

Diario de la guerra chichimeca (o de *La Coronela* al *Sueño de la Dulce Polly* en *Bellas Artes*)

Javier Contreras Villaseñor

CUANDO PIENSO EN LA ACTUAL SITUACIÓN de la danza contemporánea mexicana, o más precisamente, de la ciudad de México, lo primero que aparece como reto apasionante es la necesidad de contribuir a la descripción de la redefinición política del campo dancístico, proceso que está ocurriendo ante nuestros ojos y que mucho puede decirnos acerca de los presentes debates sobre la definición del proyecto nacional.

Por supuesto que sólo puedo aventurar respuestas personales, ciertas lecturas, con no sé qué posibilidades de generalización, entre otras razones porque me encuentro involucrado directamente en el campo dancístico como coreógrafo y director de la compañía Proyecto Bará y como profesor de materias teóricas de las licenciaturas de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea –con lo que esto pueda suponer de pérdida de objetividad–, y porque realmente ignoro cómo se está rediseñando el perfil de nuestro campo artístico, en la medida en que no tengo acceso, como la mayoría de los integrantes del gremio (bailarines, coreógrafos, maestros, estudiantes, investigadores, públicos y críticos) al ámbito de poderes efectivos en el que se deciden las políticas culturales de la danza contemporánea.

De cualquier forma es claro que hago conjeturas a partir de lo que observo, suposiciones que deseo compartir para ayudar a trascender el divorcio tan habitual entre los discursos privados y las enunciaciones públicas. Cabe señalar que estos barruntos no están formulados con pretensiones de verdades probadas sino como hipótesis para escudriñar nuestra actual situación en la perspectiva de su posible modificación.

Lo primero que percibo es un ahondamiento de la jerarquización entre los integrantes del campo. Al igual que en el contexto social general, en la “ciudadanía dancística” todos

somos iguales pero hay unos más iguales que el resto. Esto no tiene nada de sorprendente ni de extraordinario, es lo propio de un orden social desigual como el nuestro. No obstante, considero que erosiona la situación general del campo y sus posibilidades de defensa ante lo que parece un acusado deterioro –derivado de la aplicación de criterios empresariales al ámbito artístico– de la amplitud de la vida dancística contemporánea (disminuciones presupuestarias, subutilización de los teatros, adelgazamiento de la programación), en la medida en que magnifica las tensiones entre sus integrantes, que no se miran como colegas sino como competidores.

Creo que en nuestra danza está ocurriendo algo similar a la política del *apartheid*, o mejor, a la propia de lo que la periodista Naomi Klein denomina los *Estados fortaleza*: un grupo privilegiado vive y se reproduce al interior de un espacio fortificado y espera resistir los embates de los “bárbaros”. Por supuesto que tal exclusión es justificada apelando a criterios de “excelencia artística” y continuidad de trayectorias, vividos narcisistamente de manera análoga a las formulaciones del darwinismo social y su empleo abusivo de las supuestas evidencias. Considero que el grupo privilegiado de la danza contemporánea mexicana está ultrageneralizando –por razones de autoafirmación defensiva identitaria– la ideología del sistema de las bellas artes y su énfasis en las exclusiones “inevitables”, “evidentes”, no susceptibles de democratización y elucidación derivadas de lo que supuestamente otorga en sus misterios *natura*, y en el que no interviene, también hipotéticamente, el orden social: el *talento*, la *excelencia* y las *jerarquías*.

Para decirlo de manera más precisa, creo que nos encontramos en las antípodas de lo que fue la situación social en la que se enriqueció el movimiento independiente de la

década de 1980. Si la vida de la ciudad de México después del temblor de 1985 hizo posible un efímero pero apasionante encuentro entre los bailarines y la sociedad civil, mismo que permitió abrir algunas puertas más allá del sistema de las bellas artes; ahora, en la época del dominio del paradigma neoliberal, nos topamos tanto con el apuntalamiento del modelo de las bellas artes como con su refuncionalización por la lógica empresarial. Esta refuncionalización ha coincidido, además, con el momento en el que se han redefinido las posiciones fuertes del campo dancístico, mediante la alianza entre algunas de las principales figuras del movimiento “independiente” y algunos de los personajes fundamentales de las compañías subsidiadas. De tal manera que si la lógica empresarial supone la conversión de los derechos en servicios, el empleo de criterios de rentabilidad en todos los ámbitos

De manera esquemática el panorama de los problemas que enfrentamos y de las respuestas que como campo hemos formulado puede bosquejarse de la siguiente manera:

1) El modelo de dominio estatal bajo el que nació la danza moderna mexicana —modelo del gobierno posrevolucionario que, como producto de su origen histórico, tenía compromisos legitimantes con las demandas de las clases subalternas— ha sido reemplazado por otro paradigma de dominación: el paradigma gerencial. Este paradigma, que no reconoce derechos sociales, colectivos, sino, acaso, los estrictamente ciudadanos, individualizados (por supuesto nada desdeñables y no concedidos por el poder sino ganados por la sociedad civil), puede, por lo tanto, erosionar los derechos del trabajo, la salud y la educación, al tiempo que defiende el derecho al voto y los derechos humanos.

