

# LA PERCEPCIÓN DE LOS PÚBLICOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO. CUERPO, SUBJETIVIDAD Y EXPERIENCIA

## Contemporary dance audience's perception in Mexico City. Body, subjectivity and experience

María de Lourdes Fernández S.<sup>1</sup>

*Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa (UAM-I)*

[Investigación]

### RESUMEN

Este artículo se refiere al cuerpo como principal interface y materialidad comunicativa en la danza contemporánea entre performers y espectadores. El cuerpo de los espectadores que asisten y presencian diversas propuestas de la danza contemporánea en la Ciudad de México, su percepción somática nos muestra diversas formas de la subjetividad como territorio donde convergen lo social y cultural, manifiesto en sus historias y sus experiencias. Sus testimonios proveen información valiosa sobre imaginarios y situaciones sociales que afectan a comunidades y grupos sociales. Los públicos realizan negociaciones diversas cuando se acercan a las artes escénicas en vivo. Sus evocaciones y vivencias sobre lo que miran, aporta información acerca del contexto social y cultural que se vive en México. Las recreaciones que hacen de su experiencia nos muestran ideas y valores sobre tópicos como la violencia, el género, los estados psíquicos y las representaciones del cuerpo, entre otros temas.

**Palabras clave:** Percepción, danza, cuerpo, públicos, subjetividad, experiencia.

### ABSTRACT

This article is about the body as the main interface and communication material in contemporary dance between performers and spectators. The spectator's bodies who go to see different contemporary dance shows at Mexico City, their somatic perception, demonstrates different ways in which subjectivity emerges as a territory where social and cultural issues converge; it is shown in the stories and the experiences they manifest. Their testimonies give us valuable data about imaginaries and social situations that affect communities and social groups. Spectators negotiate on diverse ways when they approach to live performative arts. Their evocations and what they lived through, about what they see, informs about the social and cultural context in Mexico. The recreation of their experience shows us ideas and values about themes as violence, gender, psychic states, body representations, among other topics.

**Key words:** Perception, dance, body, audiences, subjectivity, experience.

1. Bailarina de danza contemporánea, es Licenciada en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), cuenta con una Especialización en Antropología de la Cultura y con la Maestría en Ciencias Antropológicas por la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), donde actualmente es doctorante en Ciencias Antropológicas. [tantzlou@gmail.com](mailto:tantzlou@gmail.com), [antroludanza@hotmail.com](mailto:antroludanza@hotmail.com)

Algunos espectadores comentan de la danza contemporánea: “‘pero, ¿es esto danza?’, ‘no suelo ir a la danza porque no la entiendo’, o en el caso de las nuevas propuestas, ‘pero acá no se baila’, ‘pero acá no hay tema’, ‘pero acá no hay composición’, etc.” (Silveira, 2008: 30). Suele suceder que, en ocasiones, las personas que no son públicos especializados, cuando ven danza contemporánea suelen preguntarse estas cosas y también las personas que saben de danza, pero que tienen un gusto determinado. Esto nos indica de principio, una división actuante en nuestra cultura entre la mente y el cuerpo, el pensar y el sentir, que prioriza y da poder al pensamiento racionalista y excluye como valioso el hacer, el sentir, el cuerpo.

Esta es una de las razones por las cuales el tema de la percepción de los públicos de danza contemporánea, desde mi perspectiva, se puede muy bien colocar dentro de los estudios de la antropología del cuerpo. Como bailarina y coreógrafa, me di cuenta de que hay un reconocimiento a los públicos legos y un deseo de llegar a ellos por parte de muchos coreógrafos de distintas corrientes y estilos dancísticos en México. Lo que sí queda claro es que la “emergencia de sentido” en el espectador sobre las obras o propuestas, lo que surge de estas para que signifiquen a quienes las miran, tiene relación con lo que yo llamo negociación y que se construye entre coreógrafo, bailarines y espectador y esos sentidos son “indeterminables a priori” (Silveira, ob. cit.: 19).

