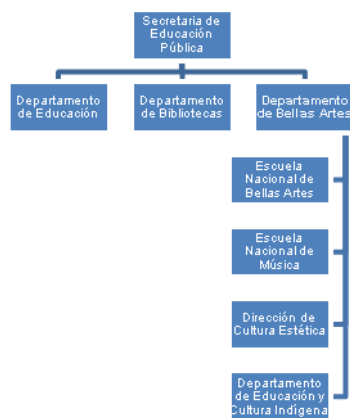
La danza de concierto mexicana asumió su propia trayectoria respecto a lo que se desarrollaba en otros países. En México esta danza necesitaba de un proyecto artístico y de política cultural que la posicionara y le otorgara un sustento en el campo del arte mexicano. Por ello, a inicios del siglo XX, la danza de concierto (en especial la danza moderna) aprovechó las condiciones del espacio nacional y del campo de la política para legitimarse, y a su vez, ésta fue utilizada como un medio de difusión del proyecto político del Estado posrevolucionario.

De tal modo, la danza de concierto se sumó a un nacionalismo cultural que operaba en diferentes tiempos y formas en las distintas esferas (o subcampos) del arte. Ejemplo de ello es el campo de la pintura mexicana con el movimiento muralista, que plasmó y difundió un arte indígena y popular retomando también las ideas de la Revolución Mexicana.

Como proyecto del Estado mexicano, el nacionalismo recibió el apoyo para su difusión y el sustento financiero para llevar a cabo sus proyectos. El encargado de disparar todo el artefacto nacionalista fue José Vasconcelos,

quien, desde la Secretaría de Educación Pública, promovió un proyecto cultural y de educación que se materializó en gran medida en la plástica, la música y la literatura³². Como promotor cultural, Vasconcelos dio las posibilidades para que el campo del arte se organizara y tomara su propio peso en las instituciones culturales del país que en ese momento tomaban forma en el Departamento de Bellas Artes (Cuadro 1.2)

Cuadro 1.2 Organigrama de la Secretaria de Educación Pública en 1922



Dentro de dicho Departamento estaba la Dirección de Cultura Estética donde se creó una escuela de baile para participar en festivales de danza popular. Así privilegiaron los bailes folclóricos e indígenas y se dio uno de los primeros pasos para la difusión de las ideas nacionalistas en la danza.

Una segunda acción se llevó a cabo en las llamadas Misiones Culturales³³ (del proyecto vasconcelista), que se basaban también en el

³² Por citar sólo algunos personajes del nacionalismo cultural: en la pintura tenemos al Movimiento Muralista con José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera; en las artes gráficas se estableció “Taller de Gráfica Popular” dirigido por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal; en las letras figuraban Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet y podríamos ubicar también, a la novela de la Revolución Mexicana a Mariano Azuela y Martín Luis Guzmán; por último, en la música, los mejores expositores fueron Manuel M. Ponce y Carlos Chávez.

³³ Estaban inspiradas en los misioneros de la Colonia, que habían logrado la hazaña de llegar a todo el país aprendiendo las lenguas indígenas y enseñando la cultura y religión occidentales. Los nuevos misioneros eran laicos y debieron aprender las artes, artesanías y creencias indígenas para después llevarlas a las ciudades.

fortalecimiento de las danzas indígenas y populares. Los encargados de tales Misiones viajaban por el país recopilando información sobre las formas artísticas de “pueblos alejados”, para después llevarlos a la ciudad organizando festivales culturales. Mientras tanto, el Estado Mexicano aprovechó la conmemoración de fechas “patrias” para subrayar el carácter nacionalista de la danza mexicana.

Desde la esfera oficial se hizo un importante trabajo de difusión de las danzas populares e indígenas como en los festejos del centenario de la consumación de la Independencia, en 1921, cuando en Chapultepec actuaron 300 bailarines y varios grupos indígenas, o la inauguración del Estadio Nacional, en 1924, cuando 500 bailarinas ejecutaron *El jarabe tapatío*³⁴.

Otro evento que fortaleció a la “danza nacional” fue la llegada de la bailarina de danza clásica Anna Pavlova quien en 1919, se presentó junto con su compañía con la obra *Fantasía Mexicana*. Según los críticos y analistas de la danza, esta coreografía enalteció el arte nacionalista y popular. Los bailarines principales -de “prestigio mundial”- salieron al escenario vestidos de traje de charro y un vestido de china poblana, que portaba precisamente Pavlova. Finalmente, la danza de concierto y el nacionalismo se robustecieron con una compañía que mantenía un fuerte capital simbólico (prestigio) en el campo de la danza mundial.

En los años veinte mostraron los primeros intentos por establecer las ideas nacionalistas en el campo de la danza escénica, pero tuvieron que pasar algunos años, para que se consolidase (al igual que sucedió en el campo de la pintura y la música) un movimiento de danza nacionalista.

³⁴ Margarita Tortajada, “Bailar la patria y la revolución”, en Armando Ponce (coord.), *México: su apuesta por la cultura: el siglo XX. Testimonios desde el presente*, México, Grijalbo-Proceso, 2003, p. 411.

- **EN BUSCA DE LA PROFESIONALIZACIÓN**

La llegada de la década de los treinta promovió la profesionalización en la danza mexicana. Uno de los primeros logros en este sentido, fue la creación de la *Escuela de Plástica Dinámica* [EPD], que surgió de una propuesta realizada por el maestro ruso Hipólito Zybin. Según Tortajada, esta primera escuela de danza oficial plantearía grandes metas para el campo y el momento histórico que se vivía.

En síntesis, las finalidades de la Escuela eran formar actores cultos en plástica dinámica, entrenados en técnica de la danza y capaces de expresarse corporalmente; dar preparación teórica general; dar educación teórica y práctica en danza y teatro; educar en música, dibujo, pintura y escultura; sistematizar los bailes nacionales; interpretar las danzas del antiguo México, y promover el arte mundial³⁵.

La EPD inició sus actividades en abril de 1931, aunque sin cumplir en la práctica con el extenso plan de estudios que había diseñado Zybin. En ese mismo año se estrenó el *Ballet 30-30* con la participación de los alumnos de la EPD. Dicha obra -con rasgos nacionalistas- se realizó para la celebración del XXI Aniversario de la Revolución Mexicana; sus coreógrafos fueron las hermanas Nellie y Gloria Campobello junto con Ángel Salas, música de Francisco Domínguez y dirección artística de Carlos González. El *Ballet 30-30* tuvo un gran éxito y trascendencia en el campo, perfilándose como una de las coreografías más representativas de lo que se denominaría el Movimiento de danza nacionalista mexicana.

Finalmente y pese a los esfuerzos de la EPD por establecerse en el campo de la danza de concierto, el centro educativo cerró sus puertas en 1932. Tortajada relata que su fin se debió a que predominaron las diferencias en los criterios para dirigirla; “los integrantes del gremio dancístico no se ponían de acuerdo en cuanto a qué saberes y contenidos eran los idóneos para la formación dancística en México”³⁶. Aunado a ello o, mejor dicho, debajo de la

³⁵ Margarita Tortajada, *op. cit.*, 1995, p. 86.

³⁶ *Ibid*, p.90.

disputa en la EPD se hallaba la controversia de quién podía hacerse cargo de este proyecto. Algunos miembros del campo, en especial las Campobello, cuestionaban la dirección de Zybin por el hecho de ser extranjero, argumentando que éste no podía conocer las dimensiones y necesidades propias de la danza mexicana.

La EPD no pudo funcionar debido a la disputa (que se mantuvo entre sus elementos) por el poder y el control de sus actividades, llegando sólo a representar un intento en la búsqueda de la profesionalización del campo dancístico.

De forma casi paralela al hecho antes mencionado (en mayo de 1932) se conformó un nuevo proyecto académico: la Escuela de Danza³⁷. Dicha escuela tuvo sus orígenes en dos propuestas presentadas al Consejo de Bellas Artes: la primera fue elaborada por el compositor Carlos Chávez y la segunda, por Nellie Campobello. En su propuesta Chávez rescataba las danzas indígenas y populares para trasladarlas a la ciudad para su muestra, disfrute y aprendizaje; mientras que Campobello planteaba la formación de una compañía profesional que recorriera –de igual modo- a las danzas tradicionales para generar coreografías.

El Consejo de Bellas Artes recogió ambos proyectos y aunque ninguno fue aprobado se aceptó la creación de una escuela de danza. La función que tendría ésta sería la formación de “bailarines profesionales orientados a la creación mexicana”³⁸. La idea era aprovechar los materiales recopilados por las misiones culturales y utilizar *el nuevo lenguaje moderno* para dar a conocer la esencia nacionalista en esta esfera del arte.

³⁷ Cinco años más tarde cambiaría su nombre por Escuela Nacional de Danza.

³⁸ Margarita Tortajada, *op cit.*, 1995, p.92

En sus inicios la llamada Escuela de Danza [ED] tuvo como director al pintor Carlos Mérida, quién tuvo que cumplir con el compromiso ya mencionado; es decir, contribuir a la creación de una *danza mexicana* utilizando los preceptos nacionalistas. Los resultados de la ED fueron diversas coreografías con tintes claramente nacionales, entre las que destacan las obras de las hermanas Campobello.

En opinión de Tortajada, el nacimiento de la ED fue resultado de la intervención –siempre refractada- del campo de la política en la danza. Las necesidades sociales y los intereses políticos de la época se incorporaron a los contenidos y al desarrollo del campo de danza escénica (como era el caso de la ED).

Para el campo, la Escuela de Danza significó uno de los primeros pasos en la formalización de la danza escénica mexicana. Con los esfuerzos que en ella se gestaron, se impulsó la sistematización de los conocimientos dancísticos; se formaron bailarines y bailarinas profesionales, y se generaron obras dancísticas con temas mexicanos o, mejor dicho, con una tendencia al nacionalismo.

En la década de los treinta (principalmente en sus últimos años) la danza vivió una especie de empuje, que la llevó finalmente a combinar las ideas nacionalistas y la danza moderna.

- **DANZA MODERNA. LA LLEGADA DE SOKOLOV Y WALDEEN**

Para finales de los treinta ya había antecedentes de las ideas nacionalistas en la danza de concierto. No obstante, el movimiento nacionalista tomó mayor fuerza con la llegada de representantes de la corriente de danza moderna al territorio mexicano. Uno de los primeros acercamientos a este género había sido la visita de la bailarina Loie Fuller en 1897, con la obra *La Serpentina*. Años más tarde,

otras bailarinas también visitaron el país mostrando las propuestas de las principales pioneras de la danza;

La nueva danza creada por las pioneras Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Maud Allan también visitó los escenarios mexicanos, a través de Nora Rouskaya y Tórtola Valencia. Ambas trajeron un repertorio que recuperaba los temas, la música, los diseños y el espíritu de esa danza renovadora³⁹

En 1939 la llegada de las bailarinas y coreógrafas Anna Sokolow y Waldeen marcaría el acceso definitivo de la danza moderna al campo⁴⁰. Durante su estancia en México ambas se relacionaron con los artistas e intelectuales más reconocidos de la época, alcanzando un capital social que les permitió –en su momento- obtener el apoyo del Departamento de Bellas Artes⁴¹. Por un lado, Waldeen se relacionó con personajes de la envergadura del pintor Diego Rivera y el músico Silvestre Revueltas, mientras que, Sokolow se codeó -en su mayoría- con exiliados españoles, como el escritor José Bergamín y el compositor Rodolfo Halffter⁴². Con dichos respaldos –en el campo cultural de México- cada una de estas coreógrafas formó una compañía dancística.

En sus inicios, los grupos de Sokolow y Waldeen tenían el mismo nombre: Ballet de Bellas Artes, aunque en diferentes momentos. En 1940 el grupo que dirigió Sokolow se convirtió en el *Patronato Paloma Azul*. Ambas compañías estaban integradas por bailarines y bailarinas mexicanos y cabe señalar que aunque se consideraron bajo la línea de danza moderna, cada grupo conservó su propio matiz al seguir la técnica y las ideas de sus fundadoras.

³⁹ *Ibid.* p. 12.

⁴⁰ Sokolow descendía de la escuela norteamericana de Martha Graham; mientras la raíz de Waldeen era la corriente de danza moderna alemana.

⁴¹ Paralelo al tiempo en el que Waldeen y Sokolow se insertaron en el campo dancístico, la esfera del arte mexicano vivía una efervescencia. Otros sub-campos como el de la pintura y el de la literatura que estaban mejor “establecidos” o contaban con un mayor prestigio en el espacio social impulsaron a la corriente nacionalista de la danza. Podríamos decir que cada sub-campo del arte se halló -en su propia trayectoria y tiempo- en el nacionalismo que se impulsaba desde el Estado mexicano.

⁴² También estableció lazos con los integrantes del Taller de Gráfica Mexicana. Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce e Ignacio Aguirre.

La entrada de estas coreógrafas provocó que se conformaran tres diferentes *perspectivas* en la danza escénica, dos de ellas se encontraban en las *recién llegadas* Sokolow y Waldeen y, una tercera devenía de un agente que ya se había establecido en el campo: Nellie Campobello. Estas diferentes visiones acerca de la danza mexicana provocaron enfrentamientos. El primero de ellos se dio entre Campobello y las recién llegadas, pues mientras que la belicosa Nellie⁴³ defendía la posición de privilegio de la Escuela Nacional de Danza [END] –y por su puesto su propia posición- las extranjeras disputaban su entrada en el campo. El segundo enfrentamiento ocurrió cuando Sokolow y Waldeen se posicionaron en el campo con propuestas que devinieron en la danza moderna, pero que resultaban claramente opuestas. A partir de esta última disputa se conformaron dos grupos en la danza moderna: las sokolovas y las waldeenas.

- **LAS MODERNAS TOMAN POSICIÓN**

Con la llegada de la corriente moderna y la creación de grupos adscritos a esta técnica, se dieron a conocer nuevos nombres de bailarines y bailarinas mexicanos que conforme al desarrollo del campo fueron ocupando posiciones privilegiadas.

Por ejemplo, entre las sokolovas se encontraban Rosa Reyna, Ana Mérida, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho y Carmen Gutiérrez, que fueron integrantes de la Paloma Azul. Mientras, en el grupo de Waldeen figuraron los nombres de Josefina Lavalle, Lourdes Campos, Dina Torregosa y la que en años posteriores desempeñaría un papel fundamental para la danza moderna y contemporánea, la bailarina y coreógrafa Guillermina Bravo.

⁴³ Sobre esta disputa; Tortajada menciona en *Danza y Poder*; “Nellie Campobello crítico la llegada de las extranjeras al campo e incluso obstaculizo su trabajo”.

A partir de la formación de las y los bailarines en la técnica moderna y de la inserción del nacionalismo, la estructura del campo se transformó. Los modernos tomaron posición y la danza clásica se reacomodó con la Escuela Nacional de Danza y la compañía del Ballet de la Ciudad de México (que utilizó también matices nacionalistas en sus coreografías).

El campo sufrió un cambio en la correlación de fuerzas. Los clásicos se enfrentaron con los modernos para obtener la posición de privilegio; es decir, quién podría obtener los mayores apoyos y financiamientos de las instituciones culturales. De igual manera, pero en la esfera de los modernos, se enfrentaron las propuestas de Sokolow y Waldeen.

En años posteriores y después de pasar por la austeridad que vivió la danza moderna en el sexenio de Ávila Camacho, los modernos –acompañados por el nacionalismo- ganaron apoyos de las instituciones culturales en el período que va de 1946 a 1963.

- **MOVIMIENTO DEL DANZA MODERNA NACIONALISTA**

Para el período de 1950 a 1952 el Movimiento de danza moderna entró su mayor apogeo, imponiéndose por encima del ballet clásico. En el ascenso de esta “nueva danza”, fue de suma importancia la creación, en 1946, de lo que se nombró - en un primer momento- como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura –ahora INBA- con su correspondiente Departamento de Danza. En sus primeros años, el INBAL dependía de la Secretaría de Educación Pública, lo que fue modificado tres años más tarde, consolidándose así, como la primera institución que se encargaría de la esfera del arte en todas sus expresiones.

Al frente de esta institución estaba el compositor Carlos Chávez, quien mostró un especial interés por el arte de la danza, al conocer sus problemáticas

internas y haber trabajado al lado de figuras como Waldeen, Sokolow y Campobello.

Chavéz tomó también la dirección del Departamento de Danza. Desde este cargo impulsó la profesionalización de las y los bailarines con la creación de una de las compañías con mayor trascendencia en el campo dancístico, la Academia de la Danza Mexicana [ADM].

La ADM inició con una perspectiva que se dirigía a la difusión e investigación de la danza –pues también se formó como centro práctico de investigación dancística. Dicha compañía mantenía los ideales nacionalistas en boga y utilizaba el lenguaje moderno en sus coreografías. A lo largo de su historia, la ADM contó con la participación de las y los principales bailarines de la época, como Josefina Lavalle, Amalia Hernández, Evelia Beristáin, Lin Durán, Beatriz Flores, José Silva, Dina Torregrosa, y por supuesto, las maestras Guillermina Bravo y Ana Mérida (todas ellas formadas por Waldeen, con excepción de Mérida que inicialmente también formó parte de las sokolovas).

En 1950 la dirección del Departamento cambió y fue asumida por Miguel Covarrubias. En su periodo impulsó la técnica moderna y logró establecer, de manera contundente, al nacionalismo en el campo de la danza.

Covarrubias se dio a la tarea de organizar y dotar de una mayor estructura al campo de la danza de concierto, poniendo especial énfasis en el entrenamiento de los bailarines profesionales. Para tal efecto, dividió al Departamento de Danza del INBA en áreas que se encargarían de la investigación y la enseñanza dancística.

Covarrubias organizó el Departamento de Danza con la idea de fincar sobre bases sólidas la búsqueda de un profundo y auténtico arte nacional. Estableció tres Secciones: Investigación, Enseñanza escolar y la Academia de la Danza Mexicana⁴⁴

En cuanto a la ansiada profesionalización de las y los bailarines, se buscó la ayuda de algunos personajes extranjeros como Xavier Francis, José Limón, Doris Humphrey y Lucas Hoving. En este sentido, cabe destacar el trabajo de Xavier Francis, ya que este personaje logró dotar de una férrea disciplina y una base técnica a las y los bailarines modernos. José Limón, por su parte, también dejó un legado en la danza nacional al fortalecer el repertorio moderno con sus creaciones, y al promover que algunos de sus alumnos se iniciaran en la composición coreográfica⁴⁵.

Todos estos esfuerzos lograron dar una mayor calidad y rigurosidad a la técnica moderna. Aunado a ello, también se buscó el apoyo de intelectuales y artistas de otros campos del arte -que llevaban la insignia nacionalista- con el propósito de reforzar lo que en ese momento se podía nombrar ya como Movimiento de Danza Moderna Nacionalista.

En conclusión, Covarrubias fue una figura central en el establecimiento de la institución dancística; el maestro supo aprovechar las condiciones históricas que vivía el campo del arte para impulsar a la danza moderna. Rodeado de un grupo de trabajo (conformado por artistas, intelectuales y coreógrafos extranjeros) redireccionó el quehacer dancístico fortaleciéndolo en una esfera profesional dentro de los parámetros del nacionalismo.

Durante su gestión, el movimiento de danza moderna se consolidó al dotar de un repertorio propio y reposicionar a algunos de los agentes modernos dentro de la escena de la danza de concierto. En su papel de promotor de la

⁴⁴ Margarita Tortajada, *op. cit.*, 1995, p. 384.

⁴⁵ La visita de la compañía de José Limón fue muy importante para la promoción y aprendizaje de de la danza moderna. Durante las presentaciones de esta compañía las y los bailarines pudieron disfrutar y aprender la danza moderna.

cultura, Covarrubias buscó los financiamientos que la danza requería y –sobre todo– puso énfasis en obtener los “capitales” que estaban en juego; es decir, lo que podríamos denominar como “capital dancístico” (la profesionalización en la técnica y el impulso que necesitaban los jóvenes para convertirse en coreógrafos) y el “capital simbólico” (el prestigio que la danza necesitaba para afianzarse dentro del campo del arte en México).

- **FIN DE LA ÉPOCA NACIONALISTA EN LA DANZA**

Para 1953 Covarrubias había salido de la dirección del Departamento de Danza del INBA, sin embargo los creadores modernos siguieron realizando coreografías que marcaron huella en el repertorio nacionalista. Entre estas obras están: *Zapata* (1953) de Guillermo Arriaga, *Los Gallos* (1956) de Farnesio Bernal, *Juan Calavera* (1956) de Josefina Lavalle y *Braceros* (1957) de Guillermina Bravo⁴⁶.

Durante los siguientes años la danza moderna nacionalista vivió un descenso, lo que originó que se produjeran diversos debates en el interior del campo. Uno de ellos fue generado a partir de las fuertes críticas que realizara Anna Sokolow -en el año de 1956- hacía el nacionalismo. La polémica comenzó cuando Sokolow señaló que los coreógrafos y bailarines mexicanos no habían comprendido ni elaborado su propia idea sobre el nacionalismo y la técnica moderna. Según la maestra, se habían dejado llevar por una especie de “caricaturización del arte mexicano”.

Si quitamos el título, la música, el vestuario mexicano, no queda nada mexicano en la danza. Aun cuando creemos bailar, no hemos siquiera empezado a explorar, a comprender la fuerza que tiene el lenguaje de la danza. En otras palabras, nuestro lenguaje es el movimiento y no la pantomima y creo que no

⁴⁶ Margarita Tortajada, “Bailar la patria y la revolución”, en Armando Ponce (coord.) *op. cit.*, p. 417.

hemos descubierto suficiente sobre la forma de expresar las ideas exclusivamente a través del movimiento.⁴⁷

En contraparte, algunos de los agentes del campo del arte defendieron la “apuesta” nacionalista; entre ellos estaban Guillermo Arriaga, Waldeen, Magda Montoya, Josefina Lavalle, Raquel Tibol, Juan O’Gorman, José Reyes Meza y Raúl Anguiano.

La maestra Waldeen, que había continuado su trabajo dentro del campo de la danza mexicana, no así Sokolow, pugró por el nacionalismo desde su llegada en 1939, hasta que el propio campo se lo permitió. En un intento por resolver las polémicas, reorganizar al movimiento moderno y unificar a las y los bailarines (como antes lo había hecho Covarrubias con el Ballet Mexicano) el INBA creó –en 1956- el Ballet de Bellas Artes, designando como directora a Waldeen. Durante su estancia en esta compañía, la maestra se enfrentó a una multiplicidad de críticas y problemas. En varias ocasiones los miembros del BBA reprocharon la actuación de Waldeen en la dirección del Departamento de Danza. Por todo lo anterior Waldeen decidió retirarse de la compañía.

A pesar de los intentos de reorganización en la danza moderna por parte de la dirección del INBA y de la ADM, los agentes del campo se disgregaron y cada quien tomó su camino con sus propios grupos. Las divisiones y las confrontaciones entre los modernos incidieron en el fin del movimiento nacionalista, sumado a la recomposición que tomaba el campo de la danza de concierto. La danza moderna nacionalista, que había llegado a recibir el foco de atención de las autoridades culturales, cayó a la última posición del campo a partir del año 1963 y, dejó de ser el modo de producción legítimo del arte dancístico. La llegada de nuevos agentes a las instituciones dancísticas y la formación de nuevos grupos de danza clásica y folclórica dieron como resultado un cambio en la correlación de fuerza del campo de la danza de concierto. Los

⁴⁷ Margarita Tortajada, *Danza y Poder I y II* [CD-ROM] México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006, p.500.

apoyos y financiamientos se volcaron a la danza clásica y la danza folclórica, especialmente al Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. En esta fase, el campo de la danza llegó a una composición compleja, que marcó el ritmo a los tres tipos de danza de concierto: ballet, danza moderna y danza folclórica.

Durante la existencia del Movimiento de Danza Moderna, podríamos decir que se gestaron –en cierto sentido- “artistas instituidos”, es decir; “artistas oficialmente reconocidos como expresión orgánica de la sociedad o del sistema político que los organiza”⁴⁸. El “trabajo conceptual” traducido en las obras nacionalistas se refractó en el espacio social para tratar de legitimar el orden social establecido del estado post-revolucionario. En este sentido, la danza jugó con su propia dinámica en el campo cultural y político. En el orden interno del campo, la continuidad de algunos agentes de la danza moderna dio paso a que se convirtieran –posteriormente- en “artistas consagrados” ocupando (con sus capitales acumulados) las posiciones de privilegio.

La herencia histórica que dejó el movimiento nacionalista en la danza ha jugado un papel relevante en el desarrollo de los grupos y compañías. Y si bien, la danza moderna quedó difuminada y su posición relegada, la legitimidad ocupada por sus “figuras” o agentes, ha continuado dando paso a una transformación en la técnica y a la creación de nuevas compañías.

2.2.2 LA ESCENA CAMBIA, DE LO MODERNO A LO CONTEMPORÁNEO

• EL PROYECTO DEL BALLET NACIONAL DE MEXICO

La Academia de la Danza Mexicana se conformó por los miembros del Ballet Waldeen; su dirección estaba a cargo de Guillermina Bravo y Ana Mérida. En 1948, tan sólo un año después de su creación, la ADM sufrió una escisión. Las propuestas artísticas e “ideológicas” de Guillermina Bravo y Ana Mérida se confrontaron, la primera rechazaba la abstracción en la danza y sugería que

⁴⁸ Véase Teixeira Coelho, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, CONACULTA-ITESO, 2000, p.78.

existía en este arte un compromiso social. Mientras Mérida pugnaba por una danza “formalista” enmarcada en la idea del arte puro (que se valoriza y comprende a sí mismo).

De esta disputa (por la idea de una danza apegada a lo *social*) Guillerma Bravo junto con Josefina Lavalle -como codirectora- fundaron el Ballet Nacional de México. A ellas se sumaron las bailarinas Evelia Beristáin, Áurea Turner, Lin Durán y Amalia Hernández (en un principio), entre otros. Durante su trayectoria, el Ballet Nacional marcará un hito en la organización del campo de la danza de concierto en México al ser formadora de bailarines y coreógrafos.

El BNM se estableció en su origen como una compañía independiente de los subsidios que otorgaban las instituciones culturales del Estado, manejando un discurso de libertad creativa y de organización⁴⁹.

Al respecto; la propia Guillermina Bravo relata:

Fundé el Ballet Nacional sin saber lo que estaba haciendo. Era tan poco consistente. Lo hice por coraje. Había salido de la Academia de Danza, había peleado con Carlos Chavéz. Me dijo; “Bueno ¿qué es lo que quiere hacer?” Yo le dije: “Un ballet independiente, pero que lo sostenga el gobierno”. Me dijo que no era posible, pero que hiciéramos un grupo independiente y nos ayudo⁵⁰

Los primeros años de BNM transcurrieron en giras alrededor de la República y en la lucha por la idea (extraída del nacionalismo cultural) de llevar el arte al pueblo.

Aunque la compañía se decía independiente de la llamada burocracia cultural, recibió –aunque poco- apoyo de las instituciones culturales y gestionó también otros financiamientos con gobiernos estatales. Guillermina Bravo y las demás bailarinas contaban con el capital dancístico y el capital social para

⁴⁹ Aunque en el discurso y en organización la compañía era independiente, sus directoras Guillermina Bravo y Josefina Lavalle aún conservaban sus plazas de la ADM, contando así con un pequeño apoyo financiero.

⁵⁰ Javier Barreiro y Rosario Manzanos, *Guillermina Bravo: Sigo siendo una radical*, en Armando Ponce (coord.), *op. cit.*, p. 431.

realizar los escamoteos necesarios para conseguir financiamientos y funciones para su compañía.

Fue hasta 1966 cuando el BNM recibió su primer apoyo económico de parte de la Universidad Nacional Autónoma de México, y tras un largo recorrido y fuerte trabajo, se convirtió en una de las pocas compañías de danza mexicana que lograron el subsidio del Estado.

- **EI BALLETO NACIONAL Y LA TÉCNICA GRAHAM**

A comienzos de la década de los sesenta, los agentes del campo de la danza de concierto se replanteaban las cualidades de la técnica moderna y la presencia del nacionalismo en el arte. Poco a poco, las discusiones fueron centrándose en la búsqueda de un lenguaje dancístico propio que estuviera en sintonía con la época. A nivel mundial, la danza moderna (que se contraponía en sus principios al ballet clásico) buscaba su propia definición.

