

95

Danzas, cuerpos y performatividades

Nueva Antropología

•Tanya García López, Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica • María de Lourdes Fernández Serratos, Cuerpos percibientes. Experiencias de espectadores de danza contemporánea en la Ciudad de México • María Cristina Mendoza Bernal, Butoh Ritual Mexicano, A. C., una práctica performativa con fines terapéuticos • Abraham Domínguez Madrigal, Quemas de judas, rituales carnavalescos actuales en la Ciudad de México • Joselin Barja Coria, Representación, performatividad y presencia. Un diálogo imprescindible a la luz de la experiencia migrante • Ana María de Guadalupe Arras Vota / Damián Aarón Porras Flores / Addy Anchondo Aguilar, Entre la oportunidad y la opresión: experiencias de vida de universitarios rarámuris • Natalia Edith Tenorio Tovar, Análisis de la vergüenza: el estigma, la discriminación en el aula y la autoestima

CIESAS · CULTURA SECRETARÍA DE CULTURA · INAH

VOL. XXXIV, NÚMERO 95, JULIO- DICIEMBRE 2021 ISSN 0185-0636

Nueva Antropología 95

Danzas, cuerpos y performatividades

CUERPOS PERCIBIENTES. EXPERIENCIAS DE ESPECTADORES DE DANZA CONTEMPORÁNEA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

María de Lourdes Fernández Serratos*

Resumen: En este artículo se comunican algunas de las experiencias que externaron en entrevistas los espectadores de diversas propuestas de danza contemporánea en la Ciudad de México. Dichos testimonios dan cuenta de la vitalidad que la danza contemporánea puede transmitir a sus espectadores, pero también de las narrativas y reinvenciones que puede propiciar y que los públicos proyectan, reelaboran, inventan. Los testimonios son analizados bajo la perspectiva fenomenológica y significativa a la vez aportada por la reflexión sobre la percepción somática del antropólogo Thomas Csordas. Se abordan tópicos como los sentimientos, el cuerpo vivido y esperado, así como las narrativas novedosas que los espectadores extraen de la danza presenciada, que nos hablan de situaciones sociopolíticas experimentadas en los años recientes anteriores al triunfo de AMLO. Pero lo que me interesa resaltar es la experiencia emocional y kinestésica que se manifiesta en los cuerpos de los espectadores que perciben la danza de forma presencial.
Palabras clave: cuerpo, percepción, experiencia, danza contemporánea.

Perceiving Bodies. Experiences of Contemporary Dance Spectators in Mexico City

Abstract: Abstract: This article communicates some of the experiences that the spectators of various contemporary dance proposals in Mexico City expressed in interviews. These testimonies give an account of the vitality that contemporary dance can transmit to its viewers, but also of the narratives and reinventions that dance can promote and that these audiences project, rework, and invent. The testimonies are analyzed from the phenomenological and significant perspective, at the same time, provided by the reflection on somatic perception of the anthropologist Thomas Csordas. Topics such as feelings, the lived and expected body are addressed, as well as the novel narratives that the spectators extract from the dance witnessed, which tell us about the socio-political situations experienced in the recent years prior to AMLO's triumph. What I am interested in highlighting in this article is the emotional and kinesthetic experience that is manifested in the bodies of the spectators who perceive the dance in person.
Keywords: Body, perception, experience, contemporary dance.

* Doctora y maestra en Ciencias Antropológicas, con especialidad en Antropología de la Cultura, por la UAM-I. Licenciada en Antropología Social por la ENAH, es bailarina y coreógrafa de danza contemporánea.

INTRODUCCIÓN

Es muy complejo hablar de la danza y del cuerpo, pero es casi imposible hablar de la danza sin hablar del cuerpo. Hacer danza o componer una obra coreográfica implica mirar cuerpos y tener una imagen de cuerpo que se quiere expresar. Bailar significa vivir en el cuerpo, *experienciar*, es decir, vivir una experiencia, transmitir con energía algo que no se sabe a veces muy bien qué es. Mirar, presenciar la danza, invariablemente significa vivir una experiencia, ser partícipe de diversas maneras de estar en el mundo, de diversas visiones de la danza y el cuerpo. Esos cuerpos percibientes de los espectadores, los públicos diversos de la danza escénica, de los que se hablará en este artículo, viven de diversas formas esas danzas que presencian.

Si bien existen diversas formas de mirar la danza, que ahora con la pandemia de Covid-19 han cobrado importancia, como hacerlo por video o por medios virtuales, yo me referiré en este texto a las experiencias de los espectadores que asistieron a mirar de manera presencial diversas propuestas de danza escénica contemporánea en la Ciudad de México, a sus cuerpos y sus sentimientos. Este artículo aborda el cuerpo acorde a una investigación realizada para el Doctorado en Ciencias Antropológicas en la UAM-Iztapalapa. Se refieren a los estados físicos del cuerpo de estos cuerpos espectadores, así como la memoria que las personas expresaron en las entrevistas posteriores a las funciones de danza.

CUERPO, DANZA, PERCEPCIÓN

El cuerpo es el territorio donde se expresa nuestra individualidad, pero también se expresa la marca del mundo en nosotros. Somos personas actuantes en el mundo y ese mundo en un momento histórico determinado nos constituye. Sigo a Le Breton cuando afirmo que es menester definir de qué cuerpo estamos hablando, según nuestro acercamiento a él. Entonces, estos cuerpos *percibientes* nos hablan de que "la configuración de los sentidos, así como la intensidad y el contorno que logran abarcar, son de naturaleza social y no sólo fisiológica" (Le Breton, 2018: 81). Hablo de un cuerpo complejo, del cuerpo *sentipensante* del espectador de las artes escénicas.

Primero, cabe aclarar que la percepción fue definida en esta investigación como atravesada por el *ethos* del espectador, el pensamiento y complejas tramas de asociación y significación que incluyen, por supuesto, la reflexión. En este orden de ideas planteamos que los sentimientos y las emociones pertenecen sin duda al ámbito corporal, a cuerpos pautados social y culturalmente; cuerpos en contexto.

Al intentar dilucidar las sensaciones que los espectadores me proporcionaban en sus discursos se detonaba su memoria, una experiencia que, aunque individual, era profundamente social y hablaba del bagaje experiencial, vital, que les conforma, lleno de los acontecimientos que han marcado sus historias personales y que en el presente les importan (Le Breton, 2018). Subjetividades actuantes afloran cuan-

do se rememora lo mirado, lo presenciado, lo expresado por otros cuerpos actuantes. Sus miradas conllevan una percepción somática que, como Thomas Csordas nos advierte, hablaría de prestar atención con todo el cuerpo, porque cuando miramos, ponemos atención a algo, y la mirada y la reflexión que surge de ese mirar, de ese implicarse, eso es la percepción somática. Es importante poner el énfasis de este mirar en "la elaboración cultural del compromiso sensorial" del espectador (Csordas, 2010: 87). Este autor nos auxilia para pensar en dos fases los estados de la atención, es decir, prestar atención con el cuerpo (hacia lo otro u otros) y prestar atención al propio cuerpo, situándose en el mundo como "prestar atención a la situación del cuerpo en el mundo" (Csordas, 2010: 87). Csordas llama *modos somáticos de atención* a esta conjunción de experiencias vividas y las prácticas incorporadas, que se refieren a "la atención culturalmente elaborada, a y hacia el cuerpo en la inmediatez de un entorno intersubjetivo" (Csordas, 2010: 88).