Tomo como referencia en mi estudio a tres colectivos (Barro Rojo, La Mecedora y Colectivo AM) junto a la coreógrafa Vivian Cruz. Estas agrupaciones y coreógrafa pertenecen a distintas generaciones dentro de la conformación del campo en la historia reciente de la danza contemporánea mexicana. Barro Rojo de los años ochenta y Vivian Cruz de los años noventa del siglo pasado; ambos postulan una estética de danza contemporánea apegada a los paradigmas de la modernidad en las artes, es decir, en el ámbito de la danza escénica, presentan bailarines con habilidades técnicas e interpretativas notables cuando no extraordinarias, tendientes a la representación (un tipo de construcción de dramatismo), la base de las construcciones coreográficas se afincan en el movimiento, al igual que el manejo del espacio. Tienen una mirada de las artes como pertenecientes a la alta cultura digna de cultivarse y de difundirse entre los más diversos sectores de la sociedad para su desarrollo integral, entre otras características, propias de la modernidad.

Los más jóvenes están representados en mi trabajo con grupos emergentes en el sentido que Cherry Ortner, retomando a Williams, le da a este concepto (Ortner,

2016: 147). Dentro de estos grupos trabajé con dos colectivos conformados por jóvenes que surgieron en la primera década de este siglo XXI en México: La Mecedora y Colectivo AM.

Estos colectivos intentan romper con la visión de la modernidad en la danza y se instalan con distintas acepciones como danza contemporánea posmoderna en México, conceptual en Argentina y Uruguay o del presentar en Cuba. Esta danza se opone a cualquier representación teatralizada en el sentido tradicional, prioriza el proceso en lugar del resultado, cuestiona las formas en las que la danza se hace (en lo que se podría llamar metadanza) y rechaza cualquier intento de mostrar virtuosismo técnico en escena por sí mismo, entre otras características. La metadanza según el coreógrafo y bailarín uruguayo Marcelo Marascio, sería el equivalente en danza a un lenguaje totalizador, que abarca el pensamiento y la reflexión de todos los demás lenguajes. Es realmente una danza que reflexiona en el cómo se hace la misma danza, en qué y cómo reflexiona la misma danza.

Cabe destacar que la mayoría de los coreógrafos, sea cual fuere la corriente a la que pertenecen, muestran un deseo de que los públicos legos asistan a verlos o bien buscan a esos públicos deliberadamente. En este sentido, en la investigación que llevé a cabo para el doctorado en Ciencias Antropológicas tomé también en cuenta la trayectoria de los coreógrafos para identificar la tradición a la que pertenecen, es decir, su idea de danza y, por lo tanto, también sus ideas sobre los públicos.

Al realizar el trabajo de campo con los derroteros metodológicos del interaccionismo simbólico (Blumer, 1986) me percaté de que el tópico de los públicos es uno complejo, movable, donde no se pueden afirmar cuestiones definitivas pues requieren de un tratamiento particular de la subjetividad y la experiencia de los espectadores, donde lo que me interesaba era principalmente su vivencia, reflejada en lo que les había afectado o conmovido de la danza que habían visto. Este proceso me ayudó a extraer algunos planteamientos teóricos del mismo trabajo de campo.

Así ellos y ellas, las/los entrevistados me dieron la pauta de lo que verdaderamente les interesaba: no sólo eso, descubrí que sus sentires y experiencias me remitían a una situación sociocultural vivida de múltiples formas. Encontré que puede pensarse que es un tema lejano de la realidad social, pertinente sólo para el campo de un género de danza, en realidad, es una especie de barómetro del sentimiento de las personas sobre su sociedad; sobre sus maneras de estar en el mundo y vivir su cuerpo y sus sentimientos.

Sin duda, para los espectadores tiene una importancia capital los temas de las obras o que haya un planteamiento temático que se vislumbre; el cuerpo y los sentimientos, presentes todo el tiempo; cómo la danza contemporánea y posmoderna “atrapan” de alguna manera a quienes asisten a apreciar espectáculos de danza y a los coreógrafos, en una disputa que igual sólo pertenece a quienes integran el campo; y, finalmente, cómo los coreógrafos, hacedores de la danza contemporánea, sea cual fuere la estética a la que pertenecen, intentan aproximarse a los públicos con mayor o menor repercusión en su experiencia, en su sentir.