En el año de 1959, el Ballet Nacional de México comenzó una reestructuración a nivel técnico y en su planta de bailarines. Algunos miembros del BNM salieron para dar paso a una nueva generación y, a su vez, la dirección artística de la compañía fue asumida de manera provisional por Carlos Gaona. En 1957 realizaron una gira por varios países que influyó en su visión sobre la danza. Con la planta de bailarines renovada y la búsqueda de otras formas de expresión, el BNM recibió a una nueva técnica dancística.

La técnica *Graham* tuvo una influencia definitiva en el BNM; su llegada al campo dancístico ocurrió cuando el Departamento de Danza del INBA invita a David Wood -miembro de la compañía de Martha Graham- para impartir un curso. Wood compartió sus conocimientos con compañías mexicanas como el BBA, sin embargo, donde logró un mayor impacto fue precisamente en el BNM. De esta forma, la compañía continuó sus cursos sobre la Graham con Gene McDonald y Joan Gainer. En 1963 algunos de los integrantes del BNM –incluida

Bravo- realizaron viajes a la Ciudad de Nueva York, con el firme objetivo de capacitarse en la técnica y conocer las nuevas tendencias en la danza mundial. Finalmente y, sumando todos estos esfuerzos por parte del BNM, la técnica *Graham* logró imponerse en el campo de la danza de concierto mexicana.

La incursión en la técnica Graham fue muy importante para el campo de la danza de concierto mexicana pues, en poco tiempo, se consolidó como la *técnica oficial*. En esa etapa, la danza moderna se encontraba en tránsito para pasar a un lenguaje contemporáneo. El desgaste del Movimiento Moderno de Danza Nacionalista había llevado a los creadores a descifrar las nuevas vanguardias de la danza mundial (tal es el caso de Guillermina Bravo, Luis Fandiño y Rossana Filomarino). En opinión de la maestra Bravo, el nacionalismo estaba agotado y había que profundizar en “las herramientas para propiciar la creación de una danza capaz de alcanzar la contemporaneidad”⁵¹.

La danza mexicana estaba a punto de dejar el nacionalismo y pasar a un periodo donde se conformarían compañías trascendentales para el campo de la danza de concierto; por ejemplo, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio.

- **BALLET INDEPENDIENTE Y BALLET TEATRO DEL ESPACIO. LA FORMACIÓN DE DOS COMPAÑÍAS**

En el año de 1966 parte del elenco del BNM formó un nuevo grupo, el Ballet Independiente, encabezado por el ya fallecido coreógrafo y bailarín Raúl Flores Canelo.

El Ballet Independiente se conformó por ruptura con las concepciones artísticas del BNM. Flores Canelo argumentaba que esta compañía se había alejado de la visión social de la época nacionalista y se preocupaba más por la opinión de los críticos y del circuito cerrado de la danza. En el Ballet Independiente, Canelo retomó la técnica de Martha Graham y algunos

⁵¹ Margarita Tortajada, *op cit.*, 2006, p.542.

elementos del *ballet*, sin embargo, se sintió ideológicamente identificado con la versión vasconcelista del nacionalismo.

Entre los primeros integrantes del Ballet Independiente estaban: Raúl Aguilar, Valentina Castro, Elsi Contreras, John Fealy, Juan José Gurrola, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares y Freddy Romero.

La llamada independencia de la compañía representaba para Flores Canelo una independencia creativa que perseguía una apertura a los nuevos lenguajes coreográficos (que no tuvieran que apegarse a cánones ya impuestos por el BNM).

El mérito de esta compañía –según los críticos- estuvo en la calidad técnica de sus integrantes y en la frescura que el coreógrafo impregnaba en sus obras.

Mi mayor preocupación es que los artistas que se han formado en esta compañía tengan la suficiente demencia quijotesca para continuar este camino y la suficiente capacidad para mejorar la organización y el nivel técnico sin permitir que con esto se pierda la frescura⁵².

Además, el BI fue también semillero de coreógrafos ya que Flores Canelo promovió la experimentación coreográfica en las y los bailarines de su agrupación⁵³, de la misma manera que Bravo había hecho con él.

Muchos de los coreógrafos de ahora fueron impulsados por Raúl -los que pasaron por el Independiente-. Él fue de los primeros que dijo: “órale haz coreografía”, y empezó así a organizar concursos de coreografía en el interior del Ballet Independiente... de ahí salieron muchos coreógrafos que empezaron por su iniciativa.⁵⁴

⁵² Flores Canelo en Carlos Ocampo, *Memoria de una utopía. El festival internacional de danza contemporánea de San Luis Potosí*, México, CONACULTA, 2001, p.113.

⁵³ Hay que mencionar que el BNM también realizó acciones para estimular la experimentación coreográfica. Fue en ese espacio, donde Flores Canelo tomó el impulso para incursionar como coreógrafo.

⁵⁴ Entrevista a Elisa Rodríguez, coreógrafa y bailarina. México D.F., 17 de febrero de 2007.

La consolidación del Ballet Independiente fue permitida en el campo de la danza de concierto porque tanto el coreógrafo principal como las y los bailarines que conformaban la compañía contaban con el capital dancístico, simbólico y social para legitimarse en él.

Cuando el Ballet Independiente estaba ya acomodado en el campo y contaba con cierto prestigio llegó a México el coreógrafo francés Michel Descombey. En el año de 1975, éste montó una obra para el BI y tan sólo dos años después, fue nombrado director asociado de la compañía.

Mientras esto sucedía; después de casi diez años de existencia, el BI logró un subsidio por parte de la SEP, con el cual acondicionó un local en la Zona Rosa de la Ciudad de México como su sede. Ante el asombro de muchos – ya que todo iba viento en popa en el BI- Flores Canelo decidió dejar la compañía. Gladiola Orozco y Descombey se quedaron al frente utilizando el espacio y el nombre de BI, lo que ocasionó un enfrentamiento entre Flores Canelo y Orozco y Descombey en alianza.

Flores Canelo reclamaba su existencia en el campo; es decir, el nombre, el espacio y el subsidio del Ballet Independiente, argumentando que si él había salido de la compañía y dejado el espacio de ensayo era porque las mismas autoridades se lo habían pedido. Flores se sentía usurpado de sus funciones e inició otra compañía con el mismo nombre, pero sin subsidio y sin instalaciones. De esta manera, en el año de 1978, llegó a haber dos *Ballets* Independientes disputando su existencia en el campo (lo que se nombraría a partir de la teoría del campo como: “una lucha por la existencia y las posibilidades del ser”).

Las pugnas entre estos agentes llegaron a la boca de la opinión pública y de otros sub-campos del arte. Por una parte, Flores Canelo utilizó su capital social y simbólico para dar a conocer la problemática, y del otro lado, Orozco y Descombey utilizaron estos mismos capitales para obtener apoyo de la Dirección

de Danza del INBA que en ese momento estaba encarnada en Salvador Vázquez Araujo.

Durante el forcejeo que se mantuvo entre Flores Canelo y Orozco-Descombey sobresalió un aspecto poco estudiado en la danza: el apoyo de las instituciones culturales a compañías y personajes extranjeros. En este sentido, Flores Canelo (quién aún se mantenía en una línea nacionalista), resaltó en diversas ocasiones la nacionalidad –francesa- de Descombey y la parcialidad que habían mostrado las instituciones dancísticas ante el enfrentamiento.

El desenlace de este conflicto tuvo como resultado la creación de dos agrupaciones con subsidio: Orozco y Descombey cambiaron el nombre de su compañía a Ballet Teatro del Espacio; mientras que Flores Canelo conservó el nombre de Ballet Independiente y en 1980 obtuvo un subsidio del INBA. Esto último se llevó a cabo en el contexto del cambio de gobierno, al negociar con las nuevas autoridades del INBA.

La disputa que mantuvieron Flores Canelo y Descombey resulta en suma interesante, al poner sobre la mesa la correlación de fuerzas entre dos personajes de la danza con capitales diferentes. La situación reflejó la posición que tomaron las autoridades culturales frente a agentes extranjeros que gozan de un capital simbólico en la danza mundial. Como se ha relatado a lo largo de este breve recorrido por la historia de la danza de concierto algunos de las y los bailarines o las y los coreógrafos llegados de países extranjeros han obtenido financiamiento para la creación de las compañías de danza.

Aunque estos artistas se pueden considerar “extranjeros” al provenir de otros países, si nos encuadramos a los términos de la teoría de Bourdieu, la concepción del extranjero -en el campo- adquiere una mayor complejidad.

En la sociología, el concepto de extranjero ha sido retomado en varios sentidos; uno de ellos se encuentra en la fenomenología de Alfred Shutz. Para

este autor, el extranjero o *stranger*, es alguien que no comparte la trama del sistema de significaciones de un grupo porque su socialización se ha llevado a cabo en un lugar y contexto diferente, de tal manera, si el extranjero desea entrar en un grupo- diferente al suyo-, las codificaciones y la lógica de éste aparecerán como confusas y contradictorias para él.

En este sentido, bajo el paradigma bourdieusiano, el extranjero jugaría el papel de un “recién llegado”, que tendrá que pagar por su derecho de entrada en el campo (presuponiendo en esta admisión que existe un *habitus* adecuado). Es decir, que aunque el agente provenga de otro “espacio nacional” su entrada a un microespacio especializado requiere del conocimiento de las reglas básicas del juego y de un capital específico y simbólico suficiente, será en el transcurso de su estadía en el campo que el agente adquirirá y acumulará los capitales para actuar y posicionarse en él

El extranjero que se presenta en el campo de la danza de concierto mexicana, aunque ajeno al espacio nacional en “significaciones de mundo” puede poseer un *habitus* dancístico y un capital simbólico que le permite entrar en este espacio con cierta facilidad. Podríamos decir que el bailarín o bailarina extranjero no es ajeno al mundo de la danza, pero tiene que asumir el papel de recién llegado para entrar en el campo específico de la danza en México.

En el caso de Waldeen y Sokolow poseían los capitales suficientes para facilitar su entrada en el campo de la danza mexicana; lo que en su momento se asoció con la necesidad –que tenía el campo- de una técnica que se afianzara con el nacionalismo de la época. Particularmente Waldeen trató de incorporarse al campo de la danza mexicana obteniendo incluso la dirección del BBA en 1940 y luego en 1956; sin embargo, no pudo continuar con su estancia y se retiró de él, al no acumular los capitales que le proporcionarían la acreditación para mantenerse como un agente consagrado en el campo.

La estancia de estas dos figuras de la danza moderna mundial tuvo una gran incidencia en el campo, al actuar como agentes portadores y potencializadores de un nuevo conocimiento. Aunado a ello, su capital simbólico fortaleció en cierta medida a los grupos que crearon, dejando una línea de acción para que éstos se desarrollaran.

Por otro lado, la llegada de Descombey fue definitiva, ya que hasta ahora se mantiene como codirector y casi único coreógrafo del Ballet Teatro del Espacio⁵⁵. En su caso podríamos señalar que su capital simbólico y social (adquirido en el campo dancístico de su país de origen) tuvo gran influencia para que éste reforzara sus capitales y consiguiera establecerse e incorporarse a la lógica que sigue la danza en México⁵⁶.

Además de tener sus capitales, los extranjeros en México han podido sobrevivir porque han tenido el apoyo de las autoridades del campo cultural. Ejemplo: Waldeen, Sokolow, y luego Descombey, fueron bien vistos, aceptados, y reconocidos como “los” artistas.

- **COMPAÑÍAS SUBSIDIADAS DE DANZA CONTEMPORÁNEA**

Ha de observarse que en el periodo que va de mitad de los sesenta a finales de los setenta, surgieron las tres principales compañías de danza contemporánea subsidiada: Ballet Nacional de México⁵⁷, Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio.

La formación de estas tres compañías se logró por una serie de escisiones en el interior de dichas agrupaciones (Ballet Independiente/Ballet

⁵⁵ Recientemente (septiembre de 2009) ante la indignación de la comunidad artística, se anunció la desaparición del Ballet Teatro del Espacio. Esto se debió al insuficiente apoyo financiero de parte de las instituciones culturales.

⁵⁶ Michel Descombey estuvo en el cuerpo de baile del *Ballet de la Ópera de París*, donde después logró ascender a primer bailarín, coreógrafo oficial y director de la Compañía de 1962 a 1969. Más adelante fundó el Ballet Estudio de la Ópera, el cual mantuvo un contacto estrecho con las casas de cultura francesas. También colaboró, además del Ballet Independiente, con varias compañías de prestigio internacional.

⁵⁷ El Ballet Nacional de México se desintegró, por decisión de Guillermina Bravo en 2006, dejando su lugar otra compañía, esta decisión provocó diversas reacciones entre los miembros del campo. La despedida del BNM se dio con una función en el Palacio de Bellas Artes.

Teatro del Espacio) y por los envites, escamoteos y estrategias que se dieron entre los agentes para conseguir una mejor posición en el campo. Su subsidio se dio, en gran parte, porque la compañía oficial de danza moderna (Ballet de Bellas Artes) se convirtió a la danza clásica. Así al encontrarse un espacio vacío en el presupuesto para los modernos, el INBA repartió el financiamiento entre estos tres grupos.

2.2.3 Y... SURGEN LOS CONTEMPORÁNEOS INDEPENDIENTES

- **LOS PRIMEROS GRUPOS**

Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego

Pierre Bourdieu

Los primeros grupos de danza contemporánea independiente nacieron de la compañía que ha sido un hito para la configuración del campo de la danza mexicana, el Ballet Nacional México. Buscando nuevas formas de expresión, que no fueran las que encuadraban en la técnica impuesta por el BNM –técnica *Graham-*, surgieron tres experimentos: Expansión Siete, Mórula y Forion Ensemble. Como recién llegados, o mejor dicho, como “agentes transformadores”, se prepararon para pagar el derecho a constituir una posición diferente en el campo. Conocían los elementos básicos del juego dancístico; sin embargo, en su trayectoria como grupos independientes tuvieron que aprender las estrategias y los escamoteos para obtener posiciones en el campo de la danza, llegando en años posteriores a formar diversos grupos independientes que en la actualidad se organizan y mantienen una lógica propia.

En el año de 1973, surgió Expansión Siete con los bailarines: Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada, Valentina Castro y Raúl Aguilar, todos ellos salidos de las filas del BI y el BNM (tiempo después se integraron al grupo Socorro Meza y Héctor Chávez). El principal objetivo de los integrantes de esta agrupación era caminar hacia la

experimentación e improvisación. Siendo los primeros que dieron la espalda a las exigencias de los grupos subsidiados (BNM y Ballet Independiente); su apuesta –en el campo- era la realización de trabajos colectivos que conservaran una libertad creadora. Con una fórmula de experimentación y con la colaboración de músicos y artistas plásticos –también innovadores, Expansión Siete se preparó para transitar por el camino independiente de la danza contemporánea.

El propósito de ese grupo de cámara, según Valentina Castro, era sostener una “libertad para crear, ser propositivos, dispuestos a la experimentación. Nuestra mayor lucha era desprendernos de nuestras codificaciones como bailarines bajo la orden de un director, técnica, ideas establecidas y estilo coreográfico”, y “abrirnos a nuevas concepciones artísticas”⁵⁸.

Los integrantes de esta agrupación, aunque recién llegados a constituir una posición nueva de grupos independientes en el campo, contaban con un capital dancístico que les había proporcionado su estancia en el BNM, el BI y el Nuevo Teatro de Danza⁵⁹.

Expansión Siete tuvo presentaciones en diversos foros, entre ellos el Teatro del Bosque, el Teatro Jiménez Rueda y también realizó una presentación de televisión en el canal 11. Sus coreografías innovaron el campo dancístico al incluir colaboraciones del grupo de música experimental Quanta y del Grupo de Experimentación Visual de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

Sin embargo, pese a que el grupo ya estaba conformado y asentado en el campo –justo en el año de creación- surgió un altercado entre los integrantes de Expansión Siete Raúl Aguilar, Patricia Ladrón de Guevara y Marta Quesada, y el jefe del Departamento de Danza del INBA, Carlos Gaona. Los tres integrantes

⁵⁸ Testimonio de Valentina Castro, Mesa redonda “Expansión 7”, Centro Nacional de las Artes, México, 2002. Citado por Margarita Tortajada, *op cit*, 2006, p. 632.

⁵⁹ En los años cincuenta, el Nuevo Teatro de la Danza surgió como una propuesta totalmente innovadora en el campo; siendo uno de los primeros grupos independientes, en términos económicos, técnicos y artísticos –no aceptaban el nacionalismo-. Sus directores fueron Xavier Francis y Bodil Genkel. Como “vanguardia”, esta agrupación recibió una serie de críticas; Raúl Flores Guerrero, enérgico defensor de “lo nacional” señaló que sus coreografías estaban empapadas de abstraccionismo e incluso reflejaban una danza “americanizada”. La compañía comenzó a desaparecer en 1959 teniendo sus últimas presentaciones en 1963.

de grupo citados estaban en desacuerdo con la intervención de Gaona en el trabajo artístico del grupo, por lo que se negaron a participar en diversas funciones.

El resultado de la intervención de un personaje de la “institución dancística” en el grupo fue su escisión; por una parte, estaban los bailarines Aguilar, Ladrón de Guevara y Quesada y por otra, los demás elementos de Expansión Siete: Miguel Ángel Palmeros, Valentina Castro y Cecilia Baram. Éstos últimos continuaron con el grupo argumentando que; aunque tomaban en cuenta las opiniones del jefe del departamento de danza siempre habían defendido su independencia creativa.

Finalmente -en 1978- Expansión Siete se disolvió debido a las presiones que implicaba ser un proyecto independiente e innovador. Tras muchos esfuerzos y pese a las promesas de la institución cultural sobre un posible subsidio, el grupo decidió cortar su camino, no sin antes protestar contra la falta de apoyo y las decisiones que se tomaban en el Departamento de Danza del INBA.

Informaron al público y autoridades de que ante la falta de apoyo desaparecían, “porque así como cualquier obrero, empleado o profesional, el bailarín necesita vivir de su trabajo”... su desaparición se debía a la negligencia, desidia e ineficacia del jefe del Departamento [Dirección] de Danza para auxiliario teórica y económicamente⁶⁰.

Otro ejemplo de innovación en el campo fue el grupo Mórula que aunque no fue propiamente un grupo independiente, sí promovió la experimentación entre las filas de las y los bailarines más jóvenes del Ballet Nacional. Mórula surgió del Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica del BNM, convirtiéndose en un espacio alternativo de práctica coreográfica. El grupo fue también un medio para impulsar a algunos bailarines que más tarde fundaron otros grupos de danza independiente. Es el caso de Lydia Romero:

⁶⁰ “Expansión 7 acusa de su disolución al director de Danza del INBA”, en *Excélsior*, México, 8 de junio de 1977. Citado por Margarita, *op. cit.*, 2006, p. 1221.

...El Nacional tenía un grupo experimental que se llamaba Grupo Mórula en el cual yo estuve un tiempo antes de entrar en la compañía. Ahí hacíamos coreografía y por supuesto el Forion fue realmente donde empezamos hacer obra constantemente.⁶¹

El grupo Forion Ensamble⁶², conformado en 1977, fue el más representativo de estos tres grupos pioneros al lograr establecerse en una posición dentro del campo. Los integrantes del Forion abrieron la puerta de entrada a toda una nueva generación de grupos de danza contemporánea independiente.

Forion Ensamble estaba integrado por las y los bailarines Lydia Romero, Jorge Domínguez, Rosa Romero y Eva Zapfe, todos “disidentes” del Ballet Nacional (Zapfe y Domínguez estudiaron en el BNM, pero no bailaron en él).

Básicamente éramos los disidentes. Algo así como no sé lo que quiero pero se bien lo que no quiero y... en ese momento no queríamos ser como Ballet Nacional y como muchas otras cosas. Entonces, eso nos permitió tener una afirmación a través de una negación⁶³.

Tiempo antes de la conformación del grupo, sus integrantes habían tomado clases de la técnica de Alwin Nikolais en las instalaciones de la escuela del Ballet Folklórico y tiempo después, los bailarines Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Lydia y Rosa Romero recibieron becas para mejorar esta técnica en Nueva York. Esta apertura a nuevas formas de expresión dio pie para solicitar en el Ballet Nacional la creación de un espacio para improvisación que estuviera dentro de la escuela de dicha compañía. Este espacio les fue concedido, llegando a obtener –en ese momento- el apoyo de Bravo. De la misma manera, el trabajo de experimentación se realizó en el grupo de Danza Moderna del Ballet Folklórico de México. El resultado de todo este trabajo de innovación, fue la creación del Forion Ensamble, que se separó de las filas –y del modelo- del BNM.

⁶¹ Entrevista a Lydia Romero, coreógrafa y bailarina, México, D.F., noviembre 15 de 2006.

⁶² Como el grupo más representativo de los pioneros independientes, o mejor dicho los que en su momento se nombraron como los “disidentes” de Ballet Nacional México, este grupo se retomará con un análisis más profundo en el capítulo III.

⁶³ Entrevista a Jorge Domínguez, coreógrafo y bailarín, México, DF., 28 de septiembre de 2007.

El nombre de Forion Ensemble significa los “bienes robados⁶⁴”; el colectivo surgió –al igual que los grupos anteriores- por la discrepancia que tenían las y los bailarines respecto a la lógica de trabajo coreográfico en el Ballet Nacional y en general de los grupos subsidiados de danza contemporánea. Los “disidentes” buscaban una forma de organización donde se diluyera el verticalismo entre el bailarín y el coreógrafo y se diera paso a la exploración coreográfica, permitiendo en ella el uso de otras técnicas corporales.

Al respecto de esta escisión con el BNM, Lydia Romero relata que Guillermina Bravo dijo a los integrantes de Forion: “fuera del Nacional no van a hacer nada, están condenados a comer una torta y un Pascual”. Por lo que,

Lo tomamos tan en serio que el primer cartel del Forion era frente a la lonchería del Ballet Nacional comiendo una torta con nuestros *Pascual Boing*. Porque estábamos en esa edad, en esa etapa a los veintidós, veintitrés años en los que todavía tienes ideales, esperanzas y te lo tomas todo más jocoso, no pensábamos en eso en ese momento. Pero en vez de decir...ya es hora de que hagan sus propias cosas te condenan⁶⁵.

Así, los integrantes del Forion Ensemble fueron apoyados por otro agente del campo de la danza: Amalia Hernández -directora del Ballet Folklórico de México- quien, conformado el Forion prestó sus instalaciones para los ensayos, facilitando con ello la entrada del grupo al campo.

Contamos sí, con un gran apoyo por parte de Amalia Hernández porque nos facilitó un salón durante mucho tiempo con una gran generosidad.⁶⁶

Las primeras presentaciones de la compañía fueron realizadas en el Teatro del Ballet Folklórico, y meses después se realizó una temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria donde aconteció la anécdota de “la torta y el refresco Pascual *Boing*”. El Forion se presentó en las principales

⁶⁴ Forion en términos musicales representa una cita, es un trozo que se toma de una melodía. En el campo jurídico es la evidencia de lo que fue robado y se presenta como tal en un juicio.

⁶⁵ Entrevista a Lydia Romero, *op cit.*

⁶⁶ Entrevista a Jorge Domínguez, *op cit.*

universidades del país y en diversos foros de danza de la capital. También realizó giras por la República Mexicana, para después presentarse en foros internacionales (en 1981 y 1982) llegando a dar funciones en Cuba, Costa Rica, República Dominicana, India, Japón, Filipinas y Senegal. De esta experiencia, Lydia Romero recuerda;

Nos recibieron tocando algo dizque mexicano y bailamos en un lugar que por supuesto, no era teatro, ni había luces, ni mucho menos. Pero ahí era donde se presentaban las danzas de la comunidad y ahí nos presentamos. Luego nos invitaron a comer a la universidad... nos hospedaron al aire libre. Fue algo maravilloso estar en África a cielo abierto⁶⁷.

El Forion tuvo una intensa actividad desde su surgimiento; alcanzó una posición en el campo innovando en sus coreografías y en la forma de organizarse. Consiguió diversos apoyos no sólo de las autoridades culturales, sino que sus integrantes se atrevieron a realizar las estrategias necesarias para poder financiarse, por ejemplo, en 1980 el Forion logró que los donativos que recibían como Asociación Civil fueran deducibles de impuestos. Después de todo este trabajo y dejando huella en el campo, el Forion Ensemble se disolvió en 1982 y sus integrantes formaron otras agrupaciones.

Estos grupos dieron paso a lo que se conoce como el “Movimiento de las y los bailarines de Danza Contemporánea Independiente” contraviniendo los cánones que habían impuesto las tres compañías de danza contemporánea subsidiadas (especialmente el Ballet Nacional México). Los que siguieron, cuerpos formados en la década de los años ochenta, noventa y los cuerpos del nuevo milenio también han tenido que pagar el derecho de entrada en el campo, aunque este derecho se ha ido modificando con la creación de nuevas reglas que se formulan y reformulan desde los propios grupos independientes⁶⁸.

⁶⁷ Entrevista a Lydia Romero, *op cit.*

⁶⁸ Estas nuevas reglas se fueron conformando en la propia historia de los grupos independientes, en las tomas de posición de algunos agentes de la danza, en las becas y en la creación de premios y festivales.

- **LOS QUE LE SIGUIERON**

A finales de la década de los setenta comenzaron a aparecer algunos grupos de danza contemporánea independiente. De 1973 a 1979 se formaron: Elsy Contreras y Grupo de Elsy Contreras (1977), Danza Alternativa de Rodolfo Reyes (1978), Danza Teatro Mexicano de Valentina Castro –ex integrante de Expansión 7- (1978), Grupo Ollin de Roseyra Marengo (1978), Andamio de Arturo Garrido (1979) y Danza Libre Universitaria de Cristina Gallegos (1979)⁶⁹.

La siguiente década, los ochenta, fue muy importante para el movimiento de los grupos independientes y en general para la danza contemporánea en México. En este periodo se realizaron varias acciones que legitimaron la presencia de los independientes de danza contemporánea en el campo dancístico mexicano. Por ejemplo, en 1980 se creó el Premio Nacional de Danza por la Universidad Autónoma Metropolitana [UAM] y el Fondo Nacional de Actividades Sociales [FONAPAS], éste es conocido en el campo de la danza mexicana como el Premio INBA-UAM⁷⁰. En ese mismo año se inauguró uno de los principales foros para la danza contemporánea, la Sala Miguel Covarrubias ubicada en el Centro Cultural Universitario de la UNAM y, en 1981 se fundó el Centro Cultural los Talleres, que es dirigido hasta la fecha por la coreógrafa y bailarina Isabel Beteta⁷¹. Paralelo a la creación de estos espacios para la danza, Lila López organizó el Festival Nacional de Danza con sede en San Luis Potosí, dicho festival aún continúa vigente siendo parte esencial de la Red de Festivales de Danza.

⁶⁹ Esta última aún sigue vigente.

⁷⁰ El “premio” ha cambiado de denominación en varias ocasiones, antes se le nombró Premio Miguel Covarrubias. En su más reciente edición, número XXX, lleva el nombre de Premio INBA-UAM. Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea (Premio de premios).

⁷¹ Los Talleres funcionan también como una escuela en la que se imparte clases de técnica contemporánea.

Cabe destacar, en cuanto a los foros dancísticos se refiere, que el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado [ISSSTE], el Instituto Mexicano del Seguro Social [IMSS] y el Departamento del Distrito Federal [DDF] (desde 1997, Gobierno del Distrito Federal) fueron también de suma importancia para la presentación de los grupos de danza contemporánea independiente. Estas instituciones contaban con oficinas de difusión cultural que organizaron temporadas y funciones de danza. Por ejemplo en 1980, en el Departamento de Danza del IMSS llevó a cabo el Coloquio de Danza Contemporánea en el Teatro Félix Azuela y en 1981 la misma institución organizó un Encuentro Internacional de Danza.

En 1983, se fundó el Centro de Investigación y Documentación de la danza [CIDD] que tenía como principal objetivo el formar un acervo histórico de la danza mexicana. En la actualidad, se le conoce como Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información y Difusión de la *Danza* José Limón [CENIDID]. Éste ha extendido sus actividades de investigación, incursionando en la reflexión de nuevos paradigmas teórico-metodológicos para el estudio de la danza, sumando para tal efecto a especialistas de las ciencias sociales y de otras disciplinas afines a la esfera dancística.

Con el fin de fortalecer los estudios profesionales en la danza, el FONAPAS creó la Escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento” Ollin Yoliztli. Dentro de ésta, en el año de 1978, se formaron el Centro Piloto de Danza Contemporánea y el Centro Superior de Coreografía [CESUCO], ambos dirigidos por Lin Durán. El Centro Piloto tenía el encargo de formar y perfeccionar el trabajo de las y los bailarines de danza contemporánea, mientras que el CESUCO se ocupaba de la formación de especialistas en la creación dancística. En 1983 las instalaciones de la escuela Ollin Yoliztli pasaron a formar parte del entonces llamado DDF, convirtiéndose en una época en centro social y cultural, por lo que sus centros de especialización en danza desaparecieron. Tras diversos esfuerzos de los integrantes del CESUCO, el centro retomó sus

actividades con apoyo del INBA, cambiando su nombre por Centro de Investigación Coreográfica [CICO].

El CESUCO tuvo una gran importancia para el sub-campo de la danza mexicana contemporánea; en él surgieron muchos de los coreógrafos más representativos de la época de los ochenta y los noventa, como Cecilia Appleton con Contradanza, Raúl Parrao con UX Onodanza, Leticia Alvarado con Tándem, Víctor Manuel Ruíz con Delfos, entre otros. Hoy en día, el CICO sigue siendo un semillero de coreógrafos y coreógrafas.

En cuanto a la organización de las y los bailarines sin subsidio, se conformó en 1983 el Frente de Trabajadores de la Danza Independiente, que tuvo como principal objetivo fortalecer la organización gremial de las y los bailarines, poniendo especial interés en mejorar las condiciones de vida y de trabajo de la comunidad dancística. Con el mismo objetivo y bajo el contexto del terremoto que sacudió a la Ciudad de México en 1985, se creó la asociación civil de Danza Mexicana [DAMAC] fundada como un comité de artistas y creadores. En 1986 inició la experiencia de los Encuentros Callejeros de Danza, que además de resaltar los temas sociales en las coreografías, ayudaron a afianzar la cohesión entre los grupos independientes de danza contemporánea.

Todos estos avances en el campo se lograron, en gran medida, porque durante el sexenio de López Portillo se otorgaron una serie de apoyos financieros a la danza escénica. Al respecto, Tortajada refiere en el libro electrónico “Danza y poder II”, que la llamada época del “milagro petrolero”⁷² permitió que existiera una derrama económica hacia el arte y la cultura. Los

⁷² El “milagro petrolero” del sexenio del presidente José López Portillo (1976-1982), es calificado en la historia del país como un periodo fugaz e ilusorio. El crecimiento ficticio de la economía sustentada en las reservas petroleras dio paso a un aumento en el gasto público –que también tocó al sector cultural-. Sin embargo, en 1981, ante la caída de los precios del petróleo, el crecimiento de la deuda externa la corrupción, el crecimiento burocrático, el nepotismo de la familia presidencial en los cargos de gobierno, las malas inversiones; en general la mala planeación y estrategia en la economía mexicana, terminaron en una devaluación del peso mexicano en 1982.

agentes del campo de la danza escénica -que en la esfera del arte ocupan una posición marginal- pudieron reaccionar con su experiencia, conocimientos y capital social ante esta coyuntura, presionando a las instituciones culturales de la época para crear festivales, premios, teatros, giras, temporadas, escuelas y espacios de especialización y reflexión para la danza.

Los agentes de la danza de los ochenta se relacionaron con las instituciones culturales como el INBA y el FONAPAR, y al mismo tiempo aprovecharon los nuevos espacios y apoyos que les ofrecían las dependencias gubernamentales (IMSS, ISSTE, DDF) y las instituciones de educación superior (UNAM, UAM).

En contraste, a partir de 1985, la austeridad del sexenio del presidente Miguel de la Madrid (1982-1988) se reflejó en el campo con una baja en el presupuesto para los apoyos en la danza; “Lo que ya venía quebrándose desde 1982, se acabó por hacerse polvo en 1985: los presupuestos”.⁷³ Pese a tal austeridad y gracias a los avances que se lograron años atrás, en el transcurso de los ochenta se logró establecer un número considerable de grupos de danza contemporánea independiente (Ver Tabla 1).

⁷³ Patricia Cardona en Carlos Ocampo, *op cit.*, 2001, p.133.

TABLA 1 *

GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE DE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA			
Año de Fundación		Nombre del grupo	Coreógrafo/a fundadores/as / Lugar de fundación
1980	1	Danza Contemporánea Universitaria	Raquel Vázquez/D.F
	2	Grupo Danza Génesis	Sonia Castañeda
1981	3	Metrópolis Utopía	Marco Antonio Silva/ D.F. (Después, Utopía contó con el apoyo financiero de la UAM)
1982	4	Barro Rojo	Arturo Garrido/ D.F (El grupo se funda en el seno de la Universidad Autónoma de Guerrero, que fue su sostén durante sus dos primeros años, antes de que se trasladará al DF)
1983	5	Cuerpo Mutable	Lydia Romero/ D.F
	6	Contradanza	Cecilia Appleton, Laura Rocha, Norma Batista y Raúl Parrao/D.F
	7	Ballet Danza Estudio	Bernardo Benitez/Distrito Federal
	8	Teatro del Cuerpo	Farahilda Sevilla/D.F
	9	Fritz y Amigos	Gregorio Fritz/ D.F
1984	10	Ala Vuelta	Graciela Cervantes/D.F
1985	11	U.X. Onodanza	Raúl Parrao – con Alicia Sánchez en la codirección/D.F
1986	12	Contempodanza	Cecilia Lugo/D.F
1987	13	Antares	Adriana Castaños, Miguel Mancillas, Isabel Romero y David Barrón/Hermosillo, Sonora
	14	Púrpura	Silvia Unzueta/D.F
	15	Grupo de Experimentación Artística Asalto Diario A.C.	Miguel Ángel Díaz, Jaime Leyva y Ricardo Nájera/D.F
	16	En Movimiento	Rolando Beattie/D.F
	17	Mandinga	Irene Martínez/D.F
	18	Andanzas 30 30	Sonia Pabello y José Antonio Fernández/D.F
1988	19	Pilar Medina	Pilar Medina/D.F
1989	20	Ballet Moderno de México	Paola Aguirre, Saúl y Rodolfo Maya/D.F
	21	Arte Móvil Danza Clan	Ruby Gámez y Judith Téllez/Monterrey, Nuevo León

* Las tablas se fueron construyendo con base en fuentes bibliográficas, hemerográficas y, en algunos casos, consulté la página de *internet* de los grupos. Las cronologías de Manuel Stephens y de Carlos Ocampo, que aparecen en los libros: *México: su apuesta por la cultura: el siglo XX y Memoria de una utopía*, respectivamente; fueron de gran utilidad. El trabajo de Mónica Rueda sobre los grupos independientes sirvió también de base, aunque existen algunas diferencias en los años de aparición.

Las décadas de los setenta y ochenta proporcionaron a los independientes la madurez y los capitales para establecerse en el campo. En los noventa y en el transcurso de los primeros años del nuevo milenio algunos de los “jóvenes” recién llegados se convirtieron en artistas “consagrados” en el espacio independiente. Los independientes ganaron espacios, al tiempo que el campo de la danza de concierto se fortalece en varios sentidos: la profesión de bailarín se convirtió –en cierta medida- en una actividad aceptable en el espacio social, se manifestó una mayor inclusión de varones en la danza contemporánea y los espacios de formación profesional se incrementaron.

La aceptación de figuras masculinas de danza moderna como José Limón y Xavier Francis fue un precedente para combatir los estereotipos sobre la condición del varón en la danza. Según Tortajada, la “revolución sexual” de los sesenta tuvo su aportación en el campo dancístico al generar –como una de sus consecuencias- una mayor apertura en la concepción del cuerpo y del género. En los años siguientes, conforme el proceso de consolidación del campo se desarrollaba, se realizaron avances en la difusión de la danza como una actividad profesional en el espacio social.

Bajo todas estas circunstancias, los noventa fue un período en el que los grupos de danza contemporánea independiente aumentaron, sobre todo en el periodo que va de de 1994 a 1999 (Ver tablas 2 y 2.1).

Debido al drástico crecimiento del gremio dancístico, a la mayor demanda de apoyos a la creación y al modelo de política cultural que se siguió en el periodo de Carlos Salinas, se creó -desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA], el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA] y el Sistema Nacional de Creadores [SNC]- un sistema de estímulos a la creación coreográfica. Dichos estímulos se tradujeron en becas y apoyos monetarios por proyecto artístico.

Lo anterior desencadenó una competencia encarnizada “por las posibilidades de existencia” entre los grupos. Surgieron -según los estudiosos de la danza- agrupaciones que se reunían únicamente por la posibilidad de ganar alguno de estos apoyos y no por la idea de conformar un proyecto artístico;

Entonces se desató la feroz competencia por obtener estos apoyos. Obras nacían con un sólo propósito: obtener una beca de producción. La mayoría fueron abortos⁷⁴.

Durante el salinato, en el año de 1994, se crea el Centro Nacional de las Artes [CENART] por CONACULTA. En un primer momento, y a partir de la reestructuración del INBA, al incorporarse a CONACULTA, se contempló la creación de una Universidad de las Artes; sin embargo, este proyecto nunca se concretó. Actualmente, el CENART resguarda a escuelas y centros de investigación de arte, incluyendo a la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea que se incorporó en 1995. Otro lugar de formación (especializado en danza contemporánea) se conformó en 1990, cuando el BNM trasladó su sede a la ciudad de Querétaro y fundó ahí el Centro Nacional de Danza Contemporánea, con el objetivo de formar bailarines y coreógrafos.

Además se crearon: el Plan Nacional de Apoyo a la danza [PNAD] (1990), la Sociedad Mexicana de Coreógrafos [SOMECA] (1993), la Red Nacional de Festivales (1995) y se organizó el Primer Encuentro Latinoamericano de Críticos de Danza dentro del Festival de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1997).

Para el crítico de danza Carlos Ocampo, las décadas de los ochenta y noventa representaron un dualismo. Por una parte estaban las obras colectivas de los ochentas y por otra, el individualismo que ejercían los agentes de los noventa.

⁷⁴ Patricia Cardona, *Dos décadas y una visión*, en Armando Ponce (coord.), *op. cit.*, p.426.

...hoy diez años después de intereses cohesionados; hoy diez años después del experimento comunitario, se desbarrancan en los abismo del aislamiento y del individualismo propio de los noventa⁷⁵.

Bajo el individualismo -que continúa en el nuevo milenio- aparecieron las “compañías de”, grupos o mejor dicho coreógrafos y coreógrafas con proyectos que giran en torno a sus propias propuestas. Los bailarines y bailarinas se convierten en nómadas que se establecen en la “compañía de” durante cortos periodos, ya sea para lograr temporadas en los foros dancísticos, para competir por becas o participar en el “Premio Nacional de Danza”.

Pese a esta perspectiva, cabe destacar que comenzando la década de los noventa surgieron varios grupos que en la actualidad mantienen una trayectoria sólida con un proyecto que abarca no sólo el ámbito artístico sino también la parte de la enseñanza dancística. Entre ellos destacan el grupo Delfos con la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán, Sinaloa y Némian con la coreógrafa Isabel Beteta que dirige el Centro Cultural Los Talleres en el Distrito Federal.

Del año 2000 hasta la fecha disminuyó drásticamente la creación de grupos; algunos han surgido como resultado del trabajo de los mismos grupos independientes. Tal es el caso del grupo Lux Boreal en Tijuana que es producto de la Escuela de Profesional de Danza de Sinaloa, fundada por los integrantes del grupo Delfos.

⁷⁵ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, CONACULTA, México, 2001, p. 20 (Colección Periodismo Cultural) (negritas propias).

Tabla 2

GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA			
Año de fundación	Nombre del grupo		Coreógrafo/a fundadores/as
1990	1	Drama Danza	Rossana Filomarino/ D.F
	2	En dos Partes	Gerardo Delgado/D.F
	3	Koreos Danza-Teatro	Gerardo Ibáñez y David Ventura/Oaxaca
1991	4	Aksenti	Duane Cochran/D.F
	5	Compañía de danza Jorge Domínguez	Jorge Domínguez/Tijuana, Baja California
	6	Humanicorp	Gerardo Hernández/D.F
	7	Óscar Ruvalcaba Compañía	Oscar Ruvalcaba
1992	8	Delfos	Víctor Manuel Ruiz y Claudia Lavista/Mazatlán, Sinaloa
	9	Quiatora Monorriel	Benito González y Evoé Sotelo/Hermosillo, Sonora
	10	Caverna 7	Ivonne Muñoz/D.F
	11	M d Mar	Myrna de la Garza/D.F
	12	Homoescénico	Raymundo Becerril/D.F
1993	13	Proyecto Finisterra	Isabel Romero/D.F
	14	Nemian	Isabel Beteta/D.F
1994	15	Alicia Sánchez y Compañía	Alicia Sánchez/D.F
	16	A poc A poc	Jaime Camarena/D.F
	17	Cora Danza	Cora Flores/D.F
	18	La Fábrica Danza-Teatro	Rosario Armenta/D.F
	19	Mnemosina (Tania Pérez Salas Cia)	Tania Pérez Salas/D.F
	20	Producciones La Manga	Gabriela Medina/D.F
	21	Proyecto Bará	Javier Contreras/D.F
	22	Tábula Rasa	Javier Romero y Martín Orozco/D.F
	23	Tándem	Leticia Alvarado/D.F
1995	24	Bajo Luz	Juan Manuel Ramos/D.F
	25	Tiempo de Bailar	Vicente Silva/D.F
	26	Grupo de Danza Minerva Tapia	Minerva Tapia/ Tijuana, Baja California
1996	27	La Cebra Danza Gay	José Rivera /D.F
	28	Colectivo Anarquía	Rocío Guzmán/D.F
	29	Víctor Hugo Reyes Cía	Víctor Hugo Reyes/D.F
	30	Arte Escénico ELEUSIS	Francisco Carrera

Tabla 2.1

GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA			
1997	31	Arts Atlántico	Jorge Domínguez/Tijuana, Baja California
	32	Subterráneo Danza Contemporánea	Gregorio Coral/Tijuana, Baja California
	33	Producciones La Lágrima	Adriana Castaños/Hermosillo Sonora
	34	Cuerpo Etéreo Danza Contemporánea	Jaime Sierra y Brisa Escobedo/Monterrey, Nuevo León
	35	FV4	Javier Santander/D.F
	36	Gromena	Alberto Cabañas/D.F
	37	R+R	Rocío Becerril/D.F
1998	38	Agave Azul	Víctor Hugo Reyes/D.F
	39	Athos	Laura Saldivar/D.F
	40	Forámen M Ballet	Marcos Rossi/D.F/Cuernavaca Morelos
	41	Movimiento Perpetuo	Pilar Gallegos/D.F
	42	Onírico Danza/ Teatro del Gesto	Gilberto González/D.F
	43	Tatiana Zugazagoitia y Cía	Tatiana Zugazagoitia/D.F
1999	44	Circo Contemporáneo	Mauricio Nava/D.F
	45	Univerdanza	Adriana Leon/Colima, Colima
	46	Círculo Danza Contemporánea	Rocío Guzmán/D.F
	47	En Boca de Lobos Producciones	Erika Torres/Fundada en Mérida, Yucatán
	48	Eterno Caracol	Esther Lópezllera/DF
	49	FocoAlaire Producciones	Octavio Zeivy/D.F, la compañía se fundó en Alemania
	50	Triciclo Rojo (antes Tropa AS) Danza Clown	Emiliano Cárdenas/D.F

Tabla 3

GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE 2000-2007		
Año de fundación	Nombre del grupo	Coreógrafo/a fundadores/as/Lugar
2000	1	Fuera de Centro Alberto de León/ D.F
	2	Último Tren Gregorio Trejo/ D.F
	3	Ángulo Alterno Alfonso Alarcón/Xalapa, Veracruz
2001	4	Bruja Danza Contemporánea Alejandra Ramírez/ D.F
	5	Serafín Aponte Danza Serafín Aponte/ D.F
	6	Camerino 4 Magdalena Brezzo/ D.F
	7	Sensodanza Dana Fernández/D.F
	8	Cía La Serpiente Laura Martínez y Abdiel Villaseñor/Morelia, Michoacán/ Consecuencia de la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Sinaloa
2002	9	Lux Boreal Ángel Arambula y Henry López/ Tijuana, Baja California/ Consecuencia de la Escuela profesional de danza contemporánea de Sinaloa
	10	KOSMODANZ Danza-Teatro Laura Silva Cervantes/Oaxaca
2003	11	Danza Fusión Carlos Antunez/D.F
	12	Arjos Conrado Morales, Guadalajara, Jalisco
	13	Tierra Independiente Helmar Álvarez, Paulina Álvarez/D.F
2005	14	La Llorona Leonardo Rodríguez/D.F
	15	Rodanza --- Puebla
2006	16	La Barbacoa Márgaro Zarate e Isabel Nares/ Michoacán.
	17	La luciérnaga Danza Contemporánea Vicente Leyva Maldonado/Mazatlán, Sinaloa. Consecuencia de la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Sinaloa
2007	19	Steich Danza Multidisciplinaria Mauricio Nava/ Guanajuato, Guanajuato/ Antes Circo Contemporáneo

- **LA DANZA SOCIAL. LOS ENCUENTROS CALLEJEROS, EL TEMBLOR Y LA EXPLOSIÓN.**

La danza contemporánea independiente ha sido relacionada por algunos estudiosos de la danza con dos sucesos de la historia mexicana: las explosiones en San Juan Ixhuatepec en 1984 y el terremoto de 1985 en la Ciudad de México. Dicha relación se debe a que algunos agentes del campo vislumbran en la danza un contenido social.

Recordemos que a partir de las explosiones y el terremoto de 1985, dada la ineficacia del gobierno mexicano, la sociedad civil mostró su fuerza. En cada sector de la sociedad se realizaron acciones para afrontar la situación y el campo artístico no fue la excepción. En la danza contemporánea se realizaron algunas coreografías que refieren a dichos acontecimientos, lo que se tradujo en 1986 en el “Encuentro Callejero” que reunió a los principales grupos de danza contemporánea independiente de esa década: Barro Rojo, U.X Onadanza, Ala Vuelta, Contradanza, Quinto Sol y Utopía, todos de la Ciudad de México; del interior de la República Mexicana sólo estuvieron la Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca, Truzka de Hermosillo, Sonora y Módulo, Experimentación Coreográfica y Pirámide, de Jalapa, Veracruz.

Al formarse la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre [UVyD-19], de la colonia Roma, su Comisión Cultural empezó a realizar una serie de actividades en que la danza contemporánea se ejecuta en la calle. Esto culmina, por decirlo de alguna manera, con el Encuentro [...] realizado del 20 al 24 de noviembre de 1986 en cuatro puntos de la Ciudad de México: Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Chiapas y Córdoba en la colonia Roma; Peña de Morelos, en la colonia del mismo nombre y en el templo mayor. El encuentro terminó en un foro sobre el tema⁷⁶.

El Encuentro Callejero de 1986 fue importante porque: 1) se incorporó a la “calle” como un lugar para bailar, como un nuevo foro que aunque no tenía las condiciones técnicas para realizar una coreografía pudo propiciar un público diferente; 2) se reunieron y organizaron varios grupos de danza contemporánea

⁷⁶ Carlos Ocampo, *op cit.*, 2001, p.141

independiente, es decir; pudo servir también como otro intento de organización del gremio; 3) se destacó el contenido social de las coreografías de la danza contemporánea independiente y 4) se reconoció en el espacio social y en el campo la labor de los grupos independientes de danza contemporánea.

Al Encuentro Callejero, le siguieron dos emisiones más, que además de la Ciudad de México se desarrollaron también en la ciudad de San Luis Potosí y en Jalapa, Veracruz. Con el trabajo de estos encuentros se pudo conformar una especie de organización y trabajo colectivo en los grupos, que se reconocieron plenamente como “independientes”, en aras de solicitar mayores apoyos para la creación⁷⁷.

⁷⁷ El tema de los Encuentros callejeros de danza y la toma del espacio urbano por las y los bailarines independiente se retomará a lo largo del siguiente capítulo.

III. LOS INDEPENDIENTES EN EL CAMPO DE LA DANZA ESCÉNICA MEXICANA

*... y se empeñaron en seguir danzando
Quién sabe si vivieron felices. Los más
necios, sin embargo, vivieron siempre en los
confines territoriales de la danza.*

Carlos Ocampo

Al estar establecidos en el campo de la danza de concierto, las y los integrantes del movimiento independiente siguieron su camino. Sin duda, su llegada al campo cambió la correlación de fuerzas y marcó una distinción tajante entre los grupos subsidiados y los grupos independientes de danza contemporánea. Poco a poco, el espacio independiente fue conformando sus propias dinámicas y medios de consagración.

Con el movimiento independiente, la danza contemporánea se consolidó y diversificó. Las y los bailarines y coreógrafos independientes han sabido sortear, no sin muchos tropiezos, el difícil camino del quehacer artístico en México. Hoy por hoy existen en la danza escénica contemporánea una multiplicidad de grupos con diversas propuestas artísticas y distintas maneras de entender y sobrellevar la “independencia”.

El contenido de este capítulo versa sobre la lógica del espacio independiente y la relación que mantienen los independientes con los distintos agentes del campo, incluidas las instituciones culturales.

Para poder obtener un referente más inmediato y profundizar en la lógica de la llamada “independencia” realicé entrevistas semi-estructuradas⁷⁸ a los miembros del campo. En la elección y definición de las y los entrevistados consideré varios aspectos: su trayectoria en términos de consagración (premios,

⁷⁸ Aunque se realiza previamente un guión en la entrevista semi-estructurada, éste no se sigue al pie de la letra. Sobre la entrevista y sus tipos, véase Stephen J Taylor y Robert Bogdan, *Introducción a las metodologías cualitativas de investigación: la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós, 1992 y María Luisa Torres (coord.) *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México, Porrúa-FLACSO-COLMEX, 2001.

becas y financiamientos); los foros donde se han presentado; el reconocimiento de los grupos a los que pertenecieron o pertenecen; la relación que han mantenido con los miembros del campo (instituciones culturales gubernamentales, escuelas de formación dancística, críticos e investigadores de la danza, grupos y compañías de danza independiente y subsidiada) y, sobre todo la pertenencia de estos agentes a los periodos que he identificado previamente, es decir; “los pioneros” de finales de los setenta, “la década de los ochenta”, “la década de los noventa” y los que denominé como “los agentes del nuevo milenio”.

Para el guión de entrevista propuse, en un primer momento, dos ejes analíticos. El primero se refiere a cómo las y los bailarines y coreógrafos de danza independiente han interiorizado las leyes específicas del campo. El segundo eje pretende dar cuenta de la composición del campo dancístico y las relaciones que existen entre sus diferentes miembros.

De estos “ejes base” se desprendieron los siguientes temas: la llegada al campo de la danza; la formación como bailarín o coreógrafo; el trabajo como bailarín o coreógrafo en la danza independiente; la organización de un grupo independiente; la relación con los agentes del campo (grupos independientes, subsidiados); la relación con las instituciones culturales; los reconocimientos o los medios de consagración (festivales, premios, becas) y, agregué como producto de las primeras entrevistas, la concepción que tienen las y los bailarines de su profesión y del papel del “artista” en el espacio social.

Las entrevistas enriquecieron este estudio al poner sobre la mesa las opiniones de los agentes sobre las dinámicas del campo (en las que ellos mismos participan y alimentan). El espacio independiente de danza contemporánea se ha asentado en el campo dotándolo de una nueva estructura y complejidad.

3.1 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA DANZA INDEPENDIENTE

Las y los miembros del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente comparten por lo menos dos características: se ubican en la danza contemporánea (aunque ésta se ha diversificado con la incorporación de nuevas formas de expresión), y pertenecen a grupos que no reciben un subsidio “continuo” de parte de las instituciones culturales. Pese a estas coincidencias, no se puede afirmar que los independientes conformen un grupo homogéneo, en tanto que tienen maneras de organización, propuestas estéticas y puntos de vista diferentes.

En cuanto al término “independiente”, las y los miembros del campo mantienen diversas opiniones sobre su significado. Algunos apelan a una independencia como libertad creadora, otros sostienen la idea de una independencia económica y hay quienes asocian a los “independientes” con una danza socialmente comprometida.

Cuando se le cuestionó a Raúl Flores Canelo, el por qué de la denominación de Ballet Independiente, señaló que el sentido de la independencia en su compañía se encontraba en un nivel artístico; “...en lo primero que pensé al bautizarlo fue en la independencia artística, es decir no amarrarlo a ningún dogma”⁷⁹.

Como Flores Canelo, las y los agentes de la danza mexicana han discutido el término independiente. Entre las y los coreógrafos, bailarines, críticos y funcionarios de las instituciones existen opiniones encontradas. A continuación expongo algunas de las ideas sobre la independencia.

⁷⁹ Raúl Flores Canelo, *¿Por qué el Ballet Independiente?* en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona (coords.) *La danza en México, Visiones de cinco siglos*, Vol. II, INBA- CONACULTA-CENIDI-DANZA José Limón, México, 2002 p. 596.

Para Cristina Mendoza, integrante del desaparecido grupo Andamio, la reflexión gira en torno a los espacios que ofrece el campo de la danza escénica para el desarrollo profesional de las y los bailarines contemporáneos. En este sentido, la elección de ser o no independiente es motivada -en gran parte- porque en el campo existe un número restringido de grupos y compañías que se mantienen por subsidio; “el trabajo dancístico se ve en condiciones limitadas para absorber el gran número de bailarines que egresan de las distintas escuelas profesionales”⁸⁰. El espacio independiente se conforma entonces como una opción “alternativa” para las y los bailarines danza contemporánea.

César Delgado, crítico y estudioso de la danza, subraya que una de las características más importantes del movimiento de los independientes fue la idea de compromiso social. Lo cual fue destacado -como he referido anteriormente- en los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea.

Los llamados grupos independientes de danza contemporánea, a pesar de las divergencias en sus discursos dancísticos, mantuvieron ciertas coincidencias. Una de las características fundamentales, en términos generales, fue el compromiso con los movimientos sociales, incluyendo la unión y la solidaridad gremial de los bailarines⁸¹.

Bajo la misma perspectiva, Patricia Cardona resalta el sentido “social” de la danza independiente en los años ochenta. Según Cardona, en esta década, surgió “un nuevo tipo de bailarín” que mantenía un sentido histórico y social en sus coreografías⁸².

Después de pasar por las décadas de los ochenta y noventa, y perteneciendo a uno de los grupos “pioneros”, el coreógrafo y bailarín Jorge Domínguez cuestiona la idea de la independencia en la danza:

⁸⁰ Citado por Cesar Delgado, *Laberinto de las voces que danzan*, en Maya Ramos Smith y Patricia Cardona (coords), *op. cit.*, p. 638

⁸¹ César Delgado, “Futuro incierto para la danza independiente”, [en línea] México, *Milenio online*, 28 de noviembre de 2008. Dirección URL: <http://impreso.milenio.com/node/8006201> [consulta: 5 de diciembre de 2009]

⁸² Véase Patricia Cardona, “Dos décadas una visión”, *op.cit.* p. 425

Es una esquizofrenia también pavorosa, no podemos ser independientes porque dependemos del FONCA y cualquier otra visión es una mentira. No es cierto; no somos independientes “dependemos de”. Ojalá que algún día lleguemos al punto de que se reformen las leyes suficientemente para que podamos realmente tener un status⁸³.

Para Lydia Romero, actual coreógrafa de la compañía Cuerpo Mutable, el préstamo de los teatros significa un tipo de subsidio para los grupos independientes. Para esta coreógrafa, no existe la total “independencia” en la danza.

En realidad nunca la he calificado, nunca he usado realmente ese adjetivo. Se le ha dado el caso de llamar danza independiente porque somos independientes del subsidio, pero una manera de subsidio es el poder trabajar en espacios que son del Estado y los teatros también los son. En otros países tendríamos que alquilar el teatro y los técnicos. Entonces, yo estoy totalmente convencida que no somos totalmente independientes en el sentido económico, sino que hemos gozado de ciertos subsidios mínimos; que además es obligación del Estado proporcionar a los ciudadanos. Se ha dado en llamarnos independientes porque hay tres subsidiados y el resto de la humanidad que somos nosotros⁸⁴.

En el caso de la también bailarina y coreógrafa Tania Pérez-Salas, la independencia mantiene una relación con la búsqueda de los subsidios y con la “incertidumbre” que mantienen los grupos al no tener un sustento afianzado.

