

De lo que no se puede hablar, mejor es no callarse.

Reflexiones sobre el proceso de creación coreográfica¹

Margarita Tortajada Quiroz

NECESIDAD Y POSIBILIDAD DE NOMBRAR

La compleja realidad nos impone enfoques y reflexiones que cuestionan la racionalidad del discurso científico. Las corrientes críticas del pensamiento hablan de nuevos campos problemáticos y permiten construir nuevos objetos de estudio para llegar a una concepción más cercana a esa realidad, y tomar en cuenta aspectos que hasta ahora eran considerados como no-verdaderos, no-discursos: saberes clandestinos.

El título de este trabajo, retomando un aforismo de Wittgenstein, hace referencia a que se ha preferido callar antes de abordar esos aspectos que no pueden ser explicados por las herramientas metodológicas y teóricas que hasta el momento ha desarrollado el pensamiento occidental. Entre ellos están la corporeidad y los procesos creativos de su construcción y composición, los cuales no pueden comprenderse y aprehenderse en los términos que el discurso científico plantea; aunque no puedan atraparse del todo con la palabra, existen, pero viven en otro espacio, junto a la poesía.

La ciencia sólo se interesa por el pensamiento y prefiere callar ante el proceso de creación artística y el cuerpo; a sus acciones, sus tecnologías, sus discursos, sus procesos, los considera objetos de estudio triviales. Tampoco los que habitan en ese mundo alterno. En este caso los coreógrafos, han traspasado la barrera de su campo; aunque realizan una reflexión sobre su quehacer, la centran fundamentalmente en su acción, pero no la definen. Esto último se lo dejan al “otro”, al que ve, al que construye el pensamiento; ceden su derecho a nombrar, considerando su trabajo un objeto de estudio extraordinario e inaprehensible, y que no les corresponde a ellos elaborar. Ello, siguiendo a Foucault y su categoría de episteme, forma parte del conjunto de

restricciones y normas que anteceden a la construcción de cualquier objeto de conocimiento, pero también a formas de ser intrínsecas (o a veces estereotipadas) de los profesionales de la danza. Como hace años señaló uno de ellos: “Los bailarines, esa gente que se la pasa todo el día colgada de la barra haciendo contorsiones, es un poco muda. Yo mismo creo que no llego a traducir lo que pienso con palabras. Nuestro lenguaje es demasiado interior...”.²

El proceso de creación coreográfica y su interpretación no corresponden exclusivamente al mundo de las ideas; sin embargo, como todo arte es una fuente de conocimiento y de autoconocimiento, y es posible desarrollar instrumentos para analizarlo. Éstos los proporcionan los propios creadores, quienes tienen interiorizados sus procesos y acciones, aunque no estén conscientes de ellos (a la manera de lo enunciado por Piaget al hablar de la distancia entre acción y conciencia).

Existe, como señala Chomsky, una distinción entre lenguaje y pensamiento, gracias a la cual el lenguaje no determina al conocimiento, facilita al pensamiento puro, pero hasta el más complejo puede darse sin que exista ninguna representación verbal. Gadamer por su parte, dice que el lenguaje es el medio universal en que se realiza el conocimiento; para llegar a éste se requiere interpretar el texto por medio de la palabra, y sólo así se podrá comprender. La comprensión es la aprehensión sintética del texto y sólo puede llegarse a ella por medio de la interpretación, es decir, volviendo a darle voz al texto, encontrando su sentido. Con ello, es posible valerse de la hermenéutica para comprender el proceso creativo, pensándolo en términos de texto y desentrañando sus secretos, las tradiciones que guarda y expresa, y su poder de transformación.

En nuestra sociedad no se ven las formas por lo que son, sino por lo que dicen dentro del discurso del lenguaje ver-

bal. La danza y las demás artes escénicas se viven y actúan, son operación y movimiento, son prácticas que pasan por las prácticas mismas sin que medie un discurso verbal y se constituyen como discurso no verbal interiorizado. Las acciones se realizan y sus significados y sentidos se inscriben en cada obra con su movimiento, sonido, espacio, atuendo, para expresar una realidad cultural, social, histórica: una forma de vida social e individual.

