



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Contra la calma

El estilo coreográfico de Evoé Sotelo
Reportaje

Tesina que para obtener el título de
Licenciado en Ciencias de la Comunicación
presenta

Silverio Orduña Cruz

Asesor: Alberto Dallal

Ciudad Universitaria, noviembre de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción.....	3
Contra la calma.....	19
I. Certezas.....	21
II. Incertidumbre.....	61
Conclusiones.....	95
Fuentes.....	101

Introducción

Y la prisa venía porque tenía conciencia de lo que no oyera ahora ya no lo iba a oír; no iba a hacer repetición, como cuando uno oye una cinta o ve un video y puede retroceder, sino que cada susurro no aprehendido ni comprendido se perdería para siempre jamás. Es lo malo que tiene cuanto nos sucede y no es registrado, o aún peor, ni siquiera sabido ni visto ni oído, porque luego no hay forma de recuperarlo.

Javier Marías, *Corazón tan blanco*.

La danza es un fenómeno con impacto internacional, una experiencia humana, un acto de comunicación. Investigar sobre esta disciplina, en su acepción de práctica popular o de obra de arte, se implica directamente con el trabajo del comunicólogo y también con la labor periodística.

El periodismo, según Lorenzo Gomis, “interpreta la realidad social para que la gente pueda entenderla, adaptarse a ella y modificarla”¹. La crisis y la incertidumbre que viven las sociedades contemporáneas provocan la preocupación y el cuestionamiento, pues dan cuenta de la complejidad del acontecer cotidiano. En las interacciones globalizadas, el periodismo se encuentra ante una situación difícil, a sus tareas se le adhieren más requisitos, mayor profesionalidad. Su función primordial es “socializar rápida y efectivamente la información”², acto que se supedita a un método

¹Lorenzo Gomis: *Teoría del periodismo: Cómo se forma el presente*, p. 33.

²Alberto Dallal: *Lenguajes periodísticos*, p. 56.

para seleccionar y otorgar una jerarquía a los hechos capaces de convertirse en noticia, la materia prima del periodista.

Interpretar, a diferencia de los conceptos de informar y opinar, con los que puede confundirse, significa construir una nueva estructura a partir del mínimo de elementos que posee una estructura original.³ La realidad social se erige en una estructura factual, empírica que no puede comunicarse tal como sucede, requiere ser interpretada, traducida al lenguaje discursivo que procure ceñirse a los elementos originales que la conforman. El periodismo construye, edifica una realidad que aspira a la objetividad, concepto que Alberto Dallal define como “la capacidad del investigador (y del periodista) de permitir que el objeto de estudio le proporcione la información”⁴, que para tal efecto recurre al máximo de información previa, al máximo de metodología y al máximo de instrumentación.

El escritor José Revueltas (1914-1976) acuñó la idea de que la realidad, para comunicarse, necesita ser ordenada, discriminada y armonizada en una composición que se elabora bajo ciertos criterios irrevocables. La propia realidad señala por dónde *atacarla*, “tiene un movimiento *interno* propio, que no es ese torbellino que se nos muestra en apariencia inmediata, en donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez”⁵. La arbitrariedad en la interpretación periodística se combate al vigilar las señales que los hechos proporcionan y remarcan, que *gritan* para convertirlos en noticia. “Este *lado moridor* de la realidad —indica el autor de *Los muros de agua*—, en el que se la aprende, en el que se la somete, no es otro que su lado *dialéctico*: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpretan y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente.”⁶

³*Ibidem*, p. 71.

⁴*Ibidem*, p. 69.

⁵José Revueltas: *Los muros de agua*, p. 19.

⁶*Idem*.

El periodista profesional es un intérprete de la realidad social. La adquisición y la transmisión del saber es una habilidad indispensable del trabajo periodístico, que se convierte en una función cognoscitiva similar a las de otras actividades intelectuales, específicamente a la finalidad de las ciencias sociales.⁷ El científico y el periodista construyen discursos para describir y explicar fenómenos sociales, pero su actividad encierra especificidades que los distinguen.

El periodismo selecciona acontecimientos singulares, demarcados por el interés colectivo, para convertirlos en noticia. La ciencia estudia lo general para derivar teorías. Ambas disciplinas parten de una base empírica que demuestra su acercamiento a la tan deseada objetividad. Pero el proceso de producción de saber las hace nuevamente diferentes. Aunque la ciencia no es absolutamente objetiva, sí lo es más que el periodismo; el científico explica generalizaciones, leyes universales, mientras que el periodista indaga casos particulares. El conocimiento científico nace de la probación rigurosa de una hipótesis y el periodístico se cimenta en los nexos causales que ligan unos hechos con otros para construir un relato verosímil, que se persigue por medio del *olfato* intuitivo y la observación meticulosa.

La noticia es la interpretación periodística de un hecho ocurrido en la realidad social, no es la realidad misma ni una verdad absoluta; en ella perviven el procesamiento informativo y la mediación. Para que un hecho sea digno de convertirse en noticia debe contener factores de interés que las propias empresas periodísticas han dictado y difundido. Lourdes Romero sostiene que “la selección de los hechos es arbitraria y parte del punto de vista del periodista; y, por otro lado, está sometida a la política editorial de la empresa que determinará la pauta de lo que se publica”⁸. Dallal remarca que el acto de socializar la información incluye el proceso en el que se detectan cuáles son los hechos de interés social de la comunidad para la

⁷Miquel Rodrigo Alsina: *La construcción de la noticia*, pp. 293-308.

⁸Lourdes Romero: *La realidad construida en el periodismo: Reflexiones teóricas*, p. 16.

que se trabaja; esta responsabilidad recae en el periodista, quien por estar capacitado con métodos y técnicas profesionales obtiene la confianza del público por medio de un “pacto social implícito”⁹.

La característica más valorada en la noticia es la actualidad, la pertinencia entre el momento en el que sucede el hecho y el que se difunde. El significado de la cercanía temporal se revela: un hecho es más actual si se habla de él, si el impacto que genera ante el público trasciende. La actualidad es propiciada por la empresa periodística, quien calcula y actúa en favor del tiempo. Rodeado por la inmediatez de la noticia, el periodista está expuesto a tomar decisiones rápidas y contundentes para construir su discurso; el periodismo se esfuerza, según Miquel Rodrigo Alsina, en “la transmisión del saber cotidiano y la traducción del saber de los especialistas para el gran público”¹⁰, su labor hace una conexión entre los hechos y el ciudadano ávido de información.

Es propia del periodismo la pronta respuesta que se obtiene del público. “El periodista recibe, en relación a su producción interpretativa de la realidad, un *feedback* bastante rápido, por un lado, de sus superiores y colegas y, por otro, de la audiencia.”¹¹ Rodrigo Alsina sostiene que esta particularidad permite ajustar el trabajo informativo a las expectativas del público lector, radioescucha y televidente. El periodista se debe a su audiencia, por eso se empeña en hacer lo más comprensible la interpretación del acontecer social para generar una construcción discursiva adaptada a los patrones culturales del receptor de las noticias, quien busca información en la prensa, la radio, la televisión y la red. De tal manera, el profesional del periodismo también está obligado a dominar el código del medio por el que difunde su trabajo.

⁹Alberto Dallal: *op. cit.*, p. 58.

¹⁰Miquel Rodrigo Alsina: *op. cit.*, p. 301.

¹¹*Ibidem*, p. 302.

Solo los hechos excepcionales se convierten en noticia, los que rompen “la normalidad, la continuidad”, también aquellos que premeditadamente han sido realizados para ser noticia, como las inauguraciones, los informes, las revelaciones. La tematización mediática privilegia las noticias relacionadas con el poder político. Los “sujetos sociales” (fuentes) que producen los hechos noticiables pertenecen, en mayoría, a la clase política, “depositaria de la función de continuidad y mantenimiento del orden”¹².

Francisca Robles atisba la existencia de un *marketing* periodístico que determina “si los hechos serán o no del interés del público y por tanto factibles de comercializarse”¹³. Estos lineamientos favorecen la presencia de conflictos; la expectación que causan algunos acontecimientos o periodos, de los cuales el público espera la comunicación de un resultado o resolución; las hazañas de uno o varios personajes; el progreso o adelantos en las ramas del saber (ciencia, tecnología, arte); la relevancia que poseen algunas personas (políticos, artistas, estrellas de cine y televisión, deportistas), lugares u objetos; la proximidad física o psicológica entre los fenómenos y el público.

El periodista reporta hechos en los cuales estuvo presente pero también hechos que lo obligan a recurrir a otras fuentes de información; de manera regular acude a “una persona o un grupo de personas, organizadas o no, que han sido testigos o conocen los hechos que el periodista va a convertir en noticia, bien de manera directa (información verbal) o mediante la entrega de documentos”¹⁴. Ryszard Kapuściński enfatiza que el periodismo no funciona sin la otredad: “Un periodista no puede hacer nada solo, y si el otro es la única fuente del material en que luego habrá de trabajar,

¹²*Ibidem*, pp. 123-124.

¹³Francisca Robles: “Del espectáculo al testimonio: dos formas de presentar la realidad”, en Lourdes Romero (coordinadora), *Espejismos de papel: La realidad periodística*, p. 176.

¹⁴Estela Blanco Castilla: “Emisores de mensajes informativos. Características, tipología y comportamiento de las fuentes especializadas”, en Javier Fernández del Moral (coordinador), *Periodismo especializado*, p. 100.

es imprescindible saber ponerse en contacto con ese otro, conseguir su confianza, lograr cierta empatía con él.”¹⁵ La técnica fundamental del periodismo es la entrevista con protagonistas y especialistas, pero para completar y ofrecer una interpretación más rigurosa, el periodista consulta libros, publicaciones periódicas, documentos, imágenes, sonidos y videos, entre otros materiales que le ofrecen datos y amplían su perspectiva sobre los hechos.

La selección de una fuente informativa se rige, según Estela Blanco, por la fiabilidad, la imagen que suscita y el prestigio social. Una fuente fiable se caracteriza por la credibilidad y la competencia de la información que proporciona; el periodista elige y discrimina sus fuentes al observar e inferir las actitudes y aptitudes de los personajes o documentos que consulta. De forma conjunta, también toma en cuenta que el personaje represente una imagen atractiva ante el público y que tenga una posición privilegiada, una voz reconocida dentro del sistema social. “La riqueza y diversidad de fuentes fiables y de calidad sobre un hecho —apunta Blanco— impide que la información se convierta en una simple transcripción del mismo, relatado por una fuente que puede ser interesada.”¹⁶

El mundo contemporáneo hace necesaria la especialización; la sociedad está fragmentada en intereses específicos. Para Leopoldo Seijas, el periodismo especializado nació en la transición del periodismo informativo al interpretativo o de explicación; en el primer caso, la actividad periodística se limita a “proporcionar a los lectores todos los datos de las noticias, tanto los fundamentales, como los accesorios, en el convencimiento de que de esta forma, se rendía mayor culto a la objetividad”, mientras que en el segundo, se pretende “ayudar al público a distinguir entre lo verdadero y lo falso, colaborar en la digestión intelectual del lector, mediante

¹⁵Ryszard Kapuściński: *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, p. 18.

¹⁶Estela Blanco Castilla: *op. cit.*, p. 100.

la exposición de un contexto coherente, dentro del cual, las noticias simples tengan su verdadera y adecuada significación”¹⁷.

Sostiene Seijas que el periodismo informativo se plantea como única tarea la respuesta a las seis preguntas fundamentales: qué, quién, cuándo, dónde, por qué y cómo. Por lo tanto, el periodista, después de obtener la información y verificarla, no se enfrenta a otro problema más que a la “redacción objetiva”; su formación no requiere profundidad en los conocimientos del campo o de la materia de la cual surge la noticia. En cambio, el periodismo interpretativo “precisa de la especialización” por su cualidad explicativa y por otorgar significación y trascendencia a la noticia, exige un mayor dominio de saber en la disciplina o rama noticiable.

El periodismo especializado, según Montserrat Quesada Pérez, inicia por dos fenómenos concretos: la aparición de publicaciones no diarias, centradas en una temática específica, y el surgimiento de profesionales capaces de generar interpretaciones, valoraciones y explicaciones de contenidos en ámbitos precisos y complejos. La publicación paradigmática de este tipo de práctica periodística es la revista *Time*, fundada en 1923 por Briton Hadden y Henry Luce. “El modelo de *Time* fue enseguida reproducido por otros periódicos y agencias, y también por la radio a finales de la década de los treinta. Empezó a promoverse el periodismo de análisis e interpretación [...] Frente a la prensa popular, que se caracteriza por el sensacionalismo, surge la prensa de calidad”¹⁸, manifiesta María Rosa Berganza Conde.

En la actualidad, advierte Javier Fernández del Moral, la complejidad del conocimiento se halla aislada de la sociedad, a causa de los propios especialistas y de los medios de comunicación; ocurre un “retraso en la implantación de la nueva

¹⁷Leopoldo Seijas: *Estructura y fundamentos del periodismo especializado*, p. 35.

¹⁸María Teresa Berganza Conde: *Periodismo especializado*, p. 48.

sociedad de la información como sociedad del conocimiento”¹⁹. Gestionar el saber de las áreas especializadas no cumple su objetivo comunicativo aun cuando la información sea capaz de viajar a grandes distancias y al instante; requiere un procesamiento y asimilación profesional. El periodismo especializado, ajusta Fernández del Moral, va más allá de “una técnica específica de codificación de mensajes”, deviene en “una nueva disciplina dentro de un nuevo corpus científico de las ciencias de la información capaz de poner las bases para combatir contra la especialización del conocimiento”²⁰.

Las ramas disciplinarias de la actividad humana no están aisladas entre sí, cumplen un propósito concreto en la sociedad. El periodista especializado tiene la función de traducir al público general la información producida por las especialidades del saber y aligerar así el fenómeno de ultra especialización que no toma en cuenta otras realidades o disciplinas, a diferencia de la prensa especializada, ámbito de comunicación que se efectúa entre especialistas de un mismo sector de conocimiento. “Se trata —sostiene Fernández del Moral—, por el contrario, de hacer posible al periodismo su penetración en el mundo de la especialización, no para convertir a nuestros profesionales en falsos especialistas, no para obligar al periodismo a parcelarse, a subdividirse, a compartimentarse, sino al contrario: para hacer de cada especialidad algo comunicable, objeto de información periodística, susceptible de codificación para mensajes universales.”²¹

Para que el periodista especializado satisfaga sus objetivos sigue una metodología heredada por el periodismo de investigación. Primero se documenta con fuentes escritas, después contrasta esa información con otras fuentes con credibilidad. Por último, explica de forma profunda y con estilo periodístico un hecho noticioso o

¹⁹Javier Fernández del Moral: “El periodismo especializado: un modelo sistémico para la difusión del conocimiento”, en *Periodismo especializado*, p. 17.

²⁰*Ibidem*, p. 19.

²¹*Ibidem*, p. 24.

de interés colectivo. Según Quesada Pérez, el periodista especializado y el periodista investigador se diferencian porque el primero se limita a informar con profundidad una noticia en algún campo intelectual determinado; el segundo persiste hasta denunciar las particularidades del hecho que investiga. Los beneficios de la especialización en el periodismo son: diagnosticar los problemas de la sociedad en un área delimitada, discutir posibles soluciones y formar un público crítico. “El periodista especializado se convierte en un lector (intérprete) de gran confianza, cuya criba informativa es de mayor fiabilidad.”²²

Todos los periodistas indagan, su labor es comunicar noticias derivadas de información comprobada y fidedigna. Sin embargo, José María Caminos Marcet sentencia que la producción periodística actual es afectada por la pasividad de los medios de comunicación, quienes solo cubren fuentes institucionalizadas y abundan en la reproducción de opiniones y declaraciones de personajes públicos, explotan el periodismo de transcripción. Las coberturas periodísticas permanecen al pendiente del suministro de noticias oficiales y se alejan de descubrir información por su propio trabajo indagatorio. ¿Cuál es el reto del periodista contemporáneo? “Debería intentar cambiar ese elevado porcentaje de informaciones que emergen a través de esos causes, y dar mucha más información propia, trabajada, elaborada, investigada”²³, refiere.

El periodismo de investigación apareció en la prensa estadounidense en los inicios del siglo XX con la función de denunciar la corrupción política e institucional, debido a los fenómenos sociales y laborales derivados de la desmesura del poder. Los primeros periodistas investigadores fueron denominados *muckrakers* o “buscadores de basura”, un calificativo impuesto por el presidente Theodore Roosevelt en 1906. Durante la primera década del siglo pasado, el periodismo de investigación vivió su

²²Montserrat Quesada Pérez: *Periodismo especializado*, p. 35.

²³José María Caminos Marcet: *Periodismo de investigación. Teoría y práctica*, p. 15.

etapa de esplendor; la publicación sucedía en libros y semanarios, tales como *Cosmopolitan*, *Collier's*, *McClures Magazine* y *Everybody's Magazine*. La mayoría de los diarios, al no tener un impacto más allá del local, no editaban este tipo de textos periodísticos; los únicos que lo practicaron fueron *The New York Times*, conducido por Boss Tweed, y *New York World*, a cargo de Joseph Pulitzer.

La actividad indagatoria de periodistas como Jacob Riis, David Graham Phillips, Upton Sinclair, Lincoln Steffens, Ida Tarbell, Ralf Nader, Paul Y. Anderson, entre otros, originó encono en los poderes políticos y económicos de la época que estimularon la presión constante a los medios de comunicación que ejercían el periodismo de investigación. Poco a poco, los medios les dieron la espalda a los investigadores y se convirtieron en voceros oficialistas. De 1920 a 1960, documenta Caminos Marcet, una cantidad mínima de periodistas se aventuraron a “escarbar en la basura” para hallar información reveladora y comunicarla.

En los años sesenta resurgió el periodismo de investigación, cuya característica fue la profesionalización y el abandono paulatino del activismo social. Los periodistas más destacados de este periodo fueron Nicolas Cage, con sus trabajos sobre la mafia; Seymour Hersch, con investigaciones sobre el Pentágono y la guerra de Vietnam; Joe McGinnins, con denuncias de los abusos del presidente Richard Nixon. En 1972, Carl Bernstein y Robert Woodward alcanzaron la mayor fama como periodistas investigadores por su trabajo en el caso Watergate, un escándalo político que evidenció la intervención telefónica gubernamental al Comité Nacional del Partido Demócrata estadounidense, que originó la renuncia del mandatario Nixon en 1974 y se convirtió en el hito del periodismo de investigación.

Caminos Marcet, en *Periodismo de investigación. Teoría y práctica*, enuncia las características metodológicas del periodismo de investigación, compartidas por el periodismo especializado: 1) desconfía de las fuentes oficiales; 2) investiga más allá de la apariencia de los hechos, no obedece a la inmediatez informativa; 3) recurre a

métodos de las ciencias sociales para ofrecer explicaciones rigurosas y datos verificables; 4) está acostumbrado a trabajar con información exclusiva, no se interesa por las ruedas de prensa ni los comunicados; 5) provoca los hechos noticiosos porque descubre y revela información; 6) la agenda mediática no le interesa, aunque puede ser detonante de las investigaciones; 7) la labor comienza con el saber temático que antecede a la investigación.

El género idóneo para concretar el periodismo especializado es el reportaje. De acuerdo con Lourdes Romero, el proceso periodístico de interpretar la realidad social acaba cuando la historia es contada, para lo cual el periodista utiliza su competencia lingüística y traslada la noticia al lenguaje discursivo. “El responsable de la interpretación periodística funciona como un ‘operador semántico’, hombre o equipo humano, encargado de elegir la forma y el contenido de los mensajes periodísticos dentro de un abanico amplio de combinaciones.”²⁴ El periodista concentra sus interpretaciones en formatos para facilitar la comprensión del público, esto permite que el trabajo de redacción sea más homogéneo y que el mensaje obtenga la confianza del receptor.²⁵ Los géneros periodísticos son, afirma Dallal, convenciones, “conductos que la tradición y cultura han hecho que se asienten y que asuman características fundamentales”²⁶. A cada género le pertenece una función particular y una estructura específica.

El reportaje es un relato sustentado en una investigación profunda y su configuración concentra todos los géneros y técnicas del periodismo. Máximo Simpson lo define como una “narración informativa en la cual la anécdota, la noticia, la crónica, la entrevista o la biografía están interrelacionadas con los factores sociales estructurales, lo que permite explicar y conferir significación a situaciones y acontecimientos; constituye, por ello, la investigación de un tema de interés social en

²⁴Lourdes Romero: *op. cit.*, p. 19.

²⁵Lorenzo Gomis: *op. cit.*, p. 44.

²⁶Alberto Dallal: *op. cit.*, p. 85.

el que, con estructura y estilo periodísticos, se proporcionan antecedentes, comparaciones y consecuencias, sobre la base de una hipótesis de trabajo y de un marco de referencia teórico previamente establecido”²⁷.

Los mensajes interpretativos corresponden al estilo del reportaje. Este tipo de relato periodístico, según Concha Fagoaga, contiene los siguientes elementos: el *back-ground*, el análisis y la valoración. Derivado de la terminología científica, el *back-ground* es el conjunto de datos antecedentes que explican y relacionan unos hechos con otros. En el periodismo, su función es ayudar al receptor a situar al hecho noticioso en su contexto; “no evalúa el significado de las noticias, pero le da elementos al lector para que él mismo haga la evaluación”²⁸. El periodista especializado se consolida al poseer un *back-ground* amplio que conecte y signifique los hechos sucedidos en la disciplina de su interés con la estructura general, la realidad social. El manejo de datos antecedentes le da fondo a la información y propicia la revelación de causas, busca el origen y ofrece una explicación con un sustento firme. Se le atribuye al periodismo la tarea, quizá también compartida con la historia, de ordenar datos aislados y construir interpretaciones rigurosas sobre el acontecer social.

Fagoaga indica que en los mensajes interpretativos interviene la disección informativa, el análisis. “El significado de la noticia es más importante que la noticia misma”²⁹, señala. La cualidad analítica de un texto periodístico insta una investigación de profundidad; además, los periodistas que elaboran este tipo de mensajes amplían su saber del campo político, económico y social para descubrir lo que hay detrás de la apariencia de los hechos noticiosos y otorgarle una valoración. Analizar y valorar en periodismo no son sinónimos de opinar o editorializar, sus

²⁷Máximo Simpson: “Reportaje, objetividad y crítica social (el presente como historia)”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, número 86-87, p. 147.

²⁸Concha Fagoaga: *Periodismo interpretativo. El análisis de la noticia*, p. 37.

²⁹*Ibidem*, p. 77.

diferencias residen en el lenguaje y sus funciones: el análisis y la valoración promueven la comprensión de la importancia de la noticia y exigen el mayor apego a la ansiada objetividad; por el contrario, la editorialización moldea de una forma más evidente la opinión pública y obedece a la argumentación bajo los principios de quien ofrece su punto de vista.

Las necesidades informativas que satisface el reportaje corresponden a la inquietud que el público posee de “ver, sentir, entender las cosas como si hubiera estado en el lugar del suceso, comprender la articulación de una serie de hechos y las circunstancias en que se han producido”³⁰. Este tipo de relato periodístico demanda que el reportero asista al lugar de los hechos y con sus protagonistas. Además de la habilidad teórica y metodológica que requiere una investigación seria y rigurosa, profesional y profunda, el reportaje encumbra las posibilidades del lenguaje, que precisa, asigna matices, penetra en el pensamiento y da vida.

La danza contemporánea es una disciplina artística que evidencia la cultura del cuerpo³¹ de un lugar y un periodo determinados. La complejidad de explicarla se sustenta en la infinidad de propuestas posibles; cada creador, ya sea coreógrafo o bailarín, experimenta una danza diferente. *Contra la calma* es un reportaje sobre el ejercicio dancístico de Evoé Sotelo, una de las coreógrafas y bailarinas mexicanas más sobresalientes de la escena actual. Sotelo es un personaje noticioso, polémico, una profesional de la danza que se caracteriza por un estilo que no privilegia la exhibición técnica en los movimientos, se aleja de la concepción que valora las proezas y lucimientos corporales de los bailarines y sus composiciones coreográficas manifiestan vanguardia, ruptura.

³⁰Lorenzo Gomis: *op. cit.*, p. 45.

³¹Dallal define la cultura del cuerpo como “la *summa* o conjunto de consideraciones, costumbres, interpretaciones, capacidades, ampliaciones teóricas y físicas que una comunidad, clase o agrupación social posee en un momento histórico específico con respecto a sus cuerpos”: *Los elementos de la danza*, p. 24.