Entonces, cuando notamos que los espectadores sudan, se emocionan o les suceden pequeños movimientos al presenciar la danza, su *propiocepción*, ese sentido de ubicación corporal casi imperceptible, da cuenta de los materiales que la escena provee y que causan este acomodarse de sus cuerpos en las butacas o hace que cambien de posición, así estén de pie mirando. Ésos son efectos no sólo físicos, sino signos de una experiencia corporizada que implica la fisiología, pero también y sobre todo, procesos de significación que se realizan conjuntamente en el acto de presenciar a otros moviéndose, desplegándose energéticamente para dar a ver algo, mostrándose deliberadamente.

Planteo que todas las maneras de mirar, de presenciar la danza y evocar la experiencia son complejas, independientemente de la información que el espectador posea sobre lo que mira, pues la experiencia de presenciar a otros moverse está en el contexto social y cultural, al mismo tiempo que se inserta en las capas más profundas de la memoria personal, y en este sentido es subjetiva. Este presenciar nos hace aprender algo nuevo del mundo, asomarnos a diversas visiones del mundo, a pensarlo y pensarnos.

Aquí se hablará también de espectadores especializados que son quienes tienen más información de los procesos de hacer la danza y también están más cerca del hacer; digamos que conocen los códigos y los pueden leer de diversas formas. Los espectadores que miran la danza asiduamente para disfrutarla; los aficionados que, sin pertenecer al campo en un sentido bourdeiano, gustan de mirar, presenciar a ciertos grupos de danza, las más de las veces para distinguirse. Finalmente, los espectadores legos que rara vez asisten a presenciar la danza escénica contemporánea, también están presentes en esta serie de narrativas.

LO QUE NOS DIJERON...

Según las temáticas y los elementos utilizados en el escenario, los espectadores recrearon situaciones políticas,

sociales e íntimas. Un espectador manifestó cómo le empezaron a sudar las manos al mirar una obra y lo manifestó en un diálogo al final de la función. Se apenó de decirlo, pero confesó su alivio al compartir ese efecto que lo presenciado le produjo. Estas reacciones nos hablan también de diferencias sociales y culturales del sujeto en el mundo, manifiestas en estas reacciones, pues

> […] de un área cultural a otra, y con mayor frecuencia de una clase social a otra o de una generación a otra, los actores descifran sensorialmente el mundo de un modo diferenciado (Le Breton, 2002: 58).

Cuando las obras hablaban del tiempo, los más jóvenes sintieron angustia, la sensación de que "el tiempo se va". Una mujer mayor comentó que al entrar al teatro ya se quería sentar porque le dolían las rodillas, y claro que los temas de la madurez, el envejecimiento y los cambios en el cuerpo que planteaba la coreografía le hacen mirarse a sí misma con un cuerpo que, nos dijo, "ya se queja, pero con unas ganas de vivir muy grandes".

Un espectador aficionado a la danza comentó:

> Pues yo cumplo cuarenta y dos años ahora y me sentí totalmente identificado con el asunto de la edad, pero justo ver la obra me hizo descansar de las tribulaciones que me pasan y aceptarlas.

La danza es un hecho multidimensional que hace que el espectador que la presencia codifique una experiencia y capture en su cuerpo diversos aspectos, como el tiempo y el espacio, los sonidos, los olores, pero, sobre todo, aquí nos interesa un sentido de actividad kinestésica o empática que da su potencia a la danza como hecho comunicativo (Hanna, 1987: 25). Una espectadora, al mirar una obra muy dinámica del colectivo Barro Rojo, nos dijo que "hasta se antoja moverse, porque se mueven bien bonito". Sobre todo los espectadores legos y aficionados admiran el despliegue de habilidades y virtuosismo de los bailarines en escena. Otra espectadora nos comentó: "me parece que empiezo a disfrutar cómo se mueve el cuerpo y cómo disfrutan al bailar. Lo admiro mucho".

Cabe aquí explicar que la danza contemporánea tiene una dimensión estética en la que se manifiestan elementos expresivos y conceptuales diversos con la ayuda o mediante el trabajo de personas entrenadas en técnicas y con habilidades que potencian las capacidades del cuerpo, y manejan la energía de forma lujosa y extra cotidiana (Barba y Savarese, 1998).

Los espectadores tienen también una idea de lo que debe ser un bailarín. Esa imagen corresponde a la inculcada, durante todo el siglo XX, por la danza contemporánea, perteneciente al paradigma de la modernidad. Los cuerpos hábiles, expresivos, ideales por su delgadez y virtuosismo técnico, que pueden realizar saltos, giros y pasos de riesgo dan legibilidad a muchos espectadores. No sólo porque dejan estable esa idea preconcebida del bailarín, sino porque el uso de los elementos escénicos

y su despliegue energético les comunican sentires, les hacen *re-experienciar* y sacar a flote memorias que sirven incluso como sanación, como vehículo para reflexionar en la propia vida, en la tragedia, la tristeza, la resignación y el placer. Una espectadora, madre de un migrante desaparecido en tránsito, al presenciar la obra *Travesía* de Barro Rojo mencionó: "Fue un alivio mirar eso que realmente les pasa, lo que viven los migrantes. Así es".

Los sentimientos y las sensaciones corporales se cruzan. Así, siguiendo a Csordas, el cuerpo es un campo de percepción y de prácticas. La percepción termina en los objetos y comienza en el cuerpo en el mundo y nos guiamos por principios que son generadores y unificadores de prácticas. El autor escribe: "Los objetos son los resultados finales de la percepción, en lugar de ser dados empíricamente" (Csordas, 1997: 8).

Así, tenemos estructuras cognitivas y evaluativas que organizan la visión del mundo de acuerdo con estructuras objetivas de un determinado estado del mundo social. De esta forma, cuando algunos públicos legos entrevistados piden una introducción para comprender mejor, se enganchan con el tema y agradecen ser tomados en cuenta con temas que les atañen, que les hacen sentido racional y energéticamente, así como cuando los mismos creadores expresan sus versiones de la realidad (como los migrantes, el envejecimiento, los sueños y las neurosis, el espacio vital en la urbe, etc.), cobra sentido que los espectadores se conmuevan, piensen y sientan conforme a ese estado del mundo social, es decir, hay un cuerpo socialmente informado. "Percepción es el concepto clave implícito, del yo como autoconciencia, el reconocimiento de uno mismo como 'objeto en un mundo de objetos'" (Csordas, 1997: 6).

