



**El Colegio
de la Frontera
Norte**

**TENSIONES Y DISTENSIONES: FORMAS DE
IDENTIFICACIÓN EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA.
LOS CASOS DE MONTERREY Y TIJUANA**

Tesis presentada por

Patricio Juárez Flores

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS CULTURALES

Tijuana, B. C., México
2018

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Directora de Tesis:

Dra. Marlene Solís Celia Pérez

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

AGRADECIMIENTOS

Aventurarse a realizar un posgrado es en muchos casos parte de un proyecto de vida, y como tal es imposible pensarlo sin la confluencia de múltiples circunstancias y sin el involucramiento y apoyo de diversas personas. Por un lado, los seres queridos: familiares, parejas, colegas y amigos. Por el otro, las instituciones que hacen posible y apoyan la formación académica. En atención a esta confluencia de personas y circunstancias, a continuación dedico un breve espacio a quienes contribuyeron a la materialización del presente trabajo de investigación.

Extiendo un agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por gestionar los recursos públicos que hicieron posible enfocarme en el desarrollo de un trabajo de investigación en una institución para la formación especializada. De igual manera, al Colegio de la Frontera Norte por proporcionar un espacio para la realización de este proyecto. Mención aparte merece el cuerpo docente y la presente administración del departamento en Estudios Culturales.

De manera especial agradezco a Marlene, ya que su involucramiento, su paciencia, sus consejos y su acompañamiento incansables fueron fundamentales para la estructuración de mis ideas, a la vez que su calidez característica me permitió vivir esta travesía de una manera increíblemente humana. Contar con su confianza y su experiencia de principio a fin hace que este proyecto sea tanto suyo como mío.

A Mario, cuya guía ha sido un apoyo fundamental para mi desarrollo profesional. Los proyectos, las asesorías y todas las horas que ha dedicado a compartir su experiencia conmigo han sido un soporte invaluable. De igual manera a Esther, por hacer de su cariño un hogar extenso que me ha dado tanto. Mi eterno cariño para ambos.

A Margarita, por permitirme importunarla con mis locuras y mostrarse abierta de principio a fin. Su vocación como investigadora y maestra ha sido un gran ejemplo. De igual forma, sus comentarios minuciosos y su vasto conocimiento sobre la historia de la danza mexicana fueron clave para que este proyecto tomara forma.

A Dafne, por compartir valiosas herramientas conceptuales sobre el campo de la sociología de las artes y las profesiones artísticas y por ser parte de una experiencia formativa de mucho valor. De igual manera a la Universitat Autònoma de Barcelona por acogerme y al Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León por apoyar con recursos económicos las actividades de investigación en artes.

A Eleocadio, ya que sus palabras han tenido un eco profundo en mi persona, y fueron sus consejos los que me impulsaron a tomar la decisión de continuar mi formación académica. Siempre lo tendré presente.

A Tica y a Paco, para quienes no me alcanzan palabras para expresar mi agradecimiento a su cariño y su confianza. El apoyo inagotable, las palabras de aliento, las llamadas sin sentido aparente, los abrazos virtuales y los centenares de mensajes hicieron más llevadero este tiempo lejos de casa. Para ustedes todo.

A Claudia, por confiar desde el principio y arrojarse conmigo a lo desconocido. Por ser mi compañera, mi soporte emocional y por estar siempre presente. Su fortaleza y compañía han sido piezas esenciales en cada uno de los proyectos que hemos emprendido tanto individual como conjuntamente.

A Roberto y Pablo, quienes durante estos años fueron colegas, amigos, confidentes y mucho más. Sin ellos esta historia no sería lo que es; las horas de estudio, las reflexiones colectivas, las discusiones, las risas, en fin, la experiencia compartida. No hubiera podido imaginarme mejor compañía para este proceso.

Por último, a las comunidades artísticas sin las cuales nada de este esfuerzo tendría sentido. A todas y todos quienes en Tijuana me abrieron las puertas de par en par y me permitieron inmiscuirme en sus vidas. No tengo palabras para expresar lo increíbles que son como seres humanos y como artistas. Por su parte, a la comunidad regiomontana que en principio fue motor y después acompañamiento para este proyecto. A cada una de las personas que me permitieron acercarme a sus saberes y experiencias, los cuales fueron guía para las ideas que quedaron plasmadas en estas páginas. Este proyecto fue posible gracias sus historias, y en ese sentido, este proyecto es a final de cuenta para ustedes.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como finalidad explorar los procesos en que se construyen formas de identificación en relación con el subcampo profesional de la danza contemporánea en México. Se toman como sujetos de estudio a practicantes de esta disciplina artística en dos ciudades del norte del país, con el propósito de describir cuáles son los factores socioculturales que intervienen y tensionan la construcción de formas de representación vinculadas tanto a deseos personales como a condiciones profesionales particulares, así como a los tipos de identificaciones resultantes. El análisis se aborda desde una perspectiva cualitativa que indaga, a través de relatos de prácticas, en las experiencias vitales de bailarines y bailarinas y sus procesos de identificación. A su vez, entendiendo a la danza contemporánea como un subcampo profesional y artístico heterogéneo, la exploración se realiza en espacios sociales con distintas formaciones históricas y contextos con particularidades disímiles entre sí, como son las ciudades de Monterrey y Tijuana, con la intención de contrastar a un mismo objeto de estudio situado en sujetos y territorios distintos.

ABSTRACT

The purpose of this research work is to explore the processes in which forms of identification are constructed in relation to the professional subfield of contemporary dance in Mexico. As subjects of study, practitioners of this artistic discipline are taken from two cities in the north of the country, with the purpose of describing which are the sociocultural factors that intervene and stress the construction of forms of representation linked both to personal desires and to particular professional conditions, as well as the types of resulting identifications. The analysis is approached from a qualitative perspective that explores, through stories of practices, the life experiences of dancers and their identification processes. At the same time, understanding contemporary dance as a heterogeneous professional and artistic subfield, exploration is carried out in social spaces with different historical formations and contexts with dissimilar particularities, such as the cities of Monterrey and Tijuana, with the intention of contrasting the same object of study located in different subjects and territories.

Palabras clave: Identificaciones, profesiones artísticas, campos, danza contemporánea.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	10
Planteamiento del problema.....	11
Descripción capitular	19
CAPÍTULO I UN MARCO CONSTRUCTIVISTA PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS FORMAS DE IDENTIFICACIÓN EN TORNO A LA DANZA CONTEMPORÁNEA	20
I.1 El sentido de un marco teórico	20
I.1.1 El esbozo de una discusión epistemológica: El constructivismo como un recorrido de ida y vuelta.....	21
I.2. Tres aportes para hilar una conceptualización relacional de identidad	23
I.3 Las profesiones como actividades especializadas y reconocidas socialmente	27
I.3.1 Una breve discusión en torno a las artes como profesión	30
I.4 Pierre Bourdieu y la teoría general de los campos	35
I.4.1. Una mirada crítica al concepto de campo	40
I.4.2 Hacia la noción de campo como relacional e histórico	46
CAPÍTULO II SIGUENDO EL RASTRO DE LA DANZA: DE LA PERSPECTIVA NACIONALISTA A LA CONFIGURACIÓN DE MOVIMIENTOS CONTEMPORÁNEOS EN EL NORTE DE MÉXICO	50
II.1 La perspectiva nacionalista como telón para la formación de la danza mexicana: 1920-1950	51
II.1.1 La emergencia de la danza contemporánea en el marco de un proceso de diversificación e institucionalización de la escena artística nacional: 1960-1990	55
II.2 La danza contemporánea en Monterrey y Tijuana, dos formaciones históricas como representaciones de la heterogeneidad de un subcampo artístico.....	59
II.2.1 Distintos andares en la formación institucional de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana 1960-1990	60
II.2.2 La formación de grupos de danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Pasos hacia la formación de dos comunidades dancísticas	64
II.3 La matrícula en espacios de formación en danza contemporánea: un subcampo con distintos grados de institucionalización credencializada	68
II.3.1 La danza contemporánea como un espacio feminizado, la incorporación a estudios profesionales como indicador de su composición por sexos.....	70
II.3.2 Dos comunidades de danza contemporánea en el camino de la institucionalización como subcampo artístico	74