Independiente porque no sabemos de qué nos va a tocar cada año, porque depende de los apoyos que se vayan consiguiendo, es independiente porque no tenemos ninguna instancia hasta el momento que nos cobije, que nos diga: miren van a tener este presupuesto⁸⁵.

Víctor Manuel Ruiz, integrante y director -junto con Claudia Lavista- de la compañía Delfos, enfatizó el papel de la independencia artística frente a la independencia económica.

Somos independientes porque de alguna manera tenemos la libertad artística de hacer lo que nosotros queramos y la compañía tiene la misma visión de poder hacer lo que se le dé la gana. Por otro lado, recibimos apoyos por parte del ayuntamiento, tenemos el apoyo como maestros, tenemos plazas como maestros; es el soporte para poder subsistir⁸⁶.

⁸³ Entrevista a Jorge Domínguez, *op cit.*

⁸⁴ Entrevista a Lydia Romero, *op cit.*

⁸⁵ Entrevista a Tania Pérez-Salas, coreógrafa y bailarina, México, D. F., 23 de febrero de 2007.

⁸⁶ Entrevista a Víctor Manuel Ruiz, coreógrafo y bailarín, México, D. F., 15 de octubre de 2006.

Finalmente, Alejandra Ramírez, coreógrafa y bailarina perteneciente a una de las generaciones más recientes en la danza contemporánea, resaltó que las condiciones económicas del país repercuten directamente sobre el campo, lo que impide que existan más compañías con subsidio.

La infraestructura política y económica de nuestro país no permite que haya más grupos subsidiados; no hay muchas compañías demasiado estables. Yo creo que todos somos proyectos independientes, hay algunas excepciones pero son muy pocas⁸⁷.

Los discursos sobre la danza independiente son diversos y nos llevan a la reflexión y análisis de cada uno de los elementos de este espacio. Las opiniones aquí plasmadas se han conformado a lo largo de la trayectoria de cada agente según su posición en el campo, los capitales acumulados, la época a la pertenecen, la distancia que guardan respecto a las instituciones culturales y la representación que ellos mantienen sobre el arte y el artista.

Para descubrir las lógicas del espacio independiente se tratará de realizar un análisis “relacional” de los agentes y los contenidos de este espacio.

3.2 LAS GENERACIONES DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA INDEPENDIENTE

3.2.1 DE RECIÉN LLEGADOS A VETERANOS

Como he referido anteriormente hubo por lo menos dos grupos “pioneros” en la danza contemporánea independiente; uno de ellos fue Forion Ensemble. Los integrantes del “Forion” contravinieron los cánones imperantes en la danza contemporánea. Su propuesta se fundó en la organización colectiva y en el uso de la improvisación coreográfica y de nuevas técnicas dancísticas. Según Lydia Romero, el “Forion” funcionó como un verdadero proyecto de dirección colectiva; “éramos cuatro o cinco coreógrafos que como pares iguales servíamos de interpretes a la obra de otro”⁸⁸.

⁸⁷ Entrevista a Alejandra Ramírez, coreógrafa y bailarina, México, D. F., 22 de febrero de 2007.

⁸⁸ Entrevista a Lydia Romero, *op cit.*

Aunque apoyados por Amalia Hernández -directora del BFM- los integrantes del “Forion” tuvieron que concebir las estrategias y las escaramuzas para permanecer en el campo. La estancia en el “Forion” significó, para Lydia Romero, una especie de “universidad de la danza”;

...yo creo que fue una etapa muy formativa, haciéndote cargo de todo. Desde el proceso creativo hasta la distribución de la obra. Digamos, el proceso de producción, de creación y producción y de distribución de la obra artística. Nos hicimos muy hábiles para producir con poco dinero; fue una gran Universidad⁸⁹.

De esta manera, los integrantes de este grupo idearon nuevas formas de financiamiento para producir una obra coreográfica, siendo –en palabras de Tortajada- “audaces e irreverentes”. El grupo se constituyó en su momento como la “vanguardia” que se contraponía a los cánones de las compañías subsidiadas, especialmente el BNM. Como Bourdieu señala, la evolución del campo y la aparición de nuevos actores y formas de expresión hacen que los dispositivos de la “vieja guardia” aparezcan como superados y transnochados (por ejemplo la técnica Graham y el nacionalismo). El desgaste de las obras consagradas será el principal apoyo de lo que pretende reconocerse como “vanguardia”.

Tras su desintegración, los miembros del Forion realizaron sus propios proyectos; en el caso de los entrevistados, Lydia Romero y Jorge Domínguez iniciaron los grupos Cuerpo Mutable y Jorge Domínguez y Compañía.

Durante su trayectoria, estos personajes incursionaron en instituciones culturales y organizaciones gremiales. En el caso de Jorge Domínguez fue Coordinador Nacional de Danza del INBA, de 1993 a 1995; ahí creó, junto con otros artistas, el Plan Nacional de Apoyo a la Danza y la Red Nacional de Festivales de Danza. En Tijuana organizó la Muestra de Danza Cuerpos En Tránsito y el Festival Entre Líneas. Por su parte, Lydia Romero también ha ocupado cargos como jefa del Departamento de Danza de la UNAM, coordinadora Nacional de Danza del INBA, coordinadora del Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica del CENART (con sede en Cuernavaca,

⁸⁹ *Ibid.*

Morelos), presidenta del Colegio de Coreógrafos y directora de la Academia de la Danza Mexicana.

La relación con las autoridades del campo cultural de su época y la experiencia como creadores y profesionales de la danza definió su postura en estos cargos. Lydia Romero lo describe de la siguiente forma;

...les relato lo sucedido en Fonapas, donde los funcionarios cobraban *mochada* si pretendías acceder a la programación, en fin, un despliegue inmenso de tretas y corruptelas inenarrables. Ante la indignación, años después acepté la jefatura de Danza de la UNAM y la Coordinación Nacional de Danza del INBA con la idea de generar proyectos truchos o desvirtuados de nobles propósitos y prácticas viles; de escisión entre productores; distribuidores y consumidores; de distancias infranqueables entre la obra artística y sus públicos⁹⁰.

Hay que decir que no todos los “pioneros” de la danza independiente se incorporaron a las instituciones culturales; la mayoría de los que participaron en la década de los ochenta se convirtieron en coreógrafos y coreógrafas de su propia compañía. Con la experiencia de su lado, han llegado a acumular un capital simbólico importante. En la encuesta realizada por Rosario Manzanos⁹¹, sobre las figuras más importantes de la danza mexicana, se denotan algunos de las y los coreógrafos y bailarines formados a finales de la década de los setenta y a lo largo de los ochenta. Entre ellos se encuentran Adriana Castaños, Raúl Parrao, Cecilia Lugo, Marco Antonio Silva, Miguel Mancillas y Lydia Romero (con el grupo Cuerpo Mutable).

Sin duda la llegada de estos independientes a las posiciones de privilegio y a los cargos de las instituciones culturales transformó la composición del espacio dancístico. Pasados los años, la dinámica del campo siguió su curso, los independientes se establecieron y “otros” que también se nombraron así,

⁹⁰ Lydia Romero, “Mirando como giran las ruedas”, [en línea], *El Universal. com.mx*, 26 de mayo de 2006, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48916.html>, [consulta: 2 de junio de 2008].

⁹¹ Dicha encuesta aparece en el apartado sobre danza del libro de Armando Ponce (coord.) *op. cit.* p.459-462. La encuesta se levantó con ochenta y ocho miembros del campo (entre las y los funcionarios, bailarines, coreógrafos, promotores, críticos e investigadores del campo). La pregunta central de ésta encuesta fue; ¿Quiénes son los diez coreógrafos, las diez obras y los diez bailarines más importantes de la danza en México?

llegaron. Nuevamente, lo que en un tiempo se nombró vanguardia pasa a ser (si es que adquirió los suficientes capitales) una figura consagrada.

3.2.2 LA DANZA CALLEJERA Y EL *FLASHDANCE*

En la década de los ochenta los grupos independientes siguieron planteando: la danza teatro vs la técnica imperante (la Graham), la calle vs los espacios cerrados de los teatros y, los temas sociales vs las coreografías “abstractas” (que circulaban en las compañías subsidiadas).

Los agentes de los ochenta creyeron en el “colectivo” transgrediendo las formas lineales de producción, coreógrafo-bailarín. Sumado a esta idea, mantuvieron un “compromiso” con los movimientos sociales de su época, lo que se expresó y tomó forma en los tres “Encuentros Callejeros”.

La calle, como escenario, surgió para los independientes como una alternativa para buscar –según Ocampo- a su público;

...las tribus danzarias salían también al encuentro de sus públicos despojados de las urgencias de prestigio que acosaban a los artistas consagrados. En ese tiempo ellos bailaban donde fuera porque lo importante era llevar su danza a todos los rincones de su alcance⁹².

La danza teatro, corriente que se adoptó como un medio de expresión a lo largo de los ochenta, acompañó a muchos de los independientes por su aventura urbana. Las calles de la colonia Roma, la Plaza de las Tres Culturas en Tlaltelolco y la Alameda Central en el centro de la ciudad se convirtieron en escenarios para los independientes. Aunque estos lugares no tenían las condiciones técnicas para una presentación, las y los independientes pudieron sortear estos inconvenientes utilizando e incorporando los elementos del espacio público en sus coreografías. Según Héctor Manuel Garay, dos de los que supieron asimilar el espacio urbano en sus obras fueron Jaime Leyva con *El hombre de Alba, Asalto a la Alameda* (1987) que añadió un monumento histórico a la coreografía y Miguel Ángel Díaz con *Todo aquel sorprendido, todo aquel*

⁹² Carlos Ocampo, *op.cit* , 2001, p. 20

consignado (1987), coreografía que indagó en la temática y los problemas de la vida en la ciudad⁹³. Las coreografías de danza contemporánea de los ochenta - con los “Encuentros Callejeros”- se inclinaron por los temas sociales. Danzar las historias se volvió el cotidiano en los escenarios “urbanos”. En cierta medida, la “danza callejera” sirvió para dotar al Movimiento de Danza Contemporánea Independiente de una mayor visibilidad en el campo y en el espacio social.

En la década de los ochenta se dio un aumento en las filas de los profesionales de la danza, lo que se debió, según algunos estudiosos, a una apertura en la representación del cuerpo y a la mayor aceptación de la profesión del bailarín. Otro factor que cobró importancia, según señalan Pierre Alan Baud y Margarita Tortajada, fue la influencia que tuvo –en su momento- el cine norteamericano. A finales de los setenta y principios de los ochenta aparecieron películas como *Saturday night fever* (1977), *Fame* (1980) y *Flashdance* (1983), donde la trama gira en torno al arte dancístico. En varias escenas se muestran extensas coreografías con un solista o un cuerpo de baile⁹⁴. Estas imágenes de la “danza” se distribuyeron en el espacio social, reforzándose en la publicidad y en los estilos de vida de la población⁹⁵.

En los ochenta, la moda en el vestir, se volcó a los calentadores, las mallas y los leotardos. Vestir la danza se convierte en algo cotidiano. Por otra parte, las prácticas corporales cambian drásticamente; los cuerpos femeninos de las grandes estrellas de *Hollywood*, se mostraron alargados y musculosos a la vez. Los gimnasios comenzaron a invadir las ciudades y los entrenamientos físicos formaron parte de la vida urbana; la perfección física, el “*looking good*”

⁹³ Héctor Manuel Garay, *op. cit.*, p. 78

⁹⁴ Por ejemplo, en la película *Flashdance*, se muestra a Jennifer Beals –en el personaje de Alex- bailando entre pasos de jazz y *breakdance* ante el jurado de una prestigiosa escuela de *ballet*. Esta escena se ha reproducido a lo largo de las tres últimas décadas en diferentes videos llegando a tener gran popularidad hasta la fecha.

⁹⁵ Para Bourdieu, los estilos de vida son aquellos productos del *habitus*, que mantienen una relación concreta con la estructura social y devienen en sistemas socialmente clasificados. Se pueden observar en prácticas cotidianas y corresponden a un *habitus* determinado. Véase Pierre Bourdieu, *La distinción*, México, Taurus, 2003 p.447

ondeó en los medios masivos de comunicación. En la gran metrópoli de Nueva York se empezó a difundir una forma de danza callejera, el *breakdance*⁹⁶.

La amplitud de técnicas dancísticas y la popularización de la danza de manera masiva -por la industria del cine *hollywoodense*- influyó en que hubiera una mayor aceptación de la danza en el espacio social. En los años ochenta se vivió un *boom* del arte dancístico, los medios masivos de comunicación colaboraron (con sus códigos) a que la danza “académica” llegara a más sectores.

3.2.3 LA COMPAÑÍA DE... Y LA BÚSQUEDA DE FINANCIAMIENTOS

En los noventa, surgió una nueva generación de creadores que se definieron por realizar proyectos individuales; son las “*Compañías de...*”. Teniendo como base a un coreógrafo o coreógrafa, estos grupos trabajan por proyecto sin un cuerpo de bailarines fijo. A partir del sistema de apoyos y becas que se implantó en el sexenio de Salinas muchos de los agentes del campo crearon y trabajaron alrededor de la “beca de producción”.

Las compañías de los ochenta, que aún subsisten, también han optado por este sistema; otras nacidas en los noventa, tomaron el nombre o marca del coreógrafo-director. Algunos ejemplos, son las compañías de Alicia Sánchez, Jorge Domínguez, Oscar Ruvalcaba y Tania-Pérez Salas.

Respecto al tema, Tania Pérez Salas relató en entrevista su experiencia en el cambio de nombre de su compañía, de Mnemosine a Cía. Tania-Pérez Salas, A.C.

La compañía se llamaba Mnemosine y cada vez que hablaba por ejemplo, a un de las empresas, era terrible “habla la compañía mnemosina”, ¿qué?, ¿cómo?, - Mnemosine- habla la directora Tania Pérez Salas. Entonces para la búsqueda de apoyos el nombre de Mnemosine, nada más no pegaba[...] en el extranjero muchas compañías llevan el nombre del coreógrafo, esto funciona mucho más

⁹⁶ El *breakdance* también conocido como *b-boying* es un estilo de baile urbano, surgió en las comunidades afroamericanas y latinoamericanas de los barrios neoyorkinos como el Bronx en la década de los setenta.

para obtener apoyos económicos, a nivel nacional e internacional, que un nombre como Las tres hojas en el aire o la compañía Mnemosine que era la compañía que tenía. Me ha servido mucho más a nivel promoción e institución que mi compañía lleve mi nombre”⁹⁷

La referencia obligada al trabajo del coreógrafo o coreógrafa se volvió, a partir de los noventas, en una constante. Como refiere Tania Pérez-Salas, la acumulación de capital simbólico se da a partir del “nombre” de las y los coreógrafos. El “prestigio” –o capital simbólico- que obtuvieron durante su trayectoria en el campo, será de suma importancia para abrir espacios de presentación (aunque está, de igual forma, involucrado el capital social). Según Ocampo, en esta década también salieron a flote coreógrafos convertidos en solistas o coreógrafos *freelance*, tales como Serafín Aponte, Rolando Beattie, Lourdes Luna, José Rivera, Juan Manuel Ramos, Mario Frías, Adriana Castaños, Rossana Filomeno, Isabel Romero, Regina Quintero, Georgina Martínez, Rosa Romero o Graciela Enríquez.⁹⁸

A partir de la formación de compañías “individuales”, creadas por y para un proyecto personal, los coreógrafos dejaron de lado la idea de consolidar un grupo. La búsqueda de los integrantes de “la compañía de...” se da a medida de sus propias concepciones estilísticas y del proyecto que tendrá un breve lapso de tiempo. Bajo estas circunstancias surgieron las y los bailarines “nómadas” que van de un proyecto a otro o, de un coreógrafo a otro.

La búsqueda de fuentes de ingresos como una alternativa a los subsidios del Estado fue otra característica de los noventa. Con la llegada de más grupos al campo de la danza contemporánea y la falta de apoyos, los agentes de los “noventa” y del “nuevo milenio” buscan el financiamiento en medios “alternativos” como las empresas privadas.

⁹⁷ Tania Pérez-Salas, *op.cit.*

⁹⁸ Carlos Ocampo, *op.cit.*, 2001, p. 28.

Para algunos de las y los estudiosos y críticos de la danza, el grupo Delfos resalta como la agrupación prototípica de los noventa (aunque ellos mantienen un trabajo colectivo). Alejados de los pudores del “artista puro”, bailaron su coreografía *Trío y cordón* (obra ganadora del Premio Nacional de Danza en 1993) lo mismo en una discoteca que en un teatros y foros de los circuitos culturales. A lo largo de su estadía en el campo, los integrantes de este grupo realizaron las estrategias para conseguir apoyos, ya sea de empresas o en instituciones de gobierno; esto sin abandonar, con el pleno dominio del oficio dancístico, “preocupados por hacer danza correcta, los miembros dejan las consideraciones de otra naturaleza”.⁹⁹

Actualmente el grupo tiene “patrocinadores” nacionales e internacionales como Artes Americas, National Endowment for the Arts, el Instituto de Cultura y Arte de Mazatlán, el Teatro Ángela Peralta, la Secretaría de Desarrollo Económico de Sinaloa, la Secretaría de Relaciones Exteriores, el DIFOCUR, el Hotel El Cid, la Sociedad Artística Sinaloense y los Amigos de Delfos, entre otros. Este último es un proyecto de la compañía, creado en el 2006, para obtener financiamientos a través de donativos deducibles de impuestos.

Además de Delfos, muchos de los grupos de danza contemporánea independiente optaron por buscar financiamientos privados. Cuando pregunté a los entrevistados sobre su experiencia con empresas privadas, esto fue lo que respondieron:

Como don nadie a tocar puertas y de doscientas se te abre una, esa es mi experiencia¹⁰⁰

Lo único que sí es cierto es que necesitas tener una relación con gente que esté en buena posición dentro de la empresa. No es que llegues y digas ‘hago una muy bonita obra coreográfica y denme dinero’, no te pelan. Llegue a TELMEX, yo dije; ‘¡ah! pues TELMEX, los mejores espectáculos, a ver si es cierto’ [...] Se escandalizaron porque en mi demo había un encuerado, un hombre desnudo y

⁹⁹ *Ibid*, p. 29.

¹⁰⁰ Tania Pérez-Salas, *op.cit.*

entonces me dijeron; ¡ay no, nuestra empresa no subsidia, no patrocina encuerados, ni droga, ni no sé que!¹⁰¹

Como lo subrayan Tania Perez-Salas y Lydia Romero, es muy importante contar con el capital social (en términos de “relaciones públicas”) y el capital simbólico (de prestigio) para realizar convenios con la iniciativa privada. Como retribución a su apoyo, además de que sus donativos son libres de impuestos, muchas de las empresas piden exponer sus *logos* en carteles y en programas de mano de la compañía. Algunos de estos apoyos –según los y las entrevistados– se dan también en especie, por ejemplo: una coreógrafa hizo mención de rollos de telas para vestuario y otra más aludió a vales de despensa como medio de pago.

A partir de los financiamientos de las empresas privadas, la denominación legal de las compañías adquiere importancia. La mayoría de los grupos han optado por constituirse como una Asociación Civil [A.C], esto les permite obtener donativos deducibles de impuestos de las empresas. También pueden establecerse como una Sociedad Civil [S.C] que al tener un “carácter preponderante económico” les permite “gastar” los donativos que reciben.

Las estrategias de financiamiento y de creación dancística de los noventa contravinieron los cánones generados en la década anterior. Muchas de las críticas a este periodo denotan las ideas de individualismo y de un “arte comercial”. Lo que está en juego es la “manera legítima del hacer dancístico” o el “punto de vista legítimo”; el arte puro o el arte comercial, he ahí el dilema.

Como se dejará ver a lo largo de este capítulo, las y los miembros del gremio ejercen las estrategias para producir sus obras, ya sea con apoyo de las instituciones culturales, con las empresas privadas u otros medios alternativos. El arte dancístico y el arte escénico en general requieren de varios elementos concretos para su producción (espacios de ensayo, vestuario y foros de

¹⁰¹ Lydia Romero, *op.cit.*

presentación adecuados). En la danza, por su naturaleza escénica, el financiamiento va ligado a la producción, esto hace que los creadores tengan que buscar diversos apoyos para el financiamiento de sus obras.

3.2.4 LOS BAILARINES NÓMADAS Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS

Los cuerpos del nuevo milenio, como los nombra Carlos Ocampo, son en su mayoría bailarines y bailarines nómadas o, en su caso, coreógrafos *freelance*. Estos agentes circulan de un grupo a otro y se adaptan a la propuesta artística del director o directora de la compañía. La dinámica de creación de los ochenta (a la que se revelaban los primeros independientes) cambia por una la creación individual, que no permite; por la falta de una pauta organizativa, de compromiso y de pertenencia, la integración total de las y los bailarines en un proyecto.

Los denominados “nómadas” pueden trabajar en uno, dos o hasta tres proyectos, lo que incluye a veces uno personal. Esto implica conocer varias técnicas dancísticas para adaptarse a las coreografías que les proponen. La preparación de las y los bailarines incluye además de las técnicas contemporáneas, al *ballet* y otras formas “alternativas” de entrenamiento, como las técnicas circenses o acrobáticas y las técnicas orientales (la danza butoh, el karate, el tai chi, entre otras). La fusión de música y diversas técnicas dancísticas estarán presentes en las obras coreográficas de este nuevo milenio.

En la actualidad, las nuevas tecnologías se incorporan como “nuevos cómplices” al arte dancístico; el uso de videos y tecnologías multimedia es común en los escenarios de hoy. La danza del nuevo milenio integra los conocimientos de su tiempo para actualizarse y mantener su presencia en el campo del arte. Un ejemplo de aplicación de las tecnologías y el uso de medios electrónicos en la danza actual, es el Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos [FEDAME], dirigido por Hayde Lachino y Mariana Arteaga este evento tiene como objetivo promover y difundir la danza en su intersección con los lenguajes como el cine, el video y la multimedia.

El espacio independiente es, como ya he referido, heterogéneo. Las generaciones del Movimiento independiente conviven en este espacio jerarquizado. Están las y los recién llegados, las y los consagrados, las y los veteranos, las y los coreógrafos, las y los bailarines, las y los solistas, las y los maestros y las y los egresados de las academias o escuelas.

Todos estos agentes disputan las posiciones de privilegio en el campo. Los encuentros del gremio “independiente” se dan principalmente en festivales, premios, eventos (como el Día de la Danza) y en algunas ocasiones en organizaciones gremiales (por ejemplo, la Sociedad Mexicana de Coreógrafos). Para algunos de los independientes el medio de reunión por antonomasia es el “Premio”;

El Premio me encanta, porque para mí es una fiesta, va más a allá que si se gana o no, o si se pierde o no, o si llega a la final. Es como el punto de lanza para jóvenes creadores [...] Me parece que es una fiesta en la cual todos nos juntamos, es muy posible que veas gente que no has visto en todo un año, entonces también es como el punto de reunión de todos nosotros¹⁰².

Las generaciones del movimiento independiente coexisten en estos espacios con diferentes propuestas artísticas. Los modelos de producción y los distintos puntos de vista de los “nuevos” y los “veteranos” se encuentran en este “espacio de la diferencia”. Con una misma apuesta, la del ser reconocidos, se presentan cada uno con su proyecto artístico. Las nuevas tendencias se traducen en los veteranos y consagrados, a partir de sus experiencias y de los criterios estéticos recogidos en su época. A decir de esta situación, algunos han criticado el uso de algunas técnicas que no son propiamente dancísticas. Por ejemplo, Lydia Romero señala que en la danza actual (donde si bien ha habido un desarrollo técnico) existe una confusión entre el “arte” y el “entretenimiento”. Para esta coreógrafa, el uso de técnicas circenses se presenta como una “moda” en el lenguaje dancístico:

¹⁰² Alejandra Ramírez, *op.cit.*

Hay una modita, la del circo, la cual debemos en mucho al Cirque du Soleil. Nos da por la imitación, y es muy loable y vende mucho, aunque sea una réplica malhechona¹⁰³.

El gremio de la danza contemporánea independiente ha tenido intentos de organización; sin embargo, la mayoría de los entrevistados opinaron que no hay unión entre los grupos de danza independiente.

No somos un gremio que esté unido, cada vez hay menos dinero para que inclusive aparezca el nombre del grupo que se está presentando en el teatro. No es un problema del INBA es un problema del gremio, si el gremio no está unido, tiene pocas posibilidades de exigir cualquier cosa¹⁰⁴.

Incluso al preguntarles sobre la relación con otros grupos independientes salieron a colación algunas de sus disputas, por ejemplo la lucha por los espacios de presentación.

Me sucedió que una gente de mi gremio reclamó porque me dieron cuatro funciones cuando a él, o a ella ya le habían dado treinta y dos, sin exagerar, porque ella había estado cada año en ese teatro, es terrible¹⁰⁵.

El sub-campo de la danza contemporánea es un espacio donde se denotan las diferencias entre los miembros, la correlación de fuerzas que hay entre éstos y, las disputas en donde defienden sus “apuestas” y “posiciones”. Sin embargo, en este análisis no descartaré que existen distintos medios de solidaridad entre el gremio independiente.

¹⁰³ Ángel Vargas, “Insta Lidya Romero 'a construir una forma de pensamiento' alrededor de la danza mexicana” [en línea], México, *La Jornada.unam.mx*, 11 de agosto de 2007, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/11/index.php?section=cultura&article=a07n3cul> [consulta: 2 de enero de 2008].

¹⁰⁴ Tania Pérez-Salas, *op.cit.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

3.3 LOS ESPACIOS DE FORMACIÓN: LAS ACADEMIAS, LAS ESCUELAS Y LOS TALLERES

A partir de la llegada del Movimiento Independiente hubo un aumento en los espacios de enseñanza de danza contemporánea. El *boom* de los ochenta atrajo el interés por el lenguaje contemporáneo; muchos de los que deseaban ser bailarines o bailarinas se identificaron con él, dando la espalda al clasicismo en la danza;

...era evidente que la forma en la que yo me iba a comunicar era a partir del lenguaje contemporáneo, nunca a partir del lenguaje clásico; no tuve la menor duda. Yo nunca soñé con ser princesa ni tener un *tutú*, ni soñé con ser cargada por un príncipe, nunca estuvo eso dentro de mi formación, ni mi educación, ni de mis sueños¹⁰⁶

En la actualidad, algunos de los espacios de formación en la danza contemporánea son:

La Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, que pasa a ser parte del Centro Nacional de las Artes en 1995. Actualmente, cuenta con la licenciatura en danza contemporánea y la licenciatura en coreografía, con duración de cinco y cuatro años respectivamente. Los estudios que ofrece están certificados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y por la Secretaría de Educación Pública.

La Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli, fundada en 1999.

El Centro Cultural “Los Talleres” A.C. Se crea en 1981, por Isabel Beteta. En este centro se imparten diversas técnicas de danza incluida la contemporánea. Los Talleres también han funcionado como un foro para los grupos de danza independiente.

¹⁰⁶ Claudia Lavista, *op.cit.*

Los Talleres Libres de la UNAM. El origen de estos talleres está relacionado con lo que hoy se conoce como la Dirección de Danza de la UNAM que, a principios de los ochenta tenía el nombre de Departamento de Danza. En el año de 1981, los Talleres Libres se crearon con parte del presupuesto asignado al grupo Danza Contemporánea Universitaria. La Sala Miguel Covarrubias de Centro Cultural Universitario ha fungido como sede de la Dirección de Danza de la UNAM y como espacio de presentación para estos talleres.

Aunque los Talleres libres de la UNAM y el Centro Cultural los Talleres A.C, no ofrecen licenciaturas en danza sino cursos de técnica contemporánea y otras disciplinas, han sido fundamentales para la creación de grupos en la década de los ochenta y noventa. Actualmente, el Centro “Los Talleres” se ha constituido como referencia y punto de encuentro para los integrantes del campo de la danza independiente contemporánea.

El Centro de Investigación Coreográfica. El CICO es una escuela de investigación del INBA en donde la formación se da a través de la experimentación coreográfica. El plan de estudios está estructurado a partir de cuatro áreas de formación: la coreográfica, la corporal, la musical y la estético-social. En el CICO han surgido muchos de las y los coreógrafos de la danza contemporánea actual.

Además de las escuelas y centros ubicados en el Distrito Federal, hay muchas universidades y escuelas privadas que imparten la licenciatura en danza en el interior de la República Mexicana. Entre las que se distinguen:

La Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Mazatlán. Fue fundada en 1998 por el grupo Delfos con la colaboración del Gobierno Municipal de Mazatlán. A tan solo una década de su formación, la escuela se ha consolidado como un importante espacio cultural y artístico de Mazatlán, Sinaloa.