La *fisicalidad* extrema de los bailarines, es decir, un gran despliegue físico de saltos, desplazamientos, brincos, giros, el cargarse con diseños de riesgo y el mostrar una técnica virtuosa, impacta a los públicos, los cuales la disfrutan. Una espectadora de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz mencionó: "la actividad física que tenían me impactó, cuando una bailarina salta sobre la otra y hay riesgo".

Aún con esta legibilidad que da a los espectadores este cuerpo esperado, sobre todo los espectadores legos se entregan sin prejuicios a distintas propuestas de la danza escénica posmoderna o de diferentes géneros, la cual, aun cuando no cuadra con la idea preconcebida de cuerpo delgado y virtuoso, es bien recibida. El espectador intenta, aquí, guiarse ante lo distinto. Sobre todo, a los espectadores legos les sorprende ver cuerpos hábiles no delgados. Una espectadora de danza *butoh*, por ejemplo, mencionó que el espectáculo le había tocado profundamente dado que ella es aficionada a ese género de danza, pero que le había sorprendido la destreza y fuerza de un bailarín "gordo". Un joven espectador lego de la obra *Blanco… Laboratorio Mandala* de la coreógrafa Vivian Cruz, y que trata sobre el paso del tiempo en los bailarines y las personas que empiezan a envejecer preguntó: "¿es

necesario que bailarines maduros hagan el papel de bailarines maduros, aunque ya no tengan el cuerpo de un bailarín o cómo se hace eso para representar?"

El cuerpo, entonces, se presenta como una realidad tangible, pero también como una realidad que responde a un ideal, a una construcción. También los espectadores se encuentran con cuerpos que no buscan representar algo que no son en la realidad, y los conceptos son difíciles de percibir para los públicos en la materialidad de la escena, sobre todo en la nueva danza posmoderna conceptual.

De acuerdo con esta mirada, identifico que los espectadores buscan las maneras de orientarse y anclarse a algo cuando ven danza, e incluso de comprometerse con actividades y visiones del mundo. Como Schechner plantea, su vida cambia por unos momentos (entretenimiento) o bien puede entrar en un proceso de cambio radical (ritual) (Schechner, 2000). Estos procesos se redireccionan constantemente, pero tomando su corporización o incorporación en el sentido que Bourdieu (2002: 40) da al término, de incorporación de estructuras y de esquemas de acción, como el punto de partida para orientarse.

Se debe anotar que los espectadores especializados también tienen esta idea de bailarín delgado y virtuoso, aunque comprendan las nuevas propuestas de la danza posmoderna conceptual que incluye otro tipo de cuerpos. Una investigadora de danza, por ejemplo, hizo notar que en la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, una bailarina tenía muslos muy gruesos y un tono muscular "raro", según expresó. En esa obra la bailarina se toca los muslos como cuestionando esa gordura, como se cuestiona su tipo de cuerpo en la danza.

A través del tiempo, la danza escénica ha cambiado los paradigmas que rigen la mirada del cuerpo. Actualmente conviven, enfrentados, dos paradigmas de la danza contemporánea: el de la danza contemporánea de la modernidad y el de la danza posmoderna conceptual, que postulan ideas distintas de cuerpo y hablan a los espectadores de diversas maneras. El cuerpo del primer paradigma es virtuoso y muestra deliberadamente las habilidades técnicas, regodeándose en el despliegue energético de físicos delgados, jóvenes, en riesgo y está por la representación. El cuerpo del segundo paradigma está por la presentación de acciones o movimientos para hacer pensar y es un cuerpo que puede o no desplegar alta *fisicalidad*, pero lo hace de maneras diferentes, porque su interés no es mostrar virtuosismo técnico en la escena o cuerpos delgados y jóvenes, ya que pretende sólo presentar en devenir a los mismos *performers* en sus acciones.

El sello disciplinar de la danza moderna, que exige cuerpos delgados, virtuosos técnicamente y hábiles, ha sido cuestionado y rechazado, por la nueva danza posmoderna conceptual, como una misión casi política, pero al interior del campo de la danza escénica ya existe mayor apertura a la inclusión de varios tipos de cuerpos y de presencias en escena. Esta apertura es vista como positiva y liberadora

debido a las problemáticas que han sufrido las bailarinas por llegar a un ideal de delgadez, a un ideal de virtuosismo técnico, a un ideal de interpretación, etc. Diversos problemas como la bulimia, la anorexia, una extrema competencia y un enfrentamiento con la propia imagen corporal han sido cuestionados en esta nueva danza (Baz, 1996). Una espectadora especializada, bailarina de mediana edad, comentó:

> Me gustó mucho una de las bailarinas porque no tiene un cuerpo que es el convencional. Me choca que piensen que los bailarines tenemos que ser delgados, flacos, altos. En lo personal esa bailarina me conmovió, porque los movimientos le salían del centro, del alma y la mayoría de los bailarines se van por la parafernalia técnica que tienen. Esta chava tiene esas cualidades, pero todo abonaba a su expresión.

Hay una danza joven, la cual, aunque pertenece a los nuevos paradigmas posmodernos y no pretende mostrar virtuosismo, delgadez o *fisicalidad*, tiene mucho éxito entre los jóvenes, porque si bien rompe con las expectativas de cuerpos técnicamente virtuosos, propone para la escena bailar como en una fiesta, con efectos de estrobos, videos y situaciones más cotidianas donde hay baile social. En obras como *Videoclip*, de Magdalena Leite y Aníbal Conde, se observa juventud, delgadez, blanquitud; mucho cuerpo, mucho sudor y mucho contacto.

Los jóvenes que asisten a estas funciones muestran una identificación que tiene que ver con pertenecer a espacios sociales similares, generalmente privilegiados, hacer "bromas" que les hacen sentido y mostrarse cuestionadores hacia la danza escénica del paradigma anterior, que muestra técnica dancística y representaciones virtuosas en escena. También existe una franja de jóvenes que asisten para mirar ese tipo de danza no sólo porque se identifican con las temáticas y lo que estéticamente se presenta, sino porque aspiran a pertenecer a esos espacios sociales privilegiados.

LOS SENTIMIENTOS

Una dimensión importante que surgió fueron los sentimientos. Ningún otro tema como los sentimientos y las emociones expresadas en las obras y en los mismos públicos fueron tan definitorios y problemáticos para los espectadores, al grado de que gracias a estos temas pude interpretar una distinción social en las formas de sentir y percibir.

La mayoría de los públicos se permitían expresar sentimientos cuando las obras tenían que ver con la violencia o con situaciones sociales y políticas de actualidad, como la migración, la violencia política, las y los desaparecidos, o las muertes de mujeres. Incluso se explayaban y reelaboraban las tramas de las obras. Había una reinvención de esas tramas de acuerdo con sus experiencias, lo que habían escuchado en los medios, lo que habían leído y conforme a su postura política.