2) La entronización del modelo gerencial es un peligro para las prácticas artísticas en general y la dancística en particular, en virtud de que la función y la utilidad social de dichas prácticas es en principio más simbólica-crítica que económica. En consecuencia, nuestras artes enfrentan serios problemas de justificación ante los criterios estrictos de rentabilidad. Esta situación dificulta sus condiciones de existencia cotidiana en la medida en que: *a)* el Estado sigue siendo el principal promotor de las artes en nuestro país —entre otras razones porque es su obligación social, herencia de lo que ha sido nuestra historia—, posición que convierte el aparato cultural estatal en instancia

ineludible de legitimación e interlocución, *b)* nuestra clase dominante no se distingue precisamente por su labor de mecenazgo artístico ni por su educación y su cultura, *c)* las organizaciones independientes de la sociedad civil no han generado instancias estables de producción y de distribución de bienes culturales, y *d)* las condiciones económicas depauperadas de la mayoría de la población dificultan la asunción del autoempleo artístico.

3) Como resultado de lo anterior es posible advertir que se están reduciendo los presupuestos destinados a la danza escénica, que la programación se ha agostado, que la producción coreográfica ha disminuido, que la vida cotidiana de los grupos se ha visto dificultada y que, en consecuencia —confrontados, además, con el lugar débil que la danza posee al interior del sistema total de las bellas artes en virtud del dualismo occidental y su asimilación al aspecto femenino de

de la práctica social y una “optimización” de los recursos —entendida como agostamiento de sus usufructuarios, lo cual supone la construcción de un orden social excluyente—, los actuales miembros de la posición fuerte del campo de la danza contemporánea mexicana están usando tal paradigma para rediseñar, en su favor, el dibujo de las posiciones del total de los integrantes del gremio.

Claro está que lo anterior ha sido un proceso largo que rebasa la expresa voluntad de sus protagonistas, quienes más allá de sus buenas intenciones y de la adamantina pureza de sus convicciones, se han montado espontánea, resignada o conscientemente sobre el paradigma empresarial para luchar por su sobrevivencia. Pues, si bien es un hecho que efectivamente como gremio, todos, fuertes y débiles, estamos amenazados, los líderes, o mejor, las figuras del gremio están dando respuestas parciales, excluyentes.



PATRICIA HENRÍQUEZ



PATRICIA HENRIQUEZ

las prácticas sociales—, los bailarines y coreógrafos mexicanos han debido formular algunas tácticas para su sobrevivencia. Ahora bien, estas tácticas están determinadas por la composición desigual del campo (diversos prestigios, posiciones y distancias con respecto al mundo institucional; diversos capitales simbólicos y económicos, etc.), por el *habitus* político del gremio (extraña mezcla de cultura política priísta y astucia cortesana), por las distintas concepciones ético-estéticas y por lo que podría denominarse “la batalla de los saberes”.

4) En términos generales, las acciones en las que se han concretado las tácticas mencionadas, son: *a)* Desde el sitio fuerte de la institucionalidad cultural estatal, los funcionarios dancísticos se han plegado a la tarea de “racionalizar”, empequeñeciéndolo, el campo de la danza contemporánea. La lógica que sostiene esta supeditación a los criterios del modelo empresarial es la de que, habiéndose ya logrado una relativa estabilidad del campo por medio de la alianza entre algunas de las figuras fundamentales surgidas en los ochenta y algunos de los personajes fuertes de las décadas precedentes, es necesario asegurar la continuidad de este espacio social-artístico obstaculizando la ampliación de sus límites. Cuando mucho, y siempre de acuerdo con los criterios de quienes habitan la plaza fortificada, pueden ser integrados algunos coreógrafos y bailarines jóvenes, siempre y cuando respeten las reglas del juego, es decir, no cuestionen las “razones” del poder dancístico. En el fondo, quienes se adhieren a esta lógica suponen que el campo ya está constituido, y que se hace