II.3.3 La diversidad de foros en los extremos nortes de México: los espacios y eventos para presentar danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana.....	79
CAPÍTULO III EL ENFOQUE BIÓGRAFICO: UN CAMINO PARA ENTRETEJER PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN DE BAILARINAS Y BAILARINES	85
III.1 El enfoque biográfico como propuesta teórica-metodológica	85
III.2 La selección de casos y sujetos: Apuntes sobre su delimitación	86
III.3 La teoría fundamentada como recurso para la organización de información empírica	90
CAPÍTULO IV DANZA CONTEMPORÁNEA EN CONFLICTO: RECONOCIMIENTO, AUTONOMÍA Y DESVALORACIÓN SOCIAL	95
IV.1 Algunas notas metodológicas sobre los relatos de vida y su organización	96
IV.1.1 Visiones sobre la danza contemporánea, de la forma como perfil homogéneo a la diversidad de propuestas artísticas	97
IV.1.2 La percepción colectiva de la individualización o la comunidad como articulación para las experiencias en la danza contemporánea.....	101
IV.1.3 El público para la danza contemporánea como una manifestación de reconocimiento social.....	107
IV.1.4 Consideraciones preliminares sobre la relación entre la adscripción y el reconocimiento como referentes identitarios.....	111
IV.2 Especialización, reconocimiento y autonomía como expresiones de una práctica compartida	114
IV.2.1 La especialización y credencialización: dos procesos formativos para practicar danza contemporánea	114
IV.2.2 Percepciones en torno al reconocimiento: La valoración social como componente de las configuraciones identitarias	124
IV.2.3 La autonomía, el apoyo estatal y la multiactividad como realidades profesionales	129
IV.3 La danza como actividad generizada: una desvaloración con dos rostros	141
CAPÍTULO V LA ELECCIÓN DE DEDICARSE A LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO CONFIGURADOR IDENTITARIO.....	154
V.1 La vocación o el evento fortuito: tipos de involucramiento con la danza contemporánea	155
CAPÍTULO VI IDENTIFICACIONES EN ESTADO DE TENSIÓN: UNA DANZA ENTRE LA PROFESIÓN Y LA VOCACIÓN ARTÍSTICA.....	164

VI.1 Identificaciones en tensión y distensión: El movimiento continuo como el proceso a través del cual se configuran formas de identificación	166
CONCLUSIONES.....	179
ANEXOS	189
BIBLIOGRAFÍA	193

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 2.1 Agrupaciones en Monterrey surgidas entre los años 1970-1990	65
Tabla 2.2 Agrupaciones en Tijuana surgidas en la década de 1990	66

ÍNDICE DE CUADROS

Cuadro 2.1 Matricula nacional en el área de danza (técnico superior y licenciatura)	70
Cuadro 2.2 Instituciones de formación en danza contemporánea	75
Cuadro 2.3 Agrupaciones de danza contemporánea activas en Monterrey	76
Cuadro 2.4 Agrupaciones de danza contemporánea activas en Tijuana.....	77
Cuadro 3.1 Bailarinas y bailarines entrevistados en Monterrey	88
Cuadro 3.2 Bailarinas y bailarines entrevistados en Tijuana.....	89
Cuadro 3.3 Actores institucionales entrevistados en Monterrey y Tijuana	89
Cuadro 4.1 Estudios profesionales de bailarinas y bailarines en Monterrey	115
Cuadro 4.2 Estudios profesionales de bailarinas y bailarines en Tijuana.....	119
Cuadro 4.3 Multiactividad de bailarinas y bailarines en Monterrey.....	135
Cuadro 4.4 Multiactividad de bailarinas y bailarines en Tijuana	136

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 Estrategias de entrada y salida al campo	39
Figura 1.2 División social del trabajo	41
Figura 1.3 Esquema de diferenciación entre niveles en que se expresan los campos	43
Figura 1.4 Actividades invisibilizadas en la teoría general de campos	44
Figura 1.5 Historicidad de los campos.....	46
Figura 3.1 Niveles de codificación en la teoría fundamentada.....	93
Figura 6.1 Esquema de identificación de bailarinas y bailarines.....	167

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 2.1 Matrícula danza contemporánea: Nuevo León y Baja California 2010-2017 ...	72
---	----

INTRODUCCIÓN

En la actualidad la profesionalización se ha convertido en pieza fundamental para la configuración de las trayectorias vitales de las y los individuos. Y es común, desde hace tiempo, escuchar que el desarrollo personal está vinculado a la adquisición de conocimientos especializados. En este tenor, es posible afirmar que la tendencia a la profesionalización estimulada por las transformaciones del trabajo, los grandes avances en el conocimiento (Fernández, 2007, p.16) y los procesos de modernización han tenido múltiples efectos socioculturales, como puede ser la incorporación, cada vez mayor, de nuevas actividades al mundo de las profesiones. Ejemplo de esto es el caso de las actividades artísticas, las cuales hasta épocas recientes no eran consideradas como una profesión, entendida ésta -en un sentido estrecho- como una actividad especializada al servicio de la sociedad. La incorporación de las artes a este universo ha trastocado no sólo al mapa general de las profesiones, sino a quienes participan de las actividades artísticas, es decir, a las y los artistas, quienes han tenido que encontrar mecanismos para conciliar un tipo de actividad que no necesariamente encaja en los cánones del universo profesionalizante, el cual ha sido construido bajo la lógica de un mundo dominado por la racionalización de las actividades humanas.

En concordancia con esto, los procesos de profesionalización de las artes, así como sus causas y efectos ocupan actualmente un lugar central en la estructuración de la vida social de las y los artistas, a la vez que tienen implicaciones a nivel de su experiencia individual. Y son justamente en estas implicaciones donde se coloca el eje del presente proyecto, en tanto se plantea como objetivo conocer y comprender cómo es que se estructuran los procesos de identificación en torno a una actividad artística como la danza contemporánea en México, esto, ya que la elección de profesionalizarse, es decir, elegir la calificación a través de una formación académica –que en el caso de la actividad artística en la cual se enfoca este proyecto puede ser credencializada o no credencializada- no sólo tiene implicaciones en términos de incorporación al mercado laboral, sino que es una necesidad vital como parte de la búsqueda de sentido y pertenencia en sociedad. De esta manera, construir una trayectoria de vida alrededor de una actividad profesional implica la construcción de una forma particular de constituirse como individuo, a la vez que anclarse a un entramado de sentido sociocultural particular.