Los espectadores especializados fueron los que limitaban más la expresión de su sentir. Los aficionados y los legos dejaban fluir mejor sus impre-

siones y sus sentimientos, aunque a todos los públicos les costaba trabajo expresar sus emociones cuando las obras hablaban de amor, estados anímicos o psicológicos, entornos que apelaban a ambientes oníricos e inconscientes, estados meditativos, etcétera.

De entre los espectadores especializados, sólo los bailarines pudieron expresar con mayor soltura su sentir. Ninguno de ellos mostró preferencia o gusto por temas como el amor, las relaciones de pareja o un tratamiento melodramático. De entre estos espectadores, sin embargo, los bailarines fueron los únicos que pudieron expresar su sentir sin tanto pudor o problema como los coreógrafos, investigadores y maestros de danza.

Por ejemplo, de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz con el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), algunos espectadores especializados, sobre todo coreógrafos, comentaron: "no me transmitió nada, no sentí nada" o "sentí un profundo aburrimiento".

Otros evitaban indagar en algún punto que les hubiese punzado o afectado de la obra afirmando: "Necesitaría leer al autor (Milorad Pavic, en quien aparentemente se inspiró la coreógrafa) o hablar con la coreógrafa antes de proferir una opinión". Estos espectadores se centraron mucho más en detalles de la hechura de la obra o de lo que percibieron sobre los elementos escénicos, entre ellos la música, la iluminación, las cualidades en la interpretación de los bailarines y el movimiento, sin duda información privilegiada para cualquier coreógrafo interesado en mejorar su obra, si fuese el caso.

Los espectadores especializados también exigen, a su manera, pistas para razonar una temática, a pesar de declarar que no lo necesitan. Cito a Le Breton cuando, sin dejar de hablar de los sentimientos como una forma de raciocinio, expresa que:

> Todas las sociedades se defienden contra el riesgo del sinsentido, lo inesperado, lo insólito. Contra la angustia de lo desconocido, el simbolismo social se apodera de todas las manifestaciones del cuerpo, sea influyendo directamente en ellas, sea incorporándolas a un sistema de signos que les da un sentido (Le Breton, 1995: 17).

Un espectador de la obra mencionada comentó:

> Se cuidó el video. La música es de vital importancia, pero hubo muchas disonancias. La música me evitó ver a los bailarines y me generó distracción. Hay una lucha entre la iluminación y el video. No pude estar a gusto. Me gusta llegar a una función y que me deleite todos los sentidos. Cuando todo funciona, aunque la obra no sea tan buena, te metes y te pones en un estado de percepción. La primera parte no me gustó por eso. Lo que me pareció muy afortunado fue el video.

El mundo de la metáfora también tiene que ver con esta evocación que hacen los espectadores al momento de *sentipensar* y la danza es el territorio

perfecto para relacionar el movimiento efímero que crea formas con las imágenes significativas del repertorio de sentido o de experiencias del espectador. En la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, un elemento que detonó estos mundos metafóricos fue sin duda el video. Una espectadora, maestra de danza y bailarina señaló:

> […] me pareció poética la primera pieza que vi; me hizo sentir como si fueran aves en cautiverio, mujeres queriendo salir, una lucha entre ese apasionamiento o ese deseo de ser libre. Lo relacioné con las aves, curiosamente sacan después en el video un ave.

Un espectador lego afirmó:

> Sentí que es como un sueño de un lado y cuando nos pasan al otro lado del escenario, sentí que era la realidad. Me generaba una sensación de ensueño, tranquilidad, de relajación del primer lado donde vemos la mitad de la obra. Ya adentro, en la segunda parte de la obra, cuando nos suben al escenario, para mí era la realidad, el estrés, las preocupaciones que se generan. Para mí la obra se trata de un momento de la vida que vivimos y cruzamos los pensamientos con la realidad y nos confundimos muchas veces.

Cabe destacar que los sentimientos y emociones tienen mucho que ver con el planteamiento de los coreógrafos incluidos en el estudio. Vivian Cruz, por ejemplo, crea ambientes meditativos con temas subjetivos, como los cambios internos y externos por la edad, además de las preocupaciones y deseos que pueden tener las mujeres.

El que estos temas no sean de los más populares entre los espectadores especializados en danza puede sorprender, dado que justamente estos públicos aparentemente están entrenados para vivir de formas distintas su cuerpo debido a su profesión. Sin embargo, se muestra así que en la profesión de bailarín no suele fomentarse la puesta en contacto con capas más profundas de la creatividad o el sentir, es decir, no sobrepasan el nivel de la libertad de tocarse y vivir el cuerpo que proporciona el entrenamiento técnico. El cuerpo aquí se muestra en su contundencia, es decir, el cuerpo que danza es un cuerpo que ha logrado, a través de diversas luchas sociales, mostrarse aparentemente más descubierto, sin tanto pudor externamente. Gracias a esas luchas también es un cuerpo que quizá puede aceptar el toque de otro o tocar, dando relevancia a la libertad para relacionarse sexualmente de diversas formas. Sin embargo, hasta que no se logren asumir e integrar los sentimientos y emociones como parte normal de esas relaciones humanas, concibiéndonos como personas complejas, donde nuestros cuerpos no sean un instrumento o artefacto que cargamos, quedaremos atrapados en un dualismo que separa cuerpo y alma, pensamiento y sentimiento. Coincido en este punto con Le Breton cuando afirma que: "el cuerpo no es una naturaleza, ni siquiera existe. Nunca se vio un cuerpo: se ven hombres y mujeres" (Le Breton, 2002: 25).

La dificultad en asumir las emociones podría ser consecuencia también

del dualismo occidental y el punto de vista prestigiado y difundido en nuestras sociedades, sobre la mayor utilidad del pensamiento, que aparte es menos problemático que el sentir, como si ambas acciones estuviesen separadas. Un factor más es el concebir al cuerpo como un objeto y no como parte constituyente de una persona. Sin duda, los sentimientos tienen un lugar ambiguo en nuestras sociedades capitalistas. Por una parte, se utilizan con el fin de influir nuestras ideologías o nuestros hábitos de consumo, y existe una explotación naturalizada del melodrama, de los estereotipos de género, etcétera. Por otra parte, se regula de forma excesiva lo que es correcto sentir, y se restringe cultural y políticamente lo que podemos expresar de nuestras emociones (Illouz, 2007).

Planteo las emociones, los sentimientos, como formas de implicarse con los objetos del mundo y con los otros al "percibir, pensar y actuar" (Heller, 2011: 33). Sentir sería estar implicado en algo y estar implicado en algo tiene que ver con orientarse en el mundo. Esto es así porque, como dice Agnes Heller,

> […] el ser humano empieza a apropiarse las tareas del mundo partiendo de su propio organismo en el momento del nacimiento […] el hombre se relaciona con el mundo. Esa relación incluye el proceso de apropiación, así como la objetivación y la expresión de sí mismo. Apropiación, objetivación y expresión del yo son diversos aspectos del mismo proceso. Por mi parte, no sólo acepto, sino que subrayo que acción, pensamiento y sentimiento, caracterizan todas las manifestaciones de la vida humana, que sólo pueden ser separados funcionalmente […] (Heller, 2011: 32).

Para comprender lo que es el implicarse, Heller ofrece dos indicadores para hablar del yo. Por una parte, "la relación del Ego al mundo es intencional: el Ego no sólo selecciona, sino que crea activamente su propio mundo" y, por otra parte:

> […] no toda selección es apéndice directo de la función reguladora del Ego. Los puntos de vista de una selección con frecuencia son proporcionados sobre todo por la propia objetivación, como en el caso de la selección cognoscitiva […] incluso en tal caso está presente el sentimiento como transfondo (Heller, 2011: 34).

En el caso de los heterogéneos espectadores de las obras de Barro Rojo, es inevitable que salgan reflexiones sobre temas tratados como la migración, la violencia o las relaciones de género en la familia, por ejemplo. Las maneras de abordar temas en las obras, sobre todo de coreógrafos como Laura Rocha o Francisco Illescas, un poco tendentes al melodrama, provocan un doble efecto en los espectadores. Por una parte, este tono abona al éxito que tiene este colectivo con más de treinta años produciendo obras en la danza mexicana, sobre todo entre los espectadores legos y aficionados. Por otra

parte, es inevitable que la emocionalidad aflore entre los públicos que incluso hacen expresiones, gestos y exclamaciones durante las obras, como sucedió en una coreografía de Miguel Gamero, cuyo tema evidente era la violencia hacia las mujeres. Esta obra por ejemplo no dramatizaba y, muy al contrario, era oscura, con escenas muy contundentes de violencia presentadas deliberadamente.

Hemos mencionado que a los espectadores especializados les fue difícil externar su sentir. Podemos entonces comprender que este tipo de público no gusta del tono melodramático de algunas de las obras de Illescas y Rocha. Algunos coreógrafos y bailarines señalaron no estar de acuerdo con "victimizar a los migrantes", con que la presentación de los temas "no se sale de la violencia de género, sino que sólo la representan de formas obvias", etcétera.

Un factor más que encanta a los espectadores de este colectivo es el dinamismo del movimiento y el virtuosismo técnico presentado por los bailarines, lo cual engancha energéticamente también a los públicos en la vivencia de los temas. Barro Rojo cuenta con espectadores de todas las clases sociales y es casi el único colectivo activo que llena el Palacio de Bellas Artes en su presentación de aniversario y en la mayoría de sus funciones. En el caso de Barro Rojo Arte Escénico (BRAE) existe una división muy próxima a la de clases o espacios sociales respecto de la recepción de temas como el amor, las relaciones de pareja o la familia. Los espectadores especializados se quejan de estereotipos que son aportados por gestos y palabras que literalmente ilustran las situaciones que se presentan en las obras: dificultades en la relación entre padres e hijos, parejas o adolescentes con sus familias. Esa misma forma que explora el melodrama, lo aplauden espectadores legos y aficionados que siguen al grupo.

Otro elemento que literalmente engancha a la mayoría del público, o bien hace que algunos rechacen esta manera de tratar los temas, es la música. Música popular como boleros, temas de películas, música de bailes folklóricos, música popular en inglés, piezas que ilustran con sus letras los temas tratados, y que el colectivo utiliza en sus obras. Un espectador de la tercera edad nos comentó que asistió a ver la obra *Amor, perfume, ausencia… boleros del alma*, sólo por los boleros.

Un testimonio que habla de un temperamento o una sentimentalidad que transmite Barro Rojo en sus obras de manera más clara es el siguiente: "La sangre caliente es el sello de su danza. Tuve muchas emociones en la escena en que todos se cruzan, me sentí alegre, pero tuve altibajos. Fue muy fuerte cuando empezaron a cantar".

Este testimonio es de un ensayo abierto de la obra *Travesía*. Como se fue la música a la mitad de la representación, las bailarinas interpretaron la canción cardenche, incluida en la obra, de forma muy emotiva.

En todos los espectadores observamos el deseo, la voluntad de implicarse (Heller, 2011: 42). Digamos también que la danza y el hecho de presenciarla detonan diversas emociones que, en

conjunción con el deseo de los espectadores de implicarse, hacen que los sentimientos, actos de la voluntad culturalmente pautados, surjan en la reflexión del público.

La modernidad occidental y su racionalidad nos legó el imaginario, las representaciones del cuerpo máquina, del cuerpo bello, del cuerpo ideal en cada época y para cada actividad (Le Breton, 1995). La danza como disciplina, cuyo instrumento sería el cuerpo, cabe perfectamente en esta disección, en este forjarse un cuerpo con técnicas depuradas que buscan su control, pero también una eficacia en su expresividad, en detrimento de una búsqueda de la capacidad de simbolización. Por un lado, los cuerpos de bailarines y bailarinas son cuerpos imposibles, como todo ideal, primero en las etapas formativas, y luego, cuando ya compiten en el mundo profesional. Por otro lado, estos cuerpos son cuerpos ofrecidos a la mirada externa que en distintos grados *objetualiza*, juzga si se ha llegado a tal ideal, o no. El *habitus* del bailarín y del creador de la danza de la modernidad ha sido dominado por un dualismo mente-cuerpo que lo oprime, pero que, al mismo tiempo, como en todo *habitus* dominado, diría Bourdieu (2002: 117), no puede escapar a la mirada juiciosa de su dominador. Así, en la danza escénica occidental se prioriza la práctica como fin en sí mismo, muchas veces, "una especie de arte por el arte corporal, y sujeta a reglas específicas que son cada vez más irreductibles a cualquier necesidad funcional […]" (Le Breton, 2002: 197).

Durante este proceso, en la formación del bailarín y del coreógrafo en la modernidad, ha sido menester, en algunas tradiciones como en la danza mexicana, acotar al máximo los ámbitos de la imaginación y la simbolización para lograr una concentración total en ese cuerpo virtuoso, hábil, entrenado, delgado, joven, que se pone en riesgo, que no muestra signos de debilidad, cansancio, sudor o esfuerzo.

De esta forma, los bailarines también ponen en cuestión su cuerpo al seguir los ideales de maestros y coreógrafos. Ese ideal pasa, sin dudarlo, a los espectadores de la danza. En la obra *Blanco… laboratorio Mandala*, de Vivian Cruz, los públicos tienen la oportunidad de acercarse también a los actores que realizan la danza y observar cómo viven el envejecimiento dentro de una profesión, en la cual se enaltece la juventud y sus posibilidades. Si bien la nueva danza posmoderna ha roto con este constreñimiento, los públicos en general siguen exigiendo y disfrutando de cuerpos jóvenes y hábiles. En un diálogo con los espectadores, Vivian Cruz explicó que su punto de partida fueron una serie de entrevistas y videodanzas que realizó con 12 coreógrafos, cuyas edades fluctúan entre los cuarenta y los sesenta años. Estos diálogos posteriores a la función posibilitaron el acercamiento de los espectadores a los actores de la danza escénica, y los humanizaron ante los ojos de los públicos. Por una parte, los espectadores agradecen este acercamiento con los creadores y bailarines, así como con la temática, pero por otra parte, los descoloca el hecho de ver

bailarines maduros en escena no representando la vejez, sino presentándose como son.

LOS JÓVENES ESPECTADORES Y SUS SENTIRES

En la percepción de los cuerpos, y por supuesto en la experiencia de los sentimientos y emociones, influye sin duda, como ya lo dijimos, el espacio social, la profesión e incluso el nivel de cercanía con los mismos actores de la danza: si son amigos, familiares, conocidos, etcétera. Sin embargo, un referente más importante en estas distinciones al momento de *experienciar* y expresar los sentimientos de los públicos tiene que ver con la edad. En los eventos *Procesos en Diálogo* organizados por La Mecedora, donde la mayoría de los creadores y públicos son jóvenes, se observaron diferencias importantes. Las propuestas de la joven danza mexicana, más cercanas a la danza posmoderna conceptual, poseen una ingenuidad que presenta una intención lúdica en ocasiones. Los jóvenes rescatan aquí la oportunidad de reír de cualquier detalle de la vida cotidiana, como la incomunicación.

Los jóvenes espectadores mexicanos que asisten a los *Procesos en Diálogo* se muestran receptivos ante obras en proceso y reaccionan sensiblemente frente a temas como la política y la violencia, porque les preocupa y se sienten afectados e incluidos. En esto coinciden justamente con los jóvenes colectivos que estudiamos en esta investigación, La Mecedora y el Colectivo AM, tocados por acontecimientos que han marcado a la juventud mexicana. Estos eventos son la tortura y el asesinato de los 43 estudiantes normalistas de la Escuela Normal Estatal de Ayotzinapa y el brutal asesinato el 31 de julio de 2015 de la gestora cultural, antropóloga por la Universidad Veracruzana y coordinadora del Festival de Artes Escénicas 4x4, Nadia Vera. Con ella fueron asesinados también su pareja, el fotoperiodista de la revista *Proceso*, Rubén Espinosa, y tres colaboradores amigos que estaban con ellos cuando los torturaron y asesinaron (Rompeviento T.V. Vimeo, 1 de julio de 2017).

En la recepción y expresión de ciertos sentimientos, los jóvenes espectadores presentaron contradicciones. Por ejemplo, en una obra que hablaba del amor y de sus diversas problemáticas, el tema fue difícil de digerir. Una joven se molestó porque la coreógrafa incluyó un fragmento de Pedro Calderón de la Barca sobre el amor, ya que, según expresó, "se escuchaba muy antiguo y sobrepuesto", quizá muy lejano al lenguaje coloquial de los jóvenes sobre el tema.

En esas funciones organizadas por La Mecedora se organizan diálogos con el público al final de la presentación de las obras. En aquellas funciones los bailarines se acercaban a los espectadores. En la mencionada obra, al hablar del amor, los *performers* elegían a algunos asistentes para tomarles la mano, apoyar su cabeza en el hombro o sólo tocarlo con la mano. Si bien estas muestras sorprendieron a muchos en el público, legos y aficionados, también agradaron. Acciones como éstas no

podrían realizarse ahora, en tiempos de pandemia, y nos implican a pensar en el futuro de las artes escénicas y dónde o cómo se podría recuperar su potencial y el poder de la presencia en vivo, la cercanía e incluso el toque.

Al hablar del espacio vital y de su invasión en la urbe, algunos bailarines se acercaban a los espectadores, algunos de los cuales comentaron que se sintieron nerviosos o intimidados por esta irrupción en su espacio inmediato. Uno se sintió apenado cuando una bailarina se paró enfrente de él y se quedó mirándolo mientras se quitaba el vestido que traía puesto y quedaba en ropa interior. Una mencionó en el diálogo que le parecía importante la tensión que se puede establecer entre el *performer* y el espectador.

En otra obra se invitó a bailar al público y la mayoría de quienes se atrevieron a bailar con el actor fueron mujeres jóvenes. Podemos afirmar que la puesta en escena construye un universo propio que transmite hacia fuera, con los cuerpos, su distribución espacial, su uso del movimiento, sus dinámicas, las energías que comunica. El estar en un bar, un *table dance* o la propia casa, cambian el contexto en el que los espectadores se sienten más o menos a gusto, más o menos visibles. En estos casos, la asistencia se pone en una situación "teatral", donde aflora una disposición para percibir el acto del ritual teatral, con los estatutos que la modernidad ha conferido a tales ritos, como la distancia con el o los actores, lo que es digno de contemplarse, la forma de contemplar o lo que es lícito o no mirar. En este sentido, la danza se presenta como un medio para reflexionar sobre los sentimientos y dejarlos aflorar.

LOS ESPECTADORES, LOS TEMAS Y SUS EXPERIENCIAS

Por una parte, está la exigencia social de controlar los sentimientos y al mismo tiempo se presenta la necesidad de relacionarse con ellos, de hacerlos patentes. Podemos pensar, junto con Thomas Csordas, quien habla del *self*, que la sociedad contemporánea ha puesto en práctica una excesiva racionalización del cuerpo y de la experiencia emocional, así como que se han racionalizado excesivamente diversos estilos de evaluación o juicio moral, que dan legitimidad o no a ciertos comportamientos (Csordas, 1997). Los límites sobre las prácticas para simbolizar, formar y expresar el ser han cambiado sin duda, y dependen del contexto y de las formas en que los sujetos han aprendido a orientarse. Algunos espectadores se permiten sentir plenamente esas emociones que afloran, pero autorreflexionan sobre los límites que sus entornos culturales imponen a la expresión de tales emociones y eso influye en cómo expresan tales vivencias. Esos sentires sacan a flote, también, tensiones que ocurren en la sociedad y limitaciones sociales aportadas por vivencias en condiciones sociales y económicas en el límite, como pueden ser entornos o experiencias de violencia, pobreza, exclusión, el no tener voz, la falta de oportunidades, etcétera.