El periodismo de la fuente cultural manifiesta particularidades. El escritor Ignacio Trejo Fuentes inquiere: “Las características de un periodista cultural deben ser las mismas de todo buen periodista. Ante todo, información de la materia que le concierne y preparación en las técnicas del periodismo. Una de las cualidades que debe exigirse un periodista cultural es la especialización, para no caer en la todología y, lo más nefasto, en la improvisación.”³² La especialización en danza, en principio, tiene en cuenta que esta práctica es protagonista de la actividad humana: se baila en fiestas, rituales, escenarios e incluso bajo llave, en solitario. Las hazañas dancísticas inciden en todo el mundo, el movimiento del cuerpo y su significación impactan porque son indicios de vida e historia.

Alberto Dallal afirma que “la danza es el hecho más difícil de poner en palabras porque es efímera. Los movimientos del cuerpo que suscita poseen una gran carga de significaciones en un espacio que se va creando”.³³ Por tanto, se exige como tarea primordial que el periodista especializado en danza cree un lenguaje específico para que el público, el lector entienda lo que pasó en el escenario, en la pista de baile, en el espacio propio de las partes del cuerpo que se mueven o se quedan quietas.

Se agrega una dificultad más: “La apropiación actual de las imágenes (y obras) artísticas en los medios, su reutilización y transformación, nos permite hablar de una pérdida de significado y de su resignificación de alguna manera arbitraria”³⁴, estima Marcos Márquez. La facilidad con que los periodistas reducen y ‘amenizan’ el significado de las obras de arte y las ideas para hacerlas entendibles ante el público amplio arrebatada la posibilidad de comprender el hecho, a menos que el intérprete periodístico se acerque de forma especializada y responsable a la complejidad de su objeto de estudio.

³²Gerardo de la Torre: “Periodismo cultural. Palabras en juego”, en *Memoria de papel*, junio de 1994, p. 33.

³³Juan José Flores Nava: “Fue mi Biblia jamás caer en la tentación de pertenecer a capillas”, en *El Financiero*, lunes 6 de junio de 2011, p. 44.

³⁴Marcos Márquez y Angelica Carrillo: “*La Gioconda* en México”, en Lourdes Romero (coordinadora), *Espejismos de papel. La realidad periodística*, p. 15.

Contra la calma tiene su origen en una entrevista que sostuve con Evoé Sotelo en 2008 y que fue publicada por la Agencia Estudiantil de Noticias Universitarias (Aunam), dirigida por Carmen Avilés Solís. Esta conversación agudizó el sentido periodístico y las inquietudes personales que sucedieron al conocer ‘de vista’ a Evoé, quien es todo un personaje que se diferencia y hace notar entre la comunidad dancística tan solo por su aspecto físico, su cultura del cuerpo que construye y profesa. Este trabajo también se perfiló al entrar en contacto como espectador con la experiencia de su danza y la propuesta inicial, la hipótesis de la que partió, fue investigar y comprobar si el estilo de Evoé tiene un sustento que permite romper de manera más eficaz con los cánones dancísticos que predominan en la escena mexicana.

Las preguntas que este reportaje intenta resolver son: ¿Cómo es el estilo coreográfico de Evoé Sotelo? ¿Hay originalidad estética en sus composiciones? ¿Cuáles son los elementos dancísticos que predominan en el trabajo artístico de Sotelo? ¿Cuál es la metodología que aplica para crear sus coreografías? ¿Cómo se relaciona con sus bailarines? ¿Cómo organiza el trabajo de montaje y de producción en una puesta en danza? ¿Cómo se ha desenvuelto su trayectoria artística? Estas cuestiones tienen el afán de explicar el porqué del estilo coreográfico de Evoé y así conferirle significado ante la realidad del sector artístico actual.

Ocuparse del arte —en este caso, del arte de la danza— tiene una eminente injerencia social. De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, el saber que produce la actividad artística “permite conocer formas de la experiencia humana, una actitud del hombre ante las cosas, que la ciencia no revela”³⁵. El significado que tiene la danza contemporánea en la construcción de la realidad social trasciende porque evidencia las preocupaciones de las interacciones humanas de actualidad. El cuerpo también dice, relata y denuncia, critica y reconstruye desde su propio lenguaje. El tratamiento

³⁵Adolfo Sánchez Vázquez: “Sobre la verdad en las artes”, en *Arte sociedad ideología*, n. 2, pp. 4-9.

periodístico de este tema es útil, en primer lugar, para incrementar los relatos ocupados en explicar la complejidad cultural y artística mexicana. En segundo lugar deja huellas a través del lenguaje escrito, pistas que ayudarán a construir la historia de la danza contemporánea nacional. El reportaje, sentencia Dallal, “es un vehículo del conocimiento histórico”³⁶.

³⁶Alberto Dallal: *Lenguajes periodísticos*, p. 120.

Contra la calma

El estilo coreográfico de Evoé Sotelo

La calma que sucedió al acabarse de mis angustias me dio una alegría extraordinaria, no menos que la espera, la sed y el temor al peligro.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

Evoé Sotelo se empeña en incomodar. A esta coreógrafa, codirectora de la Compañía Quiatora Monorriel, no le gusta regalar nada al público; prefiere, así lo dice, una relación inteligente que provoque el debate a partir de la danza: “Me gusta que el espectador se sienta comprometido. Pienso en la ambigüedad como incitación para debatir, coloco al espectador en una situación de incomodidad, en donde no sepa de lo que estoy hablando. Cuando permanecemos cómodos no somos activos, la incomodidad nos hace pensar y sentir. Al final de cuentas, aunque sea difícil, la experiencia se asimila poco a poco.”

Contundente, como se lo propone Evoé, resulta *Danza Mínima*, pieza coreográfica que abstrae, sintetiza los movimientos del cuerpo y genera una ruptura con el estereotipo de las florituras de la danza que solemos ver en, por ejemplo, la danza clásica. Ambientada entre veintidós manos y antebrazos artificiales, distribuidos en el espacio escénico, esta obra, bailada por la misma Evoé, pretende hacer que los espectadores pierdan el control del espacio y convoquen a sus propias fuerzas internas a sumergirse en el ir y venir de la danza para dejar de pensar o pensar de más al observar el ‘no movimiento’.

Como otros montajes de Evoé, *Danza Mínima* impacta haciendo valer los medios que la danza contemporánea ofrece en tantas variedades como coreógrafos hay. Coreógrafos solistas. Coreógrafos “eruditos”. Coreógrafos que se buscan a sí mismos o a perseguir en la mente las explicaciones que los conduzcan a entender de dónde son, quiénes son, qué es la modernidad, qué la globalización, cuáles son las ‘misiones’ de los movimientos del cuerpo en esta época, llena de tantas ofertas tecnológicas, filosóficas, artísticas...

I. Certezas

Café en Coyoacán al mediodía. El calor es casi soportable, a menos de que en mi cuerpo aparezcan los primeros síntomas de un resfriado: complejidades del tiempo, del clima. Evoé Sotelo: cejas profusas, chonguito de lado. Tez blanca. Su imagen parece infantil pero sus declaraciones son de adulta. No titubea ni habla bajito: “en México hay demasiada piratería, prevalece una actitud muy corrupta”. No, no habla de películas ni de discos apócrifos, tampoco de los cuerpos policíacos... habla de lo que sabe: la danza contemporánea.

Su visión sobre el ejercicio dancístico nacional es muy diferente de lo que, según ella, se entiende por danza en nuestro país: “la repetición de ciertos códigos y movimientos, de fórmulas estilísticas y técnicas”. Si el arte es la búsqueda y la expresión de nuevos lenguajes, Evoé no está muy convencida de que esto suceda en la actualidad. Gobierna el conservadurismo. La danza que ve y las preferencias estéticas con las que está construida, remarca, “son la clonación de formas que han tenido éxito en otras latitudes”. No niega la posibilidad de ser influida por otros creadores para generar investigaciones propias; pero no está de acuerdo en “piratear la idea de otro y difundirla como original”. El plagio existe en la danza; ahí no hay referencias a pie de página.

El impacto de algunas expresiones dancísticas del extranjero no supone la mimesis con la escena mexicana, “el lenguaje y las técnicas establecidas no son más que una parte de la historia contemporánea”; si el coreógrafo desea utilizarlas, “debe comprometerse con una visión del mundo, provocar un diálogo con el presente”, aun cuando su perspectiva sea individualista o compartida; el debate solo surge a través

de “un ejercicio reflexivo y autocrítico”. Sin embargo, vuelve el pesimismo: la repetición de estilos es incentivada en las escuelas: “muévete así porque esto funciona; con esto puedes ir a bailar al mundo”. Así se enseña la danza, lamenta, contrariada, Evoé.

Se escuchan gritos en la mesa contigua. La mirada de la mujer que vocifera parece desviada; lleva el cabello lacio y de un color rubio deslavado por los años. Ha de ser actriz, muy delgada, y está ensayando su papel mientras bebe un americano. O, de plano, está loca. Nomás asusta porque de repente vuelve a la calma. Así como la danza: el movimiento inicia y acaba en la quietud aparente, en la energía en reposo explicada por Einstein: “un trozo de materia, aun si se encuentra en inmovilidad y no interactúa con alguna otra cosa, tiene energía de existencia”³⁷. La danza potencial existe en todos los cuerpos humanos; solo se requiere una chispa para propiciar el incendio.

“Los verdaderos hallazgos en el arte provienen de un proceso de experimentación”, explica Evoé. ¿Dónde está el sentido de ver danza si casi no existen diferencias entre un coreógrafo y otro?, pregunta. Lo sensato es “encontrar universos distintos, pero de eso se ve muy poco”. Esa es una de sus preocupaciones como artista: el proceso creativo. Es lo que más disfruta, subraya. Se puede tardar un año o más, y el resultado puede ser muy rico pero es su prioridad: confrontarse a sí misma a través de la construcción de las obras.

En un presente donde los límites se desvanecen, esta coreógrafa y bailarina se ha echado un *saut de chat* (salto de gato, de acuerdo con la terminología del ballet) —ironía de por medio: la danza contemporánea es de mil maneras la negación del “ballet clásico”—, para llegar a “ese espacio de contaminación entre una disciplina y otra”, pues su pretensión es confluir lenguajes y estrategias con el fin de generar

³⁷Paul G. Hewitt: *Física conceptual*, p. 106.

sentido. “Es una reacción natural al cansancio que ha generado la danza y sus formas tradicionales”, se justifica.

—¿La danza está estancada o es un estado general del arte en México?

—Definitivamente es un estado general. Veo mucha danza; no veo mucho teatro porque siempre salgo decepcionada pero he estado cerca en algunos proyectos; los teatreros están, incluso, peor que los bailarines, más atrasados en pensamiento, recursos e investigación. Son muy pocas las compañías de teatro que realmente se instalan en otro lugar, con nuevas propuestas. La mayoría tiene una visión tradicional, acartonada, ¡terrible! Los músicos siguen encorsetados: son muy pocos los que están investigando, y son los más jóvenes, obviamente. Los artistas plásticos están igual, tratando los mismos temas de la misma manera. Es una condición muy nacional. La razón no la sé; tal vez se trate de un asunto de política cultural.

Evoé explica que la naturaleza vital del artista —la ruptura con corrientes y con la tradición estética en boga, el arriesgue de crear lenguajes sin importar que el público tire tomates, la rebeldía— se halla adormecida por la necesidad de obtener una beca de las instituciones culturales. Para que ese apoyo no corra riesgo, “los creadores proponen algo más digerible”.

Otro factor que impide el desarrollo artístico, según esta coreógrafa, es el miedo al abucheo. “Hay una gran necesidad de ser reconocido por el de afuera, por tener una buena crítica; pero las malas críticas, el cuestionamiento a tu trabajo, justo te posiciona donde debes estar, te confirma el revuelo que ha causado tu propuesta. Las expectativas de lograr el aplauso y el chiflido al final de la función definen esta lógica. El arte en México es tibio, aquí se asustan con cualquier gesto que se sale de lo normal.”

Huele a erotismo. Una montaña de cuerpos desnudos yace en el lado izquierdo del escenario. La piel se imagina tibia. El solo roce entre ellos genera una tensión visual en el espacio escénico. Ahí, inertes, funcionan como un elemento escenográfico de *El regreso del lobo*³⁸, coreografía de Evoé Sotelo estrenada en 2009, pero también generan una propia danza cuyo ritmo es la calma, interrumpida por un derrumbe en el clímax de la obra. A un lado, en un sillón verde, un hombre seductor, guapo, vestido de gala, permanece postrado; debajo de él, una tela roja satinada.

Tres personajes femeninos, enfundados en tacones imposibles, salen a la escena, en contrapeso, por el lado derecho. Sus movimientos, a veces ligados a la pantomima, denotan un poco de inocencia pero también un lado animal, salvaje, pues se arrastran por el suelo y, cual fieras, muestran sus garras para defenderse. El triángulo se ve agudizado cuando una de ellas se separa del grupo. Sensual, se dirige hacia el hombre aún dormido. La luz se concentra en ellos. De pronto, ella quita el listón de su vestido, señal que sirve para que él despierte y vuelva a la cacería. La luz se apaga sugiriendo la prolongación del acto sexual.

Concebida como una postal o un anuncio similar a los del Palacio de Hierro, esta obra dancística es una reinterpretación de *Caperucita Roja*, cuento de origen popular recogido por los hermanos Grimm en 1812. Finalista en el XXX Premio INBA-UAM, Concurso de Creación Coreográfica Contemporánea, *El regreso del lobo* manifiesta la inquietud central de Evoé en sus composiciones: la imagen plástica en el escenario. “Soy muy visual, creo que mi papá me lo heredó; él era pintor. Cuando empecé a hacer danza pensaba que si por mí fuera yo no la haría con humanos, sino con objetos, por eso mis personajes resultaban asexuados. Me interesaba cómo se movían los cuerpos en el espacio escénico. Me encanta el diseño

³⁸Evoé Sotelo: *El regreso del lobo* (estreno), Teatro de la Danza, 8 de noviembre de 2009.

del espacio, de la iluminación, el vestuario; lo visual, la proyección externa de la danza.”

Empezar por afuera y llegar al tema, es la metodología de esta coreógrafa. Para iniciar la construcción de la obra que presentaría en el Premio de Premios, nombrado así para celebrar el trigésimo aniversario del certamen dancístico con más trayectoria en México, Evoé imaginó una postal. “Visualicé esa danza para publicitar el cuento, donde la imagen principal es el hombre con un montón de cuerpos detrás de él. Había algo de ironía, ya se había ‘echado’ a todas ellas y solo faltaba Caperucita. Resalté la seducción. Sabes que te va a comer pero mueres por estar ahí. El hombre como un ser arrogante, consciente de que se va a alimentar perennemente, sin mover un dedo. Lo dionisiaco al extremo.”

Según el programa de mano, esta coreografía privilegia la expresión del gesto mínimo y “aborda el universo revisado desde el territorio simbólico del instinto”. Una interpretación superficial denotaría el estereotipo de la mujer sumisa ante la figura del *dandy*; sin embargo, Evoé acentúa el poder de decisión, aunque resulte trágica, de la mujer contemporánea. “Me advirtieron que me iban a criticar horrible porque representaba a la mujer como una tonta. No me importó porque así sucede. El deseo es el deseo y el hombre es seductor. ¿Por qué habría que asustarse? Es un sacrificio que vale la pena: sabes que vas a morir ahí, pero lo decides. Es un proceso de iniciación sexual, una asimilación femenina. Tal vez provoque dolor, pero al final hay un resurgimiento hacia otra etapa, una nueva.”

La danza estaba clara en una imagen. El proceso de composición duró dos días: la ironía sobre la banalidad del hombre fue el resultado. “El mundo gira en esa banalidad. El placer efímero se sintetizó con la montaña de desnudos. La satisfacción instantánea sucede y sucederá progresivamente. Todo se relaciona con una situación cotidiana, que no es la mejor pero así funciona.” Contraria a la interpretación del

cuento de los hermanos Grimm, Evoé piensa —basada en una “moral blanda”— que las ‘caperuzas’ no son *cazadas* por el ‘lobo’, ellas van hacia él por su cuenta.

La danza contemporánea, explica Alberto Dallal, “penetra hoy en los ámbitos del rito y la religión, la liberación sexual, los tinglados del espectáculo, las peripecias del escenario, las aperturas de la tecnología, los miedos y luchas contra la violencia, los ejercicios del circo, la maroma y el teatro”³⁹. La cualidad más sobresaliente de este género dancístico es su actualidad, la referencia o el cuestionamiento de lo que pasa a diario. Los temas de princesas y cuentos de hadas se quedaron en el repertorio del ballet. ¿Qué es lo que se está bailando? ¿La experiencia del coreógrafo? ¿Lo que sucede en los periódicos? ¿En la calle? ¿En los ordenadores? ¿En las relaciones de pareja? ¿En la mente humana?

Para Evoé, cada tema se vuelca en una provocación que dirige la mirada del espectador y lo proyecta en espejos múltiples. Así, el reflejo del ‘lobo’ va más allá de la representación simplista de un hombre seductor: manifiesta reminiscencias de situaciones dentro de un marco social más complejo, no solo de las relaciones afectivas y sexuales sino en el ámbito de las decisiones en cualquier nivel. “La montaña de cuerpos me parecía hermosa, en ella radica toda la obra. La interpretación más chata de la imagen se referiría a los huesos, a las mujeres desechadas. Pero estaba lleno de erotismo y decantó un plano de interpretación sensible.”

Evoé empezó a reconocer su cuerpo a través de un proceso “tradicional”; aprendió distintas técnicas de movimiento como una primera etapa. Esto le permitió asimilar que con un entrenamiento y lenguaje específicos se amplían las posibilidades corporales. No desdeña este procedimiento “formal” pero relata que se conectó con

³⁹Alberto Dallal: *Los elementos de la danza*, p. 71.

algo más personal como coreógrafa cuando exploró más allá de la técnica y se enfocó a la investigación de elementos dancísticos de manera aislada.

En una etapa se “clavó” indagando sobre el movimiento y su relación con el tiempo. La estructura temporal, según Dallal, es el continente de la experiencia dancística. El tiempo se hace evidente en el ritmo de la danza, la imagen creada por un bailarín sobre el escenario ocupa un lugar y una fracción temporal determinados. Por lo tanto, el tiempo no solo es la duración de una obra, sino “el juego de los lapsos y ritmos que el coreógrafo o los mismos bailarines manipulan para expresar plenamente la significación que desean hacer perceptible”.⁴⁰

Al experimentar con el tiempo, Evoé notó que se abría un campo expresivo: “Normalmente la danza se caracteriza por la rapidez o la similitud temporal de las acciones cotidianas. La lentitud no se explora por temor a que el discurso decaiga y que el espectador se aburra o canse pronto; su manejo es difícil de sostener. Eso me interesó desde hace diez años y con ello me di cuenta de que empecé a expresarme desde mi perspectiva. En muchas de mis obras, el tiempo es el protagonista.”

Tal es el caso de *Danza Mínima*⁴¹, ejercicio coreográfico suscitado desde la improvisación con la premisa de explotar el mínimo movimiento y su máximo valor expresivo. “El tiempo, el espacio y la energía se conjuntan en un trabajo gestual, en los pequeños segmentos corporales que generan un discurso cinético” y no en una expansión/rapidez/exaltación del cuerpo sobre el escenario, indica su creadora. La contención temporal y energética son una cualidad que prolonga los límites como en una especie de cámara lenta o de plano detalle de las secuencias de la obra.

Algo similar ocurre en *Es invierno o es temprano*⁴², pieza donde ocho intérpretes se distribuyen frontalmente cerca del proscenio conteniendo el movimiento, con un manejo de energía latente y trayectorias lentas o nulas que

⁴⁰*Ibidem*, p. 35.

⁴¹Evoé Sotelo: *Danza Mínima (a2/v3)*, Salón de Danza UNAM, 4 de marzo de 2010.

⁴²Evoé Sotelo: *Es invierno o es temprano*, Teatro de la Danza, 8 de noviembre de 2009.

contrastan con la estridente música original de Conasupo (Benito González). En el centro, el personaje principal comprime los impulsos y su rigidez provoca una tensión dramática ante el caos generado a su alrededor. Esta aplicación temporal sirvió para manifestar “la guerra interior que se gesta ante el desamparo del hombre y la mujer actuales”, menciona el programa de mano.

Luego, para crear, Evoé se concentró en el espacio, tanto en el trazo del escenario como en los territorios del cuerpo. Eso la dirigió al espacio mental, al que define como aquel que alberga la producción del imaginario donde una danza encuentra soporte. “Estoy interesada en que el movimiento surja por una necesidad auténtica, emanada de la motivación y los impulsos generados en el interior de los intérpretes.”

Ella atisba dos procesos de investigación estética en su coreocronología (el listado, en el tiempo y el lugar, de sus creaciones coreográficas). En el primero buscó hacia afuera, en la composición externa de la danza. Le importaba la forma, que fuera perfecta. Si tenía que suceder un unísono —movimiento simultáneo e idéntico de varios bailarines— en la coreografía, se obsesionaba hasta conseguirlo. Ahora, al focalizarse en el espacio mental, todo se vuelve hacia adentro. “Si hay verdad en ese imaginario, si está perfectamente establecido el campo mental, el territorio o la geografía interna que el intérprete edita, entonces lo que haga el cuerpo es lo que tiene que ser. El aspecto formal ya no me resulta tan importante. Son momentos muy distintos; sin embargo, en las dos posibilidades se puede hallar verdad.”

Provocar es la función que Evoé Sotelo delega al artista contemporáneo. Y ese verbo también implica *movimiento*. Niega la posibilidad de que la *gente de arte* tenga “la tarea romántica de ser los inspirados por una metaconciencia”; el artista actual es “un generador de debates”, aclara, y su labor se centra en remover la rigidez del espacio

social. “Es un desestabilizador y debe plantear con su obra una mirada que disloque la certeza de su disciplina artística pero también la de un contexto más amplio: la certeza del mundo.”

Su postura crítica le vino con sangre. A los doce años de edad, al inicio de sus estudios de danza clásica y cuando estaba preparada para *subirse* a las puntas —su uso es obligatorio a partir del segundo o tercer año académico, en ese género—, descubrió sus pies llenos de cortaduras después de la clase. No podía creer que algo que le gustaba tanto la hiciera sufrir. Costra sobre costra. Desde ese momento empezó a cuestionar por qué la danza tenía que ser una vivencia tortuosa. “Debes hacerte fuerte, acostumbrarte”, le dijeron. No lo aceptó, desde luego.

Se decidió por la danza contemporánea porque le pareció una experiencia más justa, libre e intensa. Aun cuando el esfuerzo y la dificultad resultaban constantes, no le provocaron un trauma. Eligió una profesión, se despidió de su natal Sonora y se fue a estudiar a la Universidad Veracruzana, la única institución que en ese entonces ofrecía una licenciatura. No fue tan grato, recuerda. Se topó con métodos autoritarios en la formación profesional. Las clases retomaban la técnica Graham pero, según Evoé, esa interpretación estaba mal planteada. Bailarines que estudiaron “la auténtica técnica Graham” en Nueva York le comentaron que las visiones del Ballet Nacional de México, fundado por Guillermina Bravo en 1948, y de la Facultad de Danza, en Xalapa, estaban erradas. “La respiración era equivocada, no había organicidad en el movimiento. Todo era atorado, sufrido; no me quise ver bailando así, para mí era horrible”, y repite varias veces “horrible” por si no queda claro.

Hay muchos más en contra de la Graham que aseguran que esa técnica, fundamentada en la contracción y la relajación como dos fuerzas opuestas y complementarias, cuyo proceso fisiológico implica el tórax y el abdomen, se quedó en el pasado. En entrevista con Rosario Manzanos, a punto de cerrar el Ballet

Nacional en 2005 y de revisar planes de fundar el Centro Nacional de Danza Contemporánea, Guillermina Bravo plantó su postura:

“—En las grandes compañías de danza del mundo el entrenamiento que se utiliza ya no es el de Graham, los bailarines se forman en el ballet. ¿Usted qué opina?

“—Yo soy muy radical. Este será el centro que reivindique la técnica Graham.

“—La compañía de Martha Graham es una compañía museo.

“—(...) sé que la escuela de Martha está mal. Se está perdiendo la técnica, es una lástima.

“—¿No será que la técnica Graham ya cumplió su ciclo?

“—No creo, es como la red tonal de la música. Tú puedes componer después lo que quieras pero la técnica Graham te construye. Hay bailarines que no toman esta técnica sino otras y a los dos o tres años ya creen que son coreógrafos.

“—Usted se queja de que los bailarines no están formados con rigor.

“—Toman *release* y has de ver. Es muy bonito y fácil, bailan y suben la pierna, pero no hay construcción interna de los músculos y eso se lleva siete años. Cuando tu cuerpo no está construido haces lo que puedes, cuando tienes una seguridad en tu cuerpo haces lo que quieres.”⁴³

Evoé terminó huyendo de Veracruz y se estableció en el Distrito Federal para tomar clases con Guillermo Maldonado, especialista en técnica clásica y jazz, e Isabel Hernández, experta en técnicas contemporáneas alternativas a la hegemónica Graham. Su formación, remarca, tiene grandes porciones de intuición. “He descubierto en un nivel directo de mi cuerpo las verdades y no verdades de esta disciplina. El cuerpo percibe si algo te hace feliz o no. Te sientes ridículo con un tipo de movimiento. Yo me di cuenta de que no servía para el ballet porque me sentía ridícula de princesa. Me gustaban las posturas más chuecas, más cercanas a mi

⁴³Rosario Manzanos: “¡Cierran Ballet Nacional!”, en *Proceso*, 1 de mayo de 2005, p. 65.

personalidad.” En efecto, Evoé no es ninguna princesa, sino dueña de una especie de inocencia física. Con sus 41 años de edad parece una niña rara. Madura.

Se ha dedicado a escuchar “la verdad de su cuerpo”. A los dieciocho años comenzó a leer filosofía y comprendió que esa verdad corporal la llevó por buen camino. “Elegí prepararme para crear una danza que me permitiera expresarme como Evoé, no como Martha Graham ni José Limón. Sino como Evoé, con este cuerpo que tengo, con mis capacidades físicas y mentales.” Ya en la adultez, comenta, fortaleció su preparación con un método más intelectual. Se apoyó en lecturas pero se influyó más del cine de los estadounidenses David Lynch y Jim Jarmusch, de los cuales aprendió que el artista contemporáneo debe asumirse como alguien comprometido con la autocrítica, en primer lugar, y reformularse, entrar en un conflicto constante consigo mismo y lo que lo rodea.

A los veintidós años fundó su propio grupo de danza contemporánea en codirección con Benito González, quien había recorrido el mismo andar que ella, de forma geográfica y en reflexiones sobre el arte. Quiatora Monorriel nació en 1992 y logró destacarse de inmediato en el gremio. La compañía resultó finalista del XIII Premio Nacional de Danza INBA-UAM con la obra *Estoy de acuerdo con el obeso. —¿Por qué le dice Ud. Obeso?, se llama Juan Carlos*, diseñada por Evoé Sotelo. Sus primeras piezas tenían un sentido irónico, de comicidad tangible.

Cinco años más tarde, en 1997, Evoé y Benito ingresaron a la carrera de Coreografía de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del Centro Nacional de las Artes. Evoé ingresó a la licenciatura porque, a pesar de que ya tenía obra y experiencia, necesitaba retroalimentación de sus compañeros coreógrafos, lo que propició que algunos de ellos la miraran con desconfianza. “Nos decían: ‘¿cómo van a entrar en la escuela si ustedes ya tienen un grupo? A ustedes no les pueden

enseñar nada allí.’ Fue mal visto y cuestionado, como si estuviéramos inseguros de lo que éramos en ese momento”⁴⁴, relató Evoé a la investigadora Margarita Tortajada.

—¿Has identificado una evolución coreográfica?

—He sido congruente con el momento que vivo. Las primeras obras resultaban muy ácidas. El público soltaba carcajadas. Pero para nosotros todo era muy serio. Nos daba coraje que nos vieran como un grupo gracioso. Si ahora la danza es formal, en ese entonces era hiper formal. Casi no se veían propuestas lúdicas, abundaba la pretensión. Por eso la risa surgía como reacción inmediata. Teníamos una visión crítica desde el inicio, cuando hacíamos ciertos movimientos, nos mofábamos en la cara de los ‘maestros’, los coreógrafos de la época, porque nos parecían lamentables. Necesitábamos emerger como un grupo al que no le interesaba seguir las formas tradicionales.

Evoé asegura que Quiatora Monorriel no se ha alejado de esa intención. Nunca le ha interesado “echar un pasito para atrás” e introducir en sus obras *release* (desarticulación y fluidez del movimiento corporal) o *contact* (improvisación interactiva entre dos o más ejecutantes), tan comunes en la actualidad. Si existen reminiscencias de esas técnicas en sus coreografías, es porque forman parte del cúmulo de saberes dancísticos que se han asentado en sus cuerpos.

Su desarrollo creativo es un clavado hacia sí misma. Una excavación. Representar realidades comunes, algunas veces obvias, ya no le resulta de interés. Se ha confrontado con la decadencia del ser contemporáneo, con lo que percibe en el ‘afuera’. No es que se haya cansado de la composición y no le preocupe la forma que estructura sus coreografías. Durante quince años se concentró en ello. Pero decidió

⁴⁴Margarita Tortajada: “Vetas abiertas de bailarinas y creadoras mexicanas: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo”, en *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, p. 369.

descender. Halló la historia que contiene su cuerpo y lo está obligando a hablar. El resultado ha llenado de penumbra sus danzas.

Evoé piensa que es un proceso natural. De la confrontación externa al duelo interno. “Me relajé de la lucha que emprendí con el entorno e inicié la exploración. Era evidente que mi danza se empezaba a parecer a la de otros creadores. Tarde o temprano los lugares comunes te absorben porque las posibilidades escénicas son limitadas.” A pesar de que su danza siempre se ha caracterizado por la oscuridad que de ella emana, reconoce que ahora las obras le han nacido aún más sombrías. Se inclina, dice, por la violencia, el conflicto y la agresión en el escenario.

—Me gusta, así soy yo y me conforta verlo. En mis trabajos actuales emerge una oscuridad distinta, violenta y conflictiva pero con rasgos más suaves. Todo eso es un hallazgo porque no suelo hacer ese tipo de piezas. Encontrar la apertura de momentos sutiles y armoniosos ha sucedido de manera ‘natural’, sin intención aparente.

—¿Qué has descubierto de ti a través de la danza? —después de una pausa que le permite reflexionar (o inventar una respuesta), Evoé se pronuncia:

—El cuerpo es un todo. A menos que te dediques a esto tienes la oportunidad de enterarte. Imagino que la gente que no tiene un contacto consciente con su cuerpo se pierde la posibilidad de autoconocimiento y conocimiento del mundo. En la danza me he reflejado de una forma muy fuerte. Cuando una expectativa no se cumple en el ejercicio dancístico te ubicas. De *chavita* me creía la mejor en mis clases y ¡zaz!, dos o tres marrazos me cayeron. Aún me faltaba muchísimo. La danza me ha obligado a bajarle a mi soberbia.

Los bailarines monopolizan algunos privilegios: “El cuerpo humano es el universo completo del *yo*. No hay *yo* más allá de sus confines. Sus extremos son los límites naturales, plenos, materiales a los que se confía el dominio del ser, de cada ser; su seguimiento desde la mente, el posible depósito móvil de su sentido. El *yo*

más tenaz, más pleno y humano solo puede existir bajo la piel de un bailarín: todas las sensaciones concentradas en un juego entre la materia y el espacio y, además, dura, viva conciencia de ello. La existencia en cada milímetro de su piel y por tanto la conciencia del *yo* completo en el espacio, es decir, en su nexa extensivo con la realidad”⁴⁵ reflexiona Dallal.

Los profesionales del cuerpo (bailarines, prostitutas, deportistas) mantienen una relación estrecha consigo mismos y con el entorno, se conocen de una forma diferente que la mayoría de los mortales. Ahondan. Saben cuáles son sus capacidades sensibles, sus alcances físicos y cómo manipularlos. Solo la gente de danza lo hace consciente.

Dice Evoé que la danza la ha mantenido en una movilización física y mental constante. Nunca permite la comodidad propia. Algunas veces, cuando observa sus obras videograbadas, se ha prometido jamás remontarlas. “¡Cómo no se salió el público a media función?”, se sobresalta. El proceso de composición le ha servido de terapia. “Sale todo: lo bueno y malo de tu personalidad; tus conflictos internos. Y eso se lo vomitas a los intérpretes, quienes tienen la tarea de digerir y asimilar tu locura. Los ejecutantes se asumen en un acto generoso y humilde.”

Su profesión la ha hecho cuestionarse a cada rato: “mi trabajo coreográfico e interpretativo me llena por un momento determinado y después deja de gustarme, no me preocupa volver a él; la danza es un espacio de confrontación perenne”.

Sobre el escenario, el bailarín se contrae con un gesto como si intentara levantarse del suelo. Usa un par de botines industriales de color negro muy lustroso con las agujetas dignas de ser inscritas en un concurso de amarres. Las calcetas blancas, de

⁴⁵Alberto Dallal: “El *yo* del bailarín”, [en línea], *Imágenes*, Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 17 de diciembre de 2010, Dirección URL: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_dallal01.html [consulta: 21 de febrero de 2011].

estilo deportivo, no alcanzan a cubrir las pantorrillas llenas de vello, muy varoniles, según los cánones. En oposición, un gorrito cubre sus orejas. Se le ajusta a la cabeza por medio de un resorte que le rodea la barbilla. Algunos cabellos se escapan por la nuca. Pero lo que se sobresalta es un par de florecillas a los lados, parece un artículo de la moda femenina de los años treinta del siglo pasado.

Lo rudo y delicado se mezclan en los personajes de *Estoy de acuerdo con el obeso...*, una de las coreografías del inicio de la carrera de Evoé Sotelo que Miguel de Icaza capturó con su cámara fotográfica.⁴⁶ En esta imagen, Benito González es el protagonista. Viste con una bata de dormir blanca de tela arrugada que se ciñe al pecho con dos tirantes elásticos. Su cuerpo se arquea y semeja una “u” prolongada que se forma por el ángulo de la espalda y las piernas sin flexión. La punta de sus botas señalan un rostro recargado de gesticulaciones:

Boca extremadamente abierta que se va de lado en una diagonal de derecha a izquierda. Se pueden observar los dientes posteriores. Aparece una arruga desde la nariz hacia la mandíbula. El pómulo izquierdo se pronuncia. La nariz se enchueca y sus orificios se extienden. Los ojos hacen bizcos. La ceja izquierda se levanta formando pliegues en la frente. La quijada se contrae en dirección al cuello. Parece la cara del personaje pintado por Edvard Munch en *El grito*, pero con menos drama y más humor si la mirada se concentra en el gorrito con flores.

En este instante de la danza los brazos se fuerzan para impulsar el cuerpo y pararse. Los dedos de la mano derecha se tensan rectos al abrirse la mano. Las uñas se atisban cortas y limpias. De forma contraria, los dedos de la mano izquierda se observan como los de un reumático, sin orden, en caos total, que denotan la plena manipulación corporal del intérprete. El conjunto se vierte en farsa, una ironía estructurada con el cuerpo.

⁴⁶*Danza Contemporánea en México*, p. 122.

Para Pedro Serrano, uno de los autores del libro *Danza contemporánea en México*, la racionalidad y la irracionalidad, el sentido y el sinsentido, manifiestan una relación en todas las obras de la compañía que codirige Evoé Sotelo. En *Estoy de acuerdo con el obeso...*, Serrano distingue una narración que se echa a andar a través de “movimientos y vestuarios estafalarios”. Bailada por González, Sotelo y Manuel Stephens, los ejecutantes de esta coreografía “desarrollan una metáfora de las relaciones humanas. La interpretación queda abierta para el público, que puede hacer con lo que ve y lee lo que quiera.” Este escritor califica el trabajo de Quiatora Monorriel como “un proyecto intelectual que se disfraza de no serlo”.⁴⁷ Algo así como un chiste bien contado que le tira a la filosofía.

La danza tiene algo de arqueología: escarba dentro del cuerpo y halla vestigios que explican el presente. “Los artistas más arriesgados parecen querer hurgar en las entrañas y raíces de la danza misma, entrando en diálogo con los ancestros para, desde las tradiciones, sacar a la luz una nueva modernidad”,⁴⁸ señala el periodista especializado Omar Kahn (*El País*, 12 de marzo de 2011).

Uno de los personajes que ha encontrado en esta fórmula el éxito internacional de su propuesta es el coreógrafo y bailarín Akram Khan (Londres, 1974), cuyos orígenes provienen de la cultura indú y la anglosajona. Su estilo se desenvuelve entre la narrativa ritual de la danza kathak y las técnicas contemporáneas de movimiento. Parece un ejercicio de exotismo cultural, sin embargo, resulta un método para crear un código personal en la danza del ahora que invoca y extrae a los ‘espíritus’ antiguos en imágenes corporales.

⁴⁷Pedro Serrano: “Quiatora Monorriel”, en *Danza Contemporánea en México*, p 123.

⁴⁸Khan, Omar. “Los nuevos ancestros”, [en línea], *Babelia*, suplemento de *El País*, 12 de marzo de 2011, Dirección URL: http://www.elpais.com/articulo/portada/nuevos/ancestros/elpepuculbab/20110312elpbabpor_41/Tes [consulta: 12 de marzo de 2011].

“Siento que el cuerpo es como un museo, pero un museo que evoluciona, siempre está en constante mutación. Es un museo porque transporta la historia. Contiene generaciones y generaciones de información cultural, educativa, religiosa, política, etc. Luego, con cada generación, el cuerpo se transforma, toma esa información y reacciona al medio ambiente en el que vivimos”,⁴⁹ explica este artista indio-británico en entrevista con Josephine Machon para el libro *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*.

Para Evoé Sotelo, ¿el cuerpo contiene historia?, ¿la danza puede detallar los límites de una cultura? “Es ineludible —responde de tajo, convencida—. El movimiento y el cuerpo son parte de una identidad. No creo que aparezca en una danza alguna referencia cliché de nuestro origen cultural, con nociones nacionalistas. Se verán los conflictos actuales del país y las relaciones sociales, políticas y económicas de los mexicanos. Pero nada de los aztecas —ríe sarcástica—. La danza moderna pretendió eso, una identidad muy chafa, corta. Lo *nacional* es algo más complejo.”

Documenta la investigadora Margarita Tortajada que “desde los inicios de la década de los treinta las ideas nacionalistas se habían radicalizado; frente al afán esteticista de José Vasconcelos (primer secretario de Educación Pública), se imponía ahora una cultura más politizada con referencias proletarias. Lo fundamental ya no era el ‘espíritu’ ni el refinamiento de la cultura para compartirla con el pueblo; en los treinta se convocaba a las masas populares, al compromiso social y devoción a la patria revolucionaria”⁵⁰ (*Danza, pasión y movimiento*, junio de 2009).

El Movimiento Mexicano de Danza Moderna, según Dallal, se desarrolló entre 1940 y 1959; sus antecedentes “ideales y fundamentales” fueron el muralismo y el nacionalismo musical. Pero todo cambió con la llegada de la década de los sesenta,

⁴⁹ Josephine Machon: *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*, p. 112.

⁵⁰ Margarita Tortajada: “Hace 70 años: Una danza renovadora y femenina llega a México”, en *Danza, Pasión y Movimiento*, junio de 2009, p. 39.

surgió una renovada apropiación del cuerpo y, con ella, el nacimiento de la danza contemporánea.⁵¹

¿Reconoce Evoé cuál es la cultura del cuerpo en nuestros días? Sostiene que en el caso de la danza permanece una reflexión muy superficial al respecto. “El cuerpo se asume como una máquina con capacidades físicas, valores, atributos que ostentan muy pocos, por el asunto de la formación y la técnica; lo que hace trascender al bailarín es la posibilidad de ejecutar lo que un cuerpo ‘normal’ no lograría. Se aprecia como en el deporte de alto rendimiento. La verdadera reflexión, la que desprende el discurso artístico, es muy pobre.” Lo que le inquieta es responder para qué sirve un cuerpo en este momento histórico y cómo se relaciona, debate o se confronta con los otros. La danza que ella concibe es una donde no aparezcan como requisito indispensable “patadas ni giros ni machincuepas”.

—¿Qué importancia le has dado al cuerpo en tu propuesta escénica?

—Total. Como también se la doy a mi mente o a mis sentimientos. El cuerpo es un elemento enraizado en otros, se comunica con todos los aspectos que me conforman. No me gusta verlo como lo ve una bailarina de compañía. Ni obligarme a entrenar todas las horas del día, no comer o comer solo lechuga. Con eso reduciría mi cuerpo a una herramienta. Me gusta cuidarlo, lo entreno, pero el propósito es no encarcelarlo en una dinámica como la de un deportista. Me importa que mi pensamiento afecte a mi cuerpo. Y que mi cuerpo ponga en conflicto a mi pensamiento o a mis emociones.

El debate que Evoé inició con su cuerpo ha sido “intenso”, asegura. En un principio creía ciegamente en el rigor y la competencia que implica la “danza convencional”. Se sometió a las exigencias de entrenamiento y al estereotipo de la delgadez extrema. Funcionó solo en un momento hasta que se hartó y pensó que esa

⁵¹Alberto Dallal: “La danza moderna en México”, en *La danza contra la muerte*, pp. 81-138.

visión era pobre para sus pretensiones. Se alejó de ella para desarrollar una idea: “el cuerpo es más que un perímetro epidérmico.”

Las obsesiones de Evoé han sido descubiertas por los otros: sus danzas se caracterizan por aprovechar el movimiento de las manos, su gestualidad. “La parte superior del cuerpo posibilita un discurso más fuerte; la uso porque me cansé de las proezas, de la explosión que provocan las piernas y su dinámica: correr, saltar, rodar. También lo incluyo en las coreografías pero solo en momentos breves. Casi nunca planteo movimientos extensos y rápidos.” Dice que le gusta suspenderse en el tiempo, que sucedió de una forma inconsciente, y trabajar con traslados muy lentos y contenidos. Acumular la energía para causar movimientos internos.

La palabra “revolución” implica una imagen de movimiento. Retomado por Evoé Sotelo, este concepto se ha convertido en el detonador de uno de sus experimentos más recientes: la coreografía *20+1 Revoluciones*, un “divertimento geométrico, plástico y abstracto”, según la explicación de la creadora.

La física señala que una revolución es un tipo de movimiento circular ejercido por un objeto y efectuado alrededor de un eje externo, como el que realizan los caballitos de un carrusel. Desde una mirada social y humanística, la perspectiva cambia. Luis Villoro, filósofo mexicano, sostiene que es un término de la modernidad: “Quizá se usa por primera vez en la *Glorious Revolution* inglesa en 1688. Pero es la Revolución Francesa la que generaliza el término (en 1789). Se bautiza ‘revolución’ a sí misma para sellar con ese concepto un vuelco de la historia: ruptura, corte que niega una época e inicia una nueva.”⁵² Aquí radica el reto que

⁵²Luis Villoro: “Sobre el concepto de revolución”, en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 11, Madrid, enero-abril de 1992, p. 277.

detona las significaciones del título de la obra de Evoé. ¿Qué elementos son los que rompe? ¿Sucede un parteaguas? ¿Dónde?

La primera versión de *20+1 Revoluciones* nació en junio de 2008 para ser interpretada por la bailarina Tzitzí Benavides pero nunca se estrenó. En 2010, Evoé se integró a la planta docente de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Sonora. Con una duración de nueve semestres, esta carrera profesional exige a los alumnos que están por egresar la interpretación y producción de un solo, dirigidos por un coreógrafo. Kenia Noriega, entonces estudiante, había oído hablar de la coreografía *El regreso del lobo* y se acercó a Evoé para plantearle su proyecto escolar.

“Trabajar con Evoé fue una experiencia diferente a la que tenía con otros coreógrafos. Ella es muy clara con sus ideas. Su dirección es precisa y facilita que el bailarín encuentre en el movimiento o la intención lo que ella propone. Presta atención al mínimo detalle. Es exigente pero a la vez obliga a mantener una conciencia constante del cuerpo y las acciones que realiza para lograr un montaje de mayor calidad. Además, sabe elegir los elementos justos para cuadrar completamente su obra”, relata Kenia.

Evoé le propuso remontar una nueva versión de *20+1 Revoluciones*. Establecieron un horario de trabajo de dos horas, dos veces por semana. La versión debía ser nueva, más elaborada. La premisa de la obra: recorrer 21 vueltas, alrededor de un espacio cuadrado, en un tiempo de 5.23 minutos. El primer objetivo del montaje sería la memoria porque la estructura de la pieza recurre a la adición de complejidad. Ocurre una especie de evolución en el movimiento que se refleja en el abigarramiento paulatino del discurso, mismo que termina por decrecer hasta llegar a un punto final de reposo, describe la coreógrafa.

Luego se concentraron en la precisión, el aumento de la velocidad, las cualidades del movimiento, el manejo de la energía y, finalmente, en la apropiación

interpretativa. Kenia se identificó con la propuesta artística de Evoé y su forma de trabajar, “aunque el método de dirección fue diferente, resultó ser el orden más lógico para cumplir los objetivos”, dice la bailarina, “la obra fue de mi total gusto, incluso en los elementos de iluminación, vestuario, maquillaje y peinado; pareciera que yo misma los hubiera elegido, a pesar de ser una propuesta totalmente de la coreógrafa”.

20+1 Revoluciones se desarrolla a partir de diseños geométricos en partes específicas del cuerpo: ángulos en brazos y piernas mezclados con redondez en el torso. “El proyecto propone abordar el discurso dancístico desde la aparente simplicidad que otorga todo recurso de composición basado en la repetición, a la vez que apela al juego que se genera alrededor de una, tal vez poco evidente, pero real, complicación interna del guión de movimiento”, sostiene Evoé.

Kenia afirma que se le complicó “mantener una conciencia permanente, no abandonar el cuerpo en ningún momento”, ante la precisión y la importancia del detalle requeridas en la obra. “Cuando el cuerpo ya sabe qué hacer, nos desconectamos momentáneamente, lo que conlleva una baja de energía o pérdida del foco convirtiendo la danza en algo automático; fue difícil centrar toda mi atención en la obra sin descuidar ningún momento la energía. Después, casi al final del proceso, se me dificultó dejar de pensar en lo que tenía que hacer para así disfrutarlo.”

*20+1 Revoluciones (versión 2)*⁵³

Coreografía: Evoé Sotelo

Intérprete: Kenia Noriega

Música: Pan Sonic

Foro de Bellas Artes - Universidad de Sonora

6 de marzo de 2011

⁵³Evoé Sotelo: *20+1 Revoluciones (versión 2)*, video publicado en el perfil de Facebook de Evoé Sotelo el 12 de marzo de 2011.

1. Todo comienza con la luz: chispazos al ras del suelo; lo demás, en penumbra. Una mujer aparece caminando, da cinco pasos de frente y al sexto cambia de rumbo, gira su cuerpo noventa grados hacia la izquierda. Avanza en reversa con tres pasos más largos. Decide cambiar otra vez: noventa grados. Balancea arrastrando su pierna izquierda hacia atrás y junta, en retroceso, la derecha hasta quedar de espaldas con el público. Se detiene un segundo y vuelve a andar, despreocupada, alejándose. Gira de nuevo noventa grados pero ahora a la derecha cerrando el cuadrado virtual, oblicuo a la mirada de los espectadores, que ha producido su trayectoria.

2. El camino empieza de nuevo donde terminó el anterior. Parece similar. Parece. En el tercer y el cuarto movimiento, donde ‘dibuja’ el tercer y el cuarto vértice del cuadro imaginario, aumenta la velocidad. Corre.

3. Sigue corriendo al iniciar su tercera trayectoria. Se agrega más velocidad al recorrido.

4. La aceleración continúa pero decae en el cuarto movimiento de la cuarta revolución; la bailarina, otra vez con su andar desenfadado, se toma tiempo para levantar la cara y mirar hacia arriba. ¿Reflexiona?

5. La quinta revolución también inicia en la corredera, pero en el segundo movimiento se atraviesa un obstáculo: la bailarina duda. Se queda quieta a medio camino. De repente encuentra el impulso para volver a correr.

6. En la sexta vuelta se acentúan las aristas del cuadrado, los cambios de dirección de la ejecutante, cuya personalidad inicia a tornarse sensual. Le impregna feminidad a los movimientos.

7. Mientras la bailarina camina, de nueva cuenta, para trazar el primer lado del cuadrado, toca con la mano derecha el costado de su cuerpo, seduce, invita a tocarla, y extiende el brazo horizontalmente hasta el primer cambio de dirección. Corre. Luego, en el cuarto cambio, disminuye la velocidad de su andar y levanta el cuello.

8. La octava revolución inicia rápido. En el segundo momento, justo cuando camina en reversa, la bailarina extiende horizontalmente su brazo derecho y lo lleva hacia su espalda, que está al frente del público. Su cuerpo se echa para adelante cuando su pierna izquierda se arrastra en forma circular hacia atrás. Termina corriendo la trayectoria, siempre cuidando la geometría del recorrido.

9. Con el ansia de ver más, el “hasta dónde puede llegar” de la intérprete, inicia la novena vuelta. Tranquila, con seis pasos hacia adelante, adorna su desplazamiento con el brazo derecho. En el segundo cambio de dirección, luego de repetir el deslizamiento de la pierna izquierda, se detiene. Forma un cuatro con esa misma extremidad y flexiona la derecha. Se incorpora y termina veloz el recorrido.

10. La excitación aumenta. ¿Por dónde llegará la sorpresa? Tres pasos y para. Titubea. Vira el cuello para ver hacia atrás. Decide continuar. Otra vez, en el segundo cambio de dirección, forma el cuatro con sus piernas. En esa posición, da un giro de 360 grados sobre su propio eje. Se planta con los pies, derechita, y vuelve a correr para terminar el décimo cuadro.

11. La bailarina ha preparado el terreno para lucirse. El ligero y las medias que viste detallan la fuerza de sus piernas, delgadas y proporcionales al tamaño de su torso, enfundado en una blusa de tono rosado y textura brillante, metálico, de lentejuelas que irradian pequeños destellos cuando la iluminación se posa sobre ellas. El recorrido comienza veloz: cuatro pasos largos para formar en el escenario el primer lado del cuadrado. Giro de noventa grados hacia la izquierda; tres pasos en reversa. Chispas en el escenario y percusiones de música electrónica. Un éxtasis se apodera del cuerpo al llegar a la segunda arista. Rotaciones sobre el propio eje, ángulos con los brazos y las piernas. Saltos sin cambiar de lugar. Avanza con giros para completar el tercer y cuarto lado.

12. Hay otro cambio de velocidad: disminuye. Se distingue un patrón: al llegar al segundo ángulo de la trayectoria cuadrada, el más cercano al público, sucede una

carga de energía. Ahí es cuando se denota la mayor propulsión de movimiento. El número de giros y saltos aumenta hasta que se efectúa la señal de cambio: la pierna derecha se desplaza con un salto hacia atrás, el cuerpo se echa para adelante y se reincorpora con un paso en retroceso con la pierna izquierda para juntar los pies y equilibrarse. Corre, se aleja de los espectadores, llega a la tercera arista. Cambia de dirección y, con una especie de galope que pronuncia la pelvis hacia adelante, cierra el ciclo número doce.

13. Ahora camina como si estuviera en pasarela. Serpentea el brazo derecho. Cambia de lado y camina de reversa. Llega al punto energético. Le imprime más sensualidad. Levanta la pierna izquierda y ondea la cadera. Como está de espaldas al público, el punto de interés son sus nalgas. Su trasero manifiesta movimientos ondulatorios. Hipnóticos, cadenciosos. Todo parece más rápido. Al llegar al tercer punto, sucede una pequeña pausa. Se golpea con la mano derecha y corre para completar la vuelta.

14. Inicia con saltos pequeños formando una cruz con sus piernas. Con un latigazo simulado por sus brazos cambia de dirección. Llega a la segunda parada. Permanece de espaldas. Repite el latigazo hacia atrás. Dos veces. Camina un par de pasos pero de pronto contiene el movimiento, parece que alguien imaginario le a amarrado los brazos por detrás. Intenta escapar. Al fin lo logra y termina libre el recorrido.

15. Avanza con giros. En la segunda base del cuadrado forma ángulos con sus brazos. Casi al terminar esta revolución, hace una pausa prolongada. La calma acaba con una patada, como si derrumbara una puerta que le impide llegar a su destino.

16. La duración se extiende en las próximas vueltas. Se agregan más elementos al recorrido. En este se repite el movimiento ondulatorio de las caderas y la bailarina avanza con pasos más seductores, moviendo mayormente los hombros.

17. La prolongación del tiempo hace que se noten más los detalles. En la revolución diecisiete, destaca un giro hecho sobre el propio eje con una sola pierna. La dificultad técnica de esta secuencia anuncia un aumento en las expectativas. ¿Cómo acabará esta danza? ¿Qué retos esperan a la ejecutante?

18. La respiración también se acelera. Se ha entrado a un mundo que no tiene fin. El movimiento no tiene fin. Se imprime una imagen etérea cuando la intérprete salta hacia atrás, extendiendo todas sus extremidades. Llena el espacio que no llenan las personas “normales”, los no bailarines.

19. El decimonoveno recorrido inicia con pasos de reversa. Hay saltos, caídas y recuperación. En un momento de quietud, la bailarina, apoyada en la pierna derecha, eleva la izquierda y baja el torso. Mantiene la posición, se sostiene. Quizá pretende cambiar el orden de las cosas. Caminar de cabeza. Pero la gravedad se lo impide.

20. Ocurre una desaceleración. Es un aviso. De nueva cuenta la gravedad es retada por los humanos. Apoyada en un solo pie, el derecho, la bailarina levanta la pierna izquierda, recta, con fuerza. Inclina el cuerpo hacia adelante. Estira los brazos. Con esa postura, se desliza y rota noventa grados. Regresa al equilibrio, pone “los pies sobre la tierra”. Cierra otro ciclo.

21. La mujer aparece caminando, da seis pasos de frente y al séptimo cambia de rumbo, gira su cuerpo noventa grados hacia la izquierda. Avanza en reversa con tres pasos más largos. Decide cambiar otra vez: noventa grados. Balancea arrastrando su pierna izquierda hacia atrás y junta, en retroceso, la derecha hasta quedar de espaldas con el público. La luz se funde poco a poco.

Hubo un día en el que la oscuridad recayó sobre el espacio; un relámpago rojo, incandescente, partió al universo: el universo escénico creado por Evoé Sotelo en

Sombrero de cinco picos,⁵⁴ coreografía ganadora del XXIII Premio INBA-UAM en 2002. Penumbra sobre cuerpo humano cual si fuera óleo sobre lienzo. El soporte, dos hombres y dos mujeres, se preparó para ser vertido con el conflicto interno de la creadora.

Alonso Alarcón Múgica, uno de los cuerpos poseídos por la danza de Evoé, recuerda que el proceso para construir *Sombrero de cinco picos* fue una especie de laboratorio donde se exploraron las texturas del movimiento. Remarca el interés técnico que la coreógrafa vivió en ese periodo: “Es curioso porque cuando el espectador observa su obra puede pensar que la estructura es del intérprete; sin embargo, existe detrás una dirección rigurosa. Ella habla muy poco del concepto de la pieza, le gusta entrar a la sala y señalar juegos para empezar a crear.”

El punto de partida, según Alonso Alarcón, ahora coreógrafo y promotor cultural, no fue una historia ni la psicología de los personajes, sino la “creación coreográfica pura”, la distribución cinética, el uso del tiempo y el espacio. El trabajo se rigió por el método de prueba y error; la obra se sometió a la edición constante, “todo el tiempo se iba transformando”. Las premisas de Evoé se concretaban indicando movimientos precisos, determinados, pero lo que tuvo más peso fue el encadenamiento de acciones y reacciones de los intérpretes, la interacción entre sus estímulos. Miradas detonaron caídas, gestos provocaron saltos.

La coreografía se sujetó a la estructura de la música original compuesta por Conasupo (Benito González), conformada por ruidos y sonidos, entre los que se destacan la incorporación de aplausos y, en el clímax, un ambiente roquero propiciado por el ritmo de una guitarra eléctrica. El reparto primigenio estuvo a cargo de Alonso Alarcón, Camilo Chapela, Ángela Rodríguez y Nadia Zenteno, quienes lucieron un corte de cabello radical: a rape. Los atuendos exploraron la sencillez del

⁵⁴Evoé Sotelo: Sombrero de cinco picos, [en línea], noviembre de 2002, Dirección URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fBdmW8UrB9A>.

negro: suéter y pantalón para los hombres; vestido en corte A, por encima de las rodillas, y medias para las mujeres. Los cuatro usaron zapatos rojos. La escenografía se resumió en un listón, también rojo, que partió al escenario en una diagonal, un rayo que caía de izquierda a derecha, cuyo impacto visual quedó impregnado en la historia de la danza contemporánea nacional. Todo se fundió para desarrollar una pieza sobre la inestabilidad del ser humano.

“Cada intérprete fue perfilando un personaje para la obra, no había una sola historia sino que todas se cruzaban en el escenario. La idea fue evocar nuestros miedos pero no había un tema específico en la indagación. Los personajes surgieron de la estructura coreográfica. En realidad, no se pueden considerar como personajes sino la visión de los bailarines sobre su experiencia en la escena”, apunta Alonso Alarcón. *Sombrero de cinco picos* no posee un relato concreto, se basa en un juego formal de los elementos que intervienen en el hecho dancístico: pasos marcados y encadenamiento de acciones no narrativas dirigidas por Evoé.

—¿Les daba libertad para improvisar?

—Ella sabía por dónde ir con la estructura. Montaba secuencias específicas de movimiento pero también emitía instrucciones, dentro de ellas nos permitía investigar y experimentar. Sin embargo, la exploración no se quedaba tal cual, ella hacía la edición, limpiaba la expresión y sobreexpresión de los intérpretes. Como directora es divertida y rigurosa, tiene claridad en sus objetivos; no es autoritaria, por el contrario, es incluyente. Es una mujer a la que le encanta arriesgarse y desafiar.

Alarcón estima que con esta obra, también ganadora del Premio de la Crítica Raúl Flores Guerrero,⁵⁵ Evoé inició a explotar las posibilidades de la “danza mínima”. *Sombrero de cinco picos* es un “boceto de lo que se ha transformado su trabajo”. Desde el inicio del montaje, la coreógrafa le hablaba a los intérpretes sobre la potencialidad del movimiento mínimo: las acciones pequeñas extienden su poder

⁵⁵Rosario Manzanos: “El XXIII Premio INBA-UAM”, en *Proceso*, 24 de noviembre de 2002, p. 71.

de impacto hacia afuera, son un punto de interés para la mirada del espectador. Sucede como en la pintura: “una zona puede atraer la atención del observador, bien por el tema representado, o bien por su complejidad formal, su grado de complicación u otra peculiaridad [...] La propia pequeñez de un objeto puede ejercer una fascinación que compense el poco peso que por lo demás tendría”,⁵⁶ explica Rudolf Arnheim, especialista en psicología del arte.

Una semana antes del estreno en el Teatro de la Danza, acordaron buscar el vestuario con la idea de conseguir que la apariencia se neutralizara sobre el escenario. “Evoé habla muy poco de lo que ocurre en su cabeza —cuenta Alonso Alarcón—, pero tenía claro lo que quería. Resultó fácil escoger la ropa y los zapatos; el color rojo del calzado lo pensó desde el inicio.” El corte del cabello lo decidieron, sin plan alguno, para aumentar la ambigüedad sexual y mostrarse solo como cuerpos; la imagen la tomaron de una pintura que la coreógrafa exhibía en la sala de su casa. Detrás de eso ocurrió un trabajo de género que cuestionó la esencia masculina y femenina.

Los intérpretes se dispusieron a jugar con el concepto de locura. Y tenían todas las herramientas para hacerlo, eran adolescentes que se identificaron con la rebeldía que destila Quiatora Monorriel. Estaban en su etapa *dark* y se alinearon con la estética de la obra. La mano de Evoé los encarriló para no perderse en mundos paralelos, el objetivo seguía siendo la limpieza del movimiento neutro. “Era todo un viaje, de inicio a fin, muy potente. Dos semanas antes del estreno ya dominábamos la obra, los ensayos se convirtieron en un ritual. *Sombrero de cinco picos* es de esas coreografías que requieren descansar, exige un proceso interno en el intérprete. La preparación previa a la ejecución consistió en una hora de silencio para salir desde el camerino con el personaje. Pesados, oscuros. ‘Ya es ahora’, fue lo único que nos dijo Evoé. Cuando se abrió el telón, el espectador debía caer en nuestro universo.”

⁵⁶Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, p. 39.

La imagen de la danza se escapa con el tiempo. La interpretación fotográfica que Ricardo Ramírez Arriola efectuó sobre *Sombrero de cinco picos* permanece como memoria visual. Su foto⁵⁷ es en blanco y negro y logra sobresaltar un dejo de dramatismo similar al cine expresionista alemán, estilo cinematográfico desarrollado en la segunda década del siglo XX que, de acuerdo con la especialista Lotte Eisner, se caracterizó por “el gusto por los contrastes violentos, al igual que la nostalgia del claroscuro y de las sombras”,⁵⁸ además de la creación de personajes monstruosos como Nosferatu, síntoma de la violencia derivada de la Primera Guerra Mundial.

El fotógrafo expandió en el tiempo lo tétrico de la obra. Tres personajes rodeados por el negro saturado en el fondo. Uno de ellos, inerte en el piso en el extremo izquierdo, tirado cual si fuera un muerto, con los brazos a los costados y la cara desfigurada por la luz que cae violenta sobre ella. En el extremo derecho, otro ente sin rostro (Alonso Alarcón) pega un salto, cuyo impulso, se intuye, fue con la pierna derecha; sus extremidades inferiores denotan un ángulo, propulsando el cuerpo hacia adelante, y las superiores se levantan con el fin de alcanzar algo. Ese algo es el tercer individuo (Camilo Chapela), el principal, ubicado en el punto medio del encuadre, quien parece planear sobre el escenario y elevarse para dejar lo que hay que dejar en la superficie. Esa foto ha capturado el movimiento y las ideas de Evoé, presente en ese rayo luminoso, ahora blanco por el efecto fotográfico, límpido, que ha caído para partir al mundo y destruirlo, quizá.

Para preparar su personaje, Alonso Alarcón recurrió a sus propias experiencias; estima que todo el equipo pasaba por un momento difícil en sus vidas: “Fue un proceso duro, nos sintonizamos; ir a un ensayo no solo implicaba el montaje de la obra sino la propia existencia y notar la inestabilidad que nos acompañaba con la pareja, el trabajo, la familia... ¡nuestra inestabilidad llevada al movimiento, a la

⁵⁷Ricardo Ramírez Arriola: *Quiatora Monorriel*, [en línea], Dirección URL: <http://www.flickr.com/photos/ricardoramirezarriola/3090222896/in/set-72157618674373530>

⁵⁸Lotte Eisner: *La pantalla demoniaca*, p. 21.

danza!” Ser inestable también aduce una relación cinética: cambio, caída, nomadismo, desaparición... Cuando se ve en el video de la obra, él no se reconoce, incluso le da miedo su agresividad en la puesta en escena: “Había personajes más vaporosos, yo era muy duro, direccional, firme, calculador.”

La interacción con las miradas cobró un sentido primordial. Las acciones siempre se relacionaban con la vista, incluso se percata un personaje ficticio que los observa desde el exterior, por eso, en algunos momentos, los bailarines viraban con delirio de persecución para hallar entre el misterio a su *stalker*. El desorden de los ruidos de la música se compensó con el orden de los cuerpos y se acentuó cuando los cuerpos se fragmentaban, protagonizaban un exorcismo, eran víctimas del derrumbe interno. “En el clímax de la obra, cuando se aumenta la velocidad de las acciones, me entregaba a la experiencia, a los encuentros entre los personajes, los desencuentros, las cargadas, rodar. La obra dio de qué hablar porque era rarísima. Yo retomé en mi quehacer coreográfico el método de llevar a los intérpretes a un proceso vivencial”, admite Alarcón.

—¿Fue una danza pionera o diferente de lo que se veía en el país?

—En México no estaba tan explorado ese estilo pero en el extranjero sí. En ese momento preciso fue una obra destacada: por primera vez en la historia del Premio, el jurado y los críticos coincidieron en que debía ser la ganadora. Normalmente los críticos se inclinaban por coreografías que no tenía nada que ver con la decisión del jurado. Evoé siempre ha sabido consolidar su trabajo; no hizo una ‘obra de premio’. Hay coreógrafos ‘de premio’ que no producen nada en el año, se esperan a la convocatoria del INBA-UAM, montan una pieza de diez minutos, resultan ganadores, obtienen un reconocimiento nacional y acceden a todos los privilegios que eso conlleva (programación en teatros, becas). Evoé es una coreógrafa de oficio, es una artista. El desafío fue presentar una propuesta que pudo haber sido profundamente rechazada y nos la jugamos.

—¿Cuál es el valor coreográfico de *Sombrero de cinco picos*?

—Es una coreografía perfecta. Tiene una estructura circular con un principio, un gran desarrollo, un pequeño clímax y vuelve a caer en el principio. El lenguaje es particular, construido por la coreógrafa y la experiencia de los intérpretes. La música fue especialmente hecha para la obra. Iluminación sencilla, sobria. La gente se preguntó qué cosa era lo que veía sobre el escenario. La inestabilidad fue el tema que propuso Evoé pero cada quién era libre de pensar lo que fuera, no había interpretaciones buenas o malas. Algunos coreógrafos se encasillan y quieren provocar una lectura específica, muchas veces utilizan discursos muy primarios y no logran completar el proceso con el espectador. *Sombrero de cinco picos* fue mágica, mucha gente todavía se acuerda del listón.

Evoé decidió usar ese listón rojo que atravesó el escenario, y la memoria, en el último momento. Nadie supo de su existencia hasta el ensayo general. Dice que lo soñó.

Pensar que el coreógrafo es “el intelectual de la danza”,⁵⁹ como lo nombra Dallal, puede causar controversia; existe la posibilidad de que a esta definición se le atribuya la exclusión del bailarín durante el proceso creativo. Sin embargo, cada disciplina requiere la especialización de sus actores para adquirir profesionalidad. En la danza, hay tres posibilidades: la coreografía, la ejecución y la enseñanza. Algunos personajes pueden ser diestros en todas. Otros, solo en algunas de ellas.

La creación coreográfica supone el dominio técnico y la experiencia escénica para manipular todos los elementos que intervienen en una puesta en danza. “El coreógrafo debe visualizar qué va a ocurrir en el escenario y, concentrado en el ofrecimiento de cada bailarín y cada momento de la pieza, jamás apartarse de la

⁵⁹Alberto Dallal: *Los elementos de la danza*, p. 77.

evidencia escénica”,⁶⁰ apunta Dallal en *Los elementos de la danza*. El ejecutante ofrece su cuerpo, su interpretación. Los impulsos de movimiento nacen de él aun cuando son guiados por el coreógrafo o director de escena. Una pieza coreográfica, aunque tenga un autor definido, se complementa, se hace empírica, concreta, viva, a través del hacer de los bailarines.

—¿Considera Evoé que el bailarín tiene influencia en la danza, a partir del movimiento de su cuerpo, o es totalmente una creación del coreógrafo?

—Al principio las obras eran como yo decía. Era obsesiva. Quedaban obras interesantes para mí porque compositivamente se lograba ver lo que yo quería ver. Es un método de composición. Válido. Pero ahora no me interesa. No me trae ningún chiste. Yo soy propiciadora de un universo pero las obras se sustentan por completo en el intérprete, en el diálogo profundo entre él y el coreógrafo. Me gusta reconocer la cualidad expresiva de cada bailarín. Jugar con su naturaleza, con los tonos corporales que se diferencian entre un intérprete y otro. Los unísonos ya no me interesan. Parece que las danzas que hago ahora son más verdaderas.

Otra de las razones por la que se niega a remontar sus obras son los intérpretes, el objetivo de trabajar con ellos a partir de una idea durante un periodo específico. Sus danzas suceden siempre en tiempo presente, en el ahora; después, “son regalos para el pasado”. Se opone a utilizar un *Manual de Carreño* —texto guía sobre ‘buenas costumbres’— para componer y decirle al bailarín cómo debe moverse, que este se lo aprenda y ya. “La otredad te enseña posibilidades que jamás se te hubieran ocurrido. El coreógrafo mantiene un aprendizaje continuo de la sensibilidad del otro.”

La resolución que el bailarín hace del movimiento diseñado por el coreógrafo también es una obra de arte. Sus características corporales y técnicas modifican la composición. Incluso, cada paso ejecutado, en cada función, es diferente. Si dos

⁶⁰ *Idem.*

ejecutantes danzan la misma estructura coreográfica se obtienen resultados, creaciones distintas. A Evoé le gusta sorprenderse, “maravillarse” con movimientos imprevistos. En innumerables ocasiones ha indicado una situación, una imagen o una sensación al construir una danza y de repente ha cambiado el camino al ver cómo el intérprete digiere sus instrucciones y las proyecta con el cuerpo casi en un sentido opuesto al que ella había imaginado. “En momentos tratas de alcanzar un objetivo y ¡pum!, por la culpa de alguien que lo asimila desde otro lugar, tienes que redireccionarlo.”

—¿Se ha sobrevalorado la posición del coreógrafo o del director de la compañía? ¿Afecta al desarrollo de la danza?

—Por supuesto, es de lo más negativo minimizar al intérprete dentro del trabajo dancístico. El bailarín lo es todo durante la puesta en danza. Cincuenta por ciento él y cincuenta por ciento el coreógrafo, únicamente en el trabajo corporal. En el trabajo escénico participan más personas: el iluminador, el escenógrafo, el músico... Asumir al coreógrafo como la pieza fundamental, el eje rector, es una visión muy viejita, no tiene lugar. Además, no debemos permitirlo.

Tacha de “aberrantes” los abusos de poder que se cometen en ciertas relaciones dancísticas. “Existen situaciones en las que el coreógrafo no les paga a los bailarines o les avienta, como si fuera un hueso, las sobras del dinero de las funciones.” Sucede, explica Evoé, porque los ejecutantes bailan, algunos de forma necia, para un coreógrafo específico con el afán de hacer “currículum”. No les importa que los trate mal o que no les dé crédito en la composición, siempre y cuando “les dé nombre”. Para cambiar, incita, los intérpretes deben “asumir una postura ética y comprometida con su trabajo, defenderlo”.

Dice que ella, de manera directa, ha visto cómo los bailarines les hacen las obras a los coreógrafos. “Se las hacen, ¡de verdad!”, insiste. Así se la llevan algunos ‘intelectuales de la danza’. Sin embargo, en el programa de mano solo aparece el

nombre del *creador* como el único dueño. A Evoé le gusta trabajar con personas inteligentes: “Prefiero trabajar con ejecutantes listos que con los que solo suben las patas y giran cinco veces... Actualmente, ser intérprete implica participar de forma activa en los procesos, proponer, improvisar e investigar.”

Esta mujer transpira misterio; inquieta a primera vista. Pequeña y menuda, ¿de dónde vendrá la fuerza que atrae las miradas? Su rostro posee ímpetu porque los elementos tiernos y sutiles contrastan con la rudeza, la pesadez y la profundidad de sus ojos. Su vista es de intelectual, de los que no fingen serlo. Se sabe inteligente y lo demuestra con el cuerpo, lo utiliza como una extensión de sus argumentos. Es similar a una cueva, a una casa abandonada que exige ser explorada. Da miedo, a veces, pero es tan atrayente que, aunque tiemblen las piernas, es necesario saber qué hay dentro. Luz y oscuridad, color y sombra, lucidez y locura se mezclan en Evoé Sotelo.

Los retratos intentan resumir personalidades. Capturan detalles que por la rapidez de lo cotidiano no se logran distinguir. La vida de una persona en forma plana. Un fragmento de humanidad que explica un todo. Ricardo Ramírez Arriola, fotógrafo independiente de origen guatemalteco, resignificó a Evoé con su mirada.⁶¹ Una fotografía enigmática como esta mujer de danza. Blanco y negro. El claroscuro imprime una atmósfera macabra. No es para menos. Uno de los elementos que aparecen en el encuadre es la figuración de la muerte.

El formato es vertical. En el extremo izquierdo se vislumbra el esqueleto de un caballo. Está de frente y pende de un lugar alto. Los huesos ocupan casi la mitad del espacio visual. Señalan lo estático. La carencia de vida y de movimiento. En el lado derecho, cerca de la esquina inferior, la poca luz que se ha entrometido deja al

⁶¹Ricardo Ramírez Arriola: *Evoé Sotelo*, [en línea], Dirección URL: <http://www.flickr.com/photos/ricardoramirezarriola/3046809617/in/set-72157618674373530>

descubierto el perfil de Evoé. Sus manos se acercan a la criatura inerte con calma y precisión. Los dedos de su mano derecha acarician lo que fue una cabeza, el espacio que hay entre los ojos que ya no existen. La mano izquierda se pierde, se introduce en la mandíbula. ¿Quiere reanimarlo? Ahí permanece, en medio de las sombras, cerca de la carencia cinética, de la quietud que se confronta y se acerca a la muerte. De la danza que se ha terminado, de la que ha de comenzar.

Todo el tiempo reciclamos imágenes. ¿Por qué no ver en esta fotografía reminiscencias del *Autorretrato con la muerte tocando el violín*, de Arnold Böcklin (1827-1901)? Este pintor, adepto del simbolismo, mostró su relación con la muerte, siempre compañera. Detrás de él; en movimiento. Evoé Sotelo contradice a aquellos que afirman que la quietud es el fin de la vida, de la danza. Por eso, el retrato de Ramírez Arriola la ha atrapado, a ella y a la proyección de su obra, emanada de su mente inquieta y de su cuerpo. Regada por los bailarines que la han acompañado en su aventura como coreógrafa. Ella ha dejado sombras, penumbra a su paso. Dudas sobre la humanidad. Debates, conflictos con aquellos que bailan la felicidad, el amor, la luz.

La fotografía también hace recordar a *Equus*, obra de teatro escrita por el inglés Peter Shaffer, cuya trama desenvuelve la historia de un psiquiatra que atiende la fascinación sexual de un joven por los caballos. Evoé se observa cautivada por el poder del esqueleto equino que tiene frente a ella. Lo acicala, lo colma de cuidados. Se intuye la preocupación que generan los elementos de sus puestas en danza. De la significación que poseen los objetos en su obra. No sale al paso con los clichés escénicos de los que ha abusado la danza mexicana: sillas, mesas, maletas... Su fetiche más evidente son los zapatos. El calzado como la pieza más importante de la vestimenta, la que evidencia las pasiones y los duelos. La personalidad que viste los pies de un individuo.

¿El amor es el reflejo de uno mismo? Curioso. Tan curioso como el apartamento de Mauricio Ascencio y su decoración minimalista que parece una extensión de su labor con Quiatora Monorriel. Diseñador de iluminación, de vestuario y de espacio escénico, ha impregnado su estilo en una parte de la danza contemporánea hecha en el país al formar una triada junto a los coreógrafos Evoé Sotelo y Benito González; aunque Ascencio revela: “es más fácil trabajar con Evoé”. Presume compartir con ella un código basado en imágenes, más cómodo, con el que pueden dialogar.

También causan curiosidad el tatuaje en el antebrazo derecho (un siete escrito en numeración romana) y el arete (en forma de cruz plateada) de Ascencio. Y el amor. La palabra amor impresa en el espejo, quizá de forma narcisista o irónica o esperanzadora. En el interior de la casa de Mauricio hay un espejo junto a la puerta. En realidad son cuatro espejos, cada uno toma la figura de las letras del amor: L, O, V, E. Curioso. El reflejo es un fenómeno lumínico. “Cuando hacemos incidir un haz de luz en un espejo, la luz no lo atraviesa, sino que es devuelta al aire por la superficie”,⁶² explica el físico Paul G. Hewitt.

La luz es uno de los avatares del arte; sin ella, la experiencia visual es imposible. De acuerdo con Rudolf Arnheim, tenemos una deuda con la luz: “Tratamos visualmente con seres humanos, edificios o árboles, no con el medio que genera sus imágenes.”⁶³ En las expresiones artísticas, este elemento es un agente activo. Al igual que los científicos, los creadores se han ocupado de entenderla, además de aprovechar y representar sus cualidades físicas y simbólicas. En danza, la relación entre la luz y la oscuridad forma parte de la experiencia escénica. Alberto Dallal señala que “no hay danza si no existe el ámbito luminoso adecuado para que el

⁶²Paul G. Hewitt: *Física conceptual*, p. 444.

⁶³Rudolf Arnheim: *Arte y percepción visual*, p. 309.

espacio contenga a la pieza, al fenómeno, para que los espectadores sepan que el momento dancístico se ha iniciado, que prosigue, que termina”.⁶⁴

Pero la luz no solo cumple la función de develar sino también de significar, acentuar, dirigir, dramatizar. Para Mauricio, el diseño de iluminación es una disciplina llena de abstracciones y retos. Su estrategia de trabajo consiste en asociar la luz con la música. “La belleza de la luz está en el tiempo”, manifiesta. Y se sumerge, lo más que puede o lo más que le permiten los directores y coreógrafos, en los procesos porque defiende el papel de la iluminación como parte fundamental de la obra. Se le dificulta concebir la luz como un ente ajeno que puede sobreponerse a la estructura.

—La luz es un organismo vivo en la escena —afirma Mauricio.

—¿Es otro intérprete?

—Claro, posee ritmo.

—¿Entonces eres tú ese otro intérprete?

—Yo la interpreto, pero no soy la luz.

—¿Solo la manipulas?

—No, la construyo.

La iluminación, además de técnica, requiere un contexto plástico. Mauricio no se conforma con las luminarias que le ofrecen los teatros y foros donde trabaja, también cree conveniente adherir fuentes lumínicas alternativas: en el piso, en las paredes, cada vez más cerca del bailarín. Jugar con el ángulo y la intensidad para “detonar sensaciones diferentes”. “La luz —se emociona— permite modelar el cuerpo. La mayor cualidad del iluminador es aprovechar esas posibilidades: intensidad y ángulo.”

Confiesa estar peleado con el uso del color: “Tengo un problema con lo *teatral* y su visión donde la noche es azul. No es azul. Hasta la fecha no la he visto así. Odio

⁶⁴Alberto Dallal: *Los elementos de la danza*, p. 36.

los cicloramas. Los colores tienen un significado y en la iluminación los utilizan arbitrariamente. Amor: rojo; noche: azul; día: amarillo. ¡Claro que me gusta el color! Pero uno no lo necesita si se coloca correctamente una luz blanca en un ángulo adecuado. Es mejor construir emociones a partir de las intensidades de un mismo tono de luz.”

De su participación con Quiatora Monorriel, más fácil con Evoé, ya lo dijo, Mauricio le ha dado forma a sus inquietudes. Licenciado en Escenografía por la Escuela Nacional de Arte Teatral siempre conservó la *espinita* de erigirse en artista plástico. De ahí viene su estilo. No pretende dar una intención extradancística o un significado predecible por medio de la iluminación; él dibuja paisajes. “El trabajo coreográfico de Evoé es sobre todo contemplativo; por eso, la luz requiere generar una atmósfera adecuada. Casi como las pinturas de Caravaggio, una de las influencias que siempre tengo en mi cabeza.”

Se alimenta de imágenes; las devora. Pegado a la red, las caza y terminan atesoradas en su computadora. Ese banco visual le permite experimentar y dar ideas. Cuando hay un nuevo proyecto, construye a partir de esa materia prima. De forma peculiar, les presenta *collages* a los coreógrafos o directores de teatro. Muy pocos saben leerlos, acusa. Mauricio Ascencio trabaja desde el interior de los procesos creativos, es su lógica. No ilumina por iluminar, ni viste por vestir. Su intervención más eficiente ocurre si se desarrolla de forma coherente al lado de la idea creativa. “No soy un decorador”, aclara.

Califica a Evoé Sotelo como una coreógrafa generosa; sin celos intelectuales o artísticos, no guarda sus ideas, las comparte para estructurar las obras con los demás creativos. Se queda solamente con la información muy personal, reconoce Mauricio, pues Evoé compone sus coreografías “para resolver *algo* emocional”. “En las piezas de Quiatora domina lo oscuro, lo pervertido. Existe un doble universo; uno de ellos permanece oculto. Me gustan las sombras y el misterio; la dualidad entre la luz y la

oscuridad en todos los niveles. La iluminación es el elemento que hace más evidente el espíritu de la compañía: la frontera entre lo terrible y la belleza. En todas sus obras, siempre habrá algo que la mirada no logre percibir.”

La carpeta de Mauricio está compuesta por sus colaboraciones con Quiatora Monorriel. Son su carta de presentación; el trabajo con el que está más satisfecho. Se interesó en la danza por la abstracción que implica el movimiento y su relación con la luz. “Insisto, la luz es otro intérprete, aunque intangible. Me gusta mucho que la mirada no vea el escenario completo. Soy fanático del contraluz porque ese fenómeno no sucede en la vida cotidiana. Es muy difícil obtener un contraluz de una fuente natural. Solo sucede en momentos extraordinarios. Ahí está mi interés escénico: bloquear un cuerpo en negro.”

En el ámbito del vestuario, no le agradan los “disfraces”. Al caminar por las calles o las tiendas, todos observamos ropa, zapatos y accesorios que nos atrapan. A veces envidiamos a quienes los llevan puestos. Aun cuando estamos seguros de que a nosotros no nos va. Sucede lo mismo con los bailarines, opina Mauricio, hay diseños que no pueden usar aunque el coreógrafo se empeñe. La selección de vestuario acata normas tanto de estructura corporal como de personalidad; todo esto unido al estilo de movimiento que exige la coreografía.

Una de sus experiencias en teatro resultó fatal. El director le pidió que vistiera de lolitas a sus personajes. Mauricio no estuvo de acuerdo, se percató de que en lugar de explotar lo erótico, generaría un aspecto risible. “Parto de la personalidad de los intérpretes. Investigo y selecciono varias imágenes que utilizo para constituir mi propia interpretación. Así construyo los vestuarios. Casi nunca diseño ni mando a hacer nada. Intento tener claro lo que necesito y dejo que el concepto creado me lleve a los lugares. La realidad siempre me supera. Busco en las tiendas y en la ropa de paca. Me agrada sorprenderme con lo que ya existe. Mi labor es una especie de montaje”.

Mauricio estuvo muy cerca del proceso de la obra que, hasta ahora, se considera la mejor de Evoé Sotelo: *Alma Daltónica*. Curioso. Los elementos visuales pero sobre todo la luz se llevan el protagonismo. Ese intérprete intangible. En 2004, de gira por Alemania, el equipo de Quiatora Monorriel viajaba en tren hacia la República Checa. En un instante, Evoé miró hacia el campo; al fondo, observó unas aspas eólicas. “Dijo que quería hacer una obra sobre el quebranto.” Curioso, no dijo tristeza o melancolía o depresión, sino la palabra quebranto. Tan afín a los espejos y al amor.

II. Incertidumbre

La danza contemporánea toma la forma del corazón de las violetas, pero se convierte, al fin, en una pesadilla. Esta es una metáfora escrita por Mario Bellatin en su novela *Flores*, premio Xavier Villaurrutia 2001.

Compuesta por 36 relatos cortos, esta obra dedica uno de ellos para describir un sueño recurrente que afecta a su personaje principal: un escritor que investiga sobre las “sexualidades alternativas” para construir su relato más reciente. Lo que sobresale de este capítulo es la propuesta escénica que Bellatin, el literato, elabora.

El relato comienza cuando el escritor, uno de los protagonistas de la novela, en sueños, mira fijamente una maceta de violetas que pertenece a su madre. El corazón de esas flores lo transportan a un escenario. Destaca que el personaje utiliza una pierna artificial y que varios bailarines de ballet se deshacen de sus trajes y zapatillas para cubrirse con leotardos muy ajustados, lo que implica el abandono de la danza clásica por la danza contemporánea.

El escritor es despojado de su prótesis. Se encuentra en el borde del escenario. De pronto, dos mujeres vestidas como enfermeras se acercan al centro empujando a dos niños que usan sillas de ruedas. Los arrojan hacia el piso. El público ríe, disfruta con la crueldad de tal imagen de indefensión. Enseguida, las enfermeras se dirigen hacia el escritor con el fin de embestirlo. Él decide huir de ellas y entra al escenario dando pequeños saltos. La danza termina ahí, ¿inconclusa? El escritor vuelve a visualizar las violetas de su madre. La pesadilla finaliza.

Algunas obras de danza contemporánea parecen pesadillas, como la descrita por Bellatin. Desesperan, incomodan, tensan. Este género dancístico permite la

experimentación corporal, temática y narrativa. El arte evoluciona cuando se derroca una corriente por otra, y este tipo de danza se define, se cuestiona y se redefine de forma constante.

Las propuestas de danza contemporánea son infinitas, cada coreógrafo y bailarín aportan su individualidad. A veces resulta una pesadilla bien elaborada con un sustento estético definido; a veces falla y se transforma en pesadilla para el público que no entiende nada de lo que sucede en el escenario, donde se evidencia la falta de rigor y la carencia de un hecho artístico.

También hay piezas que pueden contener, involuntariamente, la amargura de un chiste mal contado. Esa sensación de reír o aplaudir por compromiso. Con cara de “no entendí” o la pretensión de “entendí todo y me parece sublime”. Hayde Lachino, crítica de danza, explica que cada vez es más difícil enfrentarse a las propuestas de danza contemporánea debido a que el término de contemporaneidad incluye dos acepciones: una en términos temporales, que recae en el “ahora”, y otra que supone una vanguardia artística.

El arte contemporáneo, abunda Lachino, está preocupado por derribar los postulados estéticos impuestos por la modernidad. Este “modo de vida civilizada” — formulado en el siglo XVIII, el Siglo de las Luces— consiste, según el filósofo Bolívar Echeverría (1941-2010), “en una organización del conjunto de la vida humana que se guía por el progreso de las fuerzas productivas y de la técnica sustentada en la nueva ciencia matematizadora del conocimiento”.⁶⁵

La aplicación de la modernidad implicó un combate frente a las sociedades no occidentales, “al oscurantismo, la confianza en unas fuerzas productivas y una técnica ‘encantadas’, permeadas de magia, reacias a la explicación científica del universo y la sociedad. La afirmación de la modernidad incluye así una lucha

⁶⁵Bolívar Echeverría: *Modernidad y anti-modernidad: el caso de México*, p. 1.

permanente por el ‘desencantamiento’ del mundo”⁶⁶, reflexiona Echeverría, quien fuera Profesor Emérito de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Sostiene Lachino que el proyecto ilustrado perfiló al arte como una vía de refinamiento y en este proceso se construyó un cuerpo civilizado que desterró todo vestigio animal. “La danza actual aún corresponde a ese modelo propuesto hace 300 años”, advierte. El cuerpo aún se entrena con disciplina, se concibe como una máquina. “Después de la ruptura con el ballet, la danza moderna y contemporánea han reproducido, desde su postura, ese fundamento teórico.”

Aquí hay una contradicción. Si la danza contemporánea se erigió para negar los fundamentos de la danza clásica, ¿por qué ha construido estructuras similares? La diferencia radica en que, de acuerdo con Lachino, este género dancístico entiende al cuerpo como objeto estético en sí, no como un instrumento, una herramienta fría para llegar al arte. La danza ya no es solo una serie de ejercicios y pasos, ha desembocado en una infinidad de posibilidades porque el cuerpo está supeditado a varias técnicas producidas por su complejidad cultural.

Toda danza requiere una técnica. “Pero no necesariamente debe utilizar las técnicas normalizadas por la academia como el ballet o la Graham. La danza contemporánea reconoce que hay otros procedimientos, incluso cotidianos, que operan en el cuerpo. Lo trascendental ya no es lo que pueda llegar a hacer un cuerpo humano. De lo que se trata ahora es valorar hasta dónde se sostiene el postulado estético de un coreógrafo o bailarín”, aclara la también gestora cultural.

Las fronteras de la danza se expanden, se mezclan con las de otras disciplinas. Esto ocasiona que el espectador se enfrente con hechos sobre el escenario que parecen más una tomada de pelo que una coreografía. Resulta tramposo pensar que por el hecho de incluir cuerpos entrenados con otras técnicas o recursos extra dancísticos como el video, la plástica o la actuación se le dé validez a una propuesta.

⁶⁶ *Idem.*

“El sustento debe provenir de una visión estética profunda”, insiste Lachino. “y no permanecer en una inercia” de lo que el mercado del arte señala como éxito.

El concepto de virtuosismo en un bailarín tampoco es el tradicional. Las piruetas, los grandes saltos y la contorsión, habilidades exigidas en un ejecutante, le han cedido el paso a la sola presencia corporal frente al escenario vacío. Un cuerpo ubicado en el espacio escénico logra decir y significar por sí mismo. El reto es manipular la energía y sus avatares. Nada sencillo.

El coreógrafo francés Jérôme Bel, por ejemplo, es de esos que cuestionan las reglas de la danza. Ganador de The New York Dance and Performance Awards en 2005 por *The show must go on (El espectáculo debe continuar)*, su coreografía más representativa, inquieta porque se vuelca contra las convenciones. Estrenada en París, Francia, en 2001, esta obra ocasionó que dos críticos se golpearan y que el público abucheara y exigiera el reembolso del boleto. La razón fue que Bel desdibujó las fronteras formativas entre el bailarín y el público. Subió, en parte, lo cotidiano al tablado.

En *The show must go on* participan, durante 90 minutos, dieciocho intérpretes vestidos con ropa de calle y un DJ. La banda sonora se compone de dieciocho éxitos internacionales de John Lennon, Queen, David Bowie, Tina Turner, Celine Dion, entre otros. La cultura popular y el movimiento ‘común y corriente’ predominan en la pieza. Kristin Hohenadel, crítica de *The New York Times*, la calificó como “provocativa, cerebral y graciosa”⁶⁷. Debra Craine, de *The Times*, opinó que la obra se salva de la banalidad por el inteligente sentido del humor de Bel, nacido de la literalidad con la que la puesta en escena se relaciona con la música; y, aunque puede ser pretencioso, es difícil no seguir su juego.⁶⁸ Le salió el chiste.

⁶⁷Kristin Hohenadel: “Nondances that spur critics to brawl and audiences to sue”, en *The New York Times*, 20 de marzo de 2005.

⁶⁸Debra Craine: “Jerome Bel at Sadler's Wells”, en *The Times*, 12 de febrero de 2008.

Hayde Lachino invita a no caer en relativismos: “No todo lo popular es desechable ni todo lo incomprendido es vanguardia”. ¿Qué sucede cuando el afán intelectual sobrepasa a la danza? La directora del Festival de Danza y Medios Electrónicos (FEDAME) apunta que es preferible la complejidad teórica que la nulidad. “No conozco a ningún coreógrafo serio, profesional, que no tenga una complejidad teórica con respecto a la idea del cuerpo y la representación. Cuando no hay una aproximación reflexiva, lo único que se hace es repetir formas. Aunque también abundan los que pretenden colocar discursos de un supuesto rigor teórico que no poseen.”

Los charlatanes, dice, están por doquier. En Europa sucede una corriente en la que los coreógrafos se empapan de textos filosóficos para fundamentar su propuesta estética. Acusa Lachino que es una especie de moda y que varios piensan que con leer un ensayo de cinco cuartillas lo han comprendido todo; “no basta con citar a los autores en el programa de mano”. Lo más común es “cubrir con un disfraz nuevo a contenidos viejos” y las salidas fáciles: poner a actuar a un bailarín, a bailar a un actor, reproducir un video sobre el escenario...

“No es en lo anecdótico donde se dan las rupturas sino en el espacio de los elementos formales de la danza, ahí debe producirse la reflexión. Se piensa que la transdisciplina —concepto muy sonado (en serio, muy sonado) para definir la reformación disciplinar a partir de otras disciplinas— en convocar a mucha gente de otras artes o profesiones para construir una obra. ¿Dónde está la novedad? La danza lo ha hecho desde hace más de 300 años. El fenómeno transdisciplinario ocurre cuando los elementos de otras disciplinas contaminan e invaden; ahí se originan las interrogantes para discutir y replantear qué es la danza contemporánea.”

Esa forma de negar y reinventar la danza es lo que le da significado y trascendencia a las propuestas. La modernidad, insiste Lachino en culparla, edificó universos cerrados, con límites definidos. La tarea es brincarlos para ver lo que se

quedó afuera. Podemos encontrarnos pesadillas o chistes. Qué mejor que estén bien contados.

Danza Mínima (a2/v3)

Improvisación de movimiento: Evoé Sotelo

Intervención sonora: Canasupo (Benito González)

Video: José Luis García Nava

Intervención espacial, luz y vestuario: Mauricio Ascencio

3 de marzo de 2010

Salón de Danza UNAM

Todo está en aparente calma. Me encuentro encerrado en un espacio rectangular, de diez metros de largo por siete de ancho, aproximadamente; sentado en el piso, justo en una esquina del lado derecho. Observo alrededor y no logro distinguir casi nada, solo los cuchicheos de las personas que están junto a mí. El lugar permanece oscuro, frío. Vine a ver danza que, por principio, no parece danza.

Han aparecido tres luces que se pasean buscando algo. Semejan las lámparas que se accionan en un escape de prisión pero no suenan sirenas sino ruidos extraños con ecos electrónicos. El espacio se ha iluminado un poco. Vislumbro que del lado izquierdo varias manos blancas, quizá muertas, surgen del piso. Es una imagen tétrica. Son manos y antebrazos hechos con porcelana. De manera simultánea, una mujer se hace presente frente a mí, a unos cinco metros de distancia. Está vestida con un faldón negro, semeja una estructura escultórica.

La mujer, Evoé Sotelo, comienza a mover algunas partes del cuerpo mientras su rostro sucumbe inexpresivo, con una máscara ficticia que me impide leer cualquier emoción o gesto. El abdomen y la espalda, descubiertos. Se aprecian firmes y con una fuerza que no logra impulsarse hacia al exterior. Sus músculos se tensan; yo me tenso. Evoé se contrae, detiene el tiempo unos segundos y levanta los brazos para después extenderlos en secuencias sutiles, vaporosas. De pronto, se encorva como si

su cuerpo colapsara hacia sí mismo. Ese cuerpo deviene en un hoyo negro que devora su propia energía.

Me duele la cabeza, ¿qué está sucediendo? No encuentro una causalidad de lo que ocurre. Ya pasaron varios minutos y Evoé solo ha avanzado unos centímetros desde su posición inicial. Me estoy distraendo pero los sonidos me hacen volver. No sucede lo mismo con el muchacho que está a mi lado, se ha dormido. Ahora el ruido tiene un toque metálico. Dirijo la mirada hacia las manos blancas que están inmóviles pero simulan movimiento por la forma en la que están acomodadas; mi percepción recuerda el vaivén del mar cerca de la playa. Sus dedos parecen ansiosos por alcanzar la superficie, tocar el cielo.

Evoé cada vez está más cerca. Su trayectoria ha dibujado una diagonal imaginaria, de derecha a izquierda. Ahora es difícil alejar la vista de su cuerpo: espalda delgada; cabello corto, lacio, echado hacia un lado; abdomen plano. Ha absorbido la energía de las cuarenta o cincuenta personas que hemos venido a verla. El faldón se arrastra y me concentro en el detalle. Detrás del mar de manos hay una pantalla en la que se proyecta la imagen distorsionada de Evoé. Un holograma, un fantasma. Un pedazo de la bailarina o su alma que vibra y se desvanece al duplicar los pasos. Se agiganta, disminuye y se confunde con el mundo ‘real’.

La luz que juega en todo el espacio, decide invadir el mar de manos. Evoé se posiciona en el punto medio del lugar. ¿Cómo puede contenerse? ¿Cuándo se le escapará toda esa energía? El cuerpo, en ebullición, se derrumba. Cae. Como la idea de la quietud absoluta.

El proyecto de *Danza Mínima*, de Evoé Sotelo, está compuesto por siete propuestas. Fue concebido, según Mauricio Ascencio, colaborador de Quiatora Monorriel, como una forma para visitar las habitaciones clausuradas u olvidadas dentro de la mente.

De acuerdo con Evoé, es un caldo de cultivo originado por el ‘razonamiento’ —así lo entrecomilla— del propio inconsciente, que “discrimina, elige, pondera, con total autonomía, los elementos que constituyen el universo personal.”