Aclaro que hablo de públicos porque creo que “el público” no existe, dado que quienes se dan cita en un espacio para ver un espectáculo muestran la heterogeneidad de una sociedad, tienen perfiles sociales y culturales distintos y, por ello, tienen percepciones diferentes, aunque pueda haber similitudes y coincidencias. Los públicos de diversos gustos y perfiles se juntan, comparten y hacen *communitas* en el momento de la función de danza o teatro (Turner, 1986).

Por esas razones principalmente es que Turner y Bruner con sus planteamientos de la experiencia contextualizada y como precursores de la antropología del performance, que es parte de la antropología de la experiencia, aportan a la reflexión sobre las artes escénicas (Turner, 1986). Pienso así la experiencia en contexto y no sólo la experiencia fenomenológicamente vivida, en el sentido de sensación pura o experiencia física de algo, sino también su evocación y lo que provoca. Así, planteo que la percepción no sólo “está en un contexto de algo” (Merleau-Ponty, 1985:26), sino que, más aún es producto de un contexto sociocultural en el que el percibiente se encuentra y con el cual negocia todo el tiempo (Csordas, 2010).

En coincidencia con las afirmaciones de Le Breton (1995), desde mi visión, el cuerpo como ente complejo cultural y socialmente moldeado, visto desde una perspectiva que integra en la persona el sentir y el pensar, está presente en cualquier referencia a las disciplinas performáticas. Participan en el acto de comunicación de la danza dos corporeidades heterogéneas y complejas. Dado que el soporte material principal de la danza es el cuerpo en vivo, están el o los cuerpos que accionan, actúan, bailan y, por otra parte, está el cuerpo del espectador que percibe, pero de una manera compleja. Así, para mí, ver, mirar, presenciar es también al mismo tiempo, conocer, sentir, pensar, con todo el bagaje que la persona posee y que finalmente es experiencia vivida. Por esa razón considero, contrariamente a lo que comentan los colegas de la danza contemporánea, que todos los públicos y sus percepciones son

valiosas. Coreógrafos, bailarines y otros profesionales de la danza no se consideran a sí mismos como públicos de verdad. Yo sí los considero públicos, pero sin duda especializados.

En mi distinción de los públicos planteo tres perfiles principales que responden a cercanía o lejanía con la práctica de la danza. Los especializados que saben de danza porque la practican o trabajan dentro del campo, los aficionados que no se dedican a ella y que cultivan un gusto específico por ciertas propuestas y los legos, que sólo van esporádicamente a la danza o bien que se encuentran por primera vez con ella y ejercen otras profesiones u otras actividades.

Esta tipología está de acuerdo a la cercanía o lejanía que los espectadores tienen con el campo de la danza contemporánea mexicana. Así, en principio, entiendo a los actores según su relación con el campo:

Adquirida en la relación con un cierto campo que funciona a la vez como institución de inculcación y como mercado, la competencia cultural (o lingüística) permanece definida por sus condiciones de adquisición que, perpetuadas en el modo de utilización –es decir, en una determinada relación con la cultura o con la lengua- funcionan como una especie de ‘marca de origen’ y, al solidarizarla con cierto mercado, contribuyen también a definir el valor de sus productos en los diferentes mercados (Bourdieu, 2002: 63).