La danza y sus procesos de composición se construyen también como sistemas simbólicos que pueden tener una gran riqueza en significados, mucho más que los discursos verbales. Schaff sostiene que para conocer a su mundo cada cultura lo fragmenta y crea un lenguaje para nombrarlo; sin embargo, el conocimiento no es equivalente a éste y el pensamiento puede desarrollarse sin que esté presente ese lenguaje verbal, como sucede con los sistemas simbólicos.

De todo ello surgen numerosas preguntas: ¿el sistema simbólico puede sustituir al lenguaje?, ¿debe ser el lenguaje verbal el medio de expresión para ser comprendido y reconocido?, ¿verbalizar la experiencia es la única manera para que se vuelva conocimiento y/o para que pueda comunicarse y compartirse con el otro?, ¿la acción, las prácticas, el evento corporal y escénico no son conocimiento en sí mismos?, ¿no tiene valor el conocimiento práctico, directo, instintivo?, ¿éste es conocimiento?, ¿el proceso cognoscente sólo lo es a nivel mental y dentro de patrones del lenguaje verbal?, ¿lo puede ser a nivel físico, corporal y orgánico, siguiendo otros, sus propios patrones?

A pesar de la riqueza del discurso coreográfico tenemos que recurrir al lenguaje verbal para comunicar, para explicar, para entrar en la lógica racionalista. Como dice Nietzsche “estamos históricamente consagrados a la historia, a la construcción paciente de discursos acerca del discurso, a la tarea de escuchar aquello que ya ha sido dicho”.³ Y en esos términos, volvemos a caer en la producción de discursos racionales, verbales, lineales, en este caso, sobre el proceso de creación coreográfica.

El discurso sólo puede decir lo que puede decir, lo que el poder determina. Pero el discurso es efecto de una práctica disciplinaria, aunque no puede hablar de todo el saber que ésta tiene. Cada discurso sigue normas, las de su disciplina, las de su “cientificidad”.

El lenguaje nunca dice lo que dice, según Foucault, se desdobra y dispersa. Las palabras se rebelan para designar a las cosas; las cosas se rebelan y no permiten ser atrapadas en las palabras que quieren ocupar su lugar. Sin embargo, lo que queda son las palabras, por eso hay que decirlas y tratar de descubrir en ellas y por medio de ellas, a los objetos. Foucault sospecha de todo discurso, pues esconde al poder, por ejemplo, al poder abstracto del racionalismo, y

plantea la alternativa del discurso irracional, que permite acercarse a objetos de estudio que están vivos. Esa postura permite rescatar del olvido y reivindicar saberes y discursos “clandestinos”, sometidos, y devolviéndoles la palabra, permitir que constituyan sus propios discursos, con sus propias lógicas de construcción.

LAS VOCES QUE NOMBRAN

En nuestra sociedad la coreografía es considerada un arte, un proceso de construcción que resulta en una unidad coherente y significativa de movimientos, ritmos y sonido (o no sonido). Los materiales o fuentes para ese proceso creativo provienen de la sociedad y de la imaginación individual del coreógrafo. Los movimientos de la danza “no son arbitrarios ni impulsos motores inconscientes, sino que son aprendidos, deliberada y selectivamente”⁴ por sujetos sociales. Aunque el arte sea resultado de una creación individual y subjetiva, sus obras son formas culturales producidas por sujetos que pertenecen a una sociedad y una cultura en específico.

Sin embargo, los coreógrafos tienen la posibilidad de plantear sus problemáticas y en la medida en que existe un espacio de creatividad y de expresión individual, también se abre la posibilidad de transitar procesos que los lleven hacia caminos alejados de los modelos preestablecidos, y crear una danza que experimente nuevas posibilidades de movimiento y expresión y no sólo las que arbitrariamente se han impuesto. Esto es anhelo de todo coreógrafo.

El arte en general logra representaciones de la realidad (en la medida en que es un producto sociocultural), pero la reelabora y se constituye como otra realidad nueva, creativa, individual y subjetiva. El arte es una forma que da significado a la cultura y a la sociedad del artista, pero que impulsa la transmutación (cultural, social, individual). Así, la estructura de la representación contempla dos aspectos: “el aspecto imaginario, figurativo, que refleja y reproduce la realidad social; y el aspecto significativo, simbólico, que otorga un sentido a la realidad, que la transforma”.⁵

Más allá de las obras, los coreógrafos y el resto de los creadores⁶ están interesados en el proceso que atraviesan para llegar a ellas; de él se alimentan y con él crecen. Todos ellos consideran que ahí es donde se dan los hallazgos, donde logran tocar las fibras más íntimas de ellos mismos y de los participantes (fundamentalmente bailarines). Así, el proceso es “la médula espinal de la creación” (Mauricio Nava) y se constituye como único e irreplicable, aunque se logren reproducir las condiciones y elementos involucrados (Joaquín López Chas).