pertinente una doble y diferenciada ciudadanía dancística: la de los protagonistas (los miembros de la posición danzaria fuerte) y la de los espectadores (el resto de los integrantes del campo). *b)* Desde el punto fuerte del campo pero en el territorio de una relativa exterioridad institucional, algunas personalidades han constituido el Colegio de Coreógrafos. Existe un haz de razones para su constitución: el de establecer, ante los autoridades y ante los detentadores de los saberes socialmente reconocidos como académicos, la validez de los saberes del hacer dancístico en tanto que saberes y la autoridad del propio gremio para designar tanto lo que es dancísticamente “valioso”, como lo que es propiamente “dancístico”. La creación del colegio es un buen intento de lograr el reconocimiento de la danza como una profesión cabal, pero formulado, desafortunada e ineficazmente, a partir del criterio de la doble ciudadanía dancística. Es decir, es el mismo grupo fuerte arriba mencionado el que define de manera excluyente los criterios de validación y pertenencia al campo, motivo por el cual debilita su propia posición y su tarea política-académica-profesional de reivindicación del gremio, pues se quita a sí mismo la posibilidad de una representación global de los hacedores de la danza. *c)* Desde las posiciones débiles del campo, y como uno de los resultados de la lucha de los intérpretes despedidos hace algunos pocos meses del Ballet Independiente, ha surgido la iniciativa de crear una Coalición de Bailarines que se ocupe, de manera comunitaria, horizontal y autónoma, de enfrentar los princi-

pales problemas (laborales y de seguridad social, por ejemplo) de los hacedores de la danza. Entiéndase el término *bailarín* de manera amplia (todo aquel involucrado en la danza) y como la metáfora y marca del lugar social desde el que es posible construir una organización incluyente: el del bailarín que es, al mismo tiempo, la posición esencial, insustituible, pero también, la más vulnerable del gremio. Las acciones de la coalición son un intento nuevo de afinar lógicas solidarias y democráticas entre los hacedores de la danza, pero tiene en su contra el gran peso de los hábitos de jerarquización, devaluación mutua y competencia de la mayoría de los integrantes del campo. *d)* Desde diversas posiciones del campo, pero enfrentados todos a las consecuencias de la aplicación en la danza del modelo gerencial, han surgido intentos de lograr autonomía por medio de la creación de pequeñas empresas dancísticas (estudios de compañías que ofrecen numerosos tipos de cursos) o de la paciente construcción de instancias alternativas e independientes de distribución de obra (en los mismos estudios mencionados o en circuitos nómadas en los que se habilitan casas particulares como espacios de representación, por ejemplo). Quizá esto dé pie a que los grupos dancísticos nos veamos precisados a pensar las maneras de lograr inserción social por fuera de los patrones materiales y simbólicos del sistema de las bellas artes, y a reflexionar sobre con qué grupos sociales deseamos dialogar y con base en qué horizontes imaginarios.

Es por todo lo anterior que la situación actual del campo dancístico contemporáneo mexicano se me aparece bajo la imagen de la fortaleza y los nómadas. Una imagen siempre a punto de transformarse, porque en el momento mismo en que la fortaleza se empeña en su sueño de dominio solipsista, los nómadas comienzan el recorrido de la vastedad de los paisajes múltiples.



PATRICIA HENRÍQUEZ

Creo que serán esos nómadas, esas máquinas de guerra no asimiladas a las lógicas del aparato de captura, los que recuperarán el origen hondamente vital y problematizante de nuestra danza. Desprendidos del modelo de dominación priísta pero sin tributar a las estrechas razones del mercado, están en posibilidad de reencontrar los caminos hacia los variados espectadores, aquellos que necesitan la danza para significar y reflexionar la vida, y cuyas respuestas enriquecen y dan sentido a la labor escénica. Por supuesto que esto último es una posibilidad que para su realización requiere, entre otras cosas, de la transformación de los hábitos de trato entre los hacedores de la danza. Modificación que supone, sólo aparentemente de manera paradójica para una actividad esencialmente no verbal, la asunción del valor de las palabras: necesitamos suprimir la distancia entre los discursos privados y los públicos (rebeldía en el cotilleo, sumisión del silencio ante la autoridad), eliminar los goces sádicos de la violencia simbólica (la devaluación permanente del otro) y reconocer en las palabras del colega sus razones y su historia. Requerimos de las palabras de una ciudadanía compartida por todos los integrantes del gremio dancístico, ciudadanía compuesta por múltiples rostros, diferencias y afinidades, en la que la diversidad de calidades, lenguajes y trayectorias no se conviertan en desigualdad de derechos. Y creo que será el proyecto nómada y sus afines los que ayudarán a hacer de la práctica dancística una labor digna y de dignificación, de encuentro, gozo y transparencia. •

Bibliografía

- Baud, Pierre-Alain, *Una danza tan ansiada (la danza en México como experiencia de comunicación y poder)*, México, UAM, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Conaculta/Grijalbo, 1990.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Introducción: Rizoma y 7,000 a J. C. Aparato de captura en Mil mesetas (capitalismo y esquizofrenia)*, Valencia, Pre-textos, 1997.
- Gilly, Adolfo, *Sacerdotes y burócratas*, México, Era, 1980.
- Fernández, Lourdes, *Bourdieu y la danza* (texto inédito), México, 2004.

JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR estudió letras españolas. En 1985 obtuvo una beca para desarrollar un proyecto de investigación sobre danza. En 1994 fundó Proyecto Barrá, colectivo dancístico interdisciplinario. Es profesor de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA.