



12° CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La Plata, junio a septiembre de 2021

GT64: Antropología de las prácticas artísticas.

Experiencia, cuerpos y subjetividad entre los espectadores de la danza contemporánea. Ejemplos en Buenos Aires y la Cd. Mx.

María de Lourdes Fernández Serratos.

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza

(Cenidi-Danza José Limón), INBAL. antroludanza@hotmail.com/tantzlou@gmail.com

Resumen

Esta ponencia da cuenta del trabajo de campo realizado en la Ciudad de México, país de origen de la ponente y en la Ciudad de Buenos Aires, lugares donde se asistió a diversas funciones de danza contemporánea y se realizaron entrevistas a los públicos asistentes respecto a su percepción. Se tomó en cuenta su experiencia, lo que vieron, sintieron y pensaron al presenciar la danza. El encuadre conceptual de la percepción somática de Thomas Csordas fue el que condujo el análisis y la reflexión. Este trabajo formó parte del estudio realizado para mi tesis doctoral en Ciencias Antropológicas en la Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa en la Cd. Mx. Se realizaron entrevistas a los públicos asistentes a las propuestas coreográficas de cuatro grupos pertenecientes a diversas generaciones y tradiciones hechas cuerpo de la danza contemporánea mexicana. Por otra parte, se realizó una breve estancia en la ciudad de Buenos Aires donde se entrevistó tanto a espectadores asistentes a diferentes propuestas, como a algunos coreógrafos, críticos y estudiosos de la danza respecto del campo al que pertenecen, el trabajo que realizan y lo que piensan de los públicos. Se plantea una visión comparada de lo observado en ambas capitales, para dar cuenta de subjetividades que nos informan sobre la cultura, el momento histórico social, la idea de cuerpo y los sentimientos

que detonan las danzas presenciadas en variados espacios. El planteamiento principal borda sobre la postura política, afín a ciertos señalamientos de Ranciére, que se observa entre los creadores bonaerenses ante sus públicos, y en el cual asumen que pueden y deben crecer entre ellos mismos, liberando a sus espectadores.

Palabras clave: *Danza contemporánea; percepción; cuerpo; experiencia.*

En esta ponencia comparto algunos hallazgos sobre el trabajo de campo que realicé en agosto de 2016, como una parte de mi investigación para el Doctorado en Ciencias Antropológicas, de algunas experiencias de espectadores de danza contemporánea entrevistados sobre todo en la Ciudad de Buenos Aires, para proceder a mirar sus experiencias, sentimientos y percepciones, así como hacer algunos comentarios comparativos con el estudio en la Ciudad de México. También este trabajo puede tomarse como un pequeño gesto de agradecimiento a esos espectadores y a las personalidades que se abrieron a compartir sus percepciones y su conocimiento sobre la danza contemporánea en Argentina y que nos dieron luz sobre algunas posturas que como gremio manifiestan quienes se adscriben al circuito alternativo de la danza contemporánea en Buenos Aires.

Las entrevistas a los espectadores, se realizaron al salir de las funciones de danza. En el presente trabajo se consideran como espectadores especializados a quienes pertenecen al campo de la danza o la realizan en cada lugar, y se contemplan como públicos aficionados y legos a las personas que acuden, los primeros, con regularidad a mirar danza contemporánea, pero no la realizan profesionalmente, así como, los segundos, a personas que muy esporádicamente asisten a mirar este género de danza, respectivamente. En la Cd. Mx., por ejemplo, encontramos personas que asistían por primera vez a mirar danza contemporánea. En Bs As nos encontramos con personas que disfrutaban de la oferta amplísima de espectáculos que se ofrecen en la capital argentina y que asisten de vez en cuando a la danza, como para ver algo diferente.