Las obras y procesos creativos no acaban en sí mismos, sino que forman parte de un proceso mayor, el que vive

el coreógrafo, por lo que forman parte de su “biografía creativa” (Chas) y personal (Marcelo Gaete), además del que se desarrolla en el campo artístico al cual pertenece (Rodolfo Obregón). Sólo insertos en su biografía y campo los coreógrafos consideran la pertinencia y validez de cada obra producida. Hablan permanentemente de procesos, ya sea para una obra concreta, para explorar propuestas definidas en una o varias obras, para vivir las transiciones de su trayectoria, para romper con sus trabajos anteriores o contemporáneos; en todos esos casos el movimiento y la constante transformación están implícitos: así es como se ven los creadores a sí mismos: en un devenir interminable que les permite crecer.

Cada obra y cada proceso creativo por el que se atraviesa para construirla tienen una razón de ser. Algunas nacen del deseo de experimentar en la danza sobre un elemento en específico (el cuerpo, el espacio, el color, el sonido, la poesía, el vestuario, etc.); otras provienen de “experiencias extremas” (Pilar Medina); otras de deseos insatisfechos; otras de la necesidad de “sacudirse” la ortodoxia (Lidia Romero); otras más de las imágenes que se les han revelado y que pretenden plasmar (Cecilia Lugo); otras de la “pasión e investigación personal” del creador (Medina); otras del deseo de entablar un diálogo con un sujeto imaginario o real (Benito González); otras del “juego con el inconsciente” que busca expresarse a través del cuerpo para plantear “mundos alternos, fantásticos, oníricos” (Evoé Sotelo); o incluso de un estímulo completamente exterior, como las obras por encargo, que aunque pueden solucionar de antemano problemas de producción no sucede lo mismo con los de la creación, pues “el dinero no soluciona la creatividad” ni prostituye el proceso personal “si una ha permanecido fiel a él y aborda la comisión por convicción y dispuesta a aprender también de ella” (Romero). En todos los casos el coreógrafo trabaja desde su interioridad y se revela ante los demás, se desnuda, realiza una “confesión personal” (Chas), y se conoce más a sí mismo.

El mostrarse vulnerable ante la mirada externa (y autodescubrirse) puede provocar la autocensura, mecanismo que según Bourdieu, está presente en toda expresión. Ésta resulta de un “ajuste entre un *interés expresivo* y una *censura* constituida por la estructura del campo en el cual se presenta esta expresión, y este ajuste es un producto de un trabajo de eufemización que puede llegar al silencio”. La eufemización conduce a la creación de una obra que combina “lo que había que decir, lo que se quería decir, y lo que podía decirse” dentro del campo en cuestión,⁷ pero también en función del propio creador y su disponibilidad para ser auténtico, de vencer el miedo al ridículo, de abandonar el camino “seguro”, salir de las formas probadas, perder el apoyo de lo ya conocido, retar las miradas

externas (incluida la suya propia, autocrítica), apartarse de lo permitido en su campo. Todo ello puede suceder de manera consciente o inconsciente cuando el creador se trasciende a sí mismo, se da licencias y se deshace de sus paradigmas.

El coreógrafo requiere del ejercicio continuado en su quehacer, sólo así permanecerá “fiel a sus sentidos, a su imaginación y sensibilidad”, y puede abordar cada obra “con una perspectiva afinada, ligada a su proceso” (Romero). Para crear cada una de ellas es una exigencia que logre “conectar cuerpo, mente y vísceras con un impulso vital del cual todo dependerá” (Romero); y es preciso tener “claridad absoluta” y “conectar todos los ámbitos del tema (o lo que se quiere decir) entre sí”: esa claridad y conexión le brindan al coreógrafo “fuerza para confrontar, mediante elecciones y respuestas auténticas a su propio proceso” (Romero).