La improvisación es la técnica que predomina. Esta obra ha generado dos antesalas, la primera con cuatro versiones y la segunda con tres; la primera implica el diálogo improvisado entre el cuerpo, el sonido y la luz, mientras que a la segunda se le aumenta la intervención del video en tiempo real. Por su rareza y aspecto alternativo ante el código dancístico, *Danza Mínima* fue elegida para inaugurar en marzo de 2010 las funciones del Salón de Danza, un espacio pensado para los ensayos de los espectáculos organizados por la Dirección de Danza de la UNAM que se ha convertido en una caja negra donde se promueve la experimentación y el montaje de “propuestas artísticas arriesgadas”.

También fue arriesgado, recuerda Hayde Lachino, programar la pieza en el Festival de Artes Electrónicas y Video Transito_MX 02. Encargada de escribir un texto para el catálogo, registró la rigidez de la mirada, con respecto a la danza, de varios espectadores, entre ellos artistas visuales. “La comprensión general de la danza está vista desde el espectáculo, no como una práctica artística. Resulté indignada frente a la comunidad de creadores, algunos de ellos con propuestas muy radicales dentro de sus disciplinas, cuya crítica recaía en que Evoé ‘no bailó’. Reducir la danza a la ejecución de pasos es empobrecer lo que la danza puede hacer potencialmente”, relata aún sorprendida.

En aquel festival, el 18 de octubre de 2007, se escenificó la versión 4 de la antesala 1. En esta *Danza Mínima* participaron Evoé, Katia Castañeda y Hunab ku Mata Karo en la interpretación, Benito González con la intersónica y Mauricio Ascencio con una instalación.

La coreografía, fundamentada en la improvisación pero sujeta a una trayectoria espacial y a un guión dramático específicos, iniciaba con las dos mujeres sentadas en

un sofá, cuya relación se sometía solo a miradas de reojo. El espacio: invadido por objetos regados en el piso —muñecas, ladrillos, bolsos— que se lograban distinguir por la iluminación tenue de lámparas de mesa ubicadas junto a ellos. De lado opuesto: una mesa repleta de tierra y dos sillas. Entre el sillón y la mesa: el cuerpo de un hombre tirado.

Lachino describe, en el catálogo de *Transitio_MX 02*, las acciones de estos personajes: “ellas se levantan lentamente de la banca, se desplazan con igual lentitud por el espacio hasta llegar a la mesa, mientras que el hombre sutilmente se para, camina y termina sentado en la banca”.⁶⁹ Si se apela a la dinámica, la experiencia resulta una tortura de aburrimiento y somnolencia en el transcurrir de casi una hora. Pero la danza de Evoé, “contaminada” con las posibilidades del lenguaje audiovisual, manipula la percepción del tiempo.

“Evoé investiga sobre la temporalidad y plantea estructuras de representación que no están atadas a la lógica aristotélica, del principio, desarrollo y fin, o de contar una historia por medio de estructuras narrativas lineales. Se instala en otras formas de representación donde la inmovilidad, el mínimo movimiento, se instituye como alternativa para la danza”, manifiesta en entrevista Lachino, quien hace una distinción entre el tiempo real, que transcurre entre el inicio de la obra y el último aplauso del espectador, y el tiempo subjetivo, parte interna de la pieza sobre la que se ha construido el conjunto de la puesta en escena.

“*Danza Mínima* es la exteriorización del tiempo experimentado por los personajes, es como hacer visible el sentimiento, el latido del corazón, la respiración o el pensamiento. Esta puesta se construye teniendo como fundamento el tiempo subjetivo de los personajes, lo que arroja una luz nueva sobre el drama humano. Ya

⁶⁹Hayde Lachino: “Quiatora Monorriel: El tiempo como nueva coordenada”, *Catálogo del Festival de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX 02*, p. 179.

no se trata de ver la acción, sino de presenciar el tiempo de la acción. Busca revelar cómo un instante cambia para siempre una situación”⁷⁰, documenta.

—¿Lo oportuno es mirar esas otras posibilidades de la danza?

—Evoé, además, tiene un porqué de su práctica. Sus piezas recientes indagan en la técnica del cine que permite dilatar un instante, hacer que un segundo dure dos horas. Eso permite observar la realidad contenida que se le escapa a la percepción cotidiana y que contiene significaciones y acontecimientos interesantes para el análisis estético. En el instante hay otra configuración del drama, una prefiguración de él.

—¿Tenemos las herramientas suficientes para mirar?

—No. Y eso pasa tanto en México como en Europa. Un factor de la incompreensión del arte sucede cuando las propuestas rompen con lo establecido. Lo delicado en nuestro país es que la gente de danza no ve danza. ¿Así cómo se postulan criterios? Es imperdonable que los coreógrafos no vean a sus compañeros o que se intenten copiar o los descalifiquen únicamente porque sus propuestas no se parecen a las suyas. Cuando nos enfrentamos con una investigación seria, hay que analizar y discutir. La experimentación artística es similar a los avances científicos. Debemos apostar por ellos. ¿Por qué la danza tiene que moverse en el terreno de lo conocido? Así no pasa nada. Además, existe una doble responsabilidad en el ejercicio artístico nacional. Por una parte, los artistas trabajan con fondos públicos, lo que conlleva una responsabilidad ética que se demuestra solo con el rigor en su trabajo.

—¿La investigación de Evoé es rigurosa?

—Es terriblemente rigurosa. No trata solo de dilatar el tiempo sino de trabajar sobre cómo es su presencia corporal durante ese momento. Construye estados del cuerpo con mucha contención y se concentra en el instante del intérprete. El hecho ya no es un acto demostrativo sino de introspección. Como investigadora, sus

⁷⁰ *Ibidem*, p. 180.

propuestas evidencian un gran rigor formal. Lo que se ve en la escena es coherente con el resultado de sus reflexiones.

—¿Ha consolidado un estilo?

—No sé qué va a pasar con Evoé. Lo que sé es que está centrada en su actividad reflexiva. Cada uno de sus trabajos se fundamenta con interrogantes específicas; sin embargo, poco a poco está surgiendo una reflexión general en torno a la técnica, el gesto y el cuerpo visto desde otra perspectiva.

—¿Y sus puntos débiles?

—Una de las debilidades de su trabajo tiene que ver con ella como intérprete. El contexto de sus puestas en escena es muy sólido pero a ella le falta más coherencia en su interpretación. Se sitúa en un punto ambivalente, en la ‘no definición’. No se ubica en la idea clásica del bailarín ni tampoco se instaure en lo radical, con relación a lo radical que llega a ser su propuesta escénica.

Acudir a los recursos mínimos no es nuevo en la danza contemporánea. El minimalismo, corriente estética estadounidense que se desarrolló entre los años sesenta y setenta del siglo pasado, promulgó que los efectos máximos en el arte se consiguen con el mínimo de elementos. Iniciado en la escultura, el diseño y la arquitectura, este pensamiento llegó a las artes escénicas. Lucinda Childs (1940) se consolidó como la pionera de la danza minimalista, estilo que explotó la repetición perenne de frases coreográficas, la incansable reiteración de gestos y la inmovilidad.

En un artículo publicado por el diario *El País* el 14 de mayo de 2011, con motivo de la actividad escénica en Madrid que reconfiguró la mirada hacia el minimalismo, el crítico Omar Khan señaló que esta corriente se creyó efímera y olvidada desde la década de los noventa. Uno de los trabajos representativos de Childs, *Carnation*, data de 1964. Este solo le imprime un sentido irónico al papel de

la mujer de la época, otorgando otro significado a la interacción con objetos cotidianos, como fibras para lavar trastes, que explota el movimiento escaso.

Khan enfatiza que la obra emblemática del minimalismo escénico sigue siendo *Einstein on the beach*, una ópera experimental estrenada en Nueva York en 1976, con música de Philip Glass, dirección de Bob Wilson y coreografía de Childs, que será remontada en 2012 con sus íntegras cinco horas de duración sin intermedio. Otras manifestaciones de danza minimalista fueron propiciadas por Krisztina de Châtel, quien en *Typhoon* (1986) inmoviliza a sus bailarines, y por Ángels Margarit, coreógrafa catalana marcada con esta corriente en sus primeras obras, *Kolbebasar* (1988) y *Carol.la* (1992).

El minimalismo está reviviendo. La alemana Nicole Beutler regresó la mirada hacia Lucinda Childs para componer *2: Dialogue with Lucinda*, una revisión coreográfica de dos obras de Childs, *Radial Course* (1976) e *Interior Drama* (1977). “En muchas de mis piezas anteriores ya había trabajado con la estrategia de la repetición, pero nunca como un acto conceptual. Lucinda dice que sus piezas procuran una intensa experiencia que procede de ver y escuchar, y esta idea me empujó a indagar con detenimiento cómo ella compone a través de patrones matemáticos”, dice Beutler para *El País*.

En su artículo, Khan advierte: “La experiencia de la danza minimalista es vivencial. Resulta difícil explicarla sin que luzca como una propuesta demasiado fría, esquemática y aburrida, pero su dinámica y fascinación vienen de la implicación del que la observa. Exige la concentración primero y, desde allí, conduce al hipnotismo, a la fascinación y la admiración, gracias a su entramado perfectamente matemático y racional.”⁷¹

Como reacción al texto de Khan, en el contexto mexicano, Evoé Sotelo acusa: “Es muy triste leer cómo lo que en otros lugares del mundo es motivo de celebración,

⁷¹Omar Khan: “Menos es más”, en *El País*, 14 de mayo de 2011.

recuperación, revisión, en México sigue siendo terreno inaccesible e incluso menospreciado por el común de críticos y espectadores de danza. Los principios de composición que dan lugar a los discursos mínimos, fundan su valor en un laborioso ejercicio racional y poético que si bien no es ‘fácil’ para la sensibilidad del público ‘tradicional’, no por ello carece de sustento e importancia artística, como lo asume en general esa ‘metaconciencia escénica dancística mexicana’, a la que tanta falta le hace expandir sus supuestos.

“Al día de hoy, increíblemente constato que, de manera frecuente, la arcaica frase ‘esto no es danza’ sigue sonando (implícita o explícitamente) con gran fuerza dentro del ‘medio’. ¿Qué puedo decir? Que falta cultura, que la ignorancia prevalece, que la mente y la sensibilidad pobre surgen en el individuo que no conoce, que no se esfuerza por expandir su campo de acción y reflexión.”

Rosario Manzanos es una mujer dura. Su cuerpo impone, su rostro somete. Posee una mirada inquisidora. Reportera especializada en danza, colaboradora del semanario *Proceso* desde 1988, le gusta enterrar el colmillo, buscar la carne, lo sabroso, el conflicto de las noticias; no perdona cuerpos desentrenados, ni fallas de producción ni aburrimiento en el foro. ¿Que los ejecutantes bailen bien? Es su obligación, dice, y reclama profesionalidad ante todo. Para ella, Evoé Sotelo es una ocurrente y una intérprete auténtica; en una ocasión la persiguió, oculta, en un estacionamiento mientras bailaba. “No podía dejar de verla”, confiesa la a veces temida y odiada Manzanos.

Solo una vez Evoé ha dejado sin respiración a Rosario. Sucedió en 2002, durante el Premio INBA-UAM, al observar *Sombrero de cinco picos*. “¡Qué bárbara!”, expresa la crítica para recordar los inolvidables zapatos rojos de aquella coreografía, el diseño, la estructura y los contrapunteos, esos enfrentamientos que

jalan del cuello y no permiten salir del hecho dramático, lo que más atrapa a Manzanos. “La pieza estaba tocada por la excentricidad que caracteriza a Evoé, se posicionó por encima del concepto que los demás coreógrafos presentaron en el concurso y en fechas aún posteriores...”

Decidió esconderse para no felicitarla y evitar hacerle obvio que le había fascinado la obra, para guardar su postura implacable. Manzanos piensa que Evoé lo leyó como un rechazo o desaprobación y que esto refleja una postura de inseguridad ante las decisiones que toma en su trabajo creativo. “Duda, le preocupa cómo son recibidas sus propuestas, lo cual debe ser superado porque para eso, para arriesgarse, se hace arte, si no estás seguro, después te arrepientes y ya.”

Otra de las características que nota es el ingenio que posee la coreógrafa. Sabe conseguir los elementos que requieren sus obras: gorritos, megáfonos, carritos de supermercado, tacones, vestidos, esqueletos... “Sus ideas son extraordinarias pero no todas cuajan. Tiende a pensar que el movimiento no es necesario en la estructura dancística pero tampoco domina el lenguaje teatral que le permita mantener la atención por mucho tiempo.” Por este ímpetu de experimentar con los elementos tradicionales de la danza, Manzanos teme que las propuestas de Evoé se acerquen más al *performance*, otra de las disciplinas que retoma al cuerpo como instrumento de creación.

Pancho López, artista del *performance* y pilar del Encuentro Nacional de Performance, Performagia, reafirma la hibridación que pervive en esta actividad artística y, con el afán de exponer los elementos que componen al también llamado arte de acción, da algunas pistas para identificarlo: “el cuerpo y la idea, si no se tiene una idea, no existe la posibilidad de llevarla a la acción, al presente, al aquí y ahora”. Resalta que aunque se puede remontar, lo que importa es la experiencia del instante, el dolor, el asco, el placer, el cansancio, que no implica una exigencia técnica ni la

representación de un argumento. “La danza, en cambio, es una disciplina que se aprende, se ensaya, se dirige, aun cuando interviene la improvisación.”

Manzanos explica que Evoé tiene una forma diferente de ver el arte, que pertenece a otra generación sonorenses de danza. Hermosillo es un punto geográfico que ha sobresalido dancísticamente desde que Martha Bracho, bailarina y coreógrafa representativa del Movimiento Mexicano de Danza Moderna, se trasladó en 1954, en el auge de su carrera como integrante del grupo de Ana Sokolow, para fundar la Academia de Danza de la Universidad de Sonora (Unison).

“La profesora tuvo que vencer en los primeros años las resistencias que oponía una sociedad cerrada y temerosa del cuerpo y su lenguaje... Ahora sus estudiantes se cuentan por centenas y ha dado lugar a la creación de otro grupos de danza en el estado...”⁷², aseguró Manuel Rivera Zamudio, rector de la Unison, al conmemorar el XXX aniversario de la llegada de Bracho, quien en ese entonces, en 1984, fungía como directora de la Academia, según lo documenta Alberto Dallal en *La danza en situación*.

Otro hecho que marcó la escena de la región fue la creación del grupo Antares Danza Contemporánea en 1987, fundado por Adriana Castaños, Miguel Mancillas, David Barrón e Isabel Romero. Con la dirección actual de Mancillas, Antares sigue impulsando la creación, la gestión y la formación dancística. Los demás integrantes han formado sus propios proyectos, como Castaños, quien actualmente coordina la ahora opción de Danza de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Unison, y dirige la compañía Producciones La Lágrima.

Evoé, de forma incidental, inició sus estudios de ballet a los 10 años en la Academia de Danza fundada por Martha Bracho y reconoce abiertamente que fue influenciada por los primeros trabajos de la carrera coreográfica de Adriana

⁷²Alberto Dallal: “Martha Bracho: treinta años en Sonora”, en *La danza en situación*, p. 28.

Castaños, en cuanto a la investigación de movimiento. En 2010, después de residir y hacer carrera en el Distrito Federal, regresó a Hermosillo como profesora de la Unison.

Además de Castaños (1956), Evoé tiene como referentes en la danza al estadounidense Mark Morris (1956), por su impacto en la estética ochentera, y al checo Jirí Kylián (1947), por su exactitud en el nivel compositivo. Sorprendida por tal afirmación, Rosario Manzanos comienza a desmenuzar relaciones:

“Adriana Castaños sí tiene una marcada influencia de Mark Morris; incluso, en ciertos momentos, se convierte en una clara cita. Parafrasea varios elementos dancísticos que utiliza Mark.” Por ejemplo, las revisiones irónicas que los dos creadores hacen de *El Cascanueces*, Morris en 1991 y Castaños en 2004. “Adriana, en su obra general, es una excelente editora y ensayadora. No crea vocabularios sino que utiliza los recursos de los bailarines con los que trabaja; sabe lograr que un unísono sea un unísono pero el influjo tan evidente de Mark le coarta su propia libertad de creación.”

Mark Morris, poseedor de un sentido del humor irreverente, nunca se ha presentado en México, señala Manzanos. “Paradójicamente a lo que hace Evoé, es un creador que trabaja con bailarines de ballet. Su fuerte es la técnica clásica. Por eso pudo ser el coreógrafo favorito de Mikhail Baryshnikov, uno de los mejores intérpretes del siglo pasado, y fundar junto con él la compañía White Oak Dance Project. Morris tiene un particular modo de moverse, es irónico y sabe leer partituras para construir sus coreografías. Enloquece con la música barroca, la ama.”

En el caso de Jirí Kylián, ocurre algo similar. “Utiliza un vocabulario absolutamente clásico.” Sus primeras obras las logra por la influencia que tiene del coreógrafo sudafricano John Cranko (1927-1973), pues trabajó con él en el Ballet de Stuttgart, la primera gran compañía alemana. Después, contratado por el Nederlands Dans Theater en 1979, Kylián propulsó al grupo para convertirse en uno de los

mejores del mundo. Dallal escribió al respecto: “Los aciertos de Kylián, naturalmente, se hallan referidos a su enorme capacidad para crear danzas perfectamente estructuradas cuyo sentido surge a partir de la realización plena, completa de cada uno de los elementos dancísticos. Piensa en el diseño con claridad y esmero y lo proyecta en dirección de la realidad con pleno conocimiento de causa.”⁷³

Todo esto, apunta Rosario Manzanos, no da señales en el trabajo de Evoé Sotelo. “No logro leer en su obra la influencia de Morris ni la de Kylián; y no estoy segura de leer la de Adriana Castaños”. Las referencias, intuye, tienen que ver con que Evoé se sensibilizó con las obras de estos creadores más que en el aspecto formal.

Segura está de que Evoé “tiene un enorme rigor al entrenarse”. Alumnas de Guillermo Maldonado, especialista en la enseñanza de ballet y jazz, Manzanos se ha distraído de las indicaciones de la clase solo para observar detenidamente, a detalle, cómo se mueve Evoé, el esfuerzo que empeña, la forma en que recibe las instrucciones del maestro, la actitud hacia el grupo y, por si no fuera poco, la manera en la que viste para las sesiones de trabajo. “Entiende cabalmente el entrenamiento y es particularmente excéntrica, impacta en lo visual. Pero su excentricidad es natural, no una pose. Es muy humilde para los alcances que posee como intérprete; le he visto tesituras difíciles de alcanzar, le pertenecen a ella. Por eso no distingo ninguna influencia. Ella es ella.”

Evoé podría dedicarse a la interpretación y trabajar notablemente para cualquier compañía, asegura Manzanos. “Entra en personaje de volada —y chasquea los dedos para enfatizarlo—, pero está ensimismada como creadora de sus propios solos, tal es el caso de *Danza Mínima*. La compañía que codirige con Benito González no es una compañía, es más un dueto. Algunas de sus obras han sido

⁷³Alberto Dallal: *La danza contra la muerte*, p. 279.

brillantes y las desarrolla a partir de elementos muy sencillos, pero otras no le quedan o no las vuelve a presentar, como *El regreso del lobo* que nadie más volvió a ver después del Premio INBA-UAM de 2009. Quiatora Monorriel está vinculada al arte *pop*, son muy simpáticos. Pero no han trascendido dancísticamente. Evoé despuntó mucho con *Sombrero de cinco picos* pero no le he visto una coreografía con tal fuerza. Es ingeniosa, extravagante y se interesa por aspectos que nadie más se fijaría, pero eso, desgraciadamente, no se refleja siempre en el escenario.”

—¿Qué le falta?

—Ejecutan cosas que no son tan trascendentales para la danza. No es que los obligue a bailar como Merce Cunningham sino que, a lo mejor es una limitación mía —asume Manzanos—, no he comprendido su concepto teórico, intelectual. Entiendo su discurso en contra de las convenciones pero a mí me choca aburrirme, y las obras de Evoé lo han logrado varias veces.

—¿Es pretenciosa?

—No. Le falta calle, una cualidad que se exige en periodismo. Debió haber trabajado con varios coreógrafos, saber cómo estructuran sus ideas, verlo de primera mano. Enfrentarse a trabajar en lo que es un cuerpo de baile, incluso en obras que no la convencieran y permanecer indiferente. Su experiencia coreográfica podría haber sido muy enriquecedora.

Otro de los puntos débiles que Rosario Manzanos identifica en Evoé es el no haber conformado un repertorio, montar más funciones con ciertas obras, pues algunas de sus coreografías dan para más. “Su danza es de corto alcance; el que la vio, la vio. Esa amplitud efímera es un concepto viejo, manoseado desde los *happenings* en los sesenta. Debe explotar su talento sin dejar de ser consecuente con sus ideas. Si esa es su forma de producción, la respeto.”

Crear un lenguaje característico en danza es muy complejo. Manzanos refiere que Evoé experimenta el movimiento de sus obras desde su cuerpo pero aún no ha

generado un vocabulario que la distinga. “Es muy complicado, solo lo han logrado personas como Martha Graham, Merce Cunningham y otros pocos. Evoé tiene más ideas que formas para concretarlas. Su forma de moverse, para mí, no ha roto los parámetros de lo convencional.”

—¿Qué lugar ocupa Evoé en el contexto de la danza contemporánea nacional?

—No la puedo ubicar en ningún contexto de la danza mexicana. Para mí es totalmente *outsider*, genuina en sus intenciones aunque a veces no las logre pasar al terreno del escenario. Me quedo con la expectativa de ver sus capacidades interpretativas desbordadas en su quehacer coreográfico. Porque como intérprete es loquísima, loquísima, loquísima —y el efecto de la voz hace parecer que esta última palabra es repetida al infinito por Manzanos.

En 1979 se entregó por primera vez el Premio Nacional de Artes a una mujer: Guillermina Bravo, la matriarca de la danza contemporánea en México. Con singular inteligencia, además de la dancística, Bravo sostuvo ese mismo año una serie de entrevistas con Alberto Dallal, donde vinculó con el arte de la danza al cine y a la poesía, “sobre todo por el tipo de imagen que proporcionan y usan donde no hay una relación anecdótica”.⁷⁴ Tras el paralelismo de más de tres décadas, Evoé Sotelo reafirma la postura de Bravo. La similitud de la danza con el cine, al menos para ella, es innegable.

Aunque parezca extraño para sus bailarines, Evoé piensa las obras en lenguaje cinematográfico. Los somete a indicaciones similares a las de un director de cine: “imagínate que esta secuencia es una toma subjetiva —movimiento de cámara que semeja el punto de vista de un personaje en específico— y haz que el espectador vea lo que tú estás observando”; “aquí debe haber un *dolly* —plataforma movable que

⁷⁴Alberto Dallal: *Fémína-Danza*, p. 134.

permite el movimiento suave y controlado de la cámara— circular”; “ahora debe suceder un *zoom* —acercamiento— a tu mano cuando toca la pierna”. Tales efectos pueden producirse si se magnifican interpretativamente a tal grado que la boca escena del teatro dirija al público hacia los detalles, según la postura de la coreógrafa.

Este procedimiento genera que el bailarín asimile sin equívocos la “geografía” corporal estructurada por Evoé. “No sucede lo mismo si les marco giros y trayectorias simples. Si se empeñan en hacer evidentes los detalles, el movimiento específico de una mano, el espectador mira esa mano. Ocurre, es real. La mente y la energía atraen las miradas.”

El cine siempre ha estado en su forma de ver la danza. Se asume como cinéfila más que como frustrada por no estudiar cine. No pasó por su mente. Lo que sí desea es trabajar en proyectos cinematográficos. En 2010, el corto *Tensa Calma*, dirigido por Alfredo Salomón, y en el que Evoé participó como coreógrafa e intérprete, recibió una mención honorífica en la categoría Cortometraje Experimental del Short Shots Film Festival México. Esta videodanza, según su creador, es una “reflexión en torno al cuerpo amenazado, un acercamiento al lenguaje corporal que revela su complejo potencial expresivo a través del planteamiento, el desencadenamiento y la complicación de acciones específicas alrededor de un arma de fuego.”

David Lynch, Jim Jarmusch y Andréi Tarkovski son los tres cineastas que han formado la perspectiva de Evoé Sotelo, les adjudica más a ellos una influencia artística que a personalidades de la danza. “Desde que vi la primera película de Lynch, *Eraserhead* (1977), la percibí como una pesadilla, todo lo que pasaba era bizarro, me removié emociones. He visto todo su trabajo. Me atrapó la forma inconsecuente de narrar y la incertidumbre que propicia con ella. El espectador fracasa si se gasta tratando de entender; sus películas son un riesgo, debes tirarte al abismo con los brazos abiertos y confiar que algo va a pasar.”