En esta necesidad de buscar conceptos que cubrieran lo que identifiqué en el campo, tanto sobre la experiencia vivida en los cuerpos, como sobre la adhesión o rechazo según un gusto socialmente incorporado y que crea prácticas específicas (Bourdieu, 2002), encontré el concepto de modos somáticos de atención, aportado por las investigaciones del antropólogo norteamericano Thomas Csordas, quien escribe de este tipo de relación entre cuerpos y representa un respaldo de mi visión en torno al espectador de las artes escénicas:

Prestar atención a una sensación corporal no es prestar atención al cuerpo como un objeto aislado, sino que es prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo...Uno presta atención con su propio cuerpo. Prestar atención con los propios ojos es realmente parte de este mismo fenómeno, pero conceptualizamos menos frecuentemente la atención visual como un “volverse hacia”, que como una “mirada descorporizada”. La noción de modo somático de atención amplía el campo en el cual podemos mirar los fenómenos de la percepción y la atención, y sugiere que prestar atención al propio cuerpo puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean (Csordas, 2010: 87).

Si bien ya he planteado mis apuestas teóricas principales, cabe mencionar que me fue de absoluta utilidad para pensar en los temas tan caros al espectador, el concepto de *punctum* aportado por Roland Barthes (1990) para trabajar con lo que conmueve, lo que punza, de las obras o presentaciones miradas. Si bien la consideración de que la obra de arte se actualiza por la mirada del espectador me parece capital para pensar las artes que están ancladas en una idea de representación, dado el orden jerárquico del arte en la modernidad (Gadamer, 2012), las artes escénicas contemporáneas nos obligan a pensar también de otras formas la representación.

En este sentido, la idea de devenir y presente en las artes escénicas de Ericka Fischer-Lichte (2014) es capital. Esta autora habla de cómo se ha transformado la idea de presencia del “performer” en devenir, como una presencia en sí misma, no interpretando a un personaje, sino en un bucle de retroalimentación energético en presente entre actores y espectadores, a lo cual ella nombra como concepto radical de presencia. “En presencia del actor, el espectador experimenta, siente al actor y, al mismo tiempo, a sí mismo como *embodied mind*, como seres en permanente devenir; la energía circulante es percibida por él como fuerza transformadora y, por lo mismo, como fuerza vital” (Fischer-Lichte, ob. cit.: 204).

Respecto a la relación espectador-espectáculo Schiller (en Puelles, 2011: 141), por ejemplo, menciona:

Indefectiblemente presos y atraídos, pero al mismo tiempo mantenidos de continuo a distancia, nos encontramos a la vez en el estado de máxima paz y en el de máximo movimiento. Y nace esa maravillosa emoción, para la cual carece el entendimiento de conceptos y el lenguaje de palabras

Pero retomemos al espectador que está en un estado intermedio en el espectáculo escénico: no es quien lo produce y el mismo le tiene sorpresas y secretos, pero al mismo tiempo el espectáculo no se puede realizar sin él, dado que es parte del proceso comunicativo con su presencia, con su asistir:

La distancia que mantiene el espectador respecto a la representación escénica, no obedece a una elección arbitraria de comportamiento, sino que es una relación esencial que tiene su fundamento en la unidad de sentido del juego. Por Aristóteles sabemos que la representación de la acción trágica ejerce un efecto específico sobre el espectador (Gadamer, 2012: 176).

A nosotros nos interesa ese efecto específico. En esta reflexión sobre los públicos, encontramos varias cuestiones interesantes con relación a los espectadores

mexicanos. Cabe destacar que también realizamos trabajo de campo en Buenos Aires, La Habana y Montevideo. Descubrimos que las percepciones de los espectadores de la Ciudad de México son más afines a las de quienes asisten a la danza en La Habana, quizá por el desarrollo similar del campo en ambos países.

Por una parte, a los espectadores les gusta que les expliquen por algún medio posible, sobre todo a los legos y a algunos aficionados, de qué se trata la obra y, cuando es posible, les interesa saber sobre detalles de las decisiones del coreógrafo. En este sentido, los programas de mano, la difusión y el diálogo son importantes. Aquí existe un encontronazo entre los creadores y los públicos, dado que los creadores piensan que no es necesario, e incluso, está mal dar una explicación, puesto que desean que el espectador interprete, sienta o piense lo que quiera con total libertad; lo cual sin duda, es una utopía dados los bagajes que llevan las personas con sus experiencias y lo que culturalmente les ha sido inculcado.