Los creadores consideran que lo central es “clarificar la idea, la emoción” y sólo después, crear el movimiento, o dicho más puntualmente, permitir que surja el movimiento (Rossana Filomarino). Así, la idea o emoción-núcleo se verá reflejada en el cuerpo del bailarín, se corporeizará a través suyo. Debido a eso, los coreógrafos sostienen que no eligen al movimiento sino que lo descubren y lo dejan surgir “con todo su potencial emotivo e intelectual, para detonar el tema original, para hacerlo físico” (Filomarino). Así, cada obra pretende tener su propio y específico código, desarrollar su discurso (cuyo texto para la danza es “la forma, el movimiento”, Lugo), permitir que el cuerpo genere “en sí mismo una dramaturgia” (Sotelo), que de la experiencia del creador nazca “el vocabulario que pide la obra” (Romero).

A partir de esos principios constantes en los coreógrafos (clarificar su idea o emoción-núcleo y permitir que hable el cuerpo), los métodos de trabajo se diversifican. Una define el final (a partir de una imagen o concepto, no en términos de movimiento) y construye el proceso para llegar ahí (Lugo). Otro toma las obras como un juego y para desarrollarlas dicta las reglas que debe seguir estrictamente, pero que llegado un momento se permite romper (González). Otra establece una “relación emotiva con su material temático”, elabora una estructura para expresarlo, delimita sus puntos de partida y llegada (dramaturgia de la puesta en escena), define su dramaturgia musical y espacio, e inicia su búsqueda de lenguaje dancístico pertinente a esa obra (Filomarino).

El coreógrafo y demás creadores que participan en las artes escénicas saben que nunca hay certeza ni garantía sobre el resultado que tendrá su trabajo. Ello debido a lo ya mencionado sobre la irrepitibilidad de los procesos; al desconocimiento *a priori* que se tiene del producto final del trabajo; al azar que saben intervendrá en el camino e

influirá a la totalidad de los elementos que han conjuntado en el proceso creativo, definiéndolo y redefiniéndolo.

Sin embargo, los creadores viven la incertidumbre (e incluso el conflicto) como una puerta que se les abre y les brinda nuevas posibilidades para enriquecer el proceso concreto que abordan y su proceso personal (Chas). Todos están alerta a esas posibilidades que surgen en el ensayo (espacio de investigación, experimentación, tanteos y hallazgos) y “en disposición a descubrir” lo que surge en el camino y utilizarlo (Chas); incluso hay quienes consideran que las obras eligen al creador o que las coreografías ya están hechas de antemano y el creador sólo las descubre, y para ello debe tener abiertos sus sentidos, además de abandonar la posición tradicional y autoritaria del coreógrafo como “dueño” de la obra, rompiendo las relaciones verticales de poder sobre los demás participantes (Lugo).

La coreografía es un arte colectivo e interdisciplinario. Lo primero porque en ella están presentes, como co-creadores, los bailarines, quienes son “la herramienta y la obra al mismo tiempo” (Lugo), dan cuerpo a la danza y toman la posición más vulnerable frente a la mirada de los otros. Aunque el coreógrafo cree su obra a partir de necesidades y recursos absolutamente personales, sobre su propio cuerpo y sus ideas, en el momento en que los transmite a quienes les darán vida, su danza se modifica.

Los coreógrafos hablan de los bailarines como cómplices y compañeros, siempre en una relación de corresponsabilidad en el trabajo que realizan, porque sus capacidades técnicas y disposición a la experimentación son condiciones para lograr o no los objetivos y pueden actuar como estímulo u obstáculo para la creación. En términos ideales, los coreógrafos plantean la necesidad de contar con un grupo estable de bailarines que constituya un equipo cohesionado y afín porque les permite la interrelación, compromiso, apoyo y crecimiento conjunto. De otra manera, tanto coreógrafos como bailarines se insertan en “dinámicas inmediatas” de trabajo que les impiden establecer lazos estrechos, consolidar propuestas artísticas y “vivir los procesos de una forma más consistente” (Lidia).

Para conformar su equipo, el coreógrafo debe convencer, atraer y “seducir” (Nava), ser un provocador y un atento escucha (Lugo), actuar como líder e involucrar a los demás en “un trabajo permanente de creación y experimentación” (Nava), saber despertar la memoria e imaginación de los bailarines (Filomarino). El conjunto se mantiene según el compromiso de sus miembros y del “enamoramiento” con el proyecto, y según se logre la coincidencia de necesidades y procesos personales (Nava); sólo así se sortean las problemáticas que implica la creación.

En cada obra entre coreógrafos y bailarines debe existir una comunión en lo que se refiere a la “propuesta de código

y temática” (Romero); es decir, que compartan “parámetros de movimiento”, que los bailarines estén dispuestos a utilizar sus “destrezas y habilidades” en función de las necesidades de la obra y los fines del creador (Romero), y que rompan también con el mecanismo de autocensura para llegar a desnudarse emocionalmente. Al vivir la obra de manera “orgánica” el ejecutante la puede volver suya (Pilar); con “la revelación única” de él como individuo puede trascender la simple transcripción de un tema y lograr la vivencia física de éste (Chas).

El colectivo de la danza se extiende más allá de los bailarines y hace referencia a especialistas de otras áreas, convirtiendo al acto de creación coreográfica en interdisciplinario. Ello debido a que la danza interactúa con los demás medios escénicos (espacio, luz, vestuario, música) para constituir una unidad congruente. La interdisciplina “no es un género, sino herramientas que permiten relacionarse con otros creadores y entablar vías de comunicación” (Gaete). Los especialistas de dichos medios deben tener afinidades estéticas (y personales) con el coreógrafo para construir un “lenguaje común” (Romero) y formar una “unidad de creadores” (Jorge Ballina). Para ello, se requiere la participación franca de todos, la toma de decisiones compartidas, y aunque todo gire alrededor de la “propuesta original del coreógrafo”, dar posibilidad para que los demás, a la par, elaboren las suyas (Ballina).

Debido a la constante transformación en la que viven los coreógrafos, las rupturas con su trabajo y consigo mismos son una de sus preocupaciones clave. Las rupturas no son tajantes porque forman parte de los procesos que cada uno vive y en general requieren de momentos y obras de transición que les permiten llegar a otras más acabadas dentro de las diversas “etapas creativas” por las que transitan. Las rupturas pueden ser favorecidas por el contexto, por la dinámica del campo y los sujetos que lo componen, por las nuevas formas que en el ámbito artístico se registren. Todos los creadores sostienen que esas rupturas se han dado en sus trayectorias a partir de necesidades expresivas, no gratuitamente ni con el fin único de dejar de lado la técnica, sino para “romper con las formas que de ella se derivan para poder crear” (Medina). Una explica su rebelión contra el formalismo y la técnica como un proceso consciente, buscado deliberadamente, porque se sentía restringida con lo conocido (Romero); otro explica su ruptura gracias a la “intuición” y a querer “ser fiel a sí misma y seguir el impulso que estaba naciendo” (Medina); otra porque azarosamente descubrió nuevas posibilidades (Filomarino); otra explica que no buscaba la ruptura de manera consciente sino que su proceso personal la llevó a un “espacio más privado” que la acercó más a sí misma y requería de nuevas formas para expresarlo (Lugo); otro

convirtió “el riesgo en la utopía a seguir”, porque “sin riesgo no hay arte”, aunque “el concepto de riesgo es particular, subjetivo y personal” (González).

La transformación de sí mismos, de sus paradigmas y de su trabajo les significó a los coreógrafos vencer el miedo a equivocarse, a conocerse, a mostrarse, a “desbaratarse” (Soyrlo) y a vivir las repercusiones internas de esa decisión, con ello acabaron con la idea que tenían de sí mismos, se descubrieron como no se imaginaban y se sorprendieron al verse plasmados en los cuerpos de los otros. La transformación del coreógrafo e intérprete va más allá del salón de ensayos y el foro; como artistas, se convierten en “un poder de transmutación” (Medina) que impacta al espectador, modificándolo. Es precisamente esa “trascendencia, transgresión, transformación lo que hace que el arte sea o no sea” (Obregón).