En algunas funciones de Barro Rojo, donde también se tratan temas de violencia, el cuestionamiento que hicieron algunos coreógrafos espectadores fue en doble sentido; por un lado, en la forma "moderna", "atrasada", más apegada a las formas de hacer una danza virtuosa de la modernidad, donde se presenta un evidente desgaste y riesgo para los cuerpos de los bailarines-intérpretes y, por otro lado, un cuestionamiento que tiene que ver con la representación. En ese sentido, una investigadora cuestionó: "¿es necesario ser obvio y representar literalmente la violencia para hablar de ella?" La voz de esta investigadora y algunos públicos especializados expresan su preocupación sobre una naturalización de la violencia y una falta de ahondamiento en su cuestionamiento, su reflexión profunda que trascienda el sentido común. En este sentido sigo a Myriam Jimeno (2004) cuando nos habla de que la naturalización, e incluso la exaltación de la violencia, es la cara opuesta de la banalización de los sentimientos. Estas caras opuestas tienen relación con un entorno social violento que divide mente y cuerpo, y que no ve "personas" sino sólo cuerpos.

La espectadora también pone en cuestión la relación de género poco analizada por muchos coreógrafos en sus obras, cuando la mujer es tratada en las formas dancísticas "como pelota que avientan y azotan en el suelo". Lo que para los espectadores legos y aficionados llega a ser formas virtuosas que ilustran situaciones sociales o íntimas, para algunos espectadores especializados son formas que reproducen inconscientemente la violencia, la victimización de ciertas poblaciones como los migrantes o bien las desigualdades como la de género.

La coreógrafa principal de Barro Rojo, Laura Rocha, nos comentó que muchos espectadores del gremio dancístico piensan que ellos exaltan la violencia o el machismo queriendo criticarlo, pero señala que los públicos legos, a quienes ellos se dirigen principalmente, les han dicho que esas obras les sirven para darse cuenta de su propia situación. Laura Rocha expresa: "Una mujer me dijo: si yo hubiera visto esta coreografía antes, no me hubiera dejado maltratar por mi marido y hubiera yo hecho las cosas diferente".

EL CUERPO SEXUADO Y LAS MIRADAS

Otro aspecto del cuerpo y de las experiencias de los espectadores es la experiencia de presenciar la representación del cuerpo desnudo o la acción de quitarse la ropa. Éste es un tópico que mueve de diversas maneras a todo tipo de público. Si de por sí el cuerpo de la danza es difícil de asir o aprehender por su complejidad y polisemia, la dificultad de tomar la decisión como espectador de mirar o no el cuerpo descubierto tiene otro tipo de implicaciones valóricas. Estas implicaciones tienen que ver con múltiples factores. Uno de ellos es el fuerte sello de ideologías católicas, cristianas, platónicas y racionalistas, que cala en nuestras sociedades occidentales para mirar al cuerpo con desdén, como algo bajo,

desdeñable y fuente de pasiones que habría que suprimir o cuando menos esconder. Aunado a esto, la danza escénica y sus técnicas son concebidas, en el sentido común, como disciplinas femeninas y femineizantes en una connotación peyorativa, donde se objetualizan los cuerpos de las mujeres en expresiones como "sí, qué bueno que la niña tome clases de danza para que se le haga bonito cuerpo", o bien, "no, si es varón y se quiere dedicar a la danza seguramente se va a volver homosexual", etc. El ser bailarín está cargado de múltiples ideas y expectativas relacionadas con los referentes cuerpo-persona que influyen en los espectadores legos y aficionados para decidir o no presenciar la danza, y que tienen que ver, también, con el denuesto o negación de la danza escénica como una profesión "seria", productiva en el sentido capitalista (Scholz, 2000).

Entonces, si el encuentro con otros cuerpos expresivos en movimiento es ya de por sí confrontador para muchos espectadores, el cuerpo desnudo se presenta como un reto mayor. Un espectador me compartía su percepción sobre el mirar danza como un acto de bouyerismo o deleite por algunos espectadores, sobre todo varones, respecto del cuerpo de las bailarinas.

Una persona del público en *Cartas de otoño* de Laura Rocha (BRAE) criticó una escena donde aparecen tres de las bailarinas más jóvenes caminando en el proscenio con unos vestidos ligeros, mojados y sin ropa interior. El comentario iba en el sentido del mensaje que se da a esta sociedad tan violenta contra las mujeres jóvenes y decía: "¿Para qué esta escena ahí? Es evidente que sí hay voyeurs entre los espectadores y no entiendo por qué poner esa escena ahí. ¿Qué quieren decir?" Para este espectador parecía una contradicción que Barro Rojo hablara con factura "excelente" para reflexionar sobre la violencia contra las mujeres, en la primera obra *Trinidad* (de Miguel Gamero), y que en la última obra se mostrara una imagen de mujeres tan jóvenes en actitud "francamente provocativa".

Sin duda, al observar a los públicos se constata que no son pocos los espectadores varones que miran directamente las esbeltas figuras de las hábiles bailarinas. Los lugares en los que se presenta BRAE, con espectadores legos y aficionados en su mayoría, dejan ver que éstos se atreven a gozar mucho más, aunque disimulan en ocasiones, de la mirada sexuada.

Los espectadores especializados son más cercanos a la mirada de los coreógrafos que "cuidan" los desnudos. En una versión de la obra *Sueños y obsesiones* de Vivian Cruz, cuando una de las bailarinas se cambia de ropa en escena, una espectadora especializada, investigadora y *performer* comentó:

> El primer lado era más centrado en el cuerpo de ellas porque no había objetos más que la silla y la quitada de ropa. No entiendo para qué sirve eso. Yo pensé, ahora se van a desnudar. Bueno, qué bueno que no se desnudaron pero ¿para qué se quitan la ropa? Se me hizo un mensaje equívoco porque no se la quitan de forma cotidiana. Lo hacen como un acontecimiento, pero

> no lo es porque no pasa nada con o sin la ropa. No hay transformación.

Constatamos en estos testimonios de la percepción especializada, que utilizar el cuerpo entrenado como herramienta expresiva no garantiza una vivencia más libre al mirar o relacionarse con el cuerpo de otras formas, y surgen los prejuicios y el pudor ante la amenaza de que un cuerpo se desnude.

Jack Goody señala que es problemático el desnudo en la representación, pues

> […] a menudo (nos quitamos la ropa) para lavarnos y, habitualmente, para mantener relaciones sexuales lo que constituye, incluso más que el baño, un acto privado antes que público, una unión entre dos personas que garantiza la continuidad en la sociedad (Goody, 1999: 222).

Detrás de los discursos de los espectadores, algunos analíticos y cuestionadores de la forma en que los cuerpos se muestran sexuados y sexuales, están sin duda los *habitus* que niegan el cuerpo que se refleja, se desea o se rechaza.

> El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes. El programa social de percepción incorporado se aplica a todas las cosas del mundo, y en primer lugar al cuerpo en sí, en su realidad biológica: es el que construye la diferencia entre los sexos biológicos de acuerdo con los principios de una visión mítica del mundo arraigada en la relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, inscrita a su vez, junto con la división del trabajo, en la realidad del orden social (Bourdieu, 2002: 24).