El Colegio Nacional de Danza Contemporánea. Se estableció en Querétaro desde 1991. El CNDC surgió como resultado de la experiencia artística y docente del Ballet Nacional de México, de la maestra Guillermina Bravo y de todos los integrantes del BNM.

La Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana. Se fundó en 1975, ofreciendo una Licenciatura en Danza Contemporánea. Actualmente forma profesionales de la danza orientados hacia la interpretación y creación escénica. Su plan de estudios está dividido en dos ciclos: preparatorio y profesional. Actualmente, cuenta con el reconocimiento del nivel 1 de los Comités Interinstitucionales para la Evaluación de la Educación superior [CIEES]. De esta Facultad han surgido los grupos: Danza UV, Somos Universidad en Movimiento, para el ciclo profesional, y La fábrica, para el preparatorio.

Otros espacios de formación en los estados son la Universidad de Colima (Lic. en danza escénica); Fundación Universidad de las Américas Puebla [FUDLAP]; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Lic. en danza moderna y clásica); Universidad de Colima (Lic. En danza escénica); Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo (Licenciatura en danza); Universidad Autónoma de Nuevo León (Lic. en danza contemporánea); Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Lic. en danza); Universidad Autónoma de Querétaro (Lic. Danza clásica y contemporánea); Universidad de Sonora (Lic. en Artes con opción en danza); el Instituto de Educación de Aguascalientes (Lic. En educación artística), entre otros.

Los espacios de formación para la danza pueden ser parte de instituciones, centros culturales, universidades y escuelas privadas. Algunos de estos espacios fueron resultado del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente, como “Los Talleres” y la Escuela Profesional de Danza de Mazatlán.

La acumulación de capital simbólico –prestigio- es importante para las “tomas de posición” de estos espacios de formación. El capital simbólico es adquirido por las diversas escuelas, academias, facultades y centros educativos en relación a el tiempo y la trayectoria en el campo; con su cuerpo académico (las y los maestros de danza), y los productos que de ellos deriven (la formación de nuevos grupos, intérpretes y coreógrafos que también hayan adquirido una posición de privilegio o un cierto capital simbólico).

En un primer momento, la decisión de formarse o no en un espacio académico tiene implícita el reconocimiento “de oídas” del capital simbólico. Así lo señala uno de los entrevistados:

Prácticamente, cuando quieres estudiar danza en lo primero que piensas y en lo que te dicen es el INBA. Entonces vas a pedir información¹⁰⁷.

Al estar incorporados al campo, las y los estudiantes de danza comienzan a reconocer cuáles son –según sus criterios- los espacios de formación más adecuados. Lo que arrojaron las entrevistas, fue que la mayoría de las y los bailarines han saltado de espacio en espacio para conseguir, según su perspectiva, una educación dancística integral. En la danza hay una búsqueda continua de formación y entrenamiento para llegar al “dominio” de la profesión;

Siempre estás en una continua búsqueda, cuando quieres hacer algo como lo que es danza no te puedes quedar con los brazos cruzados y decir de aquí soy, a menos de que ya conozcas muchísimos maestros. Si te quieres dedicar a algo siempre tienes que estar dentro del lugar, que estés con las circunstancias para dedicar lo mejor¹⁰⁸

Es de hacer notar que en algunos casos, las y los bailarines no obtienen, al final de sus estudios, una certificación académica profesional. Por ejemplo, la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli sólo ofrece un certificado de nivel medio superior. Lo anterior tiene que ver con la propia organización del campo y con las instituciones culturales, que a nivel nacional

¹⁰⁷ Se refiere a lo que antes se conocía como el Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza. En 1978, la escuela profesional de danza del INBA, llevaba este nombre, en el “sistema” se impartían tres especialidades danza clásica, contemporánea y folclórica.

¹⁰⁸ Tania Pérez-Salas, *op.cit.*

pueden acreditar la licenciatura en danza (dícese la SEP y el INBA). Contrariamente de lo que sucede en campos académicos y científicos, en la danza y en algunas esferas del arte, la acumulación de capital simbólico no tienen mucha relación con los certificados y los títulos académicos (“títulos nobiliarios” como los nombra irónicamente Bourdieu). En su caso, las y los agentes de la danza logran este capital de varias maneras: al participar en grupos con una posición privilegiada, al presentarse en foros renombrados o al ganar algún premio o beca¹⁰⁹.

Por último, quisiera destacar como espacios de formación, la enseñanza maestro-discípulo. Al cuestionar a los entrevistados sobre cuál era el mejor espacio de formación, todos incluyeron a un “maestro” -o maestra- que, según dijeron, tomó un papel decisivo para su formación profesional. En el caso de Tania Pérez Salas, subrayó la importancia del maestro Xavier Francis en su trayectoria;

...descubrí al gran maestro Xavier Francis, para mí fue mi maestro. Desde mi perspectiva, fue quien verdaderamente me ayudó. Encontré al maestro con el que puede desarrollar las condiciones que tengo como ser humano, para expresar lo que quiero expresar. Fue Xavier Francis, en definitiva.

Las y los maestros mencionados, forman parte de los “consagrados” del campo, o las “figuras de la danza”. La relación de enseñanza “discípulo-maestro” se basa en una relación “jerarquizada”, donde hay una coincidencia estética. Los “novatos” y los “veteranos”, los “recién llegados” y los “consagrados” se encuentran para fortalecer y hacer fluir los conocimientos del campo.

¹⁰⁹ Sin embargo, en el espacio social, el certificado o el título académico sí adquiere un valor, en el sentido del reconocimiento legal y simbólico de las profesiones. Por ejemplo, si las y los bailarines quieren trabajar como profesores en las universidad (donde se imparte la carrera de danza) si requieren –la mayoría de las veces- de estos títulos o certificados

3.4 EL DERECHO DE ADMISIÓN Y LOS MEDIOS DE CONSAGRACIÓN: EL “PREMIO”, LOS FESTIVALES Y LOS ESPACIOS DE PRESENTACIÓN.

- EL “PREMIO”

Mucho se ha dicho y se dice del Premio INBA-UAM. Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea. En el sub- campo de la danza contemporánea – especialmente para los independientes- este reconocimiento ha sido por veinte nueve años el “premio de premios”. Funciona como una especie de “derecho de entrada” para los grupos “novatos” es el medio de presentación ante las autoridades y los integrantes del gremio;

...si hay ganadores o no es lo de menos. Lo importante es que se asienta en acta de nacimiento y luego la carta de ciudadanía dentro del país de las maravillas independientes¹¹⁰.

Los grupos que se presentan por primera vez son *re*-conocidos como un agente más en el campo. El “Premio” se fue convirtiendo en un espacio de encuentro de los grupos de danza contemporánea independiente.

Para algunos, este reconocimiento, ha significado el parteaguas para consolidar su trayectoria, es el paso para tomar posiciones privilegiadas u obtener las ansiadas becas. Algunos de los entrevistados relataron el “antes y el después” de su carrera al ganar el premio;

La fortuna fue que entramos al Premio en el 92 y lo ganamos, entonces eso de verdad fue entrar por una gran ventana al terreno de la danza en México porque nadie nos conocía. En México si te vas, a todo el mundo le da amnesia y ya nadie se acuerda de nada ni que hiciste. Entonces eso nos abrió mucho las puertas¹¹¹.

En el ochenta y uno, ganamos el Premio el UAM-FONAPAS y a partir de ahí y por la solidaridad de los compañeros, comenzamos¹¹².

...en el Premio Nacional de Danza hice una coreografía tuve una mención como mejor ejecutante femenino y me metí a jóvenes creadores y me dieron la beca, les gusto mucho a los jurados mi coreografía y ese mismo año gané el Premio Nacional de Danza, como coreógrafa¹¹³.

¹¹⁰ Carlos Ocampo, *op.cit.*, 2000 p.120.

¹¹¹ Claudia Lavista, *op.cit.*

¹¹² Marco Antonio Silva, *op.cit.*

¹¹³ Tania Perez Salas, *op.cit.*

En opinión de Manuel Stephens, la primera edición del “Premio” favoreció la aparición de los independientes, convirtiéndose en el espacio de reunión, de admisión y de consagración de los miembros de este gremio. Al ser también un espacio de competencia, el “Premio” ha originado controversias y disputas en el campo. En algunas ocasiones, se ha cuestionado la elección de algunos de sus ganadores y los criterios de selección de las obras, por ejemplo Stephens escribió: “se otorgó el galardón a una coreografía escolar e ingenua, bajo criterios que serán siempre un misterio, pero que de seguro no tienen justificación alguna”¹¹⁴.

En la edición XXX del presente año (2009) en su convocatoria, el “Premio” se denomina de nueva cuenta: Premio INBA-UAM, Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea (Premio de Premios)¹¹⁵. Pueden participar coreógrafos y coreógrafas nacionales y extranjeros y aunque en la XXVII edición se decidió que la pieza coreográfica puede ser o no inédita, en esta ocasión se siguió con el criterio de presentar sólo coreografías inéditas de no más de doce minutos. En 2009 los premios son: en la categoría A, el primer lugar se lleva \$100,000 mil pesos y \$50,000 de apoyo para la producción de la obra en 2010, además de una temporada en el Teatro de la Danza y una gira nacional por 8 estados en 2010; en la categoría B los premios son \$50 000 al primer lugar y 30 mil para apoyo de producción además de la temporada en el mismo teatro y la gira nacional. Estos premios, significan al menos por esta edición (cuando se cumplen treinta años del “premio”) un aumento en los apoyos monetarios y una mayor la difusión de la obra de los ganadores.

¹¹⁴ Manuel Stephens, “La danza independiente y la necesidad del premio”, *La Jornada.unam.mx*, 24 de diciembre de 2005, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/24/sem-danza.html>, [consulta: 3 de febrero de 2007]

¹¹⁵ En 2008 tenía el nombre de Premio Miguel Covarrubias. Concurso de creación coreográfica contemporánea

- **LOS FESTIVALES**

En la República Mexicana, existen distintos festivales donde se expone la danza contemporánea independiente, entre ellos destacan: el Festival Internacional de San Luis Potosí –creado por Lila López-; el Festival Internacional de Danza "José Limón" en Culiacán, Sinaloa; la Muestra "Un Desierto para la Danza" en Hermosillo, Sonora; el Encuentro Binacional de Danza Contemporánea en Mexicali, Baja California; la Muestra Internacional de Danza Contemporánea "Cuerpos en Tránsito" en Tijuana, Baja California; el Festival Extremadura Danza Contemporánea en Monterrey, Nuevo León; el Festival de Danza en Colima, Colima; el Festival Internacional de Danza Contemporánea de Morelia y el Festival de Internacional de Danza Red Serpiente en Morelia, Michoacán; los Festivales *Oc Ohtic* (lo bailamos, lo danzamos) y el Festival Internacional de Danza Contemporánea *Avant Garde* ambos en Mérida, Yucatán; el Festival de Danza de Tabasco en Villahermosa, Tabasco; la Muestra Internacional de Danza de Oaxaca; el Festival Nacional de Danza Zona Centro Raúl Flores Canelo en Saltillo, Coahuila; el Festival Performática en Puebla, Puebla; el Festival Internacional de Danza de Querétaro; el Festival Internacional de Danza Extrema en Jalapa, Veracruz y, aunque no son festivales especializados en danza, el Festival Cervantino en Guanajuato, Guanajuato y el Festival de México en el Centro Histórico en la Ciudad de México, que también se han constituido como uno de los foros importantes para la presentación de eventos dancísticos.

El Festival más representativo y el que marcó el paso para los demás fue el Festival de San Luis Potosí. Auspiciado por el Instituto Potosino de Bellas Artes y teniendo detrás el incesante trabajo de gestión de Lila López, el Festival tiene como objetivo principal ser un ámbito de encuentro para las y los bailarines y coreógrafos de la República Mexicana, donde se compartía –y actualizaba en su caso- los conocimientos y las técnicas dancísticas mediante cursos, pláticas y talleres. Después de muchos esfuerzos, sus objetivos cambiaron, pero el Festival de San Luis llegó a ser un medio de reunión y consolidación para las y los bailarines y coreógrafos independientes. Según Ocampo es: "el medio para

que quienes conforman la república de la danza mexicana se reconozcan y estimulen entre sí”¹¹⁶.

Este festival marcó también un paso para la descentralización de la danza académica o de concierto –que en su mayoría se aglutina en el Distrito Federal. Las estructuras de cultura de los gobiernos federal, estatal y municipal se involucraron en la organización y difusión del festival, también ha contado con el apoyo de las y los artistas de otros sub-campos del arte, que crearon un patronato de apoyo de financiamiento y difusión.

El espacio cultural de la ciudad de San Luis se transformó y se revitalizó con la presencia de este festival. Según Ocampo, este evento sirve de referencia a los artistas de la zona que año con año comparten experiencias. Un caso similar, en este sentido, está en Mazatlán, Sinaloa con la Escuela Profesional de Danza Contemporánea de Mazatlán del grupo Delfos. Según sus integrantes Claudia Lavista y Víctor Manuel Ruiz, la llegada de la escuela provocó un mayor movimiento en la vida cultural de la ciudad de Mazatlán;

... nosotros justamente llegamos a Mazatlán en una época de cambio, donde había una recuperación del Centro Histórico y había un movimiento cultural. A partir de que nosotros llegamos, los artistas plásticos [...] toda la gente que hacía arte en Mazatlán de alguna manera se sintieron identificados con lo que llegamos a impulsar. Entonces ahora se genera un nivel que es internacional en todo en lo que tú quieras, en artes plásticas, en canto, en ballet ¡Increíble!¹¹⁷.

En los dos casos, la presencia de estas organizaciones dancísticas cambió el espacio cultural, sin embargo, esto no hubiera sido posible sin la intervención de los organismos culturales de los estados.

A partir de 1994 el número de festivales de danza aumentó de manera considerable; por este motivo se creó la Red Nacional de Festivales. Los que la integran reciben apoyo logístico, de programación, de gestión y financiero del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a través de la Coordinación Nacional

¹¹⁶ Carlos Ocampo, *op. cit.*, 2000, p. 26

¹¹⁷ Claudia Lavista, *op.cit.*

de Danza, que complementa la labor de los organizadores y las instancias de cultura estatales. La Red de Nacional de Festival de Danza actúa también como una organización para la comunicación de los miembros de campo dancístico de diferentes regiones de país. A este respecto, Lydia Romero opina;

Sobre la red Nacional de Festivales creo que es una organización importante porque son foros de trabajo para nosotros y es una manera muy práctica que ha encontrado la comunidad para estar relacionados. Todos los del norte que difícilmente pueden venir porque les cuesta muchísimo dinero venir a México. Nos permite el intercambio de ideas y de maneras de trabajar¹¹⁸.

• LOS ESPACIOS DE PRESENTACIÓN

En el transcurso de la historia del campo, se conformaron los principales foros para la presentación de los grupos de danza contemporánea independiente. El Teatro de la Danza, la Sala Xavier Villaurrutia, el Teatro del Bosque del Centro Cultural del Bosque; la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario; el Teatro Raúl Flores Canelo, el Teatro de las Artes y el Foro Experimental del Centro Nacional de las Artes; el Centro Cultural “Los Talleres” y por supuesto, el Palacio de Bellas Artes (uno de los puntos más altos de consagración)

A principios de la década de los ochenta, la Sala Miguel Covarrubias ubicada en el Centro Cultural de Universitario se convirtió, según Patricia Cardona, en el refugio de los independientes; “al inaugurarse un nuevo teatro de la danza, la sala Miguel Covarrubias... todos quisieron convertirla en su refugio. Era el equivalente a un „Palacio de Versalles’ para los desposeídos”¹¹⁹.

La “Covarrubias” fue el contrapeso de los teatros oficiales de la institución cultural que recibían, en mayor medida a grupos subsidiados. Al respecto, Lydia Romero relató una anécdota, sobre este espacio;

...no sé porque nos llamaron a nosotros e hicimos ahí un *performance* justo en la lava volcánica en lo que después sería la sala Covarrubias. Haz de cuenta que la sala Covarrubias y nosotros crecimos juntos. Claro cada vez que llegas a

¹¹⁸ Lydia Romero, *op.cit.*

¹¹⁹ Patricia Cardona, “Dos décadas una visión”, *op.cit.* p.425

la Covarrubias te sientes como en tu casa porque los técnicos son nuestros amigos¹²⁰.

Desde su inicio como espacio de presentación dancística, la Sala Covarrubias programó a grupos de danza contemporánea independiente. En este sentido, la Dirección de Danza de la UNAM y sus espacios de presentación han adquirido un capital simbólico importante. Para los nuevos integrantes del gremio independiente, el presentarse en la Covarrubias representa una puerta de entrada y un primer paso para lograr un mayor prestigio. Otro espacio que también ha dado la bienvenida a los independientes es el Centro Cultural “Los Talleres”. Los “Talleres” se conservan como un punto de referencia y de encuentro para los integrantes del gremio. Sus instalaciones han sido sede de los siguientes grupos: Contempodanza, M de Mar, Nina Heredia, Isabel Romero y el Grupo Ollin, Nemian y Viraje.

Al paso del tiempo y conforme el Movimiento independiente fue avanzado, los grupos empezaron a presentarse en los teatros “oficiales” (que pertenecen a la institución cultural). Por ejemplo, el Teatro de la Danza, que en un inicio habían sido sede -casi exclusiva- de las compañías subsidiadas, recibe desde los ochenta a los grupos de danza contemporánea independiente.

Cada uno de estos espacios tiene acumulado un capital simbólico. Cuando pregunté a las y los entrevistados en qué foro les gustaría presentarse, hubo diferentes respuestas. Los que tenía una mayor experiencia en el campo los “veteranos” o “consagrados”, mencionaron algunos festivales, pero se concentraron en sus experiencias urbanas –como en los Encuentros Callejeros- o en las presentaciones que habían hecho en algunos “pueblos” de los Estados de la República. La experiencia internacional de estos agentes también destacó, con presentaciones que iban desde Nueva York hasta el continente africano. Mientras, los “nuevos”, con menos experiencia en el campo, mencionaron casi

¹²⁰ Lydia Romero, *op.cit.*

en enseguida al Palacio de Bellas Artes, la Sala Miguel Covarrubias y el Teatro de la danza.

3.5 LAS VOCES AUTORIZADAS: LOS CRÍTICOS Y ANALISTAS DE LA DANZA

“Y abominaron a sus críticos; cuando los leían, o aún sin leerlos”, dice Carlos Ocampo, uno de los principales críticos y estudiosos de la danza en México. Las y los analistas, historiadores, críticos y cronistas de la danza son parte activa del campo. Ellos exponen sus opiniones, positivas o negativas, sobre las propuestas –o apuestas- artísticas de los grupos. Sus crónicas son una fuente para reconstruir la historia de la danza escénica mexicana.

Según Gustavo Emilio Rosales, periodista e investigador de la danza, el papel de “crítico” se remite a un espectador especializado con “autoridad” para realizar opiniones sobre una obra coreográfica. El crítico –la voz autorizada- tiene tras de sí un conocimiento vasto en el tema que supone le proporciona “una mentalidad que prefiere la duda y la rectificación antes que el prejuicio”¹²¹. Sin embargo, la objetividad del crítico es cuestionada por los demás miembros del campo. Publicar una crítica en el “espacio de los diferentes puntos de vista” supone la toma de una posición “estética” y “política” frente a “otros” miembros del campo.

La actividad del analista de la danza incluye el periodismo cultural, la crítica en medios especializados y la investigación estética e histórica.

Pero, ¿cómo se adquiere esta voz autorizada?, ¿qué se necesita para formarse y llegar a ser reconocido en el campo como un crítico o analista de la danza?

¹²¹ Gustavo Emilio Rosales, “Aproximaciones a la crítica de la danza en México” [en línea], México- Argentina, *Revista Danza, Cultura del cuerpo, Obsesiones*, diciembre de 2006. Dirección URL: <http://estudios2-revistadco.blogspot.com/>. [consulta: 4 de mayo de 2009].

El estudioso de la danza tiene varios caminos para llegar a nombrarse y ser reconocido por los demás agentes del campo. Una vía esta en el periodismo cultural, al escribir reseñas o críticas de obras coreográficas en, por ejemplo, suplementos culturales. En el libro sobre el Festival de San Luis, Carlos Ocampo, narra que a lo largo del proceso de consolidación de este evento, las y los periodistas de la región se abocaron a la escena dancística. Poco a poco, se fue configurando mediante la “práctica”, un grupo de especialistas o de “voces autorizadas” de la danza escénica en esta región.

Un camino mucho más reciente para el análisis del arte dancístico se encuentra en la formación profesional. Aunque aún no se ha definido una carrera profesional de “crítico especialista en la danza”, lo que ha sucedido es que muchos de los que son ahora investigadores o investigadoras de la danza conjugaron su profesión con su interés por este arte. La antropología, la filosofía, la psicología, el psicoanálisis, la historia y la propia sociología se han abierto al estudio de la danza. En la actualidad existen diferentes estudios y perspectivas que han profundizado por ejemplo en el problema del género, en el análisis de producción de la obra o en la difícil y exhaustiva tarea de la reconstrucción histórica de la danza escénica. En el caso de CENIDI-Danza José Limón, que tiene más de veinte cinco años como centro de estudio para la danza, se ha conformado un equipo de trabajo donde convergen diversas perspectivas. Entre sus líneas de investigación destacan los estudios humanísticos de danza (historia, filosofía, literatura); los estudios interdisciplinarios; los estudios teóricos y críticos (análisis de la obra y públicos) y los estudios documentales. Otras investigaciones fundamentales para el campo de la danza escénica mexicana, se han llevado a cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por el investigador y crítico de la danza Alberto Dallal, quién a aportado valiosos estudios históricos y estéticos sobre la danza.

En algunas trayectorias sucede que los productores (las y los coreógrafos y bailarines) se convierten en estudiosos de la danza. Si se analiza el currículo

de algunos de las y los investigadores y críticos de danza se dejará entrever que muchos de ellos han pasado, en alguna etapa de su vida, por los escenarios de la práctica dancística. Sobre la formación de los investigadores de la danza, Tortajada resume tres tipos: los artistas con formación en escuelas de arte, es decir, formados en la danza académica que posterior o simultáneamente continúan sus estudios en ciencias sociales y humanidades (pensemos por ejemplo, en una bailarina que además de formarse en el INBA es antropóloga y entrelaza estos intereses); los investigadores formados en las ciencias sociales y humanidades que estudian la danza sin contar con una práctica en este campo (en este tipo me incluyo) y, los artistas que realizan investigación sin contar con una formación académica formal¹²².

Algunas de las “voces autorizadas” (entre críticos y estudiosos de este arte) son: Alberto Dallal, Patricia Cardona, Manuel Stephens, Margarita Tortajada, César Delgado, Carlos Ocampo, Pierre Alan Baud, Rosario Manzanos, Colombia Maya, Patricia Pineda, Manuel Arista, Roberto Aguilar, Hilda Islas y Margarita Baz, entre otros.

La relación entre los estudiosos de la danza y los productores del campo pueden llegar a ser tensas o distantes. Después del arduo trabajo en una coreografía, de horas de preparación y de tener que llevar a cabo un sinnúmero de estrategias para sacar adelante una obra coreográfica, las y los coreógrafos y bailarines exponen su trabajo ante los criterios estéticos de las “voces autorizadas”. Según Adriana Castaños, esta relación llega a convertirse, en ciertos casos, en una recriminación constante “el coreógrafo confunde al crítico con un promotor, y el crítico confunde la mala factura de una obra con toda la danza”¹²³. En la misma dirección la investigación de la danza es cuestionada por algunos de los productores, por no conducirse –según su opinión- a los

¹²² Margarita Tortajada, “La investigación dancística en el siglo XX: la experiencia oficial de Departamento de Bellas Artes y del Instituto de Bellas Artes”, [en línea], México, Revista Cultura y Representaciones sociales, Año 2, núm. 4, mayo de 2008, Dirección URL: <http://www.culturayrs.org.mx/Revista/num4/>, [consulta: 13 diciembre de 2008].

¹²³ Adriana Castaños en Gustavo Emilio Rosales, *op.cit.*

problemas específicos de la danza actual. Al respecto una entrevistada comentó; “ni siquiera el sujeto de sus investigaciones somos nosotros sino que es la prehistoria de la danza y la entrevista con no sé quien y, dices de qué me sirve”.

Los productos de los críticos se insertan en el campo de distintas formas. En algunas ocasiones, “la crítica” llega a dirigir los criterios estéticos de los productores y consumidores de danza. En el caso de los consumidores asiduos a este arte, las críticas pueden provocar que aumente el número de espectadores o –si son negativas- a disminuirlo. Por otro lado en los productores, las críticas juegan un papel importante para la obtención de becas ya que forman parte de los requisitos; las y los coreógrafos y bailarines recurren entonces a los artículos y reseñas de estas “voces autorizadas”.

Al igual que los demás agentes del campo, las y los críticos y analistas de la danza necesitan acumular los capitales que los sitúen en la posición de “voces autorizadas”.

3.6 INSTITUCIONES Y POLÍTICAS CULTURALES PARA LA DANZA

- **INSTITUCIONES CULTURALES**

Según Texeira Coelho la institución cultural es

Una estructura relativamente estable orientada a reglamentar las relaciones de producción, circulación, intercambio y uso o consumo de la cultura (ministerios y secretarías de cultura, museos, bibliotecas, centros de cultura, etc). En las instituciones esa reglamentación se establece mediante códigos de conducta o de normas jurídicas¹²⁴.

La institución cultural va a orientar y organizar las prácticas y relaciones que se dan entre los productores del campo del artístico. Las reglas que rigen estas instituciones están asociadas a “decretos, leyes u otros instrumentos jurídicos análogos” que provienen del campo político. En el caso de México, la institución cultural está francamente atravesada por las decisiones e intereses del gobierno en turno. Como se deja ver, en el apartado sobre el Movimiento Nacionalista de Danza Moderna, la relación del Estado con el campo de la cultura y las artes envuelve un interés funcional. Las más de las veces, los gobiernos ven a la cultura como un medio de legitimación del orden establecido, o de reforzamiento de la identidad nacional (el arte mexicano).

En México, la institución cultural está representada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA] que regula la producción artística y cultural. CONACULTA se creó por decreto presidencial el 6 de diciembre de 1988, durante el sexenio de Salinas y hasta hoy, es el organismo que impone “las reglas tácitas y explícitas, de costumbre o estricta de normatividad”¹²⁵ que rigen al gremio artístico. Esta institución coordina diferentes organizaciones culturales como son: el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Centro Nacional de las Artes, el Canal 22, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre otros.

¹²⁴ Texeira Coelho, *op.cit.*, p.292.

¹²⁵ Sabina Berman y Lucina Jiménez, “Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos”, México, FCE, 2006 p.44.

El campo de la política y el campo del poder se refractan en el arte a través de la institución cultural y de las políticas culturales. Muchas de las decisiones que tienen que ver con el arte y la cultura, son tomadas desde las posiciones del poder político, que la mayoría de las veces utiliza sus propios códigos sin tomar en cuenta la dimensión y la lógica del campo artístico.

- **POLÍTICAS CULTURALES**

Las políticas culturales son generalmente entendidas como un conjunto de iniciativas y acciones que toman los agentes –que pueden estar o no en la institución- para promover la creación, producción y distribución del arte y la cultura¹²⁶. Estas políticas inciden, también, en la promoción y preservación del patrimonio histórico y cultural de un país.

Para Gilberto Giménez las políticas culturales son resultado de la interrelación tres factores: las instituciones culturales vigentes, los procesos de política cultural y las ideologías políticas sobre la función de la cultura; a ello agregaría, o mejor dicho, subrayaría, la participación de las y los productores del arte y la cultura. No obstante que los “artistas” juegan el papel de receptores de estas políticas (otro receptor sería el público) algunos de ellos, se han insertado en instituciones culturales promoviendo transformaciones en los programas de cultura. Otros, desde un papel activo, han pugnado para que el Estado otorgue mayores apoyos al arte. Por ejemplo, las políticas culturales implementadas en el sexenio de Salinas fueron respuesta a las demandas y la presión que ejercieron las y los integrantes del gremio artístico en ese momento. Si bien el papel de los “artistas” es reducido por la lógica de la institución cultural, las y los creadores se mantienen aún, dentro de los “procesos de la política cultural”.