Planteamiento del problema

Antes de ahondar en los procesos de profesionalización, es necesario hablar sobre la noción de trabajo, ya que esto significa abordar un tema central para el ordenamiento de las sociedades, en tanto es una categoría conceptual a la vez que un conjunto de actividades cargadas de significados para la vida individual. Como fenómeno social, el trabajo ha transitado diversas etapas impulsadas por los procesos europeos de industrialización y la transición hacia una economía global capitalista. No obstante, a pesar de las distintas transformaciones ocurridas en torno al trabajo como fenómeno social (reconceptualización, fragmentación, especialización, precarización, entre otros), su importancia como “medio fundamental para la vinculación social y la realización individual” (Meda, 1996, p.689) ha mantenido su vigencia. El tránsito de un trabajo predominantemente industrial que requería mano de obra estandarizada a una economía tecnificada y de servicios que requiere de conocimientos diferenciados, ha impulsado una creciente división del trabajo y la especialización de parte importante de las actividades laborales,¹ así como la incorporación de las mujeres, quienes han ocupado cada vez más espacios en el mercado de trabajo² (Neffa, 2001, pp.51-98). Esto ha derivado en la necesidad de generar mecanismos para la formación de mano de obra calificada a través de la profesionalización, es decir, de la adquisición de conocimientos valorados en el mercado de trabajo por su grado de especialización.

Ahora bien, interior de la noción de trabajo existe, entre otras, una discusión que permite desdoblar en dos dimensiones analíticas este concepto. Estas dos dimensiones son tomadas de Marx por Noguera (2002) y planteadas como: el trabajo “reducido” en contraposición al trabajo “amplio” (pp.144-147). Esta última dimensión del trabajo permite tender un puente hacia el universo laboral de las artes y a la práctica artística de la danza contemporánea, en tanto pone su acento en la realización y expresión individual. Para Noguera (2002) el trabajo reducido es entendido como una práctica “puramente instrumental”, cuya realización sólo proporciona

¹ La especialización de las actividades artísticas es analizada por Sapiro (2012, pp.503-508).

² Esta incorporación ha sido un proceso lento y complicado, marcado por la desigualdad de oportunidades, tanto en espacios de trabajo como en niveles de remuneración. Sin embargo, ha habido un aumento en la incorporación de la mujer a los espacios productivos y de toma de decisiones como el resultado de avances y transformaciones políticas y culturales, los cuales han sido impulsados, por un lado, por los mercados que requieren mayores volúmenes de mano de obra, pero también, por la presión de las mujeres por alcanzar niveles de igualdad en distintos ámbitos de la vida social.

recompensas “extrínsecas”, como pueden ser la remuneración económica y la valoración social, entre otras. En contraste, el trabajo amplio puede tener “recompensas intrínsecas”, es decir, valor por sí mismo y ser una práctica “autotélica” (Noguera, 2002, p.145). Dicho de otra manera, que puede ser un fin en sí mismo. Con esta aclaración, el autor señala que el concepto de trabajo amplio:

abarca las dimensiones de la acción que van más allá de la racionalidad instrumental, esto es, el que puede considerar el trabajo no sólo como producción instrumental de valores de uso, sino también, al mismo tiempo, como medio de solidaridad social y de autorrealización personal. (Noguera, 2002, p.146)

El concepto de trabajo amplio incorpora a su vez un elemento “estético expresivo” que, junto a las prácticas artísticas entendidas como producto cultural surgido en la modernidad, ha adquirido relevancia como opción para la realización individual. Así, el trabajo, a la par de su construcción histórica como elemento central de las sociedades contemporáneas, ha también ido transformando y ampliado su conceptualización en respuesta a los cambios de la realidad social. Un ejemplo de esto es el tránsito de la idea del trabajo como limitado únicamente a tareas productivas y/o económicas, hacia la incorporación de un conjunto de actividades impulsadas por el deseo de la autoexpresión y autorrealización personal, como puede ser el caso de las artes, y en el caso particular de este proyecto, de la danza contemporánea como arte escénico.³

Por otra parte, y situados ahora en las discusiones existentes en la literatura sobre profesiones, se presenta un debate en torno a las ocupaciones artísticas de interés para este trabajo, ya que está vinculado a las identidades. Freidson (2007) se cuestiona que las artes puedan ser entendidas como profesiones ya que estas carecen del control sobre su propia actividad profesional (pp.137-152). Si bien esta discusión será presentada a fondo en capítulos posteriores, es necesario delinear algunas de las pautas que se utilizan para ubicar a la danza contemporánea como una actividad en constantes tensiones por ser una práctica artística a la vez que una práctica profesional.

Como parte de este debate, Freidson pone también especial atención en el concepto de “credencialización” profesional, el cual puede vincularse, por un lado a la idea de capital cultural en su forma institucionalizada (Bourdieu, 2001, pp.135-136) como títulos académicos, y por el

³ Se acude aquí a lo que Tortajada (1995) entiende por danza de concierto como aquella “que necesita de una formación académica, y tiene como fin llevarse a un foro, con vocación de arte”. (1995, p.28)

otro con el proceso histórico de profesionalización de la danza en México. Es decir, con las características de su formación como campo profesional. El argumento central de Freidson (2007) es afirmar que hay una valoración diferenciada dentro de lo que se entiende tradicionalmente como profesiones, es decir, entre aquellas actividades que derivan de estudios especializados. Esto resulta en una organización jerárquica en la que unas profesiones agrupan gran parte del reconocimiento y prestigio, colocándose en las posiciones superiores de la escala de valoración social, mientras otras son relegadas al fondo de esta jerarquía. Dicho de otro modo, existe una relación asimétrica de reconocimiento social entre las distintas profesiones a las que se tiene acceso actualmente. En el caso de México, las artes ocupan una posición desventajosa frente a otras profesiones consideradas como más necesarias para la sociedad.

Aunado a la problemática señalada por Freidson, esta desventaja relativa de las artes frente a otras profesiones aumenta si se introduce a los campos profesionales la perspectiva relacional de género (Scott, 1996), que define a éste como “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos” (Scott, 1996, p.289), y que permite “la comprensión de la naturaleza recíproca de género y sociedad, y de las formas particulares y contextualmente específicas” (Scott, 1996, p.294) en que estructuras sociales otorgan lugares diferenciados a individuos en función de su género. Esta postura permite suponer que la división del trabajo, y particularmente de las profesiones, está marcada por una diferenciación de género basada en los sexos, la cual históricamente asigna un valor relativamente más alto a actividades profesionales predominantemente masculinas que a aquellas consideradas como femeninas. Esta idea es reafirmada por trabajos de investigación que hacen uso del género como categoría analítica y que toman como objeto de estudio a las actividades artísticas, tal es el caso de Buscatto (2014) y Mora (2018) que analizan a las prácticas artísticas y a la danza como prácticas desvaloradas y feminizadas, respectivamente.

Estas reflexiones arrojan pautas para complejizar la discusión en torno a las motivaciones por las cuales los individuos eligen dedicarse a una actividad artística, ya que esta decisión puede no estar directamente vinculada al mercado y a la valoración de su profesión en éste, sino a motivaciones o deseos personales. En otras palabras, a la autorrealización y a la construcción individual de sentido sobre su vida. No obstante, es necesario considerar que esas decisiones están enmarcadas también en un contexto social que ejerce presiones y valoraciones sobre las

prácticas profesionales. Estas afirmaciones remiten a la noción de trabajo amplio expuesta por Noguera (2002) y abre la posibilidad de pensar, entonces, que la elección de participar de un campo profesional artístico como la danza contemporánea, puede estar más vinculada a la vocación (Sapiro, 2012, pp.503-508), en tanto “la finalidad de las actividades artísticas le es intrínseca y no es, en primera instancia, la ganancia económica” (Medor, 2016, p.205) una motivación vital. Así, la actividad profesional de bailar está más vinculada a la satisfacción y al deseo personal por moverse y/o crear y desarrollar productos artísticos, es decir, estar más vinculada a la autoexpresión y autorrealización que a la instrumentalidad sobre la danza como trabajo.