Observé que, al igual que en México, varias cuestiones juegan un papel importante cuando los espectadores aficionados y legos asisten a mirar danza. En México los títulos de las obras enganchan la atención de los posibles espectadores no especializados. En la capital argentina la publicidad de las obras juega un papel central igualmente, pero de ésta, sobre todo son las imágenes que se comparten por diversas redes sociales e internet, así como las opiniones de personas cercanas o conocidas por esos espectadores y espectadoras, las que ayudaron a que esos públicos decidieran acudir a la danza.

Un par de mujeres mayores, por ejemplo, comentaron que se enteraron de la función de la obra *Cosas que pasan* de Luis Biasotto en el Teatro San Martín, porque otra amiga (que no iba con ellas ese día) posteó la información y les llamó la atención la foto. Generalmente, una de ellas ve videos de danza porque su amiga común postea muchas cosas de danza y teatro. Comenta: “el año pasado vi algo sobre el tango. Voy muy poco a ver danza, pero sí voy y sí regresaría a ver”. Ella es docente de primaria jubilada y su amiga es ama de casa y asiste por primera vez a la danza contemporánea. Ambas regresarían a ver a ese grupo o a cualquier otro de danza. Estas espectadoras mostraron una especial sensibilidad al trabajo corporal de los intérpretes. La maestra comentó que asistió con su amiga porque le gustaban imágenes en Facebook de los Amigos de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea y me mostró en su celular imágenes de obras de Luis Falduti y Laura Figueras, de la obra *Qué azul que es ese mar*.

Las personalidades especializadas que entrevisté, al igual que en México, comentan que los espectadores aficionados o legos son casi inexistentes, sobre todo en el circuito cultural artístico de la danza contemporánea llamada independiente. El antropólogo Tomás Ejea escribe sobre este circuito: “Se llama circuito cultural artístico al que tiene como principal finalidad aunque no la única, hacer una contribución al panorama general de la creación artística en determinada disciplina...Este circuito no pretende entonces la conformación de un valor de cambio, como el comercial, ni la de un valor de uso, como el comunitario, sino la de

un valor simbólico que reditúa en la obtención de prestigio social “ (Ejea, 2012, p. 207) Percibo así, que en Buenos Aires existe un verdadero circuito cultural alternativo e independiente, que funciona a la par de un circuito cultural más oficial, donde también se programa danza contemporánea. Realizo el planteamiento de que la definición que Ejea propone, aplica perfectamente para el caso de los grupos de danza contemporánea en México, sobre todo los consolidados, que quizá pueda parecerse a lo que sucede en el circuito cultural más oficial de Buenos Aires. El circuito cultural de circulación de este género de danza en México está casi exclusivamente organizado y controlado por las instituciones estatales y los creadores buscan la obtención de prestigio al presentarse en ese circuito. Esto hace que los creadores mexicanos tengan la virtud de querer acercarse a los espectadores legos, pero desde una posición de privilegio que los separa de esos espectadores. Algunos creadores mexicanos enarbolan la misión de divulgar la estética de la danza contemporánea que ellos realizan, atrapando así a los espectadores dentro de las luchas estéticas del campo.

Por lo que veremos más adelante en la danza bonaerense, planteo que la definición de circuito cultural de Ejea estaría obligada a replantearse, dado que a los creadores sí les interesaría un valor de uso para afianzar su propia comunidad, aparte de hacer una contribución al panorama general de la creación artística, pero con ellos no aplica el deseo de obtener prestigio social como una retribución deseada.

En Buenos Aires estos dos circuitos de distribución de obra representan opciones opuestas, pero complementarias para los públicos, y son mencionados en un estudio realizado por Prodanza. Uno es el alternativo u underground, llamado por Prodanza el interdependiente, porque forma comunidad, y otro que sería un circuito más oficial, aunque de larga data ya en la historia de la danza bonaerense, identificado en este estudio como independiente y que consta de artistas de la danza contemporánea cuyo auge fue en la década de los 80 del Siglo XX, con propuestas de lenguaje más formal (Arámburu y Sluga, 2015, p. 30)

Un ejemplo paradigmático de estos circuitos independientes o interdependientes donde se presenta danza contemporánea o lo que llamamos en México, danza posmoderna conceptual, lo fue Café Müller Club de Danza, espacio que por los altos e impagables costos de la luz, entre otros asuntos, no pudo sobrevivir. Al respecto, la bailarina y coreógrafa Jimena García Blaya, quien fuera su directora, nos platicaba en esa ocasión: “En el ámbito de la danza under y no tan under hacemos otros trabajos que nos permiten sostener la creación. Para llevar adelante una función tomamos en cuenta el gasto del espacio, el gasto de hacer la obra y otros gastos como el técnico que lleva la función, boletería, el responsable de sala que recibe al público, maneja los horarios de la sala y es un vínculo con lo que está pasando, es decir, organiza y produce el evento. Más gastos de luz, etc.” Hace un paréntesis sobre la situación que vivían en ese momento y que la condujo finalmente, durante la presidencia de Macri, a cerrar el espacio: “El aumento de la luz y más ahora, no es nada más una idea de hacer dinero, es generar persecución, porque la luz es vital para la música, el teatro, la danza, etc., de modo que es bastante intencional.”

Sobre el público que asistía a Café Müller comentó: “Yo pienso que la difusión y el público son como capas que cada vez se agrandan más. El espacio tiene cinco años de existencia y el público ha variado mucho. En un principio era sólo público de danza, la comunidad directa de la danza y lo que empezó a pasar cuando hubo un auge cultural en Buenos Aires, que tuvo que ver con una situación económica favorable y también con una apertura mental, porque los gobiernos progresistas generan otros intereses, otras ideas, otras búsquedas...entonces esos ambientes que estaban antes tan cerrados...como el de la música, el del teatro, etc., se empezaron a mezclar y a compartir muchísimo y la danza que siempre estaba fuera de esa mezcla, pues como que entró en esa mezcla. Yo pude observar a través de vivir acá en el espacio hace cinco años, que vienen teatreros, músicos, cineastas, etc. De un tiempo a esta parte, empieza a aparecer otro público. En Buenos Aires hay mucha cultura teatral y lo que empezó a pasar con Café Müller es que puso en el mapa de las posibilidades culturales de la ciudad venir a ver una obra de danza, como uno podría ver una obra de teatro, entonces también hay ese público.” Cabe destacar que otros entrevistados mencionaron a Café Müller como un epicentro de la

danza en el año en que se realizó el estudio (2016) en Buenos Aires, pero también como un lugar muy cálido, donde se podía platicar y conocer personas de otras disciplinas artísticas. Académicos también asistían, según se nos indicó, aunque mucho menos.

Si bien en Buenos Aires convive la danza de variadas propuestas estéticas, podemos decir que en el circuito alternativo independiente predomina la danza que en México llamamos posmoderna conceptual o danza contemporánea, para los creadores argentinos. La crítica de danza y analista de las artes del circo, Susana Temperley nos habla en entrevista sobre esta nueva danza, que en Buenos Aires ha tenido un desarrollo significativo ya desde hace más de quince años en los circuitos alternativos y sus públicos: “Esta danza tiene mezcla de lenguajes, son espectáculos que rompen con lo disciplinar y se pierde la idea de la clasificación, piensas, ¿esto es danza o no es danza?, al espectador le gusta la fusión de lenguajes y formas.”

Jimena García Blaya nos habló en su momento, sobre esa convivencia entre estéticas que los espectadores miran, cuando se refirió a la programación de Café Müller: “Nosotros también programamos algunas obras con las que quizá no compartimos su mundo estético o una búsqueda artística, pero son obras que manejan muchísima cantidad de público porque son obras compuestas por alumnos de esas escuelas un poco más comerciales y a nosotros nos interesa mucho programar ese tipo de cosas porque la persona que viene no está acostumbrada a ir a un teatro underground, sino que está acostumbrada a entender el arte como espectacular, en un show... Ese es un público que viene forzado, no viene por motu propio. Viene a ver a la hija o a la novia, pero nos interesa como pinchar a ese público.”