Los espectadores manifiestan su necesidad de contar con información sobre la obra en algún momento. En esto consiste que los diálogos de percepción sobre el proceso creador al final de las presentaciones, entre los participantes de la obra y el coreógrafo con los públicos, sean recibidos con beneplácito cuando se realizan. En estos diálogos, impulsados por la bailarina y antropóloga Anadel Lynton, los asistentes mencionan lo que les haya parecido positivo de la obra, se hacen preguntas mutuas entre espectadores y coreógrafos y los públicos dan sugerencias y opiniones sobre lo que vieron.

Los únicos dos colectivos que realizan diálogos con los públicos son Barro Rojo y La Mecedora en sus *Procesos en Diálogo*. Más recientemente la coreógrafa Vivian Cruz ha integrado un diálogo sin un método establecido al final de la presentación de su último trabajo *Loop. Espejos del tiempo*, obra con tres escenarios donde se actúa al mismo tiempo y hay espectadores en cada uno de los tres espacios. Los públicos van rotándose de manera que vean los tres momentos de la obra. En este espectáculo, se habla de las relaciones de pareja, amigos y otras, donde los episodios de juego, amor y violencia tienen lugar y donde hay espacios pequeños para la improvisación de los actores-bailarines. Más que describir la obra, lo que nos interesa son las reacciones de los públicos y lo que ellos y ellas miraron o evocaron con la obra. Justamente la coreógrafa realizó el diálogo para saber la experiencia de los públicos y retroalimentarse.

Dada esta necesidad de diálogo, de hablar sobre su vivencia, en las entrevistas los espectadores crean y recrean su propia narrativa respecto a los temas de las obras,

que son tan diversos e importantes como la migración, los sueños, las obsesiones, el envejecimiento, la crítica a la historia oficial de la danza, el espacio vital, la cultura popular de los sonideros, el paisaje interior que modifica al paisaje exterior, las palabras, el cuerpo vejado o violentado, etc.

Aquí justamente es donde los espectadores nos comparten su pensar y su sentir y donde podemos ubicar un estado general en las coincidencias que tienen. Algunos testimonios nos indican un hartazgo respecto del gobierno actual en México y el estado de injusticia e impunidad en el que vivimos.<sup>1</sup> Sobre todo cuando los temas fueron, los desaparecidos, la invasión del espacio vital, la migración o la violencia hacia las mujeres, los espectadores rehacían las narrativas y expresaban su compasión, su coraje, su solidaridad con ciertos sectores. Si bien hubo algunos testimonios en este sentido, el que creo que hace aparecer el hartazgo mencionado, es el siguiente; se trata de unos comerciantes que acudieron a ver la obra *Travesía* de Barro Rojo y cuyo tema es la migración:

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

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

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

Debemos aclarar que todo lo que el entrevistado dice sobre los disparos y la migra, no se incluye en las escenas de la obra de Barro Rojo, lo cual nos habla de una

---

1. Estos testimonios se recogieron antes del triunfo electoral del partido de oposición Morena en 2018. En las fechas en que estos testimonios se recogieron gobernaba el presidente Enrique Peña Nieto del partido de centro derecha, PRI. Nos parece importante conservarlos como testimonio de un barómetro que quizá auxilió al triunfo electoral de la oposición en ese momento.

reelaboración de las obras por parte de los espectadores.

Hubo temas especiales como el del envejecimiento que causó reacciones diferenciadas. En los jóvenes espectadores causó un impulso a resolver con rapidez problemas personales y una sensación de prisa por realizar cosas, dado que “la vida se va pronto”. En otros espectadores causó reflexiones importantes sobre el sentido de la vida y sobre el cómo se envejece, es decir, cómo estoy el día de hoy con mi cuerpo, “aunque tengo energía todavía, ya las rodillas me duelen”, comentó una espectadora mayor, del público lego que asistió a ver la obra *Blanco. Laboratorio Mandala* de Vivian Cruz.

Los temas amorosos les costaron más trabajo a los públicos especializados, sobre todo, si esos temas eran trabajados enfatizando el dramatismo y el melodrama. Los públicos legos y aficionados no tuvieron ningún problema no sólo en aceptar bien los temas y su tratamiento, sino incluso tuvieron mayor facilidad para expresar su sentir sobre las obras. Esto nos muestra que ciertos sectores populares han introyectado maneras de sentir que tienen relación con una dominación de las industrias culturales, por un lado, y por otro, nos parece importante la capacidad de sentir y de expresar los sentimientos. Aquí aparece el asunto de la forma de hacer la danza y sus temas:

El melodrama como algo dejado a la telenovela y las industrias culturales por un lado, y por otro, a algo popular “no culto” que las clases populares cultivan, es una idea que cierta intelectualidad artística de la danza tiene. Martín Barbero habla justo de esta idea sobre lo que “tendría que ser” la función del arte para ciertos grupos sociales: “jamás habrá legitimación social posible para ese arte inferior cuya forma consiste en la explotación de la emoción. La función del arte es justamente lo contrario de la emoción, la *conmoción*” (Barbero, 2010: 50).

Es cierto que hubo temáticas que costaron más trabajo como lo sueños, la desnudez, los ambientes psicológicos más indefinidos, etc., así como propuestas poco estructuradas o trabajadas de grupos muy noveles las cuales, aún con esas fallas, hicieron senti-pensar algo a los espectadores legos. Quizá esos temas costaron más trabajo por el excesivo control que en nuestras sociedades occidentales ponemos a lo relacionado con el cuerpo y los sentimientos, a favor de una supuesta racionalidad aparentemente más proclive a conservar un orden dominante.

En este sentido, es importante hacer notar que las maneras en las cuales los coreógrafos plantean el acercamiento a los públicos, influye en su percepción de

sentirse incluidos en las propuestas, ya sea mediante la distribución espacial en el teatro, la creación de ambientes determinados o bien la aproximación mediante la palabra, la acción o la invitación a entrar en escena. Los espectadores mexicanos de todos los perfiles son, sin duda, generosos. Intentan meterse, participar y les gusta ser tomados en cuenta. Digamos que, en general, tienen una actitud de apertura ante lo que se les ofrece.

Otro rasgo importante es que a los espectadores mexicanos de cualquier perfil les gusta ver en escena cuerpos entrenados, hábiles y expresivos. En esto coincidimos con los espectadores cubanos quienes, aunque tienen en su oferta dancística muchas propuestas de la danza del presentar o posmoderna conceptual, suelen preferir el virtuosismo técnico y los cuerpos muy entrenados en escena. La diferencia es que, en La Habana, cualquier perfil de espectadores conoce qué es la danza contemporánea y distinguen los diversos géneros de la danza escénica, aunque no gusten de asistir a ella. En la Ciudad de México, en cambio hay personas que no se acercan a la danza porque no la conocen. Esto es importante porque tiene que ver con la concepción de bailarín y danza validada por una gran parte de la sociedad o de los públicos según haya sido su primer contacto con esta manifestación artística o no.

En el imaginario de los espectadores sigue apreciándose mayormente, al bailarín esbelto y hábil, en obras que pueden ser abstractas, pero que muestran movimiento técnico, contra aquellas propuestas que presentan acciones que no implican movimientos técnicos o que no muestran algún tipo de virtuosismo. La importancia de este dato tiene repercusiones también para el mismo gremio de la danza contemporánea, dado que algunos de sus miembros ya no quieren ser vistos solamente como cuerpos hábiles, que hacen pasos, sino como cuerpos complejos, como personas que piensan, sienten y cuestionan incluso la misma danza y las relaciones de poder presentes dentro del campo.

Silveira (2008: 30) comenta que el no tener referentes tradicionales de las artes escénicas de la representación, crea confusión e incertidumbre, pero para ella:

es justamente esa incompletitud su arma de provocación (de la danza). Esto supone una gran exigencia para el espectador, que pasa a ser el verdadero interrogado y no es ya su competencia interpretativa la que está puesta a prueba, sino su propia existencia en cuanto agente de una creación móvil, que se actualiza en su presencia.