Emerge así una dimensión personal y afectiva en la práctica de las disciplinas artísticas. En este sentido y en contraposición a una sociedad gobernada por una racionalidad impulsada por la productividad y la acumulación, aquellos que se dedican a las prácticas artísticas, pueden ser entendidos como sujetos que se encuentran al margen de estas lógicas, o como señala Turner (1982) como sujetos “liminoides” (pp.30-51). Es decir, sujetos que se alejan, mediante su práctica artística, de las estructuras normativas de una sociedad racional y que abren grietas en estas estructuras a través de una manifestación expresiva y reflexiva de su individualidad. No obstante, esta marginalidad presenta problemas para las bailarinas y los bailarines de danza contemporánea, ya que este alejamiento de las normas puede resultar en una representación problemática de su identidad -como es planteado por Goffman (1997, pp.209-87)- en su relación con otros individuos así como con las estructuras institucionales con las que interactúan cotidianamente. En consecuencia, el distanciamiento de lo que es considerado tradicionalmente como una profesión puede propiciar que la práctica y las identificaciones de quienes participan del campo de la danza contemporánea sean cuestionadas y/o no reconocidas. Esto es evidente, por ejemplo cuando a quienes se dedican a la danza se les cuestiona sobre si bailar es algo más que un pasatiempo, o si en realidad es necesario estudiar para bailar.

Ahora bien, estas reflexiones introductorias sobre profesiones artísticas e identidades pueden presentar disimilitudes al momento de situarlas en contextos sociales específicos, tal es el caso, por ejemplo, de las diferencias que existen en la formación histórica de las artes escénicas en el norte de México. En este sentido, la dimensión contextual es relevante en tanto abre la posibilidad de pensar que las experiencias de vida no son homogéneas, sino que por el contrario, muchas de las veces pueden presentar diferencias significativas. Así, se apunta en este trabajo

a que las experiencias en torno a la danza contemporánea pueden ser heterogéneas en tanto éstas se construyen en contextos con distintas particularidades contextuales e históricas. En atención a las ideas anteriores, y para observar una posible tensión diferenciada entre la representaciones empíricas de un subcampo profesional y las experiencias identitarias que en ellos ocurren, se toman como caso de estudio las ciudades de Monterrey y Tijuana,⁴ ya que, a pesar de que en ambas ciudades la profesión de la danza contemporánea comenzó a desarrollarse alrededor de la época de los sesenta y setenta (como resultado de un proceso de crecimiento y profesionalización de la danza a nivel nacional), éstas han tenido un desarrollo disímil. A manera de ejemplo, actualmente en Monterrey existen tres instituciones que ofrecen estudios profesionales enfocados en esta actividad artística. En contraste, en Tijuana si, bien no hay instituciones que oferten estudios profesionales a nivel licenciatura en danza contemporánea, existen alternativas a través de los cuales bailarines y bailarinas de la localidad se forman en diversas técnicas y adquieren distintas habilidades y conocimientos para ejercer la profesión de bailar. Como consecuencia, si bien en ambas ciudades existen procesos formativos que impulsan el desarrollo e incorporación de nuevos artistas, las experiencias y los perfiles de quienes deciden dedicarse a bailar, son distintos.

Otras diferencias significativas están relacionadas con el desarrollo del Estado en ambas localidades: los programas de fomento y apoyo a las artes; los tipos de teatros y foros para la exploración, creación y presentación de piezas artísticas; la vinculación con artistas a través de trabajos en conjunto para la promoción de las artes; el otorgamiento de becas y financiamientos; así como la generación de espacios de trabajo, han configurado de forma particular tanto a Monterrey como a Tijuana, derivando a su vez en experiencias diferenciadas en torno a la danza.

La discusión planteada hasta el momento presenta una problemática que pone en tensión a quienes participan en la profesión de la danza contemporánea, ya que éstos deben negociar, por un lado, con una dimensión personal de sus identificaciones si desean realizar su vocación a

⁴ Los criterios para la selección de estas dos ciudades será desarrollada en capítulos posteriores, no obstante se señalan aquí algunos de los criterios para su delimitación. En primera instancia, la elección de estas dos ciudades deriva de la historia y visibilidad que ambas tienen en la escena artística nacional. Por otra parte, el conocimiento e involucramiento personal que se tiene con la ciudad de Monterrey, así como la posibilidad de radicar en la ciudad de Tijuana durante el periodo de la investigación otorgaron posibilidades para un mejor acercamiento y comprensión de ambos contextos, a la vez que facilitaron la obtención de información empírica.

través de la danza, y por el otro, con una dimensión profesional en la que es necesario atender las disposiciones estructurales de sus contextos particulares para la supervivencia en un momento histórico regido por la racionalidad económica. Habrá que agregar que esta actividad artística presenta una doble desventaja en contraposición con otras profesiones al ser una ocupación artística y un espacio feminizado. Aunado a esto, y tomando en consideración que estas experiencias de identificación se localizan en contextos particulares, es presumible que estas tensiones se expresen de forma distinta en las ciudades de Monterrey y Tijuana.

En consideración a lo expuesto hasta aquí, se elabora una pregunta que sirve como articuladora del presente trabajo. Esta pregunta a su vez obliga a bosquejar una serie de acciones que tienen como objetivo derivar en una respuesta provisoria en forma de hipótesis. No obstante, estos elementos, más que ser una estructura rígida para responder un cuestionamiento hipotético, se plantean aquí como el pretexto con el cual el investigador se arroja al proceso de indagar una problemática compleja que parte de observaciones y cuestionamientos personales. Dicho de otra forma, la necesidad de realizar este proyecto de investigación, como en muchos otros casos, responde al deseo de comprender algo que ha trastocado la vida de quien investiga. En ese sentido, el proceso de investigación se convierte en el intento por dar respuesta a ese estímulo; por establecer un diálogo entre un individuo y la realidad que lo ha interpelado. Por consecuencia, el cuestionamiento que da pie a este trabajo parte de la necesidad de una estructura hipotética que articule los deseos e inquietudes fraguados en el contacto con la realidad:

¿Cómo es que se configuran las identificaciones de bailarines y bailarinas de danza contemporánea en dos ciudades del norte de México, en tanto se observa que existe una tensión entre la vocación y las condiciones particulares de un subcampo profesional heterogéneo y poco reconocido socialmente por ser una profesión artística y feminizada?

A continuación, se enlista el conjunto de acciones que tendrán en el presente trabajo el objetivo dar respuesta a este cuestionamiento:

General:

Comprender a través de qué procesos de identificación se construye el sentido de pertenencia profesional de bailarines y bailarinas en el subcampo de la danza contemporánea en el norte de México, caracterizado por su heterogeneidad y relativa desvaloración.

Específicas:

1.- Comparar las construcciones históricas del campo profesional de la danza contemporánea en Monterrey y Tijuana y delinear sus diferencias y similitudes.

2.- Describir las etapas históricas de su crecimiento, institucionalización y conformación como espacios feminizados y heterogéneos.

3.- Analizar en el tiempo y el espacio las diferencias en las formas de identificación de bailarines y bailarinas a través de sus relatos de vida;

4.- Describir la articulación de las representaciones que hacen las y los artistas de sí mismos con las condiciones estructurales en las que éstos se sitúan;

5.- Analizar las formas de negociación de sus pertenencias y el papel que juegan las diferencias de género

Hay que decir también, que se propone una respuesta a manera de hipótesis, la cual complementa de manera provisional el cuestionamiento y los objetivos aquí planteados. En este sentido es que:

Se asume que existe una tensión en las formas de identificación de quienes practican danza contemporánea y su relación con el subcampo profesional en el que se configuran. En este sentido, si se presupone que la danza contemporánea en México está constituida como un subcampo profesional con poco reconocimiento social por ser un espacio artístico y feminizado, en consecuencia, es presumible que exista una tensión entre la dimensión vocacional y las condiciones particulares de su profesión, y, que, es a través de ésta que se configuran las formas de identificación de quienes participan de este subcampo artístico.

A su vez, siendo este un campo heterogéneo, y, tomando como casos de estudio a dos ciudades que presentan procesos históricos y características disímiles, se presume que aquellos que participan de la danza en Monterrey (la cual presenta un alto grado de institucionalización) manifiestan procesos de identificación estrechamente relacionados con marcos institucionales y con trayectorias formativas y profesionalizantes individualizadas, resultando en formaciones identitarias individuales e institucionales. Por otra parte, aquellos que participan de actividades de la danza en Tijuana (que presenta menor grado de institucionalización) construyen procesos de identificación con su campo profesional a mayor distancia de los marcos institucionales, a la vez que sus procesos formativos y de profesionalización pueden estar vinculados más con otros pares que con instituciones, por lo que sus formas de identificación pueden, a su vez, ser menos individuales e institucionales que aquellas que aparecen en la ciudad de Monterrey. No

obstante, se plantea una última suposición de que en ambos casos existe una tensión entre la búsqueda de una identidad asociada a deseos personales y necesidades propias de contextos profesionalizantes. Es decir, una tensión entre la vocación artística y la supervivencia profesional de quienes practican la danza contemporánea en el norte de México.

Justificación

El presente esfuerzo reposa su justificación en una dimensión sociológica que se pregunta por las condiciones en las que se practica la danza contemporánea y las implicaciones que tiene en aquellos que la ejercen como una profesión artística. A su vez, esta indagación puede derivar en la ampliación del conocimiento sobre las artes escénicas en el norte de México, particularmente en lo concerniente a las formaciones históricas y las particularidades actuales en las que se realiza la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Por otra parte, las experiencias recopiladas sobre las trayectorias profesionales de bailarinas y bailarines, aportan a la comprensión sobre las estrategias y negociaciones que son desplegadas por quienes han decidido dedicar su vida al ámbito artístico y cultural. Así mismo, esta comprensión puede servir como insumo para el conocimiento de la realidad que viven los artistas en México, a la vez que puede ser utilizada para la creación de programas, acciones y políticas encaminadas al mejoramiento del contexto artístico nacional.

Por último, si bien la reflexión hecha en este trabajo parte de un cuestionamiento sociológico, es necesario recalcar que la reelaboración constante del mismo ha sido realizada de la mano de todas las personas que accedieron desinteresadamente a participar en este proceso de investigación, ya fuera compartiendo sus testimonios personales o información sobre el contexto en el que participan de la danza, o bien nutriendo con sus actividades cotidianas y propuestas artísticas diversos cuestionamientos y reflexiones. La pertinencia entonces, más que la puramente sociológica, es también la de su posibilidad para ser el reflejo de las historias de las y los artistas que le han dado vida a este trabajo con sus palabras, su memoria, sus reflexiones y sus anécdotas las cuales se han intentado cristalizar en estas páginas. De la misma forma, este esfuerzo tiene la intención de servir como un espacio de reconocimiento para quienes practican danza contemporánea -y otras artes- en el que puedan, quienes se aventuren a leer estas páginas, tender puentes con la realidad social que afrontan cotidianamente, a la vez que con las experiencias de otras bailarinas y otros bailarines. Este trabajo tendrá sentido en la medida en

la que pueda percibirse como espejo para unos y como ventana para otros, sobre el mundo de la danza contemporánea en el norte de México.

Descripción capitular

El trabajo que se presenta aquí es un esfuerzo por contribuir al conocimiento teórico de las identidades y las profesiones artísticas, así como al subcampo de la danza contemporánea en México. En este sentido el contenido de las siguientes páginas está organizado con el objetivo de plantear de forma coherente y lógica una discusión central que versa sobre las formas de identificación que han configurado un conjunto de bailarinas y bailarines en su relación con la elección de dedicar su vida a las artes escénicas.

En atención a esta estructuración lógica, se ha ordenado el proyecto en un apartado introductorio en el que se muestran los antecedentes que dan sustento al problema a estudiar y los cuales dan pie a un planteamiento general, preguntas de investigación y un curso de acción para el proyecto. En el capítulo primero se articula un entramado de proposiciones teóricas sobre las identidades, las profesiones, las profesiones artísticas y los campos, el cual cumple la función de soporte conceptual para la discusión del problema de investigación.

El segundo capítulo es un recorrido sobre la formación histórica de la danza mexicana durante el siglo XX y las configuraciones particulares de su expresión contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. En el tercer capítulo se elabora un planteamiento metodológico que hace uso de la etnosociología, los relatos de vida y la teoría fundamentada para la recolección y organización de las experiencias de las y los artistas. Le siguen los capítulos cuarto y quinto dedicados a la presentación de resultados. El primero se enfoca en las características de sus comunidades artísticas: el reconocimiento, la autonomía y la danza como una actividad feminizada. El segundo presta especial atención a la elección por dedicarse a la danza y a sus implicaciones identitarias.

El sexto capítulo presenta los significados atribuidos a la vida en torno a la danza contemporánea, a través de un contraste entre las representaciones que realizan las y los artistas de sí mismos. Finalmente se presentan las conclusiones del autor en las que se recapitulan de forma sintética los hallazgos e interpretaciones más relevantes del proyecto.

CAPÍTULO I

UN MARCO CONSTRUCTIVISTA PARA LA COMPRENSIÓN DE LAS FORMAS DE IDENTIFICACIÓN EN TORNO A LA DANZA CONTEMPORÁNEA

I.1 El sentido de un marco teórico

El presente apartado tiene el objetivo de servir como soporte analítico para el problema de investigación, por lo que a continuación se recopilan un conjunto de categorías conceptuales, las cuales servirán en capítulos posteriores para interpretar y comprender la información recabada de forma empírica y documental. De manera esquemática, se puede decir que observar la realidad a través de un conjunto de abstracciones conceptuales es de utilidad en el presente proyecto para comprender cómo es que se dibujan los procesos de identificación en torno a una profesión artística. Es decir, realizar el intento de transitar más allá de la pura descripción sobre las identidades para arrojar luz a, través de una perspectiva fenomenológica y relacional, sobre aquellos procesos que permitan comprender a través de qué sucesos se construyen las formas de identificación de quienes participan en la danza contemporánea mexicana.

Es importante señalar que los referentes centrales que aquí se utilizan se sitúan en un marco más amplio de referencia conocido como constructivista. En primera instancia, los trabajos sobre identidad a los que se acude ubican en el centro de sus reflexiones al actor (Sánchez y Renzi, 2012, pp.309-310) que emerge como punto de cruce entre la subjetividad y la capacidad reflexiva y los marcos de referencia estructuradores con los que coexisten. Por otra parte, la noción de campos surge de una perspectiva constructivista estructural que define su objeto conceptual como “estructuras objetivas, independientes de la conciencia y voluntad de los agentes”, pero que a su vez permiten la existencia de “esquemas de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos” del *habitus* (Bourdieu en Álvarez, 1996, p.146). Siguiendo esta línea de pensamiento, ahí donde emerge el *habitus* necesariamente hay espacio para la agencia, es decir, espacio para que el sujeto construya y modifique (aunque sea limitadamente) su realidad. Si bien la perspectiva bourdiana puede ser criticada por presentar nociones que pueden parecer estructuras sólidas, inamovibles y carentes de una dimensión histórica, es opinión de este trabajo que una revisión crítica de su propuesta permite observar grietas en las que el individuo aparece como capaz de construir su espacio vital y, consecuentemente, su realidad social. Es a partir de ese supuesto que se dialoga con esta propuesta teórica.

Esta aclaración inicial tiene la intención de situar la investigación aquí realizada en una perspectiva ontológica interpretativista, la cual desde el constructivismo señala que: “el mundo conocible es el de los significados atribuidos por los individuos” y desde el relativismo que: las “realidades construidas varían en forma y en el contenido entre, grupos, culturas...” (Corbetta, 2007, p.26), etcétera. Entonces, lo que se busca con este apartado es elaborar un soporte teórico que permita comprender las construcciones de sentido de bailarinas y bailarines sobre su vida en torno a la práctica profesional de la danza contemporánea, a la vez que permita comprender cómo es que se manifiestan diferencias en contextos distintos como son las ciudades de Monterrey y Tijuana en el Norte de México.

I.1.1 El esbozo de una discusión epistemológica: El constructivismo como un recorrido de ida y vuelta

En atención a la aclaración introductoria, es necesario describir al menos someramente algunos puntos sobre cómo se arriba a esta perspectiva interpretativista, ya que ésta se sitúa en una discusión de carácter epistemológico, que si bien no puede ser presentada completamente en las páginas de este estudio, sí es necesario apuntar que influye en la estructuración de acepciones más acotadas como los conceptos de identidad, profesiones y campos. De igual forma, estas puntualizaciones aparecerán un par de veces a lo largo del presente apartado para reforzar la posición epistemológica en la cual se apoya el presente trabajo.

Desde aproximadamente la mitad del siglo XX, en las ciencias sociales han surgido amplias discusiones sobre la forma en la que es observado y estudiado el mundo social. Particularmente en los campos de la sociología y la antropología se han puesto en discusión los grandes paradigmas que orientaban la investigación y, aunque estas discusiones son cuantiosas y complejas, es posible bosquejar que algunas de ellas parten de una crítica hacia las teorías positivistas con miras a transitar a marcos epistemológicos más cercanos a la interpretación y a la relativización de los fenómenos sociales. En uno de sus extremos, y ubicado en el periodo clásico de la sociología, se encuentra como exponente representativo a Emile Durkheim, quien a finales del siglo XIX afirmó que el objeto de estudio de la sociología son los hechos sociales y que éstos existen independientes de las conciencias individuales. Esto es, que son exteriores a los individuos (Durkheim, 1990, pp.27-28). Así, según el autor, los hechos sociales existen de forma general e independiente a los individuos ya que tienen la capacidad de condicionar e imponer conductas, valores y normas sobre ellos. Esta perspectiva establece a los hechos

sociales como objetos esencializados al constituirlos como un conjunto de elementos definidos estructuralmente, lo que permite distinguir a un hecho social de otro.

Algo semejante ocurre en el ámbito de la antropología, donde se pueden encontrar similitudes, por ejemplo, a través de la propuesta antropológica de Edward B. Tylor (1832-1917), quien desde una perspectiva evolucionista desarrolla conceptualizaciones sobre la cultura, y, que, según palabras de Morton Herbert Fried (1959):

tomó su lugar con aquellos que insistían que el comportamiento humano era una especie de fenómeno natural, con causalidad y regularidad, que podía ser sometido al estudio objetivo y a su análisis con la esperanza de descubrir o formular leyes sobre los procesos culturales. (Fried, 1959, p.3)⁵

En el otro extremo de la discusión se encuentran corrientes de pensamiento que comienzan a desplazarse de las explicaciones causales hacia una visión comprensiva, interpretativa y simbólica que pone en el centro de sus estudios al sujeto y su relación con el mundo. Entre algunos de estos pensadores es posible destacar a Max Weber, Erving Goffman, François Dubet, Claude Dubar, entre otros. Cabe mencionar que entre estos dos extremos se encuentran posturas como el funcionalismo-estructural y el materialismo histórico, que establecen un puente entre estos dos extremos y cuyos máximos exponentes en el ámbito sociológico fueron Talcott Parsons y Karl Marx, respectivamente.

Es importante señalar también, que estos debates no existen como una discusión entre dos extremos y/o que suceden en forma lineal. El desarrollo histórico de las ciencias sociales ha sido un proceso complejo en el que distintas corrientes de pensamiento se confrontan y se reformulan dando pie a nuevos conceptos y teorías mientras otras van quedando en el camino. Lo que es de interés en este esbozo histórico es pincelar algunos de los cambios que han ocurrido en los campos de conocimiento de la sociología y antropología, ya que éstos han afectado y transformado las herramientas conceptuales con las que se analizan los fenómenos sociales. Dicho lo anterior, es posible situar las categorías que aquí se presentan en marcos de reflexión más amplios, a la vez que influenciadas por éstos. En el caso de este proyecto las discusiones estarán situadas -en mayor o menor grado- en una perspectiva interpretativista que es definida previamente a través del trabajo de Corbetta (2007). Dando un paso más en este razonamiento,

⁵ Traducción propia “He took his place with those who insisted that human behavior was a kind of natural phenomenon, caused and regular, which could be subjected to objective study and analysis with hope of the ultimate discovery or formulation of laws of cultural process and evolution”.

las discusiones de este proyecto se ubicarán en el campo de las identidades, con la intención de bosquejar esta categorización desde una perspectiva relacional que permita comprender la complejidad de los procesos de identificación. En segunda instancia se replica este ejercicio con la categoría profesión (o profesiones) y finalmente se ponen en diálogo a estos conceptos con los sujetos de esta investigación, es decir con bailarinas y bailarines de danza contemporánea mexicana.

I.2. Tres aportes para hilar una conceptualización relacional de identidad

Si bien la noción de identidad es un concepto que tiene más de 2500 años,⁶ no fue hasta los años sesenta y setenta del siglo XX que irrumpió ampliamente en el ámbito de las ciencias sociales como categoría conceptual y como campo de estudio, en el marco de una transición epistemológica que buscaba poner al frente de la vida social a un sujeto cargado de sentido y enmarcado en contextos particulares (Dubar, 2002, p.10; Dubet, 1989, p.519; Giménez, 2002, p.36). El proceso de incorporación del concepto de identidad como herramienta analítica no sólo fue bien recibido, sino que su uso llegó a ser tan “polisémico” que fue necesario preguntarse si el concepto todavía conservaba alguna utilidad (Dubet, 1989, p.519). Por su parte, Giménez (2002) ha criticado la moda de las identidades sustancialistas al señalar que estas homogenizaban a la vez que presentan el peligro de caer en el sentido común (Giménez 2002, p.37). Por último, Dubar (2002) se preguntó si “¿Acaso no es el término identidad el paradigma mismo de <la palabra-maletín> en el que cada quién proyecta sus creencias, sus estados de ánimo y sus posiciones?” (Dubar, 2002, p.9).

Habiendo presentado estas primeras advertencias, se realiza en los siguientes párrafos una síntesis de las posturas de los tres autores antes mencionados bajo la idea de que pueden ser articulados en tanto comparten dos elementos fundamentales 1) son críticos de las posturas sustancialistas o esencializadas del concepto de identidad proveniente de la sociología clásica, y, 2) abogan por la centralidad del individuo en su relación con lo social, así como en la idea de una identidad, ya no como un conjunto de elementos esenciales, sino como de identificaciones, es decir, como procesos complejos relacionados siempre con el contexto en el que se sitúan.