El cine del estadounidense David Lynch (1946), para la historiadora del arte Graciela Gayón, “oscila entre lo referencial y lo poético, rompiendo sin duda con toda tradición cinematográfica. Subversivo e insolente, el resultado de su obra son trazos de una estética visual delirante que diluye cualquier temporalidad narrativa”⁷⁵, según explica en su tesis de maestría. También señala que el espectador resulta dudoso al no ubicar un antes y un después y que es trastocado por la intensidad de las imágenes que explotan lo inquietante.

Director de *El hombre elefante* (1980), *Terciopelo azul* (1986) y *Mulholland Drive* (2001), filmes que le han otorgado la nominación al Oscar a la mejor dirección, Lynch se interesa por mostrar los espacios que permanecen ocultos para develar “que tras la fachada de la normalidad de las apariencias, hay todo un universo extraño, siniestro e inquietante, que más allá del desasosiego que provoca, se produce un terror profundo que no reside solamente en lo extraño, lo grotesco o lo monstruoso, sino que se produce por la perturbadora desfamiliarización en aquellas cosas o situaciones que en el fondo reconocemos como familiares”⁷⁶, expone Gayón.

Cautivada por Lynch, Evoé comprendió que su labor en danza debía explorar otras formas de estructuración y desapegarse de la narrativa lineal, exploraciones que, reconoce, maduraban desde hace tiempo en la escena dancística de Estados Unidos y Alemania pero en México no. Andrés Téllez, en *El imperio del cine*, reafirma que Lynch rompe con el lenguaje cinematográfico clásico: “es imposible armar de manera unidireccional el desarrollo de sus películas o distinguir certeramente qué situaciones tendrían que ir antes o después”; trastoca las distinciones espaciales, “dejan de ser útiles” el arriba/abajo y el dentro/afuera; se hace difícil señalar qué secuencias son parte de un ensayo, de una improvisación o la

⁷⁵Graciela Gayón Domínguez: *David Lynch o el imperio de la imagen*, p. 65.

⁷⁶*Ibidem*, p. 68.

interpretación del guión; y, lo más sobresaliente, hay una clara separación entre la lógica de la imagen y la de la ‘realidad’.⁷⁷

La película de Lynch que más ha impactado a Evoé es *Terciopelo azul*. La premisa del filme es develar lo que hay detrás de las apariencias. Desde la primera escena. Relata una serie de acontecimientos ocurridos en Lumberton, un pacífico barrio estadounidense que se descubre, al caer la noche, en un lugar de perversiones. Engloba lo que este cineasta exige en su disciplina: “El cine debe tener fuerza. La fuerza del bien y la fuerza de la oscuridad, para que puedas tener escalofríos y agitar las cosas un poco. Si te apartas de esas cosas, caes en picada en la basura de lo tibio.”

Del estadounidense Jim Jarmusch (1953), Evoé Sotelo retoma el minimalismo de su narrativa y el efecto de “no ocurre nada”. Recuerda con ánimo *Mystery Train* (1989), cinta que cuenta tres historias protagonizadas en una misma noche por extranjeros que han llegado a Memphis, Tennessee: una pareja japonesa, una viuda italiana y un desempleado inglés y sus amigos, quienes comparten el mismo hotel y, durante el desarrollo, confirman “una imagen mitificada de la América de Elvis Presley que no se corresponde con la ardua realidad”⁷⁸, argumenta Javier Hernández Ruiz en “Todo está en tránsito”, uno de los ensayos que compone el libro *Jim Jarmusch: itinerarios al vacío*. Un ancla en la narración es el tren, ahí inicia y termina todo, sin que se hayan resuelto los conflictos de los personajes.

Breixo Viejo, especialista en historia del cine, estima que el trabajo de Jarmusch ha cargado lo mundano de significado, sus personajes y las localidades donde se desenvuelven forman parte de una periferia marginal de Estados Unidos. “Sus películas configuran un verdadero pensamiento comunitario, secularizado, multicultural y democrático, y oponen su imaginario a la ideología *hollywoodense*

⁷⁷Andrés Téllez Parra: *El imperio del cine: Lost Highway, Mulholland Drive e INLAND EMPIRE*, de David Lynch, p. 71.

⁷⁸Javier Hernández Ruiz: “Todo está en tránsito”, en *Jim Jarmusch: itinerarios al vacío*, p. 37.

construida sobre triunfadores, finales felices y valores competitivos, sexistas y nacionalistas”⁷⁹, analiza en *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*.

Descrito como un cineasta independiente, por su libertad en el proceso creativo más que en el aparato de distribución y comercialización, Jarmusch se caracteriza además porque sus relatos “no buscan los tiempos fuertes dramáticos y a veces se pierden en elipsis o toman un desvío lateral”⁸⁰, explica Antonio Weinrichter en “Lejos de Hollywood”. Aprovecha los tiempos muertos. En su filmografía sobresalen *Stranger Than Paradise* (1984), ganadora de la Cámara de Oro del Festival de Cannes, *Dead Man* (1995), un *western* nada tradicional protagonizado por Johnny Deep, y *Coffe and Cigarettes* (2003), compuesta por once cortos cuya única anécdota consiste en beber café y fumar.

Estos relatos minimalistas de Jarmusch, dispuestos en los extensos silencios de sus películas, forman parte del “nunca pasa nada”, aparentemente, pues el mismo cineasta opina que “las pausas son a menudo más importantes que las palabras. Ese momento de calma en el que la gente no está diciendo nada es mucho más importante que el diálogo”. Esa obsesión por la quietud también es compartida por la danza de Evoé Sotelo. El silencio corporal frente al estruendo de las machincuepas.

También coherente con su desempeño en el escenario, Evoé ha adquirido herramientas del cineasta, actor y escritor ruso Andréi Tarkovski (1932-1986), quien ha pasado a la historia como uno de los pilares del cine por sus experimentos con el tiempo. “Visualizar una escena de *Sacrificio* (1986), de Tarkovski, donde aparece el comedor de la casa en una costa de Suecia, donde la tela de las cortinas se mueve por el viento que viene de la playa y la cámara se acerca para ver el detalle del encaje, esa situación onírica, contemplativa, perezosa, ha sido fundamental para mí”, comparte la coreógrafa.

⁷⁹Breixo Viejo: *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, p. 169.

⁸⁰Antonio Weinrichter: “Lejos del Hollywood”, en *Jim Jarmusch: itinerarios al vacío*, p. 17.

Solo siete películas componen la filmografía de Tarkovski, en todas ellas impera “el tiempo largo, majestuoso en los planos” y “las imágenes llenas de parsimonia, detallistas hasta el extremo”⁸¹, de acuerdo con J. M. Gorostidi, quien presenta la edición en español de *Esculpir el tiempo*, un libro que recoge la postura teórica y estética del cineasta ruso.

Verter la temporalidad en la imagen, construirla, fue el propósito de la carrera de Tarkovski, pues consideró que “la imagen cinematográfica es, en esencia, la observación de hechos de la vida, situados en el tiempo, organizados según las formas de la propia vida y según las leyes del tiempo de esta [...] Una imagen cinematográfica, solo será ‘realmente cinematográfica’ —entre otras cosas— si se mantiene la condición imprescindible de que no solo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella, y además desde el principio, en cada una de las tomas”.⁸²

La infancia de Iván (1962), primer largometraje dirigido por Tarkovski, propinó contundencia a la mirada de Evoé. La cinta, adaptación del relato *Ivan*, de Vladimir Bogomólov, trata sobre el desempeño de un niño huérfano en la Segunda Guerra Mundial; el protagonista, invadido por la violencia y la venganza, decide colaborar al lado del ejército soviético y en contra del alemán. La coreógrafa, sin reparos, dice que es una de sus películas preferidas y que sirvió para diseñar algunas atmósferas de *Alma Daltónica*, pieza creada para celebrar los primeros quince años de Quiatora Monorriel. “En varias escenas reside, como en esa obra de Tarkovski, el ambiente inhóspito, oscuro, la desolación.”

⁸¹Andréi Tarkovski: *Esculpir el tiempo*, p. 17.

⁸²*Ibidem*, p. 89.

En el mundo invadido por la fotografía digital, sobrevive la nostalgia por las Polaroid. Tomar una foto y esperar a que se imprimiera al instante, siempre con el riesgo de ver cómo salió, se convirtió en un rito compartido por millones de personas, tanto aficionados como profesionales. Errar en el encuadre, retratar con los ojos cerrados, entrometer los dedos en la toma se hizo común en los álbumes familiares. Esa imagen aprisionada en un singular margen blanco. La danza revela algo parecido a las instantáneas: imágenes al momento; no obstante, sin un soporte que las retenga en el espacio escénico, se difuminan con igual facilidad como llegaron.

El ciclo Visiones Coreográficas, organizado por la Dirección de Danza de la UNAM, recibió como curadora a Evoé Sotelo, quien dirigió un “gran maratón de improvisación transdisciplinaria” el 25 de junio de 2010. En *Instantáneas* confluyeron la danza, la música y la acción plástica, entre la humanidad que implica un lugar cerrado, el Salón de Ensayos, lleno de personas en movimiento y poca ventilación. Más de treinta artistas distribuidos en cinco bloques, de cuarenta minutos cada uno, participaron desde las 17:00 horas de aquel viernes. El espacio fue dividido parcialmente en dos secciones para propiciar el libre tránsito de los espectadores; durante todo el acto, el artista plástico Ricardo Rendón intervino haciendo huecos circulares en todo el muro, mientras la luz y las imágenes que sucedían en cada lado se dejaron descubrir por los orificios.

Marcela Sánchez Mota fue una de las invitadas a improvisar con el movimiento de su cuerpo. Experimentada en la ejecución y la crítica de danza, recuerda que el de *Instantáneas* resultó un buen esfuerzo para la experimentación. Fundadora en los años ochenta del grupo Utopía, dirigido por Marco Antonio Silva, y responsable de la columna de crítica de danza en *La Jornada Semanal* por siete años, Marcela añora que en la escena dancística mexicana se “sepa más” de la disciplina y de otros campos artísticos, con un énfasis en el arte contemporáneo y la literatura. La gente de danza en México no lee, se queja.

Con miedo a regarla en las *Instantáneas* de Evoé Sotelo, pues hace tiempo que no bailaba, Marcela decidió echar mano a la técnica de las máscaras corporales del actor francés Jacques Lecoq (1921-1999). Asegura que para la improvisación se han generado una serie de procedimientos que dan rigor a esta práctica escénica. No es sencillo y la libertad que se promulga está condicionada. “Yo no estaba ahí para bailar, hago diariamente clase de ballet y puedo ejecutar el 95 por ciento de lo que hace una bailarina profesional, pero mejor me propuse jugar con el espacio y la instalación plástica. Investigué en la gestualidad provocada por los sonidos. Había libertad de hacer lo que fuera”, incluso quedarse parado o sacar la panza.

Pero hubo quien no entendió el significado de improvisar. Marcela dice que la gran mayoría de los bailarines que intervinieron en el maratón terminó montando fragmentos de obras que ya había bailado. Así qué chiste. También diferencia el interpretar y el ejecutar. “Hay bailarines que no dicen nada, aún levantando las piernas como nadie, están tan preocupados por la técnica que olvidan lo demás: ser un verdadero intérprete, comunicar, robarse el escenario. Parece que nadie les enseña eso.” Y vuelve a reprocharle a la ignorancia del medio. Relata que le ha tocado impartir cursos a estudiantes y profesionales que ni siquiera saben quién fue Pina Bausch (1940-2009), artista alemana que revolucionó la danza contemporánea.

La propuesta de *Instantáneas*, para Marcela Sánchez Mota, quedó ahí, en el experimento de ese día, no puede considerarse como una obra sino un ejercicio para explorar la libertad del intérprete, cotidianamente sometido a las decisiones del coreógrafo o director de escena o de la misma técnica. Comenta que en México, al separar la danza clásica de la contemporánea, seguimos atrasados. “Romper con esa idea es muy difícil, mientras que internacionalmente el bailarín maneja todas las técnicas, y lo hace bien. Aquí somos chiquitos. O hacemos ballet o contemporáneo, y muchas veces mal. Es muy triste.”

Le suscitó una experiencia “rica” ser parte de ese experimento. “Fue como un *happening* sesentero donde una bola de gente pudo tener libertad para crear e interactuar de cara al público”, reafirma Marcela, quien califica la propuesta artística general de Evoé Sotelo como fundamental para la danza contemporánea mexicana, por atreverse a no seguir las convenciones y tener un concepto concreto en el terreno visual. Representa una válvula de escape ante tanto cliché. Sin embargo, opina, cuando Evoé se enfrenta a la creación de coreografías largas, se le caen por el ritmo. “Ella aplica la lentitud en su discurso, pero dentro de eso tiene que suceder algo más.”

Protagonista del movimiento de danza generado en los años ochenta, Marcela también aprecia el trabajo de Evoé porque explora y configura un laboratorio de movimiento. “Entre 1980 y 1990 se crearon varios laboratorios de danza, cada compañía tenía una forma distinta de moverse porque experimentaba a nivel de estudio, los intérpretes de los grupos permanecían, favoreciendo la oportunidad de explotar un estilo.” Esa riqueza, sentencia, se perdió en la década de los noventa.

Manuel Stephens, bailarín, coreógrafo y crítico, reconoce, en su columna *Corporal*, que “los años 1980 fueron de una efervescencia excepcional, cualitativa y cuantitativamente, en la creación dancística contemporánea, así como en la apertura de espacios (la Sala Miguel Covarrubias en Ciudad Universitaria), festivales (el de San Luis Potosí) e instituciones (el Premio INBA-UAM) que propiciaron nuevas oportunidades y condiciones para el desarrollo de este arte.”⁸³ La danza de aquellos años se caracterizó por tener una postura social, comunitaria, política. Eso cambió en los noventa.

“La cuarta generación de coreógrafos y bailarines mexicanos, los *de en medio*, está marcada por el derrumbe de las ideologías. En 1989 cae el Muro de Berlín y, en 1991, acaba la Guerra Fría entre la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas

⁸³Manuel Stephens: “Treinta años de danza mexicana”, en *La Jornada Semanal*, 25 de octubre de 2009.

(URSS) y Estados Unidos. No hay más en qué creer. El ‘enemigo’ se desvanece. ¿Contra qué manifestarse si todo está en descomposición? Esto generó un ámbito dancístico que se volvió apolítico y optó por la exploración del yo”,⁸⁴ explica Stephens, quien, como Marcela Sánchez Mota, observó un cambio de producción en la danza contemporánea a partir de que se creó en 1989 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).

Las compañías iniciaron a subsistir con las becas. En este periodo, Marcela sintió “el bajón” en la exploración corporal del sector dancístico. “No había propuestas, no decían nada, se repetían.” Los intérpretes iniciaron una diáspora y comenzaron a bailar con varios grupos, lo que impidió afianzar un estilo. En este contexto apareció, en 1992, Quiatora Monorriel, con Evoé Sotelo y Benito González. Sus intenciones, en un principio lúdicas, ponderaron un discurso estético que, según Marcela, sigue siendo uno de los más vigentes e interesantes para la danza mexicana, ahora tan llena de “pretensión intelectual exagerada”.

Para Marcela es fantástico que las nuevas generaciones busquen otras formas de hacer danza; sin embargo, bajo el pretexto de los *work in progress*, el rigor decae. “El público no tiene que ver las fallas de producción, aun en las obras que están a medio proceso. Lo que se presenta ante el espectador debe ser impecable. También me preocupa una corriente de danza que pretende intelectualizar todo, ya sea por medio de la filosofía o la semántica. Si las obras nacen a partir de estas disciplinas, perfecto, pero que intenten hacer filosofía sobre el escenario solo evidencia su falta de conocimiento. Que eso lo dejen para los filósofos y los semánticos.”

Alumna de Juan José Gurrola (1935-2007), renovador del teatro en México, Marcela Sánchez Mota aprendió que el arte teatral y el dancístico deben propiciar una transfiguración donde el intérprete se desdobra y “hace parecer ante nuestros ojos, que puede transmutar el tiempo, existir en una vida suspendida, intercambiar la

⁸⁴ *Idem.*

realidad circundante con la memoria o captar la ocurrencia, el epifenómeno, que aparece en ese preciso instante: imponer la voluntad en otro ámbito, en otro olvido”,⁸⁵ según las propias palabras de Gurrola, dramaturgo, escenógrafo, actor, director, coreógrafo, cineasta, traductor, poeta, músico, periodista, arquitecto, diseñador, fotógrafo y artista plástico.

Marcela exige en la danza algo más que moverse o quedarse quieto. No le basta. Debe ocurrir una transformación sobre el escenario, el público tiene que presenciar una revelación que le cambie la forma de verse a sí mismo y al mundo, un hecho escénico que no es frecuente distinguir en los foros nacionales. “En el caso de Evoé, a veces sucede, no siempre.” Esa experiencia carnal que se transmite y se percibe por medio del cuerpo, un momento tan deseado que si poseyéramos una Polaroid, podríamos capturarlo, guardarlo y, quizá, compartir en el instante.

El escándalo político llegó a la danza. Después del desmantelamiento en septiembre de 2009 del Ballet Teatro del Espacio, dirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco, las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) anunciaron la creación de “la Compañía de Danza Contemporánea de México”. La ironía provocó encono: la falta de recursos económicos y las irregularidades en el pago del subsidio federal que acabaron con el grupo de Descombey y Orozco, fundado en 1977, frente a la hazaña que implicaba la creación de un grupo de magnitud “nacional”. La comunidad dancística emitió su desaprobación rotunda.

“Nos oponemos a la creación de otra compañía subsidiada por el estado, en estos tiempos en que los recursos y los esfuerzos deberían dirigirse a fortalecer y promover la producción coreográfica que actualmente se realiza en el país”, se leyó en un boletín firmado por Adriana Castaños, Gregorio Fritz, Claudia Lavista,

⁸⁵Carmina Narro: “Juan José Gurrola, el ejercicio de robar el arte”, en *Día Siete*, núm. 382, p. 46.

Gabriela Medina, Miguel Mancillas, Mario Villa, Benito González y Evoé Sotelo. Aducían que esta decisión, divulgada el 19 de noviembre de 2009 por Teresa Vicencio, directora del INBA, se originaba a “espaldas del gremio”, ignoraba y desacreditaba la labor de sus miembros y retomaba el modelo de subvención rechazado incluso por las mismas instituciones culturales.

Con este tipo de presiones, el ahora llamado Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) “nació de un mal parto”, según la periodista Rosario Manzanos. La definición del proyecto, aún con lagunas, se comunicó el primer trimestre de 2010. “De acuerdo con autoridades del INBA, el Ceprodac será un espacio más democrático que la Compañía Nacional de Teatro (CNT), debido a que su director artístico, los bailarines que lo integren, así como las producciones y coproducciones que se realicen, serán elegidos mediante convocatorias nacionales”⁸⁶, escribió Manzanos en *Proceso*. Ya en funciones en 2011, Raúl Parrao es el actual director y la uruguaya Tamara Cubas es la primera coreógrafa residente con el proyecto *Multitud*.

Evoé Sotelo posee una postura reacia. No la calla, manifiesta su indignación ante un sistema de “acciones políticas perversas” que han mantenido y propagado una sociedad acostumbrada a no ser estimulada en la educación y mucho menos en el arte. El contexto en el que vive, afirma, carece de políticas culturales fundadas en la inteligencia. “Cuando un pueblo ha crecido en medio de la inmundicia, viendo a sus líderes políticos y morales corromper sus valores esenciales por una ingenua promesa de supremacía y poder; cuando la historia de una sociedad se sustenta en el ir y venir de dirigentes desprovistos de sensibilidad hacia las necesidades verdaderas, inaplazables de su gente, los tejidos que forman la estructura profunda de la nación acaban por desgarrarse”, sentenció en una mesa de discusión celebrada en noviembre de 2004 en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

⁸⁶Rosario Manzanos: “El Ceprodac, nuevo elefante blanco”, en *Proceso*, 15 de julio de 2010.

Ahí, con un discurso titulado *Una visión crítica sobre el panorama actual de la danza en México*, calificó de “parvada de cuervos” a los líderes y sus promesas. “El cielo se cubre de plumas negras que arrebatan y se atragantan de expectativas y confianzas.” Agregó que si el dicho de “cría cuervos y te sacarán los ojos” fuera cierto, el país sería “tierra de seres con las cavidades oculares expuestas; como en una película de Jodorowsky, millones de hombres y mujeres cantarían y bailarían devorados por los cuervos: pájaros dentirrostrós carnívoros, de pico fuerte y plumaje negro. A mi parecer, caricatura amarga de nuestra historia, imagen pesadillezca del sistema político nacional.”

En el mismo encuentro, efectuado para disertar El perfil y la visión del bailarín, el coreógrafo y el maestro del siglo XXI, Evoé describió al gremio como un ejército de cucarachas. La comparación inquietó. ¿Cucarachas, una especie tan desagradable? La razón que argumentó fue que son seres insignificantes “pero dotados de un organismo concebido para resistir, para permanecer; mutantes infranqueables que subsisten en el inframundo, esquivando la pisada impía o la escoba irrespetuosa de ese gigante llamado sistema.”

Convencida del poco valor que se le da a la danza, incluso dentro del propio arte, defendió la necesidad de seguir a pesar del doble esfuerzo que implica: sobrevivir y poseer la capacidad “para experimentarla como algo placentero en el cuerpo, liberador en el espíritu, deprimente en lo económico, repulsivo en lo político y necesario, vaya, imprescindible, en lo social.” Además, exigió compromiso en el ejercicio de la profesión: “Intentar hacer arte y cerrar los ojos a todo aquello que violenta nuestros derechos, somete nuestra libertad y compromete nuestra inteligencia, es traicionar la naturaleza misma del arte y su principal virtud.”

Evoé no demanda que todo lo dé el Estado sino que cumpla con sus responsabilidades para propiciar ciudadanía. De manera conjunta, plantea la participación ética de quien se propone y dice ser artista. “Cada uno debe asumir

cabalmente la tarea que le toca realizar dentro de este engranaje; no es posible madurar como individuos, como sociedad, como gobierno y como país, si insistimos en evadir nuestras responsabilidades históricas traspasando las deudas propias a terceros”, asestó el 6 de enero de 2008 durante el Encuentro Internacional de Danza, efectuado con motivo del XV aniversario del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDID).

Pero esto no implica derribar muros y situaciones extremistas. Evoé refiere que para acabar con esta historia de rezagos e ignorancia, “la responsabilidad del profesional de la danza escénica es producir discursos dancísticos o escénicos comprometidos con su perspectiva ética y artística; avalados por procesos intelectuales, técnicos y expresivos, profundos y contundentes, sin desviarse de dicho compromiso por presiones externas de otro tipo.” Rigor y profesionalidad acompañados por políticas culturales institucionalizadas “que aseguren que los espacios públicos para la expresión de la danza escénica estén continuamente llenos.”

El terreno del escenario y las palestras políticas no se llevan, según Evoé Sotelo. En entrevista asegura que en sus creaciones no se entrometen las ideologías. Rechaza que su discurso artístico contenga un dejo panfletario o se convierta en una vitrina para quejarse del sistema. Ninguna de sus obras refleja algún perfil político porque ese, afirma, puede externarlo y defenderlo como persona, en la calle, como ciudadana. Aunque sí reconoce que su trabajo proyecta una perspectiva, su perspectiva, de lo que ocurre en el ámbito social: la decadencia, la agresividad de experimentar el mundo contemporáneo.

Distinto es si sus obras tienen un impacto o influencia en el ámbito político de la danza, debido a que sacuden las tradiciones, los gustos generalizados y las orientaciones estéticas probadas y aprobadas, las que prevalecen con cierta acreditación y peso entre las tendencias a nivel nacional e internacional. “Mi danza remueve el pensamiento tradicional, conservador.”

Alma Daltónica

Coreografía: Evoé Sotelo

Música original: Conasupo (Benito González)

Diseño de escenografía, iluminación y vestuario: Mauricio Ascencio

Intérpretes: Fredy Campos, Katia Castañeda, Mitzy Dávalos, Frida Islas, Surasí Lavalle, Hunab ku Mata Caro, Victoria Riva Palacio y Benito González

Sala Miguel Covarrubias, 2007

Mi padre falleció en casa a finales de 1999 en una explosión provocada al llenar un cilindro de gas estacionario. Fue un accidente absolutamente tonto, un error de los trabajadores de la empresa distribuidora de gas.