Esto se vincula con lo primero que planteaba en el presente texto acerca de la

concepción dicotómica y separada que tenemos en Occidente del cuerpo y de la persona. Creo entonces que, entre más pensemos el cuerpo de otra manera y rescatemos la vivencia, la memoria corporal y emotiva contextualizada, podremos hacer conciencia de que es necesaria una concepción distinta de cuerpo como persona integral, en quien todos los elementos: sentimiento, pensamiento, sensación, imaginación, intuición, percepción estén integrados (Csordas, 2010: 97).

Por esto es que rescato la visión, la experiencia, la memoria de los espectadores que asisten a mirar la danza en vivo, dado que creo que la experiencia de la danza viva es insustituible por el intercambio de energías que se da y porque en este sentido, la danza no se puede obtener como se compra un cuadro, un sillón o un objeto. Contrariamente, lo que se puede poseer de la danza o del mirar danza es la experiencia del intercambio energético entre actores-bailarines y espectadores. Por ello, la danza en vivo tiene un poder revolucionario para quienes la hacen y para quienes la miran, porque, aunque podamos ver la danza en un video, el momento del despliegue energético ya pasó. Digamos que el acto escénico que presencia un espectador está en devenir y por ello lo relevante para mí es lo que el espectador rescata, reconstruye, rememora. Esto es posible identificarlo mediante las sensaciones, conmociones en positivo o negativo, pensamientos, opiniones, es decir, la percepción de los espectadores, que implica su cognición, su imaginación, su fisiología y todo su ser (Phelan, 1996; Fischer-Lichte, 2014).

Los espectadores se emocionan, se implican, sudan, les dan ganas de moverse, hacen expresiones faciales y exclamaciones y también deciden tomar distancia. Deciden ver desde otro lugar que recupera el *studium* de las propuestas u obras, deciden fijarse en cómo está construida la propuesta: en la luz, el movimiento y sus cualidades, los trazos espaciales, la música, la coherencia estructural, etc. Para Roland Barthes (1990), el *studium* corresponde a una manera de ver distante, que podríamos decir analiza las cualidades compositivas de una obra, lo cual requiere un conocimiento previo. Por otro lado, algunos deciden salirse y otros permanecen observantes, pero todos realizan una negociación con lo que presencian.

Los espectadores mexicanos que ahora se manifestaron en las urnas, seguro son parecidos a algunos espectadores que expresaron su hartazgo ante la impunidad, la injusticia y situaciones límite que antes no se veían en el país, como los asesinatos de mujeres, que habla de un ambiente de violencia no sólo de género; las autodefensas ante una situación de inseguridad causada por múltiples factores de desigualdad y

de delincuencia donde el narcotráfico ha ganado terreno; el percatarse de que la migración es económicamente muy poderosa, pero muy castigada y que es otra de las áreas donde se llegan a infringir derechos humanos básicos, (libre tránsito, trabajo, salud, etc.); entre otras situaciones como los desaparecidos, las restricciones en la libertad de expresión, la violencia contra los jóvenes, como en el caso paradigmático de los 43, etc.

Esto en México, pero podríamos extender la reflexión sobre la violencia a diversos lugares del planeta donde la globalización hegemónica ha cobrado víctimas (Appadurai, 2006). Para eso sirven las obras de danza que hacen sentir y pensar a los espectadores, como las que hace Barro Rojo, por ejemplo, para reflexionar y sanar heridas.

Otras obras sirven para meditar en la existencia, en el propio cuerpo, en los estados psicológicos, como se observa en las obras de la coreógrafa Vivian Cruz. Importante es abordar y enfrentar estos ámbitos tan poco tratados y que tanto trabajo nos cuestan a los espectadores. Aquí aventuro hipótesis diversas, entre las que propongo un excesivo control cultural sobre la expresión y el reconocimiento de los sentimientos en nuestras sociedades, una remisión de los sentimientos y estados psicológicos a los ámbitos privados, poco tratados y reflexionados, una sanción social ante los sentimientos vistos como falta de auto control o falta de racionalidad, etc. Creo que el rescate de la subjetividad del individuo creador y perceptor es tan importante como los temas que abordan problemáticas sociales o globales (Marcuse, 2007, orig. 1973).