⁶ Dubar señala que el origen de la palabra identidad puede remontarse al filósofo griego, Parménides, y a su poema “Elea”, que hace referencia a una ciudad de la antigua Grecia. (Dubar, 2002, p.10).

Para comenzar a delinear la noción de identidad como proceso relacional, en primera instancia se toma (como ejercicio crítico) distancia de su opuesto, a saber, de la identidad individual, inamovible y estática. Este tipo de identidad es denominada por Dubar (2002) como esencialista y es definida como aquella que:

postula que las categorías tienen una existencia real: son las esencias las que garantizan la permanencia de los seres y de su mismidad, que resulta así definida de manera definitiva. La identidad de los seres existentes es lo que hace que permanezcan idénticos, en el tiempo, a su esencia. (Dubar, 2002, p.10)

Esta definición es similar a la crítica que realiza Giménez (2002) a una identidad sustancialista, es decir, a la identidad entendida como “un conjunto de propiedades y atributos específicos y estables, considerados como constitutivos de entidades que se mantienen constantes y sin mayores variaciones a través del tiempo” (Giménez, 2002, p.37). Así, lo que es compartido por estas definiciones es la crítica a una identidad estable, esencializada e inamovible en el tiempo y que no es afectada por los cambios en su entorno. Al menos no de manera evidente. Para complementar la explicación de esta “sustancia” o “esencia” criticada por Dubar y Giménez, se recurre a lo que Dubet (1989) designa como identidad social vinculada a la integración, y que tiene su anclaje teórico en los sociólogos Durkheim y Parsons (representantes de las corrientes sociológicas positivista y funcionalista, respectivamente). Desde estas perspectivas la permanencia de la identidad sería la expresión de la internalización de la normatividad del sistema (social) mientras éste se encuentra en un estado funcional o de equilibrio, o, en palabras del autor:

la identidad social se concibe como la vertiente subjetiva de la integración. Es la manera como el actor interioriza los roles y estatus que le son impuestos o que ha adquirido y a los cuales somete su "personalidad social" [...]. Esta representación de sí mismo, esta identidad, no es sino otra manera de designar a la integración normativa y el grado de cohesión del grupo que el sentido de permanencia sostiene. (Dubet, 1989, pp.520-521)

Sí se realiza una lectura crítica de este planteamiento, se puede deducir que la identidad no es esencial *a priori* en tanto los individuos no nacen con una identidad que permanece a lo largo de su vida, sino que los elementos que constituyen a la identidad como una supuesta esencia o sustancia provienen del sistema social que, en la necesidad por permanecer en equilibrio, necesita que aquéllos que participan de él también mantengan cierta estabilidad de sus estructuras subjetivas, lo que derivaría en una constitución identitaria esencial para la manutención de los sistemas sociales. A su vez, esta perspectiva integradora muestra sus propias

limitaciones como configuración inamovible, tanto de un sistema social como de las identidades de los sujetos que lo conforman: Es evidente que los sistemas sociales cambian -basta observar la historia de las sociedades- así como las estructuras subjetivas e identitarias de los sujetos históricos. De modo que es poco factible comprender éstas últimas desde una visión esencialista, sustancialista o integradora.

Como respuesta a estos planteamientos surge la noción relacional de las identidades, la cual se inserta en los nuevos paradigmas de investigación que proponen comprender e interpretar los significados que le otorgan los sujetos a sus experiencias individuales y cómo estos significados se entrelazan con el mundo social en el marco de procesos históricos. En este sentido, tanto Dubet (1989) como Dubar (2002) son contundentes en su definición de lo que entienden por identidad. Por esto, la afirmación de que “la identidad social no está ni dada ni es unidimensional” (Dubet, 1989, p.536), es una primera crítica a las visiones esencialistas. Aunado a esto el autor puntualiza:

resulta del trabajo de un actor que administra y organiza las diversas dimensiones de su experiencia social y de sus identificaciones. El actor social es el que reúne los diversos niveles de la identidad de manera que se produzca una imagen subjetivamente unificada de sí misma. (Dubet, 1989, p.536)

Por su parte, Dubar (2002) complementa lo anterior al afirmar que:

la identidad no es lo que permanece necesariamente «idéntico», sino el resultado de una «identificación» contingente. Es el resultado de una doble operación lingüística: diferenciación y generalización. La primera es la que tiende a definir la diferencia, la que incide en la singularidad de algo o de alguien en relación con los otros: la identidad es la diferencia. La segunda es la que busca definir el nexo común a una serie de elementos diferentes de otros: la identidad es la pertenencia común. (Dubar, 2002, p.11)

Estas dos posturas plantean un giro a la visión esencialista/sustancialista ya que en el centro de estas definiciones de identidad está la acción del sujeto; ya sea como administración y organización de las diferentes dimensiones de la experiencia social o como una doble operación entre diferenciación e identificación, es el sujeto quien construye su identidad a partir de estas acciones. Ahora, y dando un paso más, las identidades pueden ser entendidas como procesos en tanto son acciones que ocurren en el tiempo y están sujetas a los cambios que la historicidad

carga consigo. Entonces, más que de identidades se puede comenzar a hablar de procesos de identificación, o como lo enuncia Dubar (2002), como “modos de identificación”.⁷

Siguiendo la línea que plantea este último autor, es importante agregar la diferenciación que éste propone sobre los modos de identificación, al afirmar que éstos se despliegan tanto para el individuo como para el grupo social. En este sentido, plantea que: “las formas de identificación son de dos tipos: las identificaciones atribuidas por los otros (lo que llamo las «identidades para los otros») y las identificaciones reivindicadas por uno mismo («identidades para sí»)” (Dubar, 2002, p.12). Esta diferenciación adquiere relevancia ya que complejiza la noción de identidad - ahora un proceso- y permite aprehender la complejidad de los modos de identificación. Esta complejidad se manifiesta como proceso histórico y vital al entender las formas identitarias como “formas sociales de identificación de los individuos en relación con los otros y durante una vida” (Dubar, 2002, p.15). Para este autor, entonces, las formas identitarias se definen a partir de la combinación de dos dimensiones que se traslapan una con otra: una dimensión relacional que corresponde a la espacialidad de las relaciones sociales, y otra biográfica que corresponde a su temporalidad.

En esta línea, un aporte importante a la identidad como relacional es lo propuesto por Giménez (2002), ya que contribuye con un conjunto de elementos para la observación de la identidad individual y colectiva, a la vez que introduce una dimensión cultural como insumo para los procesos de identificación. En ese sentido se toma la siguiente definición propuesta por el autor:

la identidad es el conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos), a través de los cuales los actores sociales (individuales o colectivos) demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado. (Giménez, 2002, p.38)

Hasta aquí se puede afirmar entonces que la identidad es una construcción social, esto es, un conjunto de procesos y formas de identificación que realizan los sujetos sociales, individual a la vez que colectivamente, para definirse a sí mismos y diferenciarse de los otros, y cuyos repertorios de identificación provienen del contexto social en el que se encuentran así como de las prácticas que realizan cotidianamente. Como resultado, si la identidad es un proceso histórico

⁷ “Lo que existe son modos de identificación, variables en el curso de la historia colectiva y de la vida personal, afiliación a diversas categorías que dependen del contexto” (Dubar, 2002, p.12).

y relacional, y lo que aquí interesa es comprender los modos de identificación relacionados a una actividad profesional particular como la danza escénica,⁸ es necesario entonces conocer qué se entiende por profesión y cómo éstas se constituyen en espacios simbólicos y materiales de referencia para la identificación individual y colectiva.