¹²⁶ Gilberto Giménez, “Ficha Teórica para estudiar la problemática cultural en México”, [en línea], México, Revista Cultura y Representaciones sociales, Año 3, núm. 6, 1 de marzo de 2009, Dirección URL: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num6/Gimenez09.pdf> [consulta: 2 de junio de 2009].

El peso de las políticas culturales en la producción se da en términos concretos en las becas o estímulos para los creadores. La difusión de las artes y la cultura tendría que orientar de igual manera el camino de éstos; sin embargo, como se reiterará en lo posterior, ésta no ha sido la materia preponderante para las políticas culturales (aunque en el discurso llega a tener alguna relevancia).

En el contexto actual, las instituciones del Estado no son las únicas que operan en el campo cultural. La lógica económica imperante se propaga también en la esfera cultural y artística con la “mercantilización” de sus productos. Las empresas privadas y la lógica del valor de cambio han ido incluyéndose en el proceso de “difusión” del arte. Los códigos del campo económico se traducen bajo su propia dinámica en la cultura con el llamado “*marketing* cultural”, que opera a su vez en empresas nacionales o transnacionales que “difunden”, según sus propias reglas, los productos artísticos y culturales. Las obras artísticas se convierten en productos y el público en un mercado a quién dirigirse.

En México, una de las empresas encargadas en realizar espectáculos y eventos culturales, es la Operadora de Centros de Espectáculos, SA de CV [OCESA]. Aunque esta empresa promueve, en su mayoría, “espectáculos” de distintos tipos (como conciertos de rock o festivales) en años recientes ha incursionado cada vez con mayor fuerza en el ámbito de la cultura¹²⁷. Al ser una empresa privada no deja, por su propia naturaleza, su principal objetivo, que es la ganancia monetaria y no la difusión de la cultura. Por citar un ejemplo (de los eventos culturales que promueve esta empresa) tenemos la visita del Ballet de Kiev, donde los precios oscilaban entre los 450 y 1350 pesos.

¹²⁷ Las representaciones del arte y la cultura de estas empresas podrían encajar en la concepción de un “arte comercial”. En lo posterior profundizaré en la dicotomía entre arte puro/arte comercial. Sin embargo, quisiera resaltar que cuando hablé de las estrategias de los grupos de danza, llámese el grupo Delfos, me estoy refiriendo a una dimensión distinta de las estrategias comerciales que tiene una empresa de la amplitud, poder económico y de difusión de OCESA.

- **LAS BECAS**

Las políticas culturales se definen de diferente manera según las condiciones del país donde se ejerzan (aunque están también acotadas al modelo económico-social imperante). Las más de las veces, se ejercen las políticas –culturales- “de subvenciones” que consisten en distribuir los recursos financieros –con criterios más o menos definidos- entre los diferentes agentes del campo cultural y artístico¹²⁸.

En México, durante el salinato se creó el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes [FONCA] que actúa como un mecanismo financiero del Estado para apoyar a la producción cultural y artística. El FONCA comenzó a funcionar con cuatro programas: Creadores intelectuales, Jóvenes creadores, Desarrollo artístico individual y Grupos artísticos. Actualmente mantiene 17 programas, entre los destacan para el arte dancístico: el Sistema Nacional de Creadores de Arte, Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, Jóvenes Creadores, Creadores Escénicos (antes interpretes), Intercambio de Residencias Artísticas, Apoyo para estudios en el extranjero y México en Escena. Los financiamientos y estímulos de estos programas convocan anualmente a las y los creadores, que presentan sus propuestas ante un comité de dictaminación y selección.

El “Fondo” se ha convertido en el principal mecanismo para obtener becas y estímulos para la creación artística, generando nuevas dinámicas en cada uno de los sub-campos del arte. En el caso de la danza, las becas generaron una gran competencia entre sus productores, lo que propició a su vez proyectos individuales y una forma de producción que trajo consigo a los que he denominado anteriormente como “bailarines y bailarinas nómadas”. Las principales críticas no sólo de la danza, sino de las diferentes esferas del arte, giran alrededor de los criterios de selección de las y los ganadores de las becas. Las pugnas por los resultados se dan, sobre todo, por la repetición de los

¹²⁸ Gilberto Giménez divide también a las políticas culturales por su finalidad. Existen bajo este entendido: las políticas de democratización de la cultura, las políticas de democracia cultural y las políticas carismáticas que se orientan a los creadores reconocidos por un campo, por ejemplo, las becas para los creadores y productores de arte.

ganadores; “me ha molestado mucho que yo he visto gente que ha recibido tres y cuatro veces la misma beca”, afirma uno de los entrevistados.

Para recibir una beca, un creador debe, según Sabina Berman, confirmar su “originalidad” y buena “hechura”, ante los miembros de un comité¹²⁹. Lo que cuenta, además del capital simbólico y social, es el capital propiamente “artístico”, con los riesgos y la experimentación que conlleva el trabajo coreográfico¹³⁰.

Sin embargo, algunos de los miembros del gremio han señalado que este tipo de capital da cuenta “de las obras que venden”, con tendencia hacia lo que denominan “una moda artística”.

Se intenta apoyar por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) las obras que venden, es decir, que entran en un criterio de competición capitalista con otros “productos” que a la vez no son llamados tales. Se habla de creadores, como si los actores del campo no dependieran de cuestiones económicas o de entrar en el mundo del mercado donde impera una “moda”, que los creadores tienen que seguir para obtener capital simbólico y ser reconocidos¹³¹.

A continuación enunciaré algunos de los programas de becas que incluyen a los productores del arte dancístico.

- **SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE**

El SNCA, creado en 1993, es un programa de gran relevancia dentro del FONCA. Otorga a los creadores la posibilidad de recibir estímulos para su producción. Está dividido en dos categorías: creador artístico y creador emérito. Actualmente, la distinción y los estímulos económicos tienen una duración de hasta 3 años para el creador artístico (con 15 salarios mínimos mensuales) y para el creador emérito esta distinción es vitalicia (con 20 salarios mínimos

¹²⁹ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *op.cit.*

¹³⁰ También, hay que tomar en cuenta la posición de la danza en el campo del arte en México. La lucha se vive en el interior del campo de la danza y después dentro del campo artístico; la danza compete con otras disciplinas para la obtención de becas.

¹³¹ Lourdes Fernández, *La danza contemporánea mexicana. Cultura y trabajo*, Inédito, 2007.

mensuales). La distinción para los eméritos va dirigida –por supuesto- a los grandes “consagrados” del campo. Esta categoría es otorgada a quien –según el comité de selección- cumple con los siguientes requisitos:

- 1) Que haya contribuido al enriquecimiento del legado cultural de nuestro país.
- 2) Que haya participado en la formación de artistas de otras generaciones.
- 3) Sea mayor de cincuenta años a la fecha de su designación como Creador Emérito.

Para los creadores artísticos, se requieren sobre todo demostrar su trayectoria en el campo a través de reconocimientos, premios y notas críticas de su obra.

El SNCA ha recibido múltiples críticas debido a que los miembros del campo y los propios funcionarios califican sus reglas de operación como “ambiguas”. En diversas ocasiones, la elección de los miembros del Sistema ha sido claramente cuestionada; en 2004, tras un caso que se clasificó como “de favoritismo”, se estableció un Código de Ética y Procedimientos para los miembros de los comités de evaluación y funcionarios del organismo. En la pasada administración del FONCA, se cambiaron algunas las reglas de operación del “Sistema”. Se estableció que no pueden participar los miembros del Sistema Nacional de Investigadores [SNI], tampoco lo pueden hacer los mandos medios o superiores de las unidades administrativas ni de las entidades y órganos coordinados por el CONACULTA, así como cualquier funcionario público que tenga injerencia directa o indirecta con el artículo 8 fracciones XI, XII, XIV y XXII de la Ley de Responsabilidades Administrativas de los Servidores Públicos.

- **JÓVENES CREADORES**

Esta beca otorga apoyos, en el caso de la danza, a las y los jóvenes coreógrafos. La idea es otorgar estímulos para la producción de una obra durante un año. Este apoyo está formulado para la creación coreográfica, pero no considera el pago de los intérpretes. El reconocimiento se otorga de manera individual y no distingue entre las disciplinas y especialidades (no es lo mismo llevar a cabo una obra coreográfica que una obra literaria, por ejemplo).

Respecto a esta beca, la “joven” coreógrafa Alejandra Ramírez comentó que repartía el dinero de esta beca (\$7,967. por mes) en su propio sustento, en la producción del grupo y en el pago de algunos maestros que colaboraron dando clases a su grupo.

- **CREADORES ESCÉNICOS (ANTES INTERPRETES)**

Para esta categoría se han programado, en 2009, setenta y nueve becas. Los apoyos están dirigidos a las artes escénicas: danza, artes circenses, música y teatro. En la danza se consideran la danza clásica, contemporánea y folclórica. El monto de las becas varía según la categoría. Estas becas también se otorgan de manera individual.

- **MÉXICO EN ESCENA**

Estas becas están dirigidas a grupos profesionales de danza, música, teatro y ópera con un proyecto de “coinvertión” de mediano plazo a los ganadores se les otorga un apoyo económico de dos años, siempre y cuando los artistas comprueben aportaciones equivalente al 10% del monto solicitado (ya sean propias o de otras fuentes, en efectivo o en especie). La idea es sustentar la continuidad de los grupos a mediano plazo y que en el largo plazo éstos se vuelvan “autofinanciables”. Aunque el mayor capital se aporta por medio de la institución cultural se pretende buscar también el financiamiento de las empresas privadas.

- **FOMENTO DE PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES**

Estas becas se otorgan a diferentes disciplinas; en la danza, se consideran proyectos de producción coreográfica que cuenten con un espacio asegurado para su presentación o que participen en encuentros, festivales o giras. También pueden participar coreografías ya producidas que justifiquen el apoyo para su promoción nacional o internacional. En el financiamiento este apoyo tiene, como indica su nombre, dos versiones: el fomento donde se entrega una cantidad de dinero y no se necesita de otro apoyo y la coinversión donde las propuestas o proyectos deben contar con aportaciones en efectivo o en especie de un total del 35% del costo total de proyecto.

- **BECAS AL EXTRANJERO**

Las becas al extranjero comprenden una estancia o residencia por un año. Los programas encargados de estos apoyos son dos: el programa de becas para estudios en el extranjero y el programa de intercambio de residencias artísticas¹³².

Como se deja ver en este listado, las becas del FONCA están divididas en becas individuales y por proyecto. Se incluyen también las de financiamiento por coinversión. A pesar de los efectos “colaterales” de individualismo en el gremio dancístico y de algunas irregularidades en los apoyos otorgados, se puede afirmar que la producción artística aumentó con la llegada de este tipo de financiamientos. En la danza, tan sólo hay que revisar el crecimiento de los grupos de la década de los noventa (tabla 1 y 2), no obstante, parece que en el transcurso de la últimos años ha decaído por la forma marcadamente individual de los proyectos.

¹³² En la danza independiente, las becas al extranjero (para reforzar la técnica) comenzaron no con las instituciones culturales, sino con el apoyo de la “mecenaz” de la danza independiente; Amalia Hernández, quién becó a algunos bailarines para recibir clases en Nueva York en los años setenta.

Aunque en este trabajo no se profundiza en el papel del público (queda como una línea de investigación), habría que pensar en que si se aumenta la producción artística también se tendría que trabajar en la difusión de las artes y en la manera en que éstas son consumidas por el público¹³³. Este problema está representado en los “cuellos de embudo” donde la creación aumenta pero tiene una salida por “gotas” a la sociedad. Los productos del campo del arte no son consumidos, la mayoría de las veces, porque no existe una adecuada difusión por parte de las instituciones culturales.

- **BUROCRACIA CULTURAL**

Uno de los temas continuamente mencionados en las entrevista fue la llamada “burocracia cultural”. En el libro *Democracia Cultural*¹³⁴, Lucina Jiménez señala en datos publicados por el mismo CONACULTA, que el reparto del presupuesto tiene los siguientes porcentajes: el 80% va a la administración, el 10% al subsidio de los artistas o eventos artísticos y el 10% a la difusión¹³⁵.

Como toda organización, la institución cultural tiene una estructura administrativa. Al ser CONACULTA y las demás organizaciones de las que se encarga, dependientes del Estado, los funcionarios que ahí operan se convierten también en servidores públicos. En una visión que a veces se cumple y otras no, los agentes de la institución cultural tienen (o deberían de tener) un conocimiento específico de su área y un grado de compromiso cultural. Sin embargo, en el caso de CONACULTA esto no siempre sucede así. Tal institución tiene un modo de operar completamente vertical; su director o directora es elegido por el presidente de la República, que a su vez nombra a los directivos de cada

¹³³ Se tendría que profundizar en las “disposiciones” de los públicos, en la recepción de la obra, en la libertad del creador, en el impacto de los trabajos artísticos en el espacio social, en las estrategias de las propias instituciones culturales y en otros temas más. En mi opinión, “el público” se trata de un problema que por su alto grado de complejidad ha sido poco tratado por lo estudiosos de la cultura en México.

¹³⁴ Este estudio está enmarcado en una concepción de políticas de democracia cultural y de democratización de la cultura.

¹³⁵ Sabina Berman y Lucina Jiménez, *op.cit*, p. 44.

organismo de cultura¹³⁶. En este sentido, basta recordar algunas de las críticas de los que han sido –por mandato presidencial- directores o directoras de este organismo. En los mandos medios de los organismos de cultura se han ido incorporando algunos de los productores del campo (dícese de Jorge Domínguez, Lydia Romero y Marco Antonio Silva en la dirección del Departamento de Danza del INBA). En otras áreas, se conserva la estructura de la burocracia administrativa.

Al ser el arte una esfera que se representa, las más de las veces fuera del espacio social, se piensa que ésta se encuentra lejos de las lógicas burocráticas. Sin embargo, muchos de los que pertenecen a los diferentes campos artísticos afirman lo contrario. En el caso de la danza contemporánea independiente las opiniones versaron en la poca importancia que se les da a los productores frente a la burocracia cultural –en términos de presupuesto y de sueldos-;

Bellas Artes existe simple y sencillamente para brindarnos un servicio a las compañías artísticas del país y hacer un enlace entre las compañías artísticas y el público. Si no existiéramos las agrupaciones artísticas Bellas Artes no tendría ningún sentido, de pronto los burócratas se vuelven más importantes que los artistas. Es al revés el burócrata esta ahí para hacer un servicio de enlace¹³⁷.

...todos los administradores, imagínate la cantidad de burocracia cultural nosotros no tenemos nada, ni seguro social, ni un pago digno por las funciones¹³⁸.

El segundo problema que plantearon las y los entrevistados fue el incumplimiento en el trabajo y la poca o nula profesionalización de los que forman parte de la burocracia cultural, por ejemplo, los técnicos que trabajan teatros del Estado.

El tema de la burocracia cultural demanda un análisis más profundo, sin embargo, aquí se aborda con referencia al objeto de estudio. Cabría realizar un

¹³⁶ El campo de la política se refracta directamente sobre el campo artístico, CONACULTA no es el único caso, bastaría con revisar y analizar la estructura de la actual Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal.

¹³⁷ Claudia Lavista, *op.cit.*

¹³⁸ Lydia Romero, *op.cit.*

estudio que examinara el campo de poder en su entramado con las instituciones y los agentes que operan en el ámbito de la cultura.

3.7 LOS INTENTOS DE ORGANIZACIÓN EN LA DANZA INDEPENDIENTE

Ante la “difícil” situación de la danza independiente y el problema de la burocracia cultural, algunos de los miembros del campo decidieron organizarse. En los años ochenta, hubo varios intentos de las y los independientes, recordemos que esta década fue de gran efervescencia social debido al papel de las organizaciones civiles. Bajo este contexto se creó Danza Mexicana, A.C. (DAMAC), una organización gremial de artistas y trabajadores de danza contemporánea. Esta organización tenía como objetivos principales: realizar propuestas para mejorar las condiciones de vida y trabajo de las personas que se dedican a la práctica de la danza en todas sus vertientes; generar actividades culturales independientes en la danza y difundir este arte de una manera masiva. Aunque en un primer momento se planteó como una organización de nivel nacional, esto no pudo concretarse debido a los pocos medios de enlace y comunicación del campo de la danza en ese momento. Uno de los mayores logros de los miembros de esta organización fueron los Encuentros Callejeros, de los que ya he hablado anteriormente. La importancia de estos encuentros radica (además de tomar las calles y hacer una danza social) en que fueron una pauta organizativa y subrayaron la presencia de los grupos independientes de danza contemporánea en el campo del arte y de la danza. Finalmente, en 1989, tras los “encuentros”, DAMAC desapareció. Sus ex colaboradores han señalado que fue muy difícil mantener un trabajo continuo en esta organización, debido a la falta de infraestructura, de apoyos financieros y de compromiso de sus propios miembros;

Es muy difícil que el gremio deje sus clases, ensayos o funciones para hacer la talacha que es necesaria de la organización. DAMAC no tiene, a diferencia de organizaciones de otros gremios, profesionales dedicados a su organización, aquí todo el trabajo era voluntario¹³⁹.

¹³⁹ Citado por Hector Manuel Garay Aguilera, *op.cit*

A estos obstáculos se suma también el cambio en las políticas culturales que trajo consigo el salinato. El colectivo y la organización gremial, cambió por una lógica de producción individual. Otros intentos de organización entre los ochenta y los noventa, fueron el Frente de Trabajadores de danza independiente y “Especie en Extinción”, los dos disueltos.

En la década de los noventa, se dio otro esfuerzo para la organización, dentro de la misma institución cultural. Durante la gestión de Ignacio Toscano en la Dirección de Danza del INBA, se creó el Consejo Consultivo de Danza que funcionó durante un corto periodo. La idea de este consejo, a *grosso modo*, era influir en las decisiones de la Dirección de Danza y en las acciones y políticas de la institución. Dicho consejo se formó, en un primer momento, con tres representantes de grupos independientes con derecho a un voto, un representante de grupos subsidiados, un representante de grupos de provincia y tres asesores de Toscano; más tarde esto se reestructuró. En 1994, el consejo estaba integrado por Luis Fandiño, Lila López, Carlos Ocampo, Cecilia Appleton y Cecilia Lugo. Entre las propuestas concretas que definió el consejo están: transformar el Consejo Consultivo del INBA en un Consejo Directivo para la planificación, elaboración y supervisión de las acciones de la Coordinación Nacional del INBA. De tal manera que este Consejo directivo tendría una intervención directa en las acciones de apoyo a la danza, como la difusión, la programación de eventos y las becas para los productores de la danza. La función del coordinador o coordinadora se reservaría a la ejecución de las decisiones tomadas, así como el seguimiento de éstas. También fue propuesto que el coordinador se eligiera a través de una consulta a la comunidad dancística del país. De esta manera, se pretendía que el gremio dancístico tuviera un mecanismo de representación directa ante las autoridades. Como los demás intentos el Consejo se disolvió y sus objetivos y propuestas no se llevaron a cabo, la estructura de la Coordinación Nacional de Danza sigue teniendo una estructura piramidal en donde la decisión está puesta en el cargo del coordinador.

Por último me referiré a dos documentos, que considero sumamente ilustrativos y reflexivos en el sentido del diagnóstico del campo y la generación de propuestas para mejorar las condiciones de trabajo de las y los miembros del gremio. El primero se denomina “Plan Nacional de Desarrollo de la Danza Contemporánea” dado a conocer el 18 de enero del 2001 y el “Programa Nacional de Apoyo a la Danza” [PNAD] redactado en 1993.

Estos planes recuperan las discusiones y propuestas de los productores de danza contemporánea independiente. El “Plan Nacional de Desarrollo de la Danza Contemporánea” tuvo la participación de: Roberto Aguilar, Enrique Alamilla, Tania Álvarez, Cecilia Appleton, Patricia Aulestia, Isabel Beteta, Adriana Castaños, Valentina Castro, Javier Contreras, Adriana Delgado, Gerardo Delgado, Miguel Ángel Díaz, Lena Díaz, Jorge Domínguez, Rossana Filomarino, Héctor Garay, Irene Martínez, Gabriela Medina, Raúl Parrao, Raúl Platas, Juan Manuel Ramos, José Rivera, Lidya Romero, Marco Rossi, Marco Antonio Silva, Evoé Sotelo, entre otros. En la redacción colaboraron; Marco Antonio Silva, Lidya Romero, Miguel Ángel Díaz, Isabel Beteta, Roberto Aguilar y Héctor M. Garay.

En el caso de PNAD es producto del Primer Simposio Nacional de coreógrafos que tuvo lugar en Veracruz en 1992, al cual asistieron Lidya Romero, Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Rolando Beattie, Raúl Parrao, Leticia Alvarado, Rosa Romero, Cecilia Appleton y Jorge Domínguez. El documento del PNAD se entregó por una comisión de los miembros del simposio a entonces director de CONACULTA, Rafael Tovar y de Teresa ¹⁴⁰.

Los documentos citados contienen un diagnóstico general del campo de la danza de concierto y objetivos, estrategias y propuestas bien definidas. Los temas de interés y las problemáticas del gremio se repiten en los dos planes.

¹⁴⁰ Jorge Domínguez, “Portada (versión para imprimir)”, [en línea], 7 de agosto de 2007, Dirección URL:<jorgedominguezcerda@... >, [consulta: 10 de agosto de 2007].

En el Plan Nacional de Desarrollo de la Danza Contemporánea enlista las siguientes propuestas:

1. Participación de la comunidad de danza en la toma de decisiones
2. Seguridad Social
3. Formación de públicos
4. Promoción a través de los medios de comunicación masiva
5. Profesionalización de los promotores culturales
6. Financiamiento público y privado
7. Empresas culturales y organizaciones dancísticas
8. Derechos de autor
9. Fundación de Casas de Danza
10. Residencias en las delegaciones del Distrito Federal
11. Descentralización
12. Promoción internacional
13. Enseñanza de la danza en el ámbito profesional, no formal y de sensibilización
14. Estímulos a la creación
15. Difusión

El PNAD considera y ubica, en primer lugar, a los elementos del campo: el bailarín / coreógrafo, el maestro / coreógrafo, el público y la obra artística. Para después llegar a objetivos centrales (artísticos, educativos y sociales) y las estrategias a desarrollar. Entre las propuestas de este plan destacan: el apoyo a “empresas” dancísticas (grupos, compañías, escuelas y academias); la danza como forma de deporte escolar; enlaces académicos con centros superiores; redes de programación de giras y festivales; intercambios y residencias; enlaces con medios de comunicación y difusión y la creación de un programa de difusión nacional de la danza y sus creadores.

Los intentos de organización de la danza independiente no han sido pocos, sin embargo, la dinámica que jala en la actualidad a los grupos se ve cada vez más impregnada de proyectos individuales que alejan a los agentes de la danza de proyectos colectivos. Por ejemplo, una bailarina comentó que no tenía tiempo de acercarse a las reuniones del gremio, esperaba colaborar desde su propio grupo abriendo espacios de presentación para danza.

Las propuestas que se desprenden de los planes de danza y de las distintas organizaciones gremiales, dan una visión muy completa de las necesidades del campo. Sin embargo, los mecanismos de intervención de los productores y creadores de danza en las políticas culturales y decisiones de la institución cultural son casi inexistentes, aunque llegan a darse en determinados contextos históricos y políticos.

3.8 HABLAN LOS BAILARINES. LAS REPRESENTACIONES SOBRE EL ARTE Y LA DANZA

- **SER ARTISTA, SER BAILARÍN...**

Las prácticas de los agentes están directamente relacionadas con las ideas que éstos guardan sobre el mundo. Estas ideas o representaciones han sido adquiridas– y depositadas en el *habitus*- durante su trayectoria por el espacio social, y en su paso por un campo específico. Por ejemplo: las y los bailarines operan en su campo conforme a la representación que guardan de su profesión o, en todo caso, de lo que les signifique “ser artista”.

La reflexión que aquí pretendo plasmar no tiene como objetivo develar el sentido o la definición del arte, ya que esta empresa -por demás difícil- alude a un estudio más profundo. Lo que intento es hacer explícitas las representaciones que las y los bailarines tienen de su profesión, del artista y del arte.

Las preguntas que se incorporaron en el proceso de entrevista, para indagar sobre el tema fueron: ¿qué significa ser bailarín? y, ¿qué significa ser artista? Las reacciones que dichas preguntas provocaron entre los entrevistados fueron significativas: algunos subrayaron la gran dificultad para responderlas, otros manifestaron risas entrecortadas y, en la mayoría, hubo pequeñas pausas o silencios. Por ejemplo; Elisa Rodríguez respondió:

¡Qué pregunta me haces! (risa) no sé, pero uno está siempre conectado con. Todas las sensibilidades están a flor de piel, todas las cosas te afectan y las involucras. Lo que tú trabajas en un salón de clases, muchas veces lo llevas a tu vida; es como una retroalimentación constante porque el ser artista es [...] no sé, es algo que uno lo tiene pero no como un científico o un médico. En el caso del artista todo es [...] todo se involucra, todos los efectos de la vida se involucran muchísimo.

En este sentido, al analizar el conjunto de las entrevistas noté que fueron precisamente estas preguntas las que habían causado una mayor inquietud a los entrevistados. La concepción de sí mismos, como artistas y bailarines les generó una especie de escozor y un mayor tiempo de reflexión en sus respuestas. Por otra parte, en preguntas donde se implicaba la idea del artista y bailarín desde

un punto de vista exterior (como cuando se les preguntaba su opinión acerca de los agentes del campo o de los aspectos de producción artística) la entrevista se mantenía con fluidez.

Visiblemente, las ideas sobre el artista y la profesión del bailarín llevaron a los entrevistados a reflexionar sobre la posición que ocupan en el campo dancístico, en el campo del arte y en el espacio social. Los silencios, las risas y los desencuentros de las miradas dejaron al descubierto la importancia y la dificultad que tiene el autonombrarse como artista y bailarín.

Un aspecto que se subrayó en las respuestas de las y los bailarines, fue el vislumbrar el “ser artista y bailarín” como un estilo de vida. Para algunos de los entrevistados, más que un trabajo o profesión “el ser bailarín” se presenta como un fundamento ontológico de existencia, la máxima apuesta que los constituye para “jugar en el juego”. A diferencia de otras actividades, profesiones o maneras de vivir, “el ser bailarín y artista” se elige “por gusto”, por el “goce” de ejercer la actividad dancística.

¡Pues es toda mi vida!, no es trabajo no sé [...] en un tiempo tuve que estar de vendedora en una tienda y yo decía; qué pesado que la gente toda su vida haga esto, porque lo mío era temporal, pero realmente a mí no me pesa. Yo hoy y mañana tengo también que trabajar [...] a mí me encanta es mi vida, es mi pasión, lo hago porque me gusta¹⁴¹.

Ser artista; significa para mí, una manera de ser, es mi cotidiano...Y como bailarina [...] para mí ser bailarina, es ser Alejandra. Desde que tengo 19 años no veo otra cosa en mi vida, me gusta el arte escénico no solamente la danza, me apasiona todo el arte y ser bailarina para mí es un compromiso conmigo, es una manera de vivir que me gusta, me gusta estar volando, me gusta estar girando, me gusta estar a punto de caerme, me fascina rescatarme, me encanta moverme, no puedo soportar estar sin moverme¹⁴².

Para mí bailar era encontrarme con el aire que respiro, era así, empecé a bailar porque no podía ser de otra manera, no bailé porque quisiera bailar en una compañía profesional o no profesional, me gustaba y era como respirar¹⁴³.

¹⁴¹ Elisa Rodríguez, *op.cit.*

¹⁴² Alejandra Ramírez, *op.cit.*

¹⁴³ Marco Antonio Silva, *op.cit.*

Siguiendo con este discurso enaltecedor de la experiencia del arte y la danza, Jorge Domínguez relata:

Me gusta la idea de que soy el encargado de velar por el espíritu de la gente, del ser humano. En una infinitesimal fracción de la luz del universo ese es mi trabajo. Los indús dicen que en la rueda del karma la última encarnación antes de la iluminación absoluta es ser bailarín entonces, estoy a un punto de convertirme en Buda y por eso tengo que bailar mucho. Bailar es como acceder a un instante de gracia, de vacío absoluto, bailando no me acuerdo quien soy, de dónde vengo, qué hago, para dónde voy. Es un instante de plenitud¹⁴⁴.