Observamos las reacciones de algunos espectadores en ese espacio durante la presentación de la obra *Los topos* de Teli Ortiz. Un espectador comentó: “Soy médico y vine porque tomo clases de danza con la directora del grupo. Trato de ir a la danza una vez al mes. Aunque quizá estuvo un poco larga la obra, me gustó y me produjo melancolía. Me gustó mucho la música de trombón y por supuesto que sí regresaría a ver danza contemporánea y al grupo.”

En este sentido los espectadores aficionados y legos mostraron una gran apertura y sensibilidad para percibir y dejarse tocar por las propuestas dancísticas que miraron en Bs As. Expresaban su sentir sin mucho problema e identificaban momentos importantes y significativos de las obras que presenciaron. La idea de que sólo asiste gente de danza se difumina un poco cuando nos encontramos con estos espectadores, aunque es verdad que la mayoría eran público especializado o cuando menos aficionado.

Los espectadores especializados del gremio de la danza contemporánea en Buenos Aires son un ejemplo de constancia cuando se trata de mirar, presenciar la danza en dicha ciudad, mirando lo que hacen sus pares y relacionándolo con lo que están haciendo ellos mismos. A comparación de los públicos especializados en México, los creadores argentinos son públicos muy activos y a decir de la crítica Susana Temperley, siempre están presentes mirando el trabajo de sus pares y manteniendo vivos los espacios donde la danza contemporánea se presenta, lo cual pudimos constatar. La coreógrafa y bailarina Claudia Ganquín nos comentó al respecto: “Voy todo el tiempo a ver danza a los festivales para ver la curaduría. Me interesa ver cosas que no me gustan porque me permiten darme cuenta qué no me interesa. Todo me genera posibilidades de pensar, analizar y reformularme cosas, de clarificar ciertas intuiciones que tengo. A veces veo diez cosas en el mes o a veces una cosa.” Los creadores mexicanos, en cambio, asisten poco a ver a sus pares, sobre todo cuando no gustan de la estética que presentan.

Respecto a los asistentes a ver este tipo de danza y sus reacciones, Susana Temperley nos indica: “El porteño habla desde el lugar de la oposición, de no estar contento con esto o lo otro, pero en el momento de ir a ver una obra, va. La gente está en todos lados. Los artistas están informados, enterados, ven, piensan que hay que entrenar el ojo, porque si no, no estoy dentro del circuito. La gente se obliga a ir a ver. No es pasiva. Los coreógrafos buscan expresarse, experimentar, romper estructuras y dialogar con colegas, no buscan hablarle a un público. Es una búsqueda hacia adentro.”

Y continúa: “Sin embargo, siempre hay una mirada hacia afuera y también hay una cuestión propia, argentina, una búsqueda propia con alguna influencia extranjera. En cuanto a creatividad acá hay propuestas muy buenas. Los coreógrafos están buscando ideas siempre. Hay propuestas arriesgadas. El público de estos circuitos alternativos suele ser más de artistas de la danza y de otras disciplinas artísticas.”

Respecto a los creadores y los espectadores especializados en Buenos Aires, por los testimonios recogidos, interpreto esa insistencia por estar, por permanecer aprendiendo de todo lo que se presencia y mira, como una postura política, casi militante, muy apegada a la danza contemporánea o posmoderna conceptual. Se trata, como lo constata el estudio de Prodanza, de formar una comunidad, que no responde precisamente a una necesidad de hablarles a los espectadores. En este aspecto, Café Müller es una excepción por su interés en captar nuevos públicos y ser consciente de lo señalado por críticos y teóricos de la danza, en el sentido de que la comunidad de la danza underground de Buenos Aires no suele estar interesada, como lo constatamos en entrevistas y en el estudio realizado por Prodanza (2011), en llegar a un público más variado o distinto al de sus pares especializados.