Sobre el espectador, los creadores señalan que no es fundamental para su creación. Debido a que su énfasis está puesto en el proceso, hay quien afirma que las obras no se crean para “levantar el telón”, sino para “encontrar en el camino y lo demás es una consecuencia”, y en el foro sólo se intentará “reproducir” lo vivido y encontrado (Lugo). En algunos casos eso se logrará porque el proceso se sostuvo en un “impulso vital” tan significativo que puede revivirse una o varias veces (Obregón). Aunque alguien afirma que al construir una obra “no piensa en el espectador” y la mirada que toma en cuenta es “el otro yo crítico”, también menciona que en el momento de su presentación ante un público su finalidad es “involucrar al espectador y provocar en él un sentimiento tan fuerte como el proceso mismo” (Filomarino). Otro reconoce la responsabilidad del creador al mostrar su trabajo, porque resulta ser un medio con el que los demás pueden conocerse e identificarse (González). Otra sí piensa en el espectador, pero en un “otro cósmico, en una mirada múltiple que tiene historias distintas” y no en un sujeto en específico (Sotelo). Otra se enfoca precisamente en no tomar en cuenta la mirada del otro porque la paraliza, pero esa mirada está en ella misma y en su ojo entrenado y autocrítico (Lugo). Otro considera que toda obra es creada precisamente para ser vista y sentida por otros, aunque él se la dirige a un otro específico, con quien dialoga (González). Otro más sostiene que aunque sea una paradoja “el otro soy yo mismo, siempre” (Obregón).

Consideran que el producto artístico es significativo tanto para creadores como para el público si es “congruente consigo mismo, consistente y por tanto capaz de transmitir de una manera clara y fuerte lo que tiene que decir” (Ballina); las obras dancísticas logran incidir en el público en la medida en que construyen un discurso coherente, el bailarín lo mantiene vivo en su cuerpo y coincide con las necesidades del público. Asimismo, la “estimulación de

ecos, de resonancias mutuas” con el espectador implica que éste lo permita (Romero), pues “el misterio de la autotransformación” requiere de su disponibilidad y “capacidad de desafío para ir más allá de sí mismo”, para lo que no todos los públicos están preparados (Obregón).

Hay consenso entre los creadores que la condición fundamental para que una obra sea significativa y logre concretar el proceso de transmutación de artistas y espectadores es la honestidad que encierra. No sólo es importante la claridad, el oficio del creador, la consistencia del discurso, el impacto del cuerpo vivo, sino la “honestidad de la forma con la emoción”, el “ser verdadero” (Sotelo).

Nombrar es significativo, especialmente si quien lo hace es el creador a partir de reflexiones como las anteriores. Aunque sus palabras no definan plenamente su trabajo le y nos ayudan a entenderlo, y pueden ser parte de un ejercicio posterior a la creación, un diálogo crítico y autocrítico con ésta, lo que finalmente enriquece más al artista que al otro, supuesto dueño del saber oficial. El conocimiento no puede reducirse a saberes oficiales, dueños de la “verdad”; el cuerpo, su discurso y la construcción de ambos no pueden someterse a ésta, sino buscar la suya propia: la de los creadores. •

Notas

¹ Los temas que aquí se enuncian fueron parte de la discusión realizada dentro de las mesas “Construcción del proceso de composición coreográfica y de las artes escénicas I y II”, realizadas en septiembre y octubre de 2002 en el CENEDI Danza dentro del ciclo “Sendas, tradición del oficio”. Los participantes en ambas mesas fueron: Pilar Medina, Mauricio Nava, Jorge Ballina, Lidya Romero, Joaquín López Chas, Rossana Filomarino, Cecilia Lugo, Benito González, Evoé Sotelo, Marcelo Gaete y Rodolfo Obregón; moderadores, Gustavo Emilio Rosales y Margarita Tortajada. Debido a la especialidad de la mayoría de los integrantes de las mesas, las referencias que aquí se hacen están enfocadas fundamentalmente a la danza contemporánea.

² Raúl Flores Canelo en Magdalena Saldaña, “Los bailarines que dispersó el INBA”, en *Diorama en la cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 2 de diciembre de 1979.

³ Nietzsche, citado en Michel Foucault, *El nacimiento de la clínica*, Ed. Siglo XXI, México, 1989, p. 10.

⁴ Andrew H. Ward, “Dancing in the Dark”, en Helen Thomas (Edit.), *Dance, Gender and Culture*, St. Martin's Press, Nueva York, 1993.

⁵ Andrea Rodó y Paulina Saball, “El cuerpo ausente”, en *Cuerpo y política. Debate feminista*, año 5, vol. 10, México, septiembre de 1994, p. 84.

⁶ Los participantes en las mesas “Construcción del proceso de composición coreográfica y de las artes escénicas I y II”.

⁷ Pierre Bourdieu, “Clase inaugural”, en *Sociología y cultura*, CNCA-Ed. Grijalbo, México, 1990, p. 73.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes. Correo electrónico: ermita@prodigy.net.mx