El que fue mi hogar desde mi nacimiento quedó parcialmente destruido y rebosante de vidrios de ventanas explotadas, coágulos y enormes charcos de sangre en pisos y paredes. Mi padre y un trabajador, quien había dedicado su vida a la distribución de gas, quedaron irreconocibles. Murieron después de varios días de sufrimiento. Fue espantoso.

Al mirar abordo del tren aquel campo tan verde y esas enormes aspas blancas girando lentamente en el horizonte, sentí el poder del duelo. Alma Daltónica fue mi manera de superarlo.

Evoé Sotelo propicia estrategias de improvisación para descubrir las verdades ocultas en el cuerpo. Aprendió que en los montajes debe tener la mirada abierta. Centrarse en lo que no está previsto. Los bailarines, a veces, piensan que está al pendiente de que cumplan cabalmente con las indicaciones y premisas de trabajo. Pero no ocurre así. Los hallazgos de Evoé provienen del error, de los movimientos fuera de lugar, ahí encuentra un punto expresivo que recoge y reelabora. Edita. Y lo incorpora en su lenguaje. El poder del azar la reconforta.

—Si pudieras dar un título a tu danza, un nombre, como si fuera una obra totalizadora, ¿cuál sería?

Evoé baja la mirada. Se lleva la mano hacia la boca. Calla. Imagino la revolución en su cabeza, todo el movimiento concentrado en su pensar. Las pausas, los tacones, la ironía. Las sensaciones de su cuerpo. El vaivén que su papá le propinaba de bebé y del cual conserva la imagen, el sentimiento. La sangre. Lo oscuro y lo luminoso. Su vida.

—*El cuerpo incierto* —responde después de casi completar un minuto de silencio—. Eso podría definir lo que hago. *El cuerpo incierto* —repite más segura— porque la incertidumbre siempre es la provocación, el deseo de investigar. También es el espacio, el momento donde ocurren los sucesos expresivos más verdaderos. Sí, la incertidumbre, la no estabilidad. La incertidumbre es una puerta abierta hacia el futuro. Lo que me importa en la danza que hago es abrir puertas. No me interesa cerrar nociones sino permanecer en una posición de no saber y, quizá, descubrirlo.

Conclusiones

Quien quiera nacer tiene que destruir un mundo.

Hermann Hesse, *Demian*.

La danza es una experiencia orgánica. Se mide de cuerpo a cuerpo, entre los bailarines y el espectador, y viceversa. Observar el movimiento, el sudor; caer ante el asombro de músculos, posturas y gesticulaciones parece sencillo. Sin embargo, la danza es más que cinética, es significación, sentido; agitación corporal y de intelecto. El ser humano se completa en la danza: ideas y cuerpo, indisolubles. ¿Cómo asir la humanidad de esta práctica con palabras?

Contra la calma asume la tarea de comprender la danza de Evoé Sotelo a través de un lenguaje que no es dancístico ni corporal, sino por medio de la lengua escrita, del periodismo. Privilegiar y cancelar información para interpretar, pasar del escenario a la hoja en blanco el experimento de confrontarse con los cuerpos, las ideas, los personajes: construir una realidad a partir de otra, asistir al lugar de los hechos. Este ejercicio intenta explicar el estilo coreográfico de una de los personajes más destacados de la danza mexicana actual. La indagación está sustentada en la metodología del periodismo y, por lo tanto, su alcance es solo periodístico: comunicación rápida y eficaz.

Aunque el reportaje es un género periodístico que posibilita la profundidad en el tratamiento interpretativo, hay otras formas de acercarse al tema con mayor rigor, como las investigaciones académicas desde diferentes posturas: la historia del arte, la

sociología, la semiótica, los tratados filosóficos, la antropología, la física, la anatomía, etcétera. Lo trascendente del reportaje es la impresión de destreza, el vigor que le otorga el lenguaje, la operación semántica apropiada para facilitar la comunicación cabal, la comprensión del fenómeno a partir del uso, de la exigencia de claridad, propiedad, precisión, brevedad, sencillez y demás cualidades del estilo.

Este trabajo evidencia la construcción social del cuerpo y la responsabilidad que asumen los coreógrafos y bailarines de danza contemporánea de resignificar el contenido cultural depositado en su estructura corporal y así comunicar su visión, la propia idea sobre lo que ocurre en la actualidad, tanto a nivel personal como en el entorno. La aplicación metodológica del periodismo propició la enunciación de los fundamentos en los cuales Evoé Sotelo sustenta su propuesta coreográfica: la carga visual y la experimentación con los elementos de la danza, principalmente con el tiempo y el espacio, como el sistema más idóneo para alejarse de las convenciones que prevalecen en la escena nacional. *Contra la calma* reúne datos, anécdotas y declaraciones que sitúan las inquietudes de Evoé en un contexto amplio, el devenir de su práctica y su actitud siempre crítica, al menos en el discurso, para confrontarse con su disciplina y el mundo.

La sabiduría de los protagonistas de la danza es otra, radicada en la plena asimilación de su *yo* y en el poder que ejercen desde su cuerpo para dominarse a sí mismos y al espectador, al mundo. Enfrentarse a los prejuicios de que los bailarines no piensan de forma estructurada ni se comunican verbalmente mostró, en principio, un reto para este trabajo periodístico. No obstante, conversar con Evoé Sotelo devino en una tarea sin complicaciones porque su ofrecimiento verbal se apejó la empatía y la disposición para explicar de forma detenida, a detalle.

Armado con una mínima investigación previa y la observación de *Alma Daltónica*, coreografía compuesta para celebrar quince años de creación de la compañía Quiatora Monorriel, se efectuó la primera entrevista con Evoé. Ingenuidad

y reproducción de estereotipos prevalecieron. El acercamiento, las cuestiones atinadas a la coreógrafa se supeditaron a la ignorancia —y a la falta de ‘colmillo’ para asumir una postura más crítica, fundamentada— dando paso a los lugares comunes que contaminan el periodismo generalista: el desamparo de los bailarines ante la injusta sociedad que no los visita en los teatros, las implacables políticas en materia cultural que desprecian y abandonan a su suerte a la danza, las víctimas del escenario que no tienen para comer. Denunciar esta situación en el arte es válido, no se niega, pero hay otras aristas del fenómeno que no se ven en la superficie y de las cuales el investigador, el periodista tiene la obligación de desentrañar.

El segundo encuentro con la protagonista fue provisto de un objetivo más certero: buscar la explicación de una de las versiones de *Danza Mínima*, puesta en danza que inauguró el Salón de Ensayos de la UNAM, un espacio de experimentación coreográfica en Ciudad Universitaria. La observación de esta obra, junto con un *back-ground* más sólido sobre los elementos de la danza, detonó preguntas de mayor especificidad y con la dirección concreta que permitieran comprender qué había sucedido en el espacio escénico, en el cuerpo de la intérprete y la mente de la creadora.

Con datos de contexto histórico y técnico de danza contemporánea, se propició la tercera entrevista con Evoé, esta vez en una cafetería del centro de Coyoacán. Una de las herramientas que facilita el ejercicio periodístico es la documentación teórica sobre la disciplina de la que se investiga, pues favorece la generación de dudas, la rápida asimilación de las respuestas del entrevistado y, en consecuencia, amplía la perspectiva del periodista para, después, conferirle al fenómeno una sustentada, rigurosa significación social. De esta conversación se obtuvieron huellas para rastrear los elementos reconocibles y característicos del estilo coreográfico de Evoé Sotelo, además de su opinión sobre la actual situación ética y estética del arte y, específicamente, de la danza contemporánea en México.

La cuarta entrevista sucedió en la casa de Evoé con el propósito de profundizar en las inquietudes formales y conceptuales que la diferencian, con respecto a las propuestas de sus compañeros creadores. Fue en esta plática donde se abundó sobre la exploración del tiempo aletargado de sus obras y la razón de su uso: la influencia del lenguaje del cine en la cultura y en su concepción dancística. Esta charla se sustentó en la observación de obras específicas de la coreógrafa, lo cual denota la importancia de mantener una relación directa con el objeto de estudio y aprovechar al máximo los datos que proporciona asistir al lugar de los hechos.

Después de consultar a la coreógrafa, se procedió a contrastar su discurso con el de sus obras. Para tal efecto se identificaron reseñas periodísticas, videos de registro coreográfico y fotografías que pudieran otorgar la información suficiente y fidedigna para iniciar con la redacción del reportaje. En esta fase de la investigación ocurrió un percance significativo: a mediados de 2010, Evoé cambió de residencia; regresó a su tierra natal, a Hermosillo, Sonora. El distanciamiento geográfico impidió que se realizara otra consulta cara a cara; sin embargo, las aclaraciones y dudas que surgieron desde entonces fueron resueltas a través de herramientas electrónicas.

El uso del correo electrónico y la interacción por las redes sociales son técnicas mal vistas en el ejercicio profesional del periodismo porque se argumenta que se pierde la ‘intimidad’, el contacto ideal con las fuentes. El estigma proviene del exceso y la falta de focalización metodológica en el uso de la red. En este caso, las entrevistas por correo electrónico con Evoé se manifestaron favorables: se aprendió a preguntar de forma precisa, sin rodeos, para así obtener una respuesta inequívoca. De forma conjunta, compartir documentos, imágenes y mensajes por una red social como Facebook no impidió el debate ni la discusión crítica; además, la inmediatez y la libertad con la que se actúa en estos sitios permitieron conocer el desarrollo profesional de la coreógrafa en una latitud diferente pero en un tiempo casi simultáneo.

Un hecho que resulta contraproducente para el rigor de una investigación es la cercanía emocional o los intereses compartidos (u obligados) con las fuentes de información. Se tiende a hacer nichos de personajes que ‘gustan’ o que saben ‘colocar’ su trabajo a partir de la argumentación y el carisma. Una manera para evitar este tipo de ‘enamoramiento’, de ‘embrujo’, es la aproximación a una diversidad de fuentes, voces y perspectivas. *Contra la calma* recurre como estrategia a la consulta de otros personajes del hecho escénico propiciado por el quehacer dancístico de Evoé: bailarines, coreógrafos, técnicos, escenógrafos, reporteros, videógrafos, críticos, investigadores, fotógrafos, espectadores. La danza solo es danza al ofrecerse ante una mirada que participa en la experiencia.

El proceso de redacción obtuvo mayor operatividad al estructurar un eje temático y narrativo sobre el contenido del reportaje; se concibió al texto como una totalidad compuesta por otras estructuras. El procedimiento consistió en separar por apartados coherentes los temas, las preguntas y la descripción de las obras seleccionadas para esta indagación; cada segmento del relato se relaciona entre sí pero mantiene una independencia con el objetivo de facilitar la lectura, la exposición y, con ello, la comprensión del lector.

Las limitaciones de este reportaje implican varios ámbitos, quizá inevitables de agotar. El lenguaje escrito concentra y evidencia el poder del cuerpo, la riqueza de la danza, pero las letras, en ocasiones, no le hacen justicia a este ejercicio carnal, ya sea por causa de la habilidad del operador semántico o porque todavía no hay palabras capaces de nombrar tal acontecimiento orgánico, irreplicable, singular. En el campo periodístico nunca son suficientes las fuentes para otorgar más y más rigor a las interpretaciones de la realidad social; tampoco lo son el tiempo de la indagación ni las correcciones al momento de redactar para conseguir claridad, brevedad y precisión, se trabaja con decisiones rápidas porque la pertinencia de la publicación noticiosa así lo requiere.

No solo el ejercicio coreográfico de Evoé Sotelo compone la propuesta de su compañía Quiatora Monorriel, falta indagar sobre el estilo de Benito González, codirector del grupo, y demás integrantes que estructuran una forma personal, diferente y fresca de producir danza contemporánea en México. Quedan más personajes, obras, anécdotas, prácticas que contar. Además de afinamientos de método y lenguaje para abordar de forma periodística tales problemáticas. Mientras tanto, el impacto de la danza continúa provocando una revolución en el cuerpo y el pensamiento, propiciando esa relación orgánica tanto en los artistas como en los espectadores, también creadores de sentido.

Fuentes

- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*, Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada: La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. México: UAM, Unidad Xochimilco, 1993.
- Bell, Judith. *Cómo hacer tu primer trabajo de investigación*. México: Gedisa, 2002.
- Berganza Conde, Ma. Rosa. *Periodismo especializado*, España: Ediciones Internacionales Universitarias, 2005.
- Blaxter, Loraine. *¿Cómo se hace una investigación?* México: Gedisa, 2004.
- Bojórquez Tapia, Carmen (Compiladora). *En tiempos de danza: encuentro binacional de danza contemporánea, 1993-2002*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, CONACULTA, 2002.
- Buendía, Manuel. *Ejercicio periodístico*. México: Fundación Manuel Buendía, 1992.
- Caminos Marcet, José María. *Periodismo de investigación. Teoría y práctica*, Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- Campbell, Federico. *Periodismo escrito*. México: Ariel, 1994.
- Cardona, Patricia (Coordinadora). *La danza en México: visiones de cinco siglos*. México: CONACULTA, 2002.
- Casas, Quim. *Jim Jarmusch: itinerarios al vacío*, Madrid: T&B Editores, 2003.
- Craine, Debra. “Jerome Bel at Sadler's Wells”, en *The Times*, 12 de febrero de 2008.
- Crespo, Nora. *La danza: mirada en movimiento: un estudio a tres coreógrafos mexicanos: Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, Raúl Parrao*. México: UAM, 2003.
- Dallal, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. México: SEP (Querétaro), Plaza y Valdés, 1988.
- Dallal, Alberto. “El yo del bailarín”, [en línea], *Imágenes*, México, 17 de diciembre de 2010, Dirección URL: http://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/imago/ima_dallal01.html [consulta: 21 de febrero de 2011].

- Dallal, Alberto. *Estudios sobre el arte coreográfico*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2006.
- Dallal, Alberto. *Fémima-Danza*, México: UNAM, 1985.
- Dallal, Alberto. *La danza contra la muerte*, 2a. ed., México: UNAM, 1983.
- Dallal, Alberto. *La danza en México*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Dallal, Alberto. *La danza en México en el siglo XX*. México: CONACULTA, 1997.
- Dallal, Alberto. *La danza en México, tercera parte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- Dallal, Alberto. *La danza en situación*, México: Gernika, 1985.
- Dallal, Alberto. *Lenguajes periodísticos* (2ª ed.) México: IIE-UNAM, 2007.
- Dallal, Alberto. *Los elementos de la danza*. México: UNAM, 2007.
- Dallal, Alberto. *Periodismo y literatura*, México: Gernika, 1988.
- Danza contemporánea en México*. México: CONACULTA, INBA, 1993.
- De la Torre, Gerardo. “Periodismo cultural. Palabras en juego”, en *Memoria de papel*, México: CONACULTA, junio de 1994.
- Echeverría, Bolívar. *Modernidad y anti-modernidad: el caso de México* (ponencia), México: Seminario La modernidad: versiones y dimensiones, UNAM, 26 de agosto de 2008.
- Eisner, Lotte H., *La pantalla demoníaca*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.
- Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza*. México: INBA, CENIDI-Danza José Limón, 1997.
- Fagoaga, Concha. *Periodismo interpretativo: el análisis de la noticia*. Barcelona: Mitre, 1982.
- Fernández del Moral, Javier (coordinador). *Periodismo especializado*, Barcelona: Ariel, 2004.
- Flores Nava, Juan José. “Fue mi Biblia jamás caer en la tentación de pertenecer a capillas”, en *El Financiero*, México: lunes 6 de junio de 2011.
- García Córdoba, Fernando. *La tesis y el trabajo de tesis*. México: Limusa Noruega Editores, 2005.
- García, Marcos. *De danza: fotografías: danza contemporánea en México*. México: Instituto de Cultura de San Luis Potosí, Universidad de Guadalajara, 1999.
- Gayón Domínguez, Graciela. *David Lynch o el imperio de la imagen*, México: UNAM, FFyL (tesis de Maestría en Historia del Arte), 2009.
- Gomis, Lorenzo. *Teoría del periodismo. Cómo se forma el presente*, México: Paidós, 1991.
- González Reyna, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*. México: Trillas, 1994.

- Hernández Sampieri, Roberto, et. al. *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill, 2003.
- Hewitt, Paul G. *Física conceptual*, 3a. ed., México: Adison Wesley Longman, 1999.
- Hohenadel, Kristin. “Nondances that spur critics to brawl and audiences to sue”, en *The New York Times*, 20 de marzo de 2005.
- Kapuściński, Ryszard. *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*, México: FCE, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2003.
- Khan, Omar. “Los nuevos ancestros”, [en línea], *El País*, 12 de marzo de 2011, Dirección URL: http://www.elpais.com/articulo/portada/nuevos/ancestros/elpepuculbab/20110312elpbabpor_41/Tes [consulta: 12 de marzo de 2011].
- Khan, Omar. “Menos es más”, en *El País*, 14 de mayo de 2011.
- Lachino, Hayde. “Quiatora Monorriel: El tiempo como nueva coordenada”, en *Catálogo del Festival de Artes Electrónicas y Video Transitio_MX 02*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- Machon, Josephin. *(Syn) aesthetics: Redefining Visceral Performance*, Londres: Palgrave, MacMillan, 2009.
- Manzanos, Rosario. “¡Cierran Ballet Nacional!”, en *Proceso*, 1 de mayo de 2005.
- Manzanos, Rosario. “El XXIII Premio INBA-UAM”, en *Proceso*, 24 de noviembre de 2002.
- Manzanos, Rosario. “El Coproduce, nuevo elefante blanco”, en *Proceso*, 15 de julio de 2010.
- Marín, Carlos. *Manual de periodismo*. México: Grijalbo, 2004.
- Narro, Carmina. “Juan José Gurrola, el ejercicio de robar el arte”, en *Día Siete*, núm. 382.
- Ocampo, Carlos. *Cuerpos en vilo*. México: CONACULTA, 2001.
- Quesada Pérez, Montserrat. *Periodismo especializado*, España: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998.
- Ramírez Arriola, Ricardo. *Evoé Sotelo*, [fotografía en línea], Dirección URL: <http://www.flickr.com/photos/ricardoramirezarriola/3046809617/in/set-72157618674373530>
- Ramírez Arriola, Ricardo. *Quiatora Monorriel*, [fotografía en línea], Dirección URL: <http://www.flickr.com/photos/ricardoramirezarriola/3090222896/in/set-72157618674373530>.
- Revueltas, José. *Los muros de agua*, México: Ediciones Era, 1978.
- Río Reynaga, Julio del. *Reflexiones sobre periodismo, medios y enseñanza de la comunicación*. México: FCPyS, UNAM, 1993.

- Rodrigo Alsina, Miquel. *La construcción de la noticia*, Barcelona: Paidós, 2005.
- Rojas Avendaño, Mario. *El reportaje moderno (Antología)*. México: FCPyS, UNAM, 1976.
- Romero, Lourdes (coordinadora). *Espejismos de papel. La realidad periodística*. México: FCPyS, UNAM, 2006.
- Romero, Lourdes (coordinadora). *Espejismos mediáticos. Ensayos sobre la construcción de la realidad periodística*. México: SITESA, FCPyS, 2009.
- Romero, Lourdes. *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*. México: FCPyS, UNAM, Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Romero, Lourdes. “La transtextualidad en el discurso periodístico. Una entrevista fallida”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 214, enero-mayo, 2012 (en prensa).
- Sánchez Vázquez, Adolfo. “Sobre la verdad en las artes”, en *Arte sociedad ideología*, n. 2, México: agosto-septiembre de 1977.
- Secanella, Petra. *Periodismo de investigación*. Madrid: Tecnos, 1986.
- Seijas Candelas, Leopoldo. *Estructura y fundamentos del periodismo especializado*, Madrid: Universitas, 2003.
- Sevilla, Amparo. *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA, 1990.
- Simpson, Máximo. “Reportaje, objetividad y crítica social (el presente como historia)”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, número 86-87, México: UNAM, FCPyS, 1977.
- Sotelo, Evoé. *20+1 Revoluciones (versión 2)*, video publicado en el perfil de Facebook de Evoé Sotelo el 12 de marzo de 2011.
- Sotelo, Evoé. *Alma daltónica*, México, Teatro de la Danza, 12 de abril de 2008.
- Sotelo, Evoé. *Danza Mínima (a2/v3)* (coreografía), Salón de Danza UNAM, 4 de marzo de 2010.
- Sotelo, Evoé. *El regreso del lobo* (coreografía), final del XXX Premio INBA-UAM, México, Teatro de la Ciudad, 14 de noviembre de 2009.
- Sotelo, Evoé. *¿Es esto un techo?* [estreno] (coreografía), México, sótano del estacionamiento del Centro Nacional de las Artes, 8 de agosto de 2008.
- Sotelo, Evoé. *Es invierno o es temprano* (coreografía), eliminatorias del XXX Premio INBA-UAM, México, Teatro de la Danza, 8 de noviembre de 2009.
- Sotelo, Evoé. *Sombrero de cinco picos*, [video en línea], noviembre de 2002, Dirección URL: <http://www.youtube.com/watch?v=fBdmW8UrB9A>.

- Stephens, Manuel. “Treinta años de danza mexicana”, en *La Jornada Semanal*, 25 de octubre de 2009.
- Téllez Parra, Andrés. *El imperio del cine: Lost Highway, Mulholland Drive e INLAND EMPIRE, de David Lynch*, México: UNAM, FFyL (tesis de Maestría en Filosofía), 2009.
- Tarkovski, Andréi. *Esculpir el tiempo*, Madrid: Ediciones RIALP, 1991.
- Tortajada Quiroz, Margarita (Coordinadora). *Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza*. México: INBA, CENIDI-Danza José Limón, 1987.
- Tortajada, Margarita. “Hace 70 años: Una danza renovadora y femenina llega a México”, en *Danza, pasión y movimiento*, núm. 8, México, junio de 2009.
- Tortajada, Margarita. “Vetas abiertas de bailarinas y creadoras mexicanas: Claudia Lavista, Alicia Sánchez y Evoé Sotelo”, en *Mujer versus música. Itinerancias, incertidumbres y lunas*, Valencia: Rivera Editores, 2011.
- Ulibarri, Eduardo. *Idea y vida del Reportaje*. México: Trillas, 1994.
- Velázquez, Luis. *Técnica del reportaje*. México: Universidad Veracruzana, 1992.
- Viejo, Breixo. *Jim Jarmusch y el sueño de los justos*, Madrid: Ediciones JC, 2001.
- Villanueva Mukul, Eric. *La danza contemporánea: un problema sin resolver, integración dancística para grupos y bailarines independientes*. México: Grupo Editorial Gaceta, Kinetempo, 1995.
- Villoro, Luis. “Sobre el concepto de revolución”, en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, núm. 11, Madrid, enero-abril de 1992.
- Vivaldi, Martín. *Géneros periodísticos*. 6ª ed. España: Parafino, 1998.

Entrevistas

- Alarcón, Alonso. Bailarín, coreógrafo y director del Festival Internacional Danza Extrema y de la compañía Ángulo Alterno. Distrito Federal, 9 de abril de 2011.
- Ascencio, Mauricio. Diseñador de iluminación, escenografía y vestuario. Distrito Federal, 17 de junio de 2011.
- Lachino, Hayde. Crítica de danza, productora, videoartista y codirectora del Festival Internacional de Danza y Medios Electrónicos. Distrito Federal, 18 de agosto de 2011.
- López, Pancho. Artista de performance y gestor cultural. Distrito Federal, 8 de septiembre de 2011.
- Manzanos, Rosario. Reportera y crítica de danza de *Proceso*.

1. Distrito Federal, 29 de agosto de 2011.
2. Distrito Federal, 5 de septiembre de 2011.

Noriega Navarro, Kenia. Bailarina y estudiante de la licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Sonora.

1. Correo electrónico, 1 de abril de 2011.
2. Correo electrónico, 9 de abril de 2011.

Sánchez Mota, Marcela. Bailarina, coreógrafa, crítica danza y codirectora de la compañía Foco alAire. Distrito Federal, 8 de septiembre de 2011.

Sotelo, Evoé. Bailarina, coreógrafa y codirectora de Quiatora Monorriel.

1. Distrito Federal, 12 de abril de 2008.
2. Distrito Federal, 4 de marzo de 2010.
3. Distrito Federal, 24 de abril de 2010.
4. Distrito Federal, 26 de mayo de 2010.