Los espectadores de cualquier perfil, pero especialmente los legos y los especializados son generosos y no tienen en mente no regresar a las funciones, como es el temor de muchos coreógrafos de las generaciones anteriores al nuevo milenio y de los funcionarios de la danza en México, que cuando dejan presentar en los espacios teatrales administrados o coordinados por ellos, obras experimentales de la danza contemporánea posmoderna -que en ocasiones requieren ciertos conocimientos de la danza, de su historia, de la misma crítica que existe al interior-, avizoran que esos espectadores nunca regresarán. Ellos y ellas sí regresarían a ver danza, por lo que no debemos temer que cancelen esa posibilidad.

Quisiera finalizar esta comunicación comentando dos cuestiones a las que apunta este trabajo. Una de ellas es metodológica y tiene que ver con una apertura de las ciencias sociales y de la antropología en particular a la interdisciplina. Sin duda,

nuestras disciplinas pueden ayudarnos a explicar la realidad sin duda, pero no está mal incluir “conceptos viajeros, como herramientas de la intersubjetividad” (Bal, 2002), que desde las artes escénicas u otras áreas nos puedan brindar aportes para otros ámbitos que merecemos estudiar. Por otra parte, creo que la percepción de la danza escénica, pertenezca a la corriente que sea, así como su práctica, son parte fundamental de los derechos culturales, por el poder que el presenciarla aporta: poder de sanar, de pensar, de sentir y de sentirse; poder para abrir otros canales de comprensión con, entre y desde el cuerpo; conocernos mejor entre y a nosotros mismos. Ya es tiempo de tomar en cuenta la subjetividad como un estar en el mundo contextualizado.

Todos nos merecemos la danza que nos atraiga y para saber qué nos atrae, debemos conocerla, ponernos en contacto con ella, lo cual significa ponernos en contacto con nuestro estar en el mundo, con nuestro cuerpo. Por este medio podemos ubicar valores, visiones del mundo y del cuerpo, de la danza y también de la vida. La danza vivida y mirada puede aportar a nuestras vidas, sin duda alguna.

## Referencias

- APPADURAI, Arjun (2006). *El rechazo de las minorías*. Tusquets. México.
- BAL, Mieke (2002). *Conceptos viajeros en las humanidades*. Artículo en Estudios Visuales.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós. Barcelona-España.
- BLUMER, Herbert (1986). *Symbolic interactionism*. University of California Press. Berkeley/L.A./London
- BOURDIEU, Pierre (2002). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus. México.
- BRETON, David Le (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad. Nueva visión*. Buenos Aires.
- BRUNER, Edward y Víctor TURNER (1986). *The anthropology of experience*. University of Illinois Press.
- CSORDAS, Thomas (1997) *The sacred self. A cultural phenomenology of charismatic healing*. University of California Press. Berkeley/L.A./London.
- \_\_\_\_\_ (2010) “Modos somáticos de atención” en: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Silvia Citro (Coord.) Ed. Biblos. Buenos Aires.

- FISCHER-LICHTE, Ericka (2014). *Estética de lo performativo*. Abadía editores. Madrid.
- MARCUSE, Herbert (2007, orig. 1973). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1985). *Fenomenología de la percepción*. Planeta. México.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. UAM-I/Antrhopos. México.
- ORTNER, Sherry (2016). *Antropología y teoría social*. UNSAM. Buenos Aires.
- PHELAN, Peggy (1996). *Unmarked. The politics of performance*. Routledge. London/ New York.
- PUELLES, Luis (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Abadía editores. Madrid.
- SILVEIRA, Carolina. (2008) "Usted está aquí. Reflexiones en torno a la 'creación de sentido' en danza contemporánea" en: *Cuerpo y objetos*. Programa Laboratorio. Ministerio de Arte y Cultura. Montevideo. Diciembre.