Pero existe otro nivel de enfrentamiento a estos cuerpos. El espacio teatral cerrado y a la italiana (es decir con una sola vista de frente y un espacio divisorio claro entre actores y espectadores, el escenario y la sala) hace que esa distancia entre actores y espectadores resguarde al *performer*, pero también otorgue un distanciamiento reflexivo y de "imagen" de los cuerpos con el espectador. Sin embargo, al haber un quiebre o cambio de esa distancia y un acercamiento de los intérpretes con los integrantes del público, se presenta otro juicio, otras dudas, manifiestas en las reacciones de los asistentes, por ejemplo sudor de manos, pena, nerviosismo. ¿Qué hacer si un bailarín o bailarina desnudos se me acercan? Los públicos legos y aficionados prefieren no hablar de ello.

En la obra *El Bobo* del *performer* y coreógrafo argentino Nicolás Poggi, colaborador del Colectivo AM, el bailarín-actor se desnuda en escena y hace diversas acciones muy cerca de los espectadores, pues los asientos fueron colocados sobre el escenario, alrededor del rectángulo que delimitaba las acciones de Poggi. Observé a un espectador que al momento de presenciar el desnudo comenzó a moverse en su silla, noté incomodidad en su actitud, tosía e incluso llegó a voltearse en

algunas ocasiones. Al entrevistarlo y preguntarle si el desnudo masculino le había causado alguna incomodidad, comentó que, si bien no había comprendido bien la obra, no se sintió incómodo con la escena.

Sin duda, la nueva danza posmoderna conceptual impone retos aún mayores al espectador sobre su idea de cuerpo, su idea de distancia y, sobre todo, su idea de interacción con los *performers*, bailarines y actores en escena.

También se observa una lógica heteronormativa de la mirada, es decir, los desnudos femeninos pueden ser cuestionados, pero causan menos incomodidad, reserva o revuelo que los desnudos masculinos. A los varones les cuesta trabajo mirar a otros hombres desnudos. La mayoría de las espectadoras que entrevistamos, si bien tenía cuestionamientos hacia el desnudo, sobre todo femenino, no mostraba tanta intimidación al mirar hombres y mujeres desnudos en escena.

Asimismo, entre los mismos públicos existe una censura hacia la cualidad de la mirada masculina. Un espectador especializado mencionó que en una función de danza a la que asistió, unos bailarines desnudos se pararon muy cerca de los espectadores, quienes intentaban forzadamente no mirarlos. Al citado espectador se le ocurrió resolver la situación mirando directamente y sin pudor a la bailarina que estaba junto a él desnuda. Le tomaron una fotografía que subieron a Facebook para hacerle bromas sobre su posible deseo, sobre su edad (una persona madura) en comparación con la bailarina, etc. Este espectador me comentó:

> Entonces no sé qué se hace […] si miras malo porque eres un pervertido, si no, malo porque vas a ver el espectáculo y haces como que no […] ¿qué tendría de malo? [...] y aparte es casi inevitable no ver a una persona guapa que se para junto a ti y bueno, así era la obra, ¿no?

COMENTARIO CONCLUSIVO

En este ensayo sólo abordamos el cuerpo en tres de sus vertientes de reflexión, que los espectadores nos brindaron al presenciarlo en acción, bailando: el cuerpo y su habilidad, su presencia, y los sentimientos y el cuerpo sexuado. Sin embargo, las posibilidades que nos proporciona la mirada hacia los cuerpos danzantes en presencia son variadísimas, tanto en sus temas como en las subjetividades que afloran en la experiencia de las y los espectadores de la danza contemporánea. Sin duda, los cuerpos de espectadores y bailarines se implican y se imbrican de formas profundas, a veces inconscientes, en el ritual escénico y performático. Las negociaciones que los espectadores hacen con lo que presencian no están exentas de sus *habitus*, pero también hacen un esfuerzo por orientarse ante lo nuevo, por buscar puntos de anclaje en su propia experiencia previa.

No sobra recordar que los movimientos en danza se van convirtiendo durante el proceso de montaje de las obras en formas expresivas de pensar; se convierten en símbolos estandari-

zados y patrones kinéticos (que finalmente tienen que ver con las técnicas que surgen en cada época) con una carga simbólica, y que estos símbolos intentan representar experiencias del mundo externo e interno (psíquico) de quienes están implicados en la construcción de las obras (Hanna, 1987). Esto es lo que los espectadores también perciben y es por ello que presenciar la danza puede ser una experiencia de rememoración de la propia historia, de descubrimiento de sensaciones y emociones, así como de reflexión intensa, corporal, de diversas situaciones sociales que le tocan al espectador. Es, asimismo, en este sentido, una experiencia de conocimiento personal, de los otros, del mundo y de la propia danza.

Queda todavía mucho por reflexionar sobre qué pasará con la vivencia del cuerpo en este tiempo, en el que sólo podrá ser visto mediante plataformas digitales que nos alejan de la percepción de su energía debido a la emergencia sanitaria por la epidemia del Covid-19. Si el poder de la danza reside en la presencia del cuerpo y los cuerpos en relación, la tarea sería pensar cómo podemos relacionarnos a distancia sin perder las bondades que su presencia tiene: ubicar los gestos, los estados de ánimo en los tonos de las palabras e, incluso, llegar a nuevos espectadores que tengan la posibilidad de vivir la danza de diferentes formas. La tarea de quienes hacemos danza sería cómo hacer presente ese cuerpo que les permite a los espectadores rememorar, pensar, reinventar y, ¿por qué no?, vivir de otras maneras.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1998), *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, México, Escenología/ISTA/InQueCulta.

Baz, Margarita (1996), *Metáforas del cuerpo. Un estudio sobre la mujer y la danza*, México, pueg-unam/Porrúa/uam-Xochimilco.

Bourdieu, Pierre (2002), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Csordas, Thomas (1997), *The Sacred Self. A Cultural Phenomenology of Charismatic Healing*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

_____ (2010), "Modos somáticos de atención", en Silvia Citro (coord..), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos, pp. 83-104.

Goody, Jack (1999), *Representaciones y contradicciones. La ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*, Barcelona, Paidós.

Hannah, Judith Lynne (1987), *To Dance Is Human. A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Heller, Agnes (2011), *Teoría de los sentimientos*, México, Ediciones Coyoacán.

Illouz, Eva (2007), *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz.

Jimeno, Myriam (2004), "Unos cuantos piquetitos. Violencia, mente y cultura", *Cahiers des Ameriques Latines*, núm. 45, París, IHEAL Editions.

Le Breton, David (2002) [1995], *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.

_____ (2018), *La sociología del cuerpo*, Madrid, Siruela.

SCHECHNER, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas/Universidad de Buenos Aires.

SCHOLZ, Roswitha (2000), "El sexo del capitalismo. Apuntes sobre las nociones de 'valor' y de 'disociación-valor'" (primer capítulo), en *Das Geschlecht des Kapitalismus. Feministhische Theorien und die Postmodernische Metamorphose des Patriarchats*, trad. del alemán por Johannes Vogele, Bad, Honeff, Horlemann, 2000 pp. 97-110.