En el libro *Metáforas del cuerpo*, Margarita Baz realiza una serie de entrevistas individuales y grupales para ahondar en la problemática del cuerpo, la mujer y la danza. En el apartado que denomina “El tiempo de la magia”, sobre el momento de la función -el instante preciso de danzar-, la autora mantiene un discurso muy parecido al de Domínguez.

El emergente que aparece con mayor fuerza, en relación con la puesta en escena de la actividad dancística, es la idealización del momento efímero de la función. Asociado a un intenso placer derivado de una exacerbación emocional que transforma la percepción del tiempo y del propio ser, ese momento encierra una promesa: vivir la magia¹⁴⁵.

El “instante de gracia”, “el momento efímero”, como lo denominan Domínguez y Baz tiene que ver con el ejercicio de la actividad dancística en sí, la presentación donde se muestran las y los bailarines.

La mayoría de los entrevistados conectó o enlazó la idea de ser bailarín con el ser artista, sin embargo fue en el segundo término donde hubo una mayor problematización y, a veces, una vaguedad.

Bueno, yo no sé qué signifique ser artista porque creo que cualquiera que hace muy bien algo es un artista en eso que hizo, si me considero dentro del área del arte ¿no?¹⁴⁶.

Curiosamente los profesionales de la danza, que se han instruido para presentarse en los escenarios, que realizan un entrenamiento diario y, suman, en su trayectoria como bailarines y bailarinas innumerables esfuerzos para lograr

¹⁴⁴ Jorge Domínguez, *op.cit.*

¹⁴⁵ Margarita Baz, *Metáforas del Cuerpo*, UNAM-PUEG, México, 1996, p.184.

¹⁴⁶ Alejandra Ramírez, *op.cit.*

un capital artístico y cultural, son precisamente ellos, quienes tienen mayores dificultades para autodenominarse como “artistas”. En contraste están algunos cantantes, actores y actrices de televisión, que sin tener una educación en las artes se declaran como los “grandes artistas”. Un ejemplo se encuentra en los populares *reality shows*; quién no recuerda “La academia”,¹⁴⁷ donde se expone a los concursantes al público, para que éste decida si son o no “artistas”.

Cabe aclarar que el espacio en que se legitiman los “artistas de tv” es distinto al que pertenecen las y los bailarines de danza contemporánea. Mientras los agentes de la danza pertenecen y están legitimados en el campo del arte – en el sentido “culto” de las Bellas Artes”-, los artistas de tv se legitiman en razón de un medio masivo de comunicación, que comprende –a su vez- otros modos de consagración. Por ejemplo la “popularidad”, que está atravesada por el campo económico, con el “poder” de la mercadotecnia, vende y distribuye la figura del “artista” de manera masiva.

También al nombrarse como “artista”, Alejandra Ramírez subrayó la representación que en el espacio social se tiene el artista. El “otro” diferente, se instituye y se reconoce en la figura del artista.

No me siento diferente al otro, ni de broma, me siento un ser humano normal como el otro [...] médico o administrador lo que sea; sin embargo, si sé que tenemos una manera de ser vistos por la sociedad, que nos pone a los artistas como gente diferente.

Y continúa:

...en mi cotidianidad me siento una persona como todos, con los mismos problemas, tengo tristezas y alegrías y no me siento diferente; sin embargo, sé que soy vista a veces de una manera diferente¹⁴⁸.

Aunque, en el momento no señaló el por qué o cómo es que son vistos los artistas por la sociedad, sí enfatizó la idea de “no considerarse o sentirse

¹⁴⁷ La Academia Azteca es un *reality show* musical producido por Televisión Azteca, inició formalmente transmisiones el 30 de junio de 2002, y se convirtió en el primer reality musical en México. El formato de La Academia somete a un número determinado de alumnos a la votación del público a través de números 900 con el objetivo de medir su popularidad y obtener así a un ganador.

¹⁴⁸ Alejandra Ramírez, *op.cit.*

diferente”. Esta “no diferenciación” con los otros agentes, tiene posiblemente incluida una representación del “artista” por los artistas (como anteriormente señaló Jorge Domínguez; muchas veces a través de la negación existe una forma de afirmación).

Las ideas que giran alrededor del artista son alimentadas tanto por los agentes del espacio social como por los “habitantes” del campo del arte. En este sentido, la bohemia fue una de las corrientes que contribuyeron a configurar la representación del estilo de vida del “artista”. El artista bohemio, en contra de los patrones oficiales de la burguesía, mantenía una serie de prácticas que le hacían distinguirse dentro del espacio social y el campo del arte.

... el estilo de vida de la artista, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la burgués¹⁴⁹.

A colación, Claudia Lavista describe su posición ante la idea de la vida bohemia y crítica el “culto al desprendimiento”; el aparente desinterés que muestran los artistas por la vida mundana.

...la gente también come y también vive, no nada más vive del arte y ensoñaciones culturales, tiene que pagar renta y en algún momento dado vas a querer tener hijos, comprarte una casa como cualquier gente normal hace en la vida; una enfermera de cualquier IMSS se quiere comprar una casa ¿no? Entonces, esta idea romántica del artista que es bohemio y que no necesita más que una guitarra y la luz de la vela es absolutamente mentira¹⁵⁰.

Al respecto, y en contraposición a esta idea, Marco Antonio Silva declara:

La expresión artística de la danza obedece a un punto de vista vital. No creo que el que escriba una novela la escriba porque la tenga que publicar, o sea, la escribe porque la tiene que escribir, el que pinta una obra o el que realiza un cuadro o un diseño gráfico, no creo que lo haga porque piense en cuanto dinero le van a pagar por ello, creo que es una idea fundada en el espíritu romántico del arte. Más que pensar en que hay un mercado donde se va a promover o a presentar el trabajo o la visión de mundo, creo que el artista lo que nos ofrece, es una visión de mundo que algunos compartimos y otros no -ya sea un escritor, un cineasta, un músico o un compositor- y a partir de esa visión de mundo nos resulta entrañable lo que descubrimos¹⁵¹.

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, *op.cit.*, 1995, p. 91

¹⁵⁰ Claudia Lavista, *op.cit.*

¹⁵¹ Marco Antonio Silva, *op.cit.*

Por su parte, Víctor Manuel Ruiz –compañero de Lavista- añade las críticas que ha recibido Delfos, por ser una compañía económicamente rentable.

De pronto esto se malinterpreta. Es decir que para el gremio desde afuera parece que nosotros somos unos *snoobs*, que somos unos pesados porque cobramos, y porque ponemos nuestros moños. Simplemente es otra visión [...] A veces nos llegan comentarios de que la gente piensa que nosotros somos engreídos, simplemente porque creemos que nuestro trabajo vale y realmente trabajamos muchísimo, no saben cuanto [...] y pedimos y cobramos lo que realmente merece el trabajo de la compañía. Es importante que te mencionemos esto, porque tenemos que lidiar mucho con esa cosa que se genera alrededor de Delfos¹⁵².

El conflicto que plantean los integrantes de Delfos y Marco Antonio Silva, ha sido planteado a lo largo de la historia del campo artístico. Según Bourdieu, el “juego del arte”, “el arte por arte” se presenta como un “mundo económico invertido”. El culto al desprendimiento es el principio que denomina al “arte puro”, que en su “desinterés” –siempre aparente- produce beneficios simbólicos. En contraparte, está el “arte comercial”, destinado a la gran producción y a generar –con más visibilidad y en corto plazo- bienes económicos.

Estas dos posturas se mantienen en las representaciones y en las prácticas de algunos de los agentes del campo artístico. La lucha por modo de producción legítimo, entre el “arte comercial” o el “arte puro”, se muestra en otro de los testimonios del grupo Delfos:

... tuvimos una idea maravillosa, que fue que empezamos a trabajar en Medusas que era un antro, una discoteca. En la época en que lo hicimos, nadie bailaba en discotecas. Después se puso de moda, pero en esa época nadie[...] y nos decían que éramos unos locos, que estábamos prostituyendo a la danza[...] Nosotros decíamos que no era cierto, porque lo mismo que bailábamos en el teatro; era lo mismo que ganó el Premio Nacional de Danza en el 92, no bailábamos *Michael Jackson*, ni *punchis punchis*, era danza contemporánea¹⁵³.

Si bien por momentos se manifiesta este enfrentamiento, lo que se muestra en las entrevistas es que los “modelos de producción” del arte conviven en los esquemas de percepción de las y los bailarines. Cuando se les preguntó

¹⁵² Víctor Manuel Ruiz, *op.cit.*

¹⁵³ Claudia Lavista, *op.cit.*

sobre el proceso creativo, la balanza se inclinaba hacia un “arte puro” y, cuando se refiere al proceso de producción, los entrevistados señalaron la necesidad de un capital económico.

Otro tema que devino de esta discusión, fue el reconocimiento del trabajo del artista –en términos simbólicos y económicos-. La mayoría de los entrevistados reiteraron que el artista y el bailarín es un “profesional” y, como tal, debe de recibir una remuneración económica por su trabajo.

...el bailarín tiene que tener una vida digna. Va más allá de que queremos ser ricos, o sea, no te vas a volver rico en la danza[...] ¡evidentemente nunca! no bailamos para eso. El bailarín es un ser inteligente pensante, sensible, creativo [...] y ¿por qué no vivir de eso?¹⁵⁴

En el espacio social, la definición de la profesión del artista y bailarín, queda en paréntesis, como lo señala Lourdes Fernández:

Una coreógrafa comentaba que no sabe nunca qué poner cuando se le pregunta su profesión. “No sé si poner coreógrafa o bailarina o qué hacer”. De hecho, cuando un profesional de las artes escénicas, sea danza o teatro, dice que esa es su profesión, las personas le dicen: “sí pero, realmente ¿a qué te dedicas?” Esto nos da una ligera idea de la posición que tienen las artes dentro de la clasificación educativa en el sentido común¹⁵⁵.

Sobre la profesión del artista, Bourdieu refiere que ésta no ha podido definirse en su totalidad en el espacio social; por lo que los “artistas” asumen su función principal –es decir, cantar, bailar, actuar, escribir, pintar, etc.- a condición de tener una actividad secundaria que les proporcione sus ingresos principales.

La profesión del artista es interpretada en el mundo social, como una actividad que se mantiene únicamente por el goce de ejercerla, sin tener que obtener un pago o remuneración. Esta idea, también puede ser reforzada en la sociedad y en el mismo campo; en tanto que, algunos coreógrafos o directores de danza obtienen el trabajo de las nuevas generaciones sin un pago monetario, con la justificación de la ganancia de experiencia y formación dancística. Se

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Lourdes Fernández, *op.cit.*, Inédito

adquiere un capital simbólico y dancístico –que llega a largo plazo- y se deja de lado el capital económico.

La danza en su manifestación escénica contiene un saber especializado y corresponde a la noción de profesión. En mi opinión, otro de los factores que inciden en la negativa de comprender a la danza como actividad profesional se encuentra en que ésta se liga, casi exclusivamente, con la “práctica”. La mayoría de las ocasiones no se reconoce (en el espacio social) que la danza tiene engendrados conocimientos especializados (técnicas y conocimientos coreográficos).

Algunos analistas han definido a la danza desde la perspectiva de un “saber practicado”. El cuerpo, su principal instrumento, objetiva los “saberes” de este arte. Sin embargo, habría que diferenciar al arte dancístico, del concepto del “saber práctico” que se enmarca en el análisis de la vida cotidiana; en este sentido, la danza escénica está atravesada por conocimientos especializados que se han acumulado durante la historia del campo. La danza escénica no puede entenderse sin la intersección de un esquema de pensamiento teórico o no que la estimula.

Sin duda, las ideas que giran sobre “ser artista y el bailarín” son múltiples, éstas tienen, sin duda, la referencia histórica de la constitución del campo. Las trayectorias personales, las apuestas, las posiciones y la distancia que se mantienen con campos, como el de la economía, configuran estas representaciones.

- **VIVIR PARA LA DANZA, VIVIR DE LA DANZA O VIVIR LA DANZA**

Debido a las ideas que en el espacio social y en el campo de la danza se tienen de la profesión y del trabajo del bailarín, decidí ahondar en el tema, refiriéndome -más precisamente- al “modo de subsistencia” de las y los bailarines.

Al cuestionar a las y los bailarines sobre los comienzos de su carrera, la mayoría mencionó que no recibían ningún pago por su trabajo. Los beneficios que ellos y ellas reciben, se traducen en el acceso al campo y en la obtención –a largo plazo- de capital simbólico, artístico y social. Al respecto, hablando de sus primeras experiencias de trabajo, Tania Pérez-Salas, Alejandra Ramírez y Claudia Lavista narran:

-¿Cuándo estabas en el grupo recibías algún tipo de pago?

No, nunca. Al contrario, nosotros teníamos que pagar para hacer nuestro vestuario, cuando se dieron las funciones nunca se me pago¹⁵⁶.

-¿Cómo es que era el pago, si lo había? ¿Cómo fue tu experiencia?

En el Estado de Puebla fue un trato hablado y no había pago, era más bien acrecentar el currículum porque yo todavía estaba estudiando¹⁵⁷.

-¿Y en qué grupos o compañías has trabajado?

Baile con U. X. Onodanza con Parrao ahí empecé y fue maravilloso, fui muy feliz. Pero, por ejemplo, en esa compañía nunca recibí ni cinco pesos, nada. En los tres años que baile, en ninguna función jamás vi reflejado mi trabajo, en términos económicos no recibí ni tres pesos, además en esa época no pensaba en eso. Ahora te lo digo porque me doy cuenta, pero cuando estaba con Raúl, no me daba cuenta, yo bailaba porque sí, no tenía problema porque estaba en la casa de mi mamá, no tenía que pagar renta porque tenía diecisiete años. Después me cambió completamente la visión, cuando me fui a Danza Hoy en Venezuela. También es cierto, que en esa época las funciones casi no se pagaban. Era difícil que recibieras algún pago porque generalmente era que te dieran chance de bailar, era un privilegio, era como ¡uy no nos van a cobrar el teatro y nos van a dar el chance de bailar! No vamos a pagar nada por bailar. En esa época el logro era no tener que pagar por bailar¹⁵⁸.

Al paso del tiempo, cuando las y los bailarines tomaron la posición de coreógrafos, unos optaron por pagar a sus bailarines y otros continuaron con la

¹⁵⁶ Tania Pérez-Salas, *op.cit*

¹⁵⁷ Alejandra Ramírez, *op.cit*

¹⁵⁸ Claudia Lavista, *op.cit*.

misma lógica: los recién llegados pagan su entrada al campo, mostrando un desinterés por los bienes económicos.

-Y, los bailarines, ¿eran contratados?

No eran contratados, era una vocación, estos muchachos no tenían interés en ser bailarines profesionales, pero si encontraban que la danza era un complemento vital para ellos. No me puedo vanagloriar que sea debido a que yo les daba clase, eso ya lo tenían en sus genes. Coincidió en que estuviera dando una clase en la universidad a la cual ellos se habían comprometido, que yo preparara un trabajo donde ellos sintieron identificados, probablemente por una cuestión generacional no lo sé, pero no había ni sueldos ni mucho menos no había nada parecido a eso.

Dos experiencias que resultan particulares fueron las de los integrantes de los grupos Forion Ensemble y Delfos.

Los integrantes de Forion, al pertenecer a uno de los grupos pioneros en la danza independiente, privilegiaron la subsistencia del grupo como tal. Al ser recién llegados y presentárseles la oportunidad de formar el Forion –con la ayuda de Amalia Hernández- decidieron poner todos sus esfuerzos en forjarse como “la vanguardia” de su tiempo. Para lograr la subsistencia económica de la compañía y de ellos mismos, realizaron diversas estrategias. Así lo recuerda Jorge Domínguez:

- Cuando estuve en Forion, ¿cómo solventabas tus gastos, recibías algún pago?

Básicamente fue la decisión de ser, de acometer la existencia como artistas y ser congruentes con todo eso, batallábamos igual que se batalla en cualquier otro lugar para conseguir funciones y nos movíamos muchísimo. Decidimos que lo que queríamos era bailar y no dar clases. Hasta mucho tiempo después, empezamos a dar clases pero la mayor parte del tiempo era dar funciones [...] hacíamos cualquier tipo de cosas, desde bailar en cabaret a desfiles de moda, coreografías para lo que apareciera, pero básicamente era bailar; dar funciones en donde se pudiera¹⁵⁹.

La experiencia laboral, en la compañía Danza Hoy de Venezuela, marcó de manera tajante la representación de la “profesión y del trabajo del bailarín”, en los integrantes de Delfos.

-¿Cómo fueron tus primeras experiencias laborales?

La compañía Danza Hoy fue fundamental porque marcó toda una visión y un concepto de profesionalismo. Una compañía que es muy profesional, con una

¹⁵⁹ Jorge Domínguez, *op.cit.*

infraestructura muy sólida; eso nos dio una visión de hacia donde, por donde; cual es la visión a la que la compañía quiere llegar y eso nos fue inyectado en las venas. No lo tuvimos que pensar mucho, simplemente vienes con un *background* de ese trabajo, lo traes y entonces lo adaptas a tu filosofía de trabajo dentro de la compañía en la que estés[...] Tenías sueldos, prestaciones sociales seguro, todo. Lo único a lo te dedicabas era tomar clase y hacer tus ensayos y nada más, y ese es un beneficio que cualquier bailarín profesional desea.

Yo pienso ahora viéndolo en perspectiva que fuimos muy afortunados. El hecho de que justo al inicio de nuestra vida profesional nos toque la fortuna de estar con una compañía que te da un sueldo, que te permite enfocarte en ser bailarín, y después en su momento, hacer coreografía- que sucedió con Danza Hoy- y no tener que preocuparte de nada [...] En esta compañía teníamos hasta maquillista y una persona que nos hacía el vestuario. No teníamos que preocuparnos de nada. Nos otorgó una conciencia de lo que significa ser un profesionista con derechos, como un médico o como un arquitecto. Entonces dices; cómo es que un bailarín no puede tener esos mismos derechos. ¿Por qué no? si lo que hacemos es muy agotador, es importante socialmente, a niveles económicos -en el lugar donde lo realizas- y a nivel educativo, por qué no puedo tener esos beneficios. Nosotros sí los tuvimos, creo que eso nos marcó una forma distinta de ver el trabajo de un bailarín, cuando nosotros formamos una compañía¹⁶⁰.

En las preguntas sobre la remuneración de las y los bailarines –al estar ya asentados en el campo- identifiqué dos momentos: la función y los ensayos. Con respecto a las y los bailarines, éstos señalaron que no es habitual que se pague por los ensayos. Como directores y coreógrafos de una compañía también tuvieron la misma respuesta, y mencionaron que es muy difícil pagar por los ensayos, debido al poco presupuesto que se tiene para montar una obra coreográfica. Sobre las funciones, la mayoría de las y los bailarines respondió que sí hay un pago, pero éste no es suficiente para mantenerse económicamente en el espacio social.

La bailarina Elisa Rodríguez nos cuenta sobre su experiencia en la compañía de Cuerpo Mutable, donde trabajo “por proyecto” y, en donde se contaba con el capital necesario para pagar sus ensayos; también habla sobre su experiencia con las empresas privadas y las compañías subsidiadas.

-¿Te pagan los ensayos?

¹⁶⁰ Claudia Lavista, *op.cit.*

Cuando se puede sí.

-¿Con Lydia Romero?

Con Lydia sí; pagó los ensayos porque el presupuesto daba para eso, porque en el proyecto había dinero para los ensayos, para todo; funciones, vestuario, etc. En ese caso sí.

-¿Cuando trabajas por proyecto, te pagan por función?

Te pagan la función o [...] yo puse un precio a lo que estoy haciendo ahora y por función no cobro, cobro un total, este trabajo vale tanto[...] y para las empresas privadas pagan por función, por presentación. Ahora si me están pagando los ensayos, además de este montaje. Cuando te llaman de un restaurante o de un evento, te pagan nada más la función, no te pagan el ensayo.

-¿Más o menos cuanto te pagan?

Varía mil, mil quinientos, mil, más o menos.

-¿Por ensayo?

Como doscientos pesos.

-¿Por cuantas horas?

Por tres horas.

-¿En la compañía subsidiada de cuánto era el sueldo?

En el Ballet Teatro del Espacio yo ganaba más, en ese tiempo eran diez mil pesos, luego me fui al Ballet Independiente y ahí era menos [...] no primero fui al CESUCO pero no recuerdo cuanto era, pero era menos, y luego en el Independiente era aun menos que en el CESUCO.

-¿De cuánto tiempo era la jornada?

En el Ballet Teatro del Espacio íbamos de diez y media a cuatro de la tarde a veces había que regresar cinco y media o siete a ensayar hasta las nueve de la noche y los sábados se trabajaba de diez a tres o cuatro de la tarde, era casi todo el día. En el Independiente era de nueve y media a dos y media de la tarde y yo podía en todo caso dar clase, lo que no podía era comprometerme, si daba clase y había giras -había una temporada de giras-, corría el riesgo de perder las clases por faltar aunque pusiera suplente, pero ahí todavía yo vivía como mi compañero no era tan difícil, después fue mucho más complicado¹⁶¹.

Al trabajar en una compañía subsidiada se obtienen mayores ingresos, sin embargo, esto significa un mayor compromiso y tiempo de trabajo.

¹⁶¹ Elisa Rodríguez, *op.cit.*

En su papel de directora y coreógrafa de una compañía, Tania Pérez-Salas comenta que la duración de un proyecto, incide en los salarios que se otorgan a las y los bailarines.

-Como coreógrafa y directora de una compañía, ¿pagas ensayos o pagas sólo funciones?

Depende, en la búsqueda de tener una compañía, cuando era un proyecto de dos meses trataba de pagar los ensayos, en algunos casos sólo pague la función. Ahora la compañía tiene temporadas muy largas de ocho meses a un año; se les paga quincenalmente¹⁶².

En su respuesta, Lydia Romero fue muy ilustrativa y esclarecedora al plantear el proceso de producción de una obra. Para esta coreógrafa y bailarina, vivir de las funciones se torna prácticamente imposible.

-¿Como coreógrafa, recibes una remuneración?

En realidad no ganamos nada. Tú tienes una idea, la echas a andar y la llevas a cabo con tu dinero o con el dinero de no sé quien, de tus ahorros, o pides prestado. La produces; en ese proceso de montaje y ensayos no hay un solo peso para nadie, y los bailarines tienen que vivir de dar clase o de ser modelos o algo paralelo a sus actividades. Entonces, corren por toda la ciudad porque andan “en el hueso” para poder sobrevivir, le roban un rato a esas actividades para dedicarse a lo que realmente les gusta la danza. Todo lo anterior culmina con una temporada de cuatro días en el Teatro de la Danza, pagadas cinco mil pesos la función -y si te va muy bien y ya eres “ducho” en las relaciones- puedes obtener otras temporadas. Hay tres teatros: el Teatro de la Danza, la Covarrubias [...] y ya y de pronto hay festivales - la Red Nacional de Festivales- pero en realidad es un número muy reducido de funciones porque los teatros son del Estado o de la Universidad y ha crecido enormemente el número de compañías. Naturalmente, los teatros tienen que repartir la programación entre miles de compañías y hay muy pocas funciones en el año. Vivir de las funciones es realmente una utopía porque además son pagadas a precios muy bajos¹⁶³.

Muchos de las y los bailarines tienen que buscar complementos en sus ingresos económicos, debido a que la actividad dancística no provee una base para su subsistencia en el espacio social. La actividad que sirve para solventar esta situación, es –primordialmente- la docencia¹⁶⁴.

-¿Cuál es tu trabajo principal?

¹⁶² Tania Pérez-Salas, *op.cit.*

¹⁶³ Lydia Romero, *op.cit.*

¹⁶⁴ La actividad docente puede abarcar técnicas dancísticas y otros entrenamientos físicos como los pilates, el yoga o –inclusive- técnicas circenses, que son más atractivos para el público y otorgan mayores ingresos. Otra actividad complementaria es el modelaje artístico, para pintores o fotógrafos.

Es dar clases, es como el pilar ¿no? el sostén, y eventualmente salen trabajos como funciones o, este trabajo comercial que estoy haciendo pero no es continuo. Lo constante, la base, es la docencia¹⁶⁵.

Sólo algunos de los entrevistados respondieron que su sustento base estaba en el trabajo dancístico, éstos fueron los que han pasado a ser coreógrafos “consagrados” en el espacio independiente.

Llama la atención que al preguntárseles si sus ingresos –con todo y estos complementos- les son suficientes para vivir, contestaron frases como: “me alcanza para vivir”, “definitivamente no gano en exceso, pero no vivo incómoda”, “si cobráramos para ser ricos, no seríamos bailarines”. Estas ideas, nos conducen de nueva cuenta, a las representaciones de la profesión del bailarín y del artista, que supone un desinterés por el capital económico. El ascenso de posiciones en la escala económica no es considerado en este “mundo invertido” del arte; la apuesta, se encuentra en obtener un capital simbólico y artístico¹⁶⁶, que puede traducirse en el “prestigio” que adquieren algunos agentes de la danza. El nombrar “maestro” o “maestra” a un agente del campo, no sólo deviene de su trabajo de docencia, sino que tiene relación con los capitales que en la trayectoria dancística se acumularon.

Otra situación que se generalizó en las y los bailarines, es la falta de contratos dentro de las compañías o grupos. Las y los bailarines y coreógrafos entrevistados, se refirieron a un convenio verbal entre la compañía y el profesional de la danza, sólo Jorge Domínguez, contestó que si tenía un contrato con las y los bailarines de su compañía:

-Los bailarines, ¿tienen algún tipo de contrato?

Si, tienen un contrato de honorarios asimilable a salarios pagan sus impuestos y, etc.

-¿Tienen algún tipo de seguro social?

¹⁶⁵ Alejandra Ramírez, *op.cit.*

¹⁶⁶ Estos capitales pueden devenir en el ascenso de su posición en el campo, generando así, la adquisición de capital económico,

Tratamos de cubrir sus necesidades en ese sentido, es una responsabilidad que tienes que asumir. Yo por lo menos, desde el noventa exactamente -desde el ochenta y nueve o noventa- decidí que no iba a hacer nunca más ninguna producción en la que no pagara a mis bailarines. Desde entonces para acá, con dificultades o con beca del FONCA, o sin beca, como sea, siempre les he pagado. No me admito “el no pago” porque me hace menor de edad, me hace sentir irresponsable, me hace sentir que no he crecido lo suficiente para hacer un empresario, porque a fin de cuentas eso es lo que soy¹⁶⁷.

Los integrantes de Delfos también comentaron que mantenían contratos y seguro social con sus bailarines, pero esto se llevaba a cabo por parte de su escuela en Mazatlán.

Respecto a los contratos con las compañías subsidias, Lourdes Fernández apunta:

Una situación que ya se “naturalizó” en el campo, es la falta de contratos dentro de las compañías (aunque estas sean subsidiadas por el INBA) y para hacer los acuerdos de las funciones. Al menos con el INBA, los contratos sobre funciones pagadas son acuerdos verbales con el coreógrafo en cuestión y generalmente director de la compañía¹⁶⁸.

Si es que existe un contrato en las compañías con subsidio, éste se da por honorarios, lo cual resta la posibilidad de tener las prestaciones de ley y el acceso a un servicio médico, aunque este último se cubre, la mayoría de las veces, con un seguro médico de gastos mayores.

Los contratos tácitos -no legales- permean la relación entre los agentes del campo dancístico. En las compañías independientes, los “imprevistos” en la carrera del bailarín –cuando ocurre una caída o accidente en ensayos o funciones- son resueltos a partir de estos acuerdos verbales y muchas de las veces, se pone al descubierto el nivel de confianza y la camaradería que existe en el gremio dancístico.

¹⁶⁷ Jorge Domínguez, *op.cit.*

¹⁶⁸ Lourdes Fernández, *La danza contemporánea mexicana. Cultura y trabajo*, Inédito, México, 2007

Sobre las condiciones laborales, Héctor Chávez, fundador y director del Festival de Danza Contemporánea José Limón, da su punto de vista:

Desde hace años las condiciones laborales de la comunidad de danza han sido un problema: no hay seguridad social ni seguro médico, y tenemos muchos casos de accidentes de trabajo en el escenario. Los bailarines están muy desvalidos; no tienen acceso a la seguridad social; además, hace falta la especialización de traumatólogos que conozcan el cuerpo de los artistas¹⁶⁹.

Los profesionales de la danza se consideran trabajadores eventuales que laboran por “proyecto”. Los acuerdos o contratos que se generan son la mayoría de las veces por periodos cortos; las y los bailarines “nómadas” van de un proyecto a otro sin obtener permanencia en alguna compañía.

A propósito de la permanencia en el campo y el trabajo del bailarín, me parece importante considerar la percepción que se tiene sobre la “vida útil” de las y los bailarines. Cuando el actor Antonio Crestani ocupó la entonces llamada Dirección de Danza y Teatro de la UNAM -actualmente existen por separado-, se le cuestionó sobre la basificación de los integrantes del Taller Coreográfico de la UNAM. En su negativa al tema dio la siguiente explicación:

Si tomamos en cuenta que un bailarín va a tener 30 años de antigüedad estamos hablando de que ya sólo podrá bailar “La danza de los viejitos” ...la música o en la actuación las cosas son distintas, porque un músico de 65 años puede ejecutar su violín, su sello o el instrumento que tenga, de manera muy brillante y el actor generalmente, entre más grande es, más preparado está, pero el bailarín de 40 años ya es un bailarín viejo y creo que eso cualquier persona con criterio lo entiende.

Por lo tanto:

Cualquier mecanismo que tuviera que ver con dar una base laboral llevaría a una permanencia de 30 años en los hombres y 27 en las mujeres, lo que llaman una definitividad, y es obvio que un bailarín no puede estar permanentemente en ningún cuerpo de baile hasta los 65 años que es la edad en que se puede jubilar un hombre y de 63 años que es en la que lo hacen las mujeres¹⁷⁰.

¹⁶⁹ s/a “Terpsícore ante la recesión”, [en línea], 15 de marzo de 2009, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2009/03/15/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>, [consulta: 3 de abril de 2009].

¹⁷⁰ Palacios Cynthia, “Exigen bailarines ser contratados en la UNAM”, [en línea], *E/ Universal.com.mx*, 02 de julio de 2001, Dirección URL: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=13889&tabla=cultura, [consulta: 2 de junio de 2008].

De lo anterior se entiende que la profesión del bailarín tiene una vida corta, que se ve precisamente reducida por su instrumento del trabajo; el cuerpo. Sin embargo, tendrían que entenderse las condiciones específicas de esta profesión, basta recordar las trayectorias de figuras como Guillermina Bravo que durante muchos años tuvo mucho que aportar a la danza en México. A lo largo de la trayectoria del bailarín –o bailarina- su profesión se diversifica por las condiciones intrínsecas del campo (falta de capital económico para producción, trabajo nómada, salarios bajos). No sólo las y los bailarines llegan a ser coreógrafos(as) y maestros(as), la profesión también les exige tomar en sus manos otras actividades, como el vestuario o –incluso- la iluminación. La creatividad para sortear la producción coreográfica les hace obtener “saberes” que aplicaran durante su recorrido en el campo.

Vivir para la danza, vivir de la danza o vivir la danza, no es un completo dilema. En su trayectoria las y los bailarines pasan por las dos primeras circunstancias, a veces pareciera que el “vivir para la danza” permanece, pues esta profesión involucra un sin número de sacrificios, la mayoría corporales (debido el cuidado riguroso y exhaustivo del cuerpo). Asimismo, la profesión del bailarín o bailarina implica tomar decisiones en su vida fuera del campo: el traslado de su lugar del origen para el aprendizaje de la danza; en el caso de las bailarinas la decisión de la maternidad; en los varones enfrentarse a los “estereotipos” sobre el bailarín.

Bajo este complejo de situaciones, las y los bailarines encuentran las estrategias, las tácticas y las escaramuzas para poder “*Vivir la danza*”.

CONCLUSIONES

El análisis de la composición del campo de la danza escénica mexicana permitió ubicar al Movimiento de danza contemporánea independiente y a los demás agentes que intervienen en la producción dancística (compañías subsidiadas de danza contemporánea, agentes que pertenecen a las instituciones culturales y críticos (as) o analistas de danza). La construcción del campo implicó, además de localizar a los diferentes agentes, profundizar en su historia para así poder vislumbrar las reglas tanto formales como informales que rigen las prácticas y conductas de los agentes de la danza. A largo de los capítulos que conforman este trabajo, se analizó la relación con las instituciones culturales y la influencia, o dicho más propiamente, la refracción de los campos económico y político en el arte. Estos aspectos inciden en la conformación y en la organización de los grupos de danza contemporánea independiente.

El objeto en juego por el que los agentes del campo de la danza escénica compiten es el capital simbólico que toma forma en el “prestigio”; éste, al ser acumulado, produce beneficios que pueden traducirse en otros capitales (capital social o capital económico) o en la toma de una posición privilegiada (que puede también definirse en un puesto dentro de la institución cultural). Si bien al inicio de este estudio se planteó como un factor relevante la influencia de las instituciones y de los campos sobre los grupos independientes, durante el desarrollo de esta investigación he agregado un elemento que me parece importante en el desarrollo de la danza escénica; las representaciones que tienen las y los bailarines sobre el arte y la danza.

Como lo explicita Bourdieu, estas representaciones se dividen en “arte puro” y “arte comercial”. Según el autor, el arte es un “mundo social invertido” en donde el principal interés se centra “en mantener un desinterés (siempre aparente) por los bienes materiales”. De tal modo, las ideas del arte y la danza conducen a mantener ciertas prácticas y debatirse entre lo que se denomina comercial o puro.

A continuación expondré algunas reflexiones sobre el Movimiento de danza independiente contemporánea que se desprenden, en primer lugar, de la construcción del campo de la danza escénica y de la relación con otros campos y, en segundo lugar, del análisis que involucró el reconocimiento de las representaciones del arte y la danza.

1. Analizar la historia interna del campo de la danza escénica fue muy útil para comprender la posición actual de los grupos de danza contemporánea independiente. A lo largo de la historia del campo se generaron disputas entre los productores de este arte para obtener el capital simbólico (el prestigio) y el apoyo gubernamental. En su caso, la danza contemporánea ha ido buscando sus espacios frente a los demás géneros dancísticos (*ballet* y danza folclórica). En el transcurso de los años ochenta, la danza contemporánea se consolidó al se multiplicarse el número de grupos y al crearse escuelas y espacios de presentación para este género (por ejemplo, los festivales y el premio INBA-UAM). Actualmente, la danza contemporánea tiene un gran peso en el campo de la danza escénica mexicana pues sigue teniendo un importante número de grupos y propuestas artísticas.

Los encuentros callejeros de los ochenta fueron también importantes en ese sentido ya que, en cierta medida, el tomar la calle como escenario sirvió para que la danza contemporánea tuviera mayor visibilidad en el campo y en el espacio social. Un segundo factor, que contribuyó en la consolidación de la danza contemporánea, fue la distribución masiva de imágenes de la danza en el espacio social. Como se menciona en el texto, en los ochenta se produjeron una serie de películas en torno al arte dancístico, la publicidad de un estilo de vida saludable, la moda de “vestir la danza” y una representación corporal cercana al cuerpo del bailarín influyó en que hubiera una mayor difusión y aceptación de este arte.

En la revisión de la historia del campo, salta a la vista que la danza y el arte en general no son esferas alejadas del contexto histórico, político y social de

una época. Por ejemplo, el Movimiento de Danza Moderna Nacionalista Mexicana llegó a tener el foco de atención de las autoridades culturales al ser una forma de legitimar el proyecto de Estado. Durante la época del nacionalismo en el arte se gestaron lo que denominé como “artistas instituidos”, éstos tomaron una posición en el campo y en lo posterior se convirtieron en “artistas consagrados” usando el capital simbólico y social que habían adquirido.

Dentro el Movimiento de Danza Moderna Nacionalista surgieron algunas de las principales figuras de la danza, como Guillermina Bravo y Amalia Hernández. Ambas marcaron de manera contundente el inicio de la danza independiente contemporánea mexicana. Algunos de los integrantes de los primeros grupos independientes formaron parte del Ballet Nacional (que dirigió Bravo) y por otra parte, Amalia Hernández jugó el papel de “mecenas” al becar a algunos de las y los bailarines independientes y al prestar sus instalaciones para el ensayo y presentaciones del grupo Forion Ensemble.

Otro elemento relevante en la historia del campo fue el papel de los extranjeros, quienes influyeron en la incorporación de técnicas dancísticas y en la creación de grupos de danza. Figuras como Xavier Francis, Michel Descombey, Waldeen y Anna Sokolow ingresaron al campo de la danza mexicana usando sus diferentes capitales (dancístico, simbólico y social). Algunos de ellos actuaron como agentes portadores de nuevos conocimientos dancísticos y otros se establecieron en el campo de la danza como maestros (as) y directores (as) de grupos.

2. En cuanto a la organización de la danza independiente contemporánea, en estudios anteriores, se han identificado tres generaciones en este movimiento.

- Los primeros grupos independientes fueron creados a finales de los años setenta y principios de los ochenta, contravinieron los cánones de los grupos subsidiados, especialmente de Ballet Nacional. Se revelaron ante

la técnica dominante (Graham) y las formas de producción y organización al optar por nuevas formas de entrenamiento y un trabajo colectivo.

- Los agentes de los noventa cambiaron del trabajo colectivo al trabajo individual de la o él coreógrafo; se crearon las llamadas “*compañías de...*”. Estos cambios en la organización de trabajo en los grupos se atribuyeron al establecimiento de políticas culturales centradas en las becas de producción.
- Por último, los agentes del “nuevo milenio” se caracterizan por ser bailarines y bailarinas “nómadas” que van de un grupo a otro. El trabajo nómada implica conocer varias técnicas de entrenamiento y adaptarse en cada caso a la propuesta artística de las y los coreógrafos.

La categoría del campo, además de identificar a dichas generaciones, permitió obtener un análisis de las relaciones que se dan entre los agentes que las componen. En la actualidad la estructura del campo se ha transformado, la danza contemporánea independiente se consolidó con el paso del tiempo y los papeles de las generaciones se invirtieron, la vanguardia de los ochenta pasó a formar parte de los veteranos y consagrados. Así, algunos de los que intervinieron por primera vez con la bandera independiente ocupan hoy puestos en las organizaciones dancísticas e instituciones culturales, o bien, se mantienen con su propio grupo acumulando un capital simbólico que se traduce en premios y reconocimientos. Para los “nuevos” recién llegados existen reglas específicas que han tomado forma dentro del espacio de la danza contemporánea independiente, por ejemplo, en el Premio INBA-UAM o en los diferentes festivales. Las tendencias artísticas son incorporadas según los capitales y la posición que se juegue en el campo; por ejemplo, los pioneros de la danza independiente, que en la actualidad son los veteranos y los consagrados del campo, ven estas nuevas tendencias (el uso multimedia o las técnicas acrobáticas) a partir de sus experiencias y de los criterios estéticos que marcaron su época.

Los encuentros entre los veteranos y los recién llegados a la danza contemporánea independiente también se dan en el ámbito de la enseñanza. Algunos de las y los veteranos y consagrados se convirtieron en maestros (as) de escuelas de danza o formaron su propia escuela. En el campo la relación maestro-discípulo forma parte nodal de éste, ya que su encuentro hace fluir el conocimiento específico de la danza o capital dancístico. En el caso de las figuras consagradas, que en su mayoría formaron parte del Movimiento de danza moderna nacionalista, la denominación de “maestro” o “maestra” se refiere no sólo a un trabajo de enseñanza sino que puntualiza la acumulación del capital simbólico (prestigio) en el campo.

La percepción de las y los entrevistados respecto a la organización del gremio de la danza contemporánea independiente fue que ésta era pobre o bien no había continuidad en los proyectos, por ejemplo, en los planes nacionales de danza y el Consejo Consultivo de Danza. Incluso algunos de los entrevistados (as) remarcaron ciertas fricciones entre los grupos que se derivan de la oposición del arte puro/arte comercial. Si bien, en el gremio de la danza contemporánea existe poca organización, lo que se denota en la historia del campo es que ante ciertas coyunturas el gremio responde conjuntamente, o bien, los agentes consagrados se pronuncian; por ejemplo, ante los recientes eventos del campo (la desaparición de Ballet Teatro del Espacio y la posible creación de una compañía de danza contemporánea del INBA) las figuras de la danza independiente tomaron postura.

Durante las últimas décadas la danza independiente contemporánea ha ganado terreno dentro del campo y se han conformado espacios para el desarrollo de la danza independiente. Los festivales nacionales y el Premio INBA-UAM, donde participan grupos independientes, funcionan como un “derecho de entrada” para los grupos “novatos” y como “medios de consagración” para las compañías y los grupos que disputan el capital simbólico del campo.

3. Las políticas culturales de un Estado inciden en la organización y composición del campo del arte. En el caso de México, dichas políticas no toman en cuenta la justa dimensión y la dinámica de cada esfera del arte. Los proyectos y programas que se dirigen a las artes y la cultura cubren, las más de las veces, necesidades coyunturales que tienen que ver con intereses de otros campos (por ejemplo, el campo político). En el ejercicio de las instituciones culturales la burocracia tiene un papel muy importante al ser la “operadora” de estas políticas.

En la producción coreográfica interviene el apoyo del Estado, la danza en su calidad de arte escénico necesita varios elementos; por ejemplo, los espacios de presentación. En el caso de la danza independiente contemporánea los apoyos de parte de las instituciones se han definido en las becas de producción por las que cada grupo lucha. De tal manera, tanto los grupos independientes como subsidiados se ven afectados por las decisiones que se toman en materia de política cultural.

En el contexto actual y ante la falta de apoyos y la poca difusión del arte y sus diferentes esferas, los creadores realizan ciertas estrategias para conseguir financiamientos. Es de hacer notar que en muchas ocasiones y con pocos elementos, la danza escénica mexicana (tanto subsidiada como independiente) ha realizado coreografías de una calidad indudable. En últimos tiempos, los creadores optaron por buscar el apoyo de capital privado en las empresas, y algunos de los grupos independientes lograron complementar los apoyos del Estado con el financiamiento de sus “patrocinadores”. De esta manera, los agentes del campo de la danza han creado las estrategias, tácticas y escaramuzas para lograr formas de financiamiento. Conociendo las reglas del juego de la danza las y los agentes pueden realizar los “escamoteos burocráticos” para obtener el apoyo de las instituciones y, como otra opción, pueden crear las estrategias y acumular el “capital social” para obtener recursos de empresas privadas (por ejemplo, al tener las denominaciones jurídicas de A.C y S.C).

4. La reproducción de la dicotomía arte puro/arte comercial, no está trazada de manera consciente en los agentes del campo, sin embargo, permea los encuentros y las prácticas entre los grupos independientes. La acumulación del capital simbólico o prestigio -en este caso- se relaciona, según Bourdieu, con la definición del arte puro.

Al analizar algunos testimonios de las y los agentes de este campo encontré que estas representaciones sobre el arte se encuentran de manera simultánea en sus discursos y prácticas; no obstante, cuando se trata de tomar una posición frente a otros grupos, el arte se divide entre lo “puro” y lo “comercial”. La toma de estas posiciones repercute en la organización del gremio ya que se dan ciertas fricciones entre los grupos, por lo que Bourdieu, nombra “el modo de producción legítimo”.

Aunque las ideas entre lo puro y lo comercial parecieran ser absolutamente opuestas, éstas llegan a estabilizarse en algunos grupos. Por ejemplo, un grupo puede obtener el capital simbólico al definirse en el arte puro (que obedece a reglas estéticas internas del campo) y al mismo tiempo buscar el capital económico que otorgan los patrocinios de empresas privadas sin caer ante las reglas o las lógicas que exige el mercado. Así, aunque parezcan en tensión, las dos representaciones conviven en el campo y en las propuestas artísticas de las y los productores.

Otro de los elementos que intervienen en la configuración del arte dancístico es el encuentro entre la noción de profesión y el artista. Existe la idea (tanto en el campo como en el espacio social) de que el artista ejerce su profesión únicamente por “gusto”, sin tener que obtener un pago o remuneración; es la citada idea del estilo de vida de la bohemia. Aunque esta representación del trabajo del artista ha ido transformándose con el paso del tiempo aún se inscribe en las prácticas de los artistas. Por ejemplo, en las entrevistas a las y los coreógrafos se resaltó la idea de que la profesión del bailarín (a) tenía que ser justamente remunerada, sin embargo, cuando se les

pregunto sobre pago del cuerpo de baile de su compañía, en algunos casos, las y los coreógrafos volvieron a referirse a la idea del “arte por el arte”. El modo en que las y los bailarines cubren sus gastos en el cotidiano, tiene que ver con un segundo trabajo (casi siempre la docencia) que sirve de soporte a la actividad coreográfica.

Para que se tome en cuenta a la danza como una profesión tendría que haber una resignificación de la concepción del trabajo del artista, por parte del mismo agente del arte y de la sociedad. Aunado a ello, se tendría que reflexionar en el grado de importancia que se le otorga al campo de la cultura y las artes en México.

Definir la idea de la independencia en la danza contemporánea se vuelve complicado si tomamos en cuenta que los grupos que se denominan independientes reciben una especie de subsidio con el sistema de becas que ofrece la institución cultural. En las entrevistas, los agentes de la danza vincularon el adjetivo independiente en la danza contemporánea con la libertad en la creación y el compromiso social de los grupos. Aunque no se puede establecer una clara definición acerca de la independencia, lo que se puede subrayar es que en el espacio de la danza contemporánea los grupos independientes se definen frente a los grupos subsidiados; por ejemplo, una de las entrevistadas comentó que existen (o existían) tres grupos subsidiados y el resto del mundo (los grupos independientes).

La independencia en estos grupos es más compleja que sólo mencionar el factor económico o la libertad creativa. En este trabajo más que apuntalar a una clara y absoluta definición de la independencia, se obtuvo (por medio de la categoría del campo) un análisis de las prácticas de los productores y de las relaciones que se dan entre ellos. De este modo, en este estudio surgieron tres elementos relevantes para la conformación del movimiento independiente de danza contemporánea y del campo de la danza escénica. Éstos son: la influencia de las instituciones y de los campos político y económico sobre la

producción dancística, las tensiones entre el arte puro y el arte comercial en los productores de danza independiente y las estrategias que crean los agentes para realizar trabajos coreográficos.

Bajo la complejidad del tema de la danza independiente y de la construcción del campo, se desprendieron algunas aristas que pueden ser objeto de investigaciones posteriores.

Uno de los grandes temas en el campo del arte es el “público”. Anteriormente ya había descrito la gran complejidad que implica su estudio. En esta investigación se abordaron los agentes que participan en la “producción” del arte dancístico y se dejó de lado la cuestión de “los públicos de la danza”; su análisis rebasó los límites de esta investigación en cuestión de tiempo y medios. Queda pendiente este tema que, en mi opinión, requiere de un equipo de investigación; basta recordar el estudio de Pierre Bourdieu sobre “Los museos y su público”, que requirió de todo un equipo para re-construir por medio de encuestas “las condiciones sociales del acceso a la práctica culta”. Un segundo tema es el que se refiere a la relación entre los productores y los agentes de la llamada “burocracia cultural”, tema que se subrayó por varios de los entrevistados.

Un tercer y último aspecto, es el que abarca la dimensión de las representaciones del arte y del artista. Sería en suma interesante ahondar en la historia y las transformaciones de estas representaciones dentro del campo del arte mexicano e incluir en el cuestionamiento de estas ideas (del arte y el artista) a los “operadores” de las instituciones culturales.

Finalmente, no podía dejar de anotar que pocos días después de haber concluido este estudio se dieron dos noticias de suma importancia para la configuración de las relaciones y reglas del juego de la danza mexicana: la desaparición del Ballet Teatro del Espacio (una de las compañías subsidias) y el

anuncio de la posible creación de una compañía de danza contemporánea del INBA. Estos anuncios no fueron bien recibidos por la gran mayoría del gremio de la danza y sin duda, transformarán la composición actual del campo de la danza escénica mexicana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y CONSULTADA

Baud Pierre-Alan, *La danse au Mexique, Art et Pouvoir*, Editions L'Harmattan, Paris, 1995, 220 p.

Baz Margarita, *Metáforas del Cuerpo*, UNAM-PUEG, México, 1996, 242 p.

Berman Sabina y Jiménez Lucina, *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*, México, FCE, 2006 p. 326

Bourdieu Pierre y Darbel Alain, *El Amor al arte. Los museos europeos y su público*, Paidós, Barcelona, 2003, p.268

Bourdieu Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 451. Original en francés, Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, Paris, 1980

-----, *La distinción*, México, Taurus, 2002, 589 p.

-----, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona Anagrama, 1995, p. 514. Original en francés, Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p.565

-----, *Poder, derecho y clases sociales*, España, Desclée de Brouwer; 2001, 232 p.

-----, *Capital cultural, escuela y espacio social*, México, Editorial Siglo XXI, 1997, 206 p.

-----, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo-CONACULTA, 1990, 317p. Original en francés, Bourdieu Pierre, *Questions de sociologie*, París, Les Éditions de Minuit, 2002, 277 p.

Coelho Texeira, *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, México, CONACULTA-ITESO, 2000, 502 p.

Contreras Javier, *El viaje de Clavileño. Notas sobre una experiencia docente en la danza escénica contemporánea*. Inédito. México, 2000

Chauviré Christiane y Fontaine Olivier, *Le vocabulaire de Bourdieu*, París, Éditions Ellipses, 2003, p.77

Crespo Nora, *La danza en movimiento, un estudio de tres coreógrafos mexicanos: Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Raúl Parrao*, México, UAM-CONACULTA-FONCA, 2003, 222 p.

Dallal Alberto, "Antecedentes de la danza contemporánea en México", en Varios autores: *Danza contemporánea en México*, México, INBA-CONACULTA, 1993. pp. 19-22.

Dallal Alberto, *La danza contra la muerte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 3a. ed. corregida y aumentada, 1993. 367 p.

-----, *La danza en México en el siglo XX*, México, CONACULTA, 2a. ed. 1997. 322 p.

-----, *La danza en México. Primera parte: panorama crítico*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2a. ed., 1995, 307 p.

De Certeau Michel, *La invención de lo cotidiano. Las artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000, 229 p.

Deubel Philippe y Monteussé Marc, *Dictionnaire des sciences économiques et sociales*, Bréal Rosny, 2003, 350 p.

Elias Norbert, *Mozart: Sociología de un genio*, Ediciones Península, Barcelona, 1998, 154 p.

Fernández María Lourdes, *Cultura y Poder en la Danza Contemporánea (Ensayo sobre una disciplina plebeya en México)* ENAH, Agosto de 2007. Tesis de Licenciatura

-----, *La danza contemporánea mexicana. Cultura y trabajo*, Inédito, México, 2007

Foucault Michel, *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, México, 1975, 314 p.

Garay Aguilera Héctor Manuel, "Un extraño en un espacio extraño" en s/a, *La tradición hoy en día. Primer Foro interdisciplinar de oralidad tradición y culturas populares y urbanas*, México, Universidad Iberoamericana, 2001, p. 71-83

Giménez, Gilberto, *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México, CONACULTA-ITESO, México, 2007, 478 p.

Heinch Nathalie, *La sociologie de l'art*, La Découverte, Paris, 2004, 128 p.

Islas Hilda (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, CONACULTA, México, 200, 586 p.

Ocampo Carlos, *Cuerpos en vilo*, CONACULTA, México, 2001, 412 p. (Colección Periodismo Cultural)

-----, *Memoria de una utopía. El festival internacional de danza contemporánea de San Luis Potosí*, México, CONACULTA, 2001, 253 p.

Pinto Louis, *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*, México, Editorial Siglo XXI, 2002, 219 p.

Ponce Armando (coord.), *México: su apuesta por la cultura: el siglo XX. Testimonios desde el presente*, México, Grijalbo-Proceso, 2003, 760 p.

Ramos Smith Maya y Cardona Patricia (coords.) *La danza en México, Visiones de cinco siglos*, Vol. I y II, INBA- CONACULTA-CENIDI-DANZA José Limón, México, 2002, 1652 p.

Rueda Mónica, *Crear danza desde un grupo independiente, en la ciudad de México*, México, Tesis de Maestría. UNAM-FCPy S, 2005

s/a, *Interdisciplina. Escuela y Arte*, CONACULTA-CENART, México, 2004, 272 p. (Antología, Tomo I)

Sevilla Amparo, *Danza, cultura y clases sociales*, CONACULTA, México, 1990, 269 p.

Schütz Alfred, *Estudios sobre teoría social*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1999, 336 p.

Taylor Stephen y Bogdan Robert, *Introducción a las metodologías cualitativas de investigación: la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós, 1992,

Tarres María Luisa (coord.) *Observar, escuchar y comprender: Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, México, Porrúa-FLACSO-COLMEX, 2001, 409 p.

Tortajada Margarita, *Danza de Hombre*, SOMECA-Archivo Histórico del Estado de Sinaloa, México, 2005, 143 p.

-----, *Danza y poder*, México, CONACULTA-INBA, 1995, 587 p

-----, *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*, INBA-CENIDI, México, 2001, 702 p.

FUENTES ELECTRONICAS

Delgado Cesar, *Futuro incierto para la danza independiente* [en línea] México, Milenio *on-line*, 28 de noviembre de 2008. Dirección URL: <http://impreso.milenio.com/node/8006201> [consulta: 5 de diciembre de 2009]

Giménez Gilberto, *Ficha Teórica para estudiar la problemática cultural en México* [en línea] México, Revista Cultura y Representaciones sociales, Año 3, núm. 6, 1 de marzo de 2009, Dirección URL: <http://www.culturayrs.org.mx/revista/num6/Gimenez09.pdf> [consulta: 2 de junio de 2009].

-----, *La sociología de Pierre Bourdieu* [en línea] México, IISUNAM, junio de 1997, Dirección URL: <http://www.paginasprodigy.com/peimber/BOURDIEU.pdf>

Palacios Cynthia, *Exigen bailarines ser contratados en la UNAM* [en línea] México, *El Universal.com.mx*, 02 de julio de 2001, Dirección URL: http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=13889&tabla=cultura, [consulta: 2 de junio de 2008].

Romero, Lydia, *Mirando como giran las ruedas* [en línea] México, *El Universal.com.mx*, 26 de mayo de 2006, Dirección URL: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/48916.html>, [consulta: 2 de junio de 2008]

Rosales Gustavo Emilio, *Aproximaciones a la crítica de la danza en México* [en línea] México- Argentina, *Revista Danza, Cultura del cuerpo, Obsesiones*, diciembre de 2006. Dirección URL: <http://estudios2-revistadco.blogspot.com/> [consulta: 4 de mayo de 2009]

s/a, *Terpsícore ante la recesión* [en línea] México, 15 de marzo de 2009, DirecciónURL:<http://www.jornada.unam.mx/2009/03/15/index.php?section=cultura&article=a02n1cul>, [consulta: 3 de abril de 2009].

Stephens Manuel, *La danza independiente y la necesidad del premio* [en línea] México, *La Jornada.unam.mx*, 24 de diciembre de 2005, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/24/sem-danza.html>, [consulta: 3 de febrero de 2007]

Thévenon Emmanuel, *Pierre Bourdieu, 1930-2000, Label France*, (Paris/FRA: Ministère des affaires étrangères), No 47, Julio de 2002. Dirección URL: http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/47/es/20.html

Tortajada Margarita, *Danza y Poder I y II* [CD-ROM] México, CONACULTA-INBA-CENART, 2006

Vargas, Ángel, *Insta Lidya Romero a construir una forma de pensamiento alrededor de la danza mexicana* [en línea] México, *La Jornada.unam.mx*, 11 de agosto de 2007, Dirección URL: <http://www.jornada.unam.mx/2007/08/11/index.php?section=cultura&article=a07n3cul> [consulta: 2 de enero de 2008]

Página electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes:
<http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/index.jsp>

Página electrónica del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes:
<http://fonca.conaculta.gob.mx/conversiones.html>

ENTREVISTAS

Entrevista a Alejandra Ramírez, coreógrafa y bailarina, México, DF., 22 de febrero de 2007.

Entrevista a Elisa Rodríguez, coreógrafa y bailarina, México, DF., 17 de febrero de 2007.

Entrevista a Jorge Domínguez, coreógrafo y bailarín, México, DF. 28 de septiembre de 2007

Entrevista a Lydia Romero, coreógrafa y bailarina, México, DF., noviembre 15 de 2006

Entrevista a Marco Antonio Silva, coreógrafo y bailarín, México, DF., 25 de octubre de 2007.

Entrevista a Tania Pérez-Salas, coreógrafa y bailarina, México, DF., 23 de febrero de 2007.

Entrevista a Víctor Manuel Ruiz y Claudia Lavista, coreógrafos y bailarines, Querétaro, Querétaro, 15 de octubre de 2006.