Así abordé la pregunta sobre el sentido de la realización de los diálogos con los espectadores, una constante en las presentaciones de los creadores sudamericanos, a lo que Claudia Ganquín, bailarina y coreógrafa del grupo Gabinete Coreográfico de Neuquén me respondió: “En Gabinete Coreográfico ya el diálogo se incorpora como el proceso de creación de las obras. Generalmente el público es especializado porque tiene un entrenamiento en los diálogos. Hay personas de otras disciplinas, pero empiezan a tener un trabajo de poder dialogar para que sea constructivo para las obras. Hemos trabajado con una comunidad de diálogo. En vez de repetir una obra y cambiar de público, seguimos con el mismo público y cambiamos de obra. Creamos instancias diferentes para que ese mismo público se empodere respecto a un posicionamiento respecto a lo que ve.”

Ganquín menciona que tienen un público seguidor de Gabinete Coreográfico. “Más allá de generar más público, hay una comunidad interesada en los procesos y la parte creativa que también encuentra su modo de participación artística en esto. Hay amigos que vienen de otras disciplinas, de la música y así, que se han vuelto público de danza y pueden ahora sentirse partícipes de ciertas construcciones de procesos. También tenemos un tipo de obra más cerrada. Son obras que hemos hecho con procesos como de un año de trabajo, que de todas maneras se abren al público en ciertos momentos. Quizá un público más reducido, no un público de espectáculo, pero sí un grupo de personas que mira, opina, dialoga con eso, nos hace devoluciones, nos permite replantear, nos hace darnos cuenta de cosas que no estamos activando y eso sí cambia y modifica. El público se piensa como una herramienta que permite reconstituir lo que uno va haciendo en la práctica y como un espacio de estudio también para el creador.”

Sobre el público al que Gabinete Coreográfico y Ganquín les hablan o los públicos que les gustaría tener dice: “Le hablamos a un público con ciertos intereses creativos, también a creadores, puede pensarse que a un público especializado. Eso de ser público es una construcción más grupal. También a un público que disfrute de mover el pensamiento. Yo siento que lo más veloz de mí es mi pensamiento, mucho más veloz que mi cuerpo, que mis acciones. Yo siento que eso quisiera involucrarlo en mi práctica física, volver material, acto creativo, todo lo que puede pensarse, poder ponerlo en acto.”

Sobre lo que a ella le interesa como espectadora nos dice: “pienso que cuando uno genera experiencias escénicas es importante que el performer sea quien tenga una experiencia. No puedes pensar que si el performer no tiene una experiencia la puede tener quien lo ve. La escena es un campo de experiencia y no puedes pasar por ahí sin que algo se altere. Yo no creo en trabajar para el efecto del público. Cuando veo a una persona que ejecuta formas prefiero irme a tomar un helado. Es un entrenamiento sobre el estado más que con un virtuosismo técnico. Quizá son estéticas también, yo lo que quiero es tener experiencias. Que sea un espacio para generar otras vivencias, medio ritual, en el que empieza y termina y yo soy otro.

Cuando un cuerpo está vivo, potente y cargado, energéticamente presente, eso es compartible, el espectador lo siente y vive una experiencia con eso. Entra en cierta situación somática compartida, y vivencia cosas físicas como si fuera un viaje.”

Las experiencias de los espectadores y los modos somáticos de atención

Para pensar las percepciones de los espectadores de danza contemporánea parto de pensar el cuerpo en presencia en un intercambio energético entre *performers* y espectadores. Como este estudio se realizó mucho tiempo antes de la pandemia, para mí era fundamental rescatar el poder de la experiencia corporal, sensible de las personas que viven en sus cuerpos lo que presencian; aunque no soy ajena a que hay espectadores de la danza que pueden mirarla en video u otros medios. Me interesaba enfatizar la experiencia compleja de percibir con todo el cuerpo, donde la mirada es activa y otorga sentido a lo que ve (Zamora, 2006, p. 243)

Así, podemos pensar en el concepto de modos somáticos de atención aportado por Thomas Csordas cuando complejiza la reflexión sobre la percepción. Csordas escribe: “Debido a que la atención implica tanto un compromiso sensorial como un objeto, debemos enfatizar que nuestra definición de trabajo [modos somáticos de atención], se refiere tanto a prestar atención ‘con’, como a prestar atención ‘a’ el cuerpo” (Csordas, 2011, p. 87)

En ese sentido lo referente a pensar el cuerpo inmerso en experiencias que muestran “la elaboración cultural del compromiso sensorial” (Csordas, 2011, p. 87), abarca por supuesto los sentimientos, pensamientos, evocaciones y reelaboraciones que los espectadores realizan cuando presencian la danza o las artes escénicas. Así, pensamos la mirada como una implicación corporal de sujetos que se orientan en el mundo.

Los testimonios de los espectadores son materiales riquísimos de experiencias culturales, que varían con su edad, su profesión, su clase social, si son porteños o del interior, etc. Presentamos sólo algunos ejemplos que nos parecieron centrales para pensar la experiencia corporal compleja que se da al presenciar la danza. En la función a la que asistí de la obra *Cosas que pasan* de Luis Biasotto, hubo

percepciones diferenciadas ante algunas escenas. En general, la obra presentaba una serie de acciones, algunas bastante extremas y violentas como romper una silla, hacer la mímica de matar a alguien, caerse de forma estruendosa, molestar a una de las bailarinas o un bailarín quien “embarraba” a otros de un líquido rojo (que sin duda simulaba sangre), entre otras, que causaban risa entre los más jóvenes. Los mayores no reían en esos momentos y todo el tiempo se mostró ese contraste en el público.

Una maestra entrevistada mencionó: “La obra es muy fuerte. Algunos se reían en escenas que para nada nos parecían de risa, más bien era angustiante lo que hacían. Intelectualmente esta obra me desafió porque le quería dar un sentido a todo. Cada escena la tomamos a un rincón nuestro, la hacemos nuestra.”

Una obra que sacó a relucir identificaciones muy fuertes con los públicos fue *Estado de tráfico* del joven director Juan Onofri Barbato. Una de las obras mejor comentadas por coreógrafos, bailarines y personas pertenecientes a los medios teatral y dancístico.

Una pareja comentó que asistió porque conoce al director y asiste a la danza o al teatro una vez al mes. Les encantó que no fuera algo coreográfico, que sea experimental. Les pareció ver cuerpos en un ciclo, en su ambiente propio y que transforman el espacio. “Hay un estado que se genera, una emoción. Te habla de la vida de los estados de ánimo, cotidianos, pero masivos. Te habla de la libertad que no hay, y aquí se trata de ser libre. Es muy real porque pasa en el cuerpo. Ves a personas y ves que todas las personas son como un diamante en bruto, hay una diversidad. Como animales, monos y luego personas que se mueven sin que les importe que los vean o cómo lo hacen. Yo conozco el trabajo del director y de algunos de los intérpretes y ves el desarrollo y el proceso.”

En esta obra performática no hay una trama o la estructura de lo que podría ser una obra como tal, sino que los cuerpos comienzan alterando su energía mediante la técnica que Onofri utiliza en sus talleres: tiemblan, cierran los ojos, se mueven. Al final de la presentación, uno observa a los cuerpos sudorosos y cómo literalmente emanan vapor al moverse. Puedo describir que había tres hombres que se movían

juntos. Uno de ellos se quitó la sudadera y la arrojó sin ver a quién. Una chica del público a quien le cayó, la tomó, la dobló y la dejó a un lado. El público nunca se movió, aunque se indicaba que podían hacerlo. Sólo dos o tres personas cambiaron de punto de vista en algún momento muy discretamente. Las personas parecían complacidas y sólo algunas se veían un poco en una especie de sorpresa o shock.

Una espectadora comentó: “Pienso que el cuerpo de cualquiera expresa. Hay aquí un llamado muy fuerte del cuerpo. A mí también me dieron ganas de moverme y ver desde distintos puntos, pero temía evitar la vista a otros. El cuerpo puede ser bello y al mismo tiempo grotesco. Somos animales sociales y sexuales. Es fuerte la libido y la energía erótica que se genera. Los cuerpos están hirviendo, su aura hierve en calor. Pensé luego que es como estar en una disco, pero potenciando lo que las personas pueden lograr.”

Sobre *Estado de tráfico* Claudia Ganquín, involucrada en el proceso como asistente comentó: “Justamente ese trabajo condensa una fe física. Hay una fe en el cuerpo. Un posicionamiento de que el cuerpo es en sí mismo generador de sentidos no narrativos. Me interesa no entender. Me interesa algo desdibujado, mientras sea en el terreno del cuerpo no me importa mucho si es danza, instalación o...”

Reflexiones para seguir pensando

Me gustaría finalizar este trabajo con algunas observaciones comparativas entre los observado en los campos de la danza contemporánea en Buenos Aires y la Ciudad de México, que finalmente atañen a la experiencia con la cual los públicos se pueden encontrar y con la cual negocian todo el tiempo. Sobre todo, me interesa poner sobre la mesa la postura política diferenciada de los creadores ante los públicos.

Un dato que aporta sustento a las posturas políticas de los creadores argentinos, nos lo proporciona la forma en que abordan las técnicas usadas en su danza. En este sentido, las técnicas de danza contemporánea posmodernas son una forma de socialización y encuentro entre los miembros de la comunidad dancística y artística

alternativa en Buenos Aires. Pude observar que la danza escénica posmoderna, que utiliza la técnica release y sobre todo la improvisación de contacto, es muy popular en Buenos Aires, sobre todo entre la comunidad artística. Al hacer el estudio, encontré *jams*, es decir, reuniones donde toda la noche se realizaba improvisación de contacto como si fuese una fiesta entre los participantes. En realidad, esta técnica sirve como una forma de relación o meditación en relación con otros. De esta forma, una técnica usada en la danza escénica se utiliza para generar relaciones y posteriores proyectos interdisciplinarios en colectivo. En México esto no sucede y la misma técnica se utiliza con fines de lucimiento.

Los entrevistados coinciden en que la danza contemporánea en Buenos Aires no es vista por un público más amplio que el de la propia comunidad dancística que trabaja en los circuitos alternativos o bien por académicos y personas de otras áreas artísticas quienes suelen asistir. Esto coincide con la percepción de los públicos especializados para el caso mexicano.

Es curioso cómo existen coincidencias entre críticos y gestores de los paradigmas moderno y contemporáneo o posmoderno, respecto a lo que ven como deficiencias respecto a la visión de los públicos que tienen los creadores. Tanto en México como en Buenos Aires, se piensa que los espectadores no especializados no comprenderán la danza contemporánea y no regresarán a verla. Tanto en Cd. Mx., como en Bs As, esos espectadores declararon que sí regresarían a mirar danza. La diferencia creo está en que los públicos bonaerenses están más informados, quizá por la amplia oferta de espectáculos a los cuales puede acceder.

Por ejemplo, Agustina Llumá y Jimena García, quienes pertenecen a paradigmas distintos, coinciden en que dentro de la danza alternativa existen modas creativas que cohesionan a la comunidad por tiempos cortos. Esto es importante, dado que, salvo en Café Müller, en los demás espacios underground la mayoría de los públicos son de la comunidad artística y/o dancística, casi exclusivamente. Pudimos observar una diversidad mayor de públicos en espacios como el Teatro San Martín o por supuesto, en otro tipo de espectáculos y géneros de danza como el tango.

Una diferencia fundamental entre los públicos especializados en Ciudad de México y Buenos Aires, tiene que ver con el posicionamiento político de los creadores

bonaerenses, que como mencionamos al inicio cambia la forma de mirar los criterios de acercamiento a los espectadores y exige pensar distinto el circuito alternativo. Miro a estos creadores más cercanos a los postulados de Jaques Rancière cuando escribe: “la política en efecto no es el ejercicio del poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico, el recorte de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y como dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y de argumentar sobre ellos” (Rancière, 2011, p. 33) Los creadores argentinos no añoran ser mirados por espectadores aficionados y legos, como sí lo hacen los mexicanos, para crear públicos o bien para retomar comentarios que les ayuden a reformular sus propuestas. Para los creadores argentinos son más importantes los procesos y se miran como mutuos espectadores que crean comunidad, una comunidad políticamente potente. Sentí que estos creadores no tienen necesidad de dialogar hacia fuera, y asumen que pueden y deben crecer entre ellos mismos, porque hacer danza es pensarla entre ellos.

Está presente tanto en Bs As, como en Cd Mx, el cuestionamiento al gremio de la danza por ser casi de autoconsumo. Algunos decían que sí sería pertinente preguntarse por qué es así, pero lo dejaban en el aire. “Otros entrevistados consideran que la clausura de la disciplina tiene impactos negativos al poner en cuestión la relevancia para el estado y la sociedad de sostener una escena artística elitista y autista donde reina la autoreferencialidad” (Arámburu y Sluga, 2011, p.38)

Sin embargo, creo que esta crítica realizada en ambas ciudades al gremio de la danza contemporánea, no puede ser tomada de igual forma. En Buenos Aires puede parecer que los creadores de la danza se alejan de los públicos aficionados y legos, pero considero que ese posicionamiento es una potencia llena de posibilidades para pensar la danza de forma distinta. Esa es una postura política que empodera a la danza como forma de conocimiento, y a quienes la hacen. Por otra parte, los espectadores de esa danza están liberados de las intenciones de aleccionamiento o un deber de la mirada impuesto por los creadores, es decir, los espectadores no están atrapados en una lógica estética dominante, al menos en el imaginario de los creadores. En cambio en México, aunque hay un deseo manifiesto de acercarse a

públicos legos y aficionados o “vírgenes”, como les llaman los creadores mexicanos, esa separación existente con los públicos es porque realmente esos creadores son una élite cultural separada de muchas realidades de los mismos públicos a quienes dicen querer llegar y no una postura política contracultural que empodere a la danza misma. Los mismos creadores mexicanos, cuando van a mirar las obras, no se consideran como públicos válidos o valiosos.

Los creadores argentinos, como públicos especializados, están presentes en la oferta dancística para aprender y formar parte de una comunidad que dialoga y eso es una actitud que, desde dentro del gremio, puede influir positivamente hacia fuera del circuito alternativo de la danza. El asunto sería compartir la danza con otros de esas formas complejas que, por supuesto no han dejado de lado el cuerpo complejo, sentí-pensante del cual los espectadores porteños nos dieron cuenta con sus posturas. En el creador argentino y el espectador que libera con su postura, está el criterio de llegar al cuerpo, a los sentidos y sentires de los diversos públicos, espectadores abiertos a la experiencia corporal, independientemente de corrientes estéticas determinadas o dominantes.

Referencias bibliográficas

Arámburu y Sluga. Prodanza. (2011) *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio diagnóstico*. Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires.

(2015) *Estudio de actualización. La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Desarrollo y evolución 2010-2015. Del fomento al camino estratégico*. Ministerio de Cultura. Gobierno de la Ciudad. Buenos Aires.

Ejea, T. (2012) “Circuitos culturales y política gubernamental” en: *Sociológica*. Año 27, Núm. 75. Enero-Abril. Departamento de Sociología de la UAM-Azcapotzalco. México.

Csordas, Th. (2010) “Modos somáticos de atención” en: *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. (Coord.) Silvia Citro. Biblos. Buenos Aires.

Ranciére, J. (2011) *El malestar en la estética*. Capital intelectual. Buenos Aires.

Zamora, F. (2010) *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. UNAM/ENAP. México.