I.3 Las profesiones como actividades especializadas y reconocidas socialmente

Las discusiones académicas sobre la profesión comparten con el concepto anterior el uso polisémico que se le ha dado históricamente, no obstante, aunque el espacio en el que se estas nociones se insertan es más específico que el de identidad, presentan también problemas en su definición. Esto por un lado porque el término es usado por múltiples actores sociales: quienes participan de las ocupaciones que buscan convertirse en profesiones; aquellos que son beneficiados de los campos ya consolidados; actores institucionales y académicos, por mencionar algunos. Por el otro lado, porque la idea de profesionalización es utilizada en distintos sentidos en tanto es depositaria de una carga valorativa asociada con la educación especializada, el estatus y/o a una alta remuneración económica (Fernández, 2002, pp.55-61; Freidson, 2001, pp.28-43).

Por lo anterior, es necesario mantener esta discusión abierta con la finalidad de continuar aportando a su delimitación analítica (Freidson, 2001, p.30). En este sentido, Freidson (2001) apunta que, si bien gran parte del problema se ha centrado en cómo se define el concepto en sí, se debe, en primera instancia, hacer una puntualización sobre las nociones de ocupación y profesión:

La opción que puede conducir a un método de análisis coherente y sistemático requiere dejar de lado el intento de tratar la profesión como un concepto genérico e intentar, más bien, formular una concepción genérica de las ocupaciones dentro de la cual podamos localizar analíticamente las ocupaciones particulares que han sido etiquetadas como profesiones. (Freidson, 2001, p.30)

Con esta afirmación el autor busca reducir la apertura y limitaciones de una noción general hacia una especificidad que aumente los alcances analíticos de este concepto. También, la precisión hecha por el autor remite a la idea de una particularidad histórica, permitiendo, por un lado,

⁸ Existen trabajos que han apuntado sobre la pertinencia de estudiar a la danza desde las teorías de las identidades. Tal es el caso de Grau (2007) que, desde la antropología de la danza entiende a la identidad como una categoría analítica de utilidad para comprender las formas de identificación a través de las cuales bailarinas y bailarines pueden identificarse entre varios tipos de géneros y técnicas. De igual manera, cómo quienes bailan pueden ser identificados por sí mismos y por lo demás como bailarines y no como otra cosa. (Grau, 2007, pp.189-207)

situar a la danza en un proceso histórico que puede ser rastreado para su análisis y comprensión como profesión artística.⁹ Por otra parte, esta historicidad abre espacio para pensar en procesos diferenciados en el que diversas ocupaciones pueden tener distintos grados de profesionalización. Esta última distinción permite tender un puente hacia una perspectiva fenomenológica, donde lo que se busque en este campo teórico no sea la delimitación absoluta de la actividad profesional, sino la observación y el análisis de las formas en las que ésta se construye, se mantiene y se reconfigura a través de las acciones de actores sociales en momentos históricos particulares, o, en otras palabras:

cómo la gente en una sociedad determina quién es un profesional y quién no; cómo los profesionales realizan o logran las profesiones por medio de sus actividades, y cuáles son las consecuencias para la manera en que ellos se consideran a sí mismos y realizan su trabajo. (Freidson, 2001, p.35)

Por consiguiente, el autor se aleja de la construcción de categorías generales y abstractas y apunta hacia categorías empíricas localizadas en las prácticas de sujetos que pugnan porque una ocupación se constituya, se mantenga o desaparezca como profesión. Esta es una discusión central para el presente trabajo, ya que permite observar procesos impulsado por sujetos enmarcados en una dimensión espacial y temporal. Es decir, se puede entonces hablar de ocupaciones no profesionales, de ocupaciones en procesos de profesionalizarse así como de profesiones plenamente constituidas. Esta puntualización tiene la intención de engarzarse a las formas de identificación de los individuos que participan de estas actividades, como pueden ser las y los artistas en danza contemporánea. Así, es posible observar, no sólo los procesos biográficos y relacionales de las identidades, sino a éstos situados en momentos históricos particulares de las mismas actividades donde son constituidos.

Por otra parte, se toma el trabajo realizado por Abbott (2005) y Fernández (2002). En primera instancia, Abbott permite complementar la distinción hecha por Freidson (2001) al situar a las ocupaciones como un concepto general y a las profesiones como una categoría específica. El autor señala que las ocupaciones pueden estar constituidas por alguna de las siguientes características, pero no por todas en su conjunto. Estas son 1) tareas específicas como parte de una división del trabajo, 2) grupos particulares y duraderos de personas y 3) organización a

⁹ En este sentido, la danza como disciplina artística aparece en el siglo XVII cuando Luis XIV funda la Academia Real de Danza que “impulsó la profesionalización de esa actividad y su codificación disciplinaria” (Tortajada, 2011, p.93). Ya como profesión artística, la danza, junto a otras manifestaciones artísticas ha sufrido múltiples transformaciones en la búsqueda de su autonomía y reconocimiento como actividad artística (Sapiro, 2012).

través de instituciones o asociaciones (Abbott, 2005, p.322). Así, de manera individual o en combinación, algunas de estas tres distinciones permite agrupar a casi cualquier actividad laboral. No obstante, las profesiones serían aquellas ocupaciones que pudieran “articular un grupo duradero de personas, un conjunto de instituciones y un área de trabajo” (Abbott, 2005, p.323), es decir, los tres elementos simultáneamente. En este sentido las profesiones se establecen como un tipo particular de ocupación. Habría que decir también que se establecen como un tipo de ocupación que agrupa prestigio social por su especialización. Así, este tipo de actividades son vinculadas a una categoría valorativa a la que hombres y mujeres aspiran como parte de sus proyectos vitales. Dicho de otra forma “el término profesión es un símbolo de una concepción deseada del trabajo que realizamos, y por lo tanto, de uno mismo”¹⁰ (Hughes, 1964, p.44). Esto es importante porque ya que pueden existir profesiones con distintos grados de prestigio, resultando en que aquellas personas que participan en aquellas actividades que poseen una menor valoración social manifiesten de manera más evidente este deseo. Tal puede ser el caso de quienes participan del subcampo de la danza contemporánea en México.

Es necesario detenerse un instante para recopilar sintéticamente algunos de los elementos expuestos hasta el momento: El grado de profesionalización que deriva de la propuesta de Freidson (2001); la organización a través de instituciones de Abbott (2005); y la dimensión valorativa de Hughes (1964), con el objetivo de poner especial atención en las formas de identificación de bailarinas y bailarines contemporáneos en contextos que presentan grados disímiles de profesionalización en el marco de una actividad poco valorada socialmente. De manera específica, estos grados se observarán, entre otras cosas, a través de la institucionalización de sus contextos tomando como referencia empírica la institucionalización académica, es decir, la aparición, consolidación y/o desaparición de espacios de formación especializada. Estos son procesos vinculados a su vez a la profesión como categoría valorativa, en tanto se presupone que en la formación credencializada descansa parte del prestigio y valor social que acumulan las actividades profesionales.¹¹

¹⁰ Traducción propia: “...thus the term profession is a symbol for a desired conception of one's work and, hence, of one's self”.

¹¹ No obstante, en el caso de la danza contemporánea esto es problemático en tanto para participar en las actividades profesionales no es necesario contar con una credencial en forma de título profesional u otro. Sobre esto se ahondará en capítulos posteriores.

En un nivel más operativo, Fernández (2002) hace dos diferenciaciones del concepto de profesión. Primero, haciendo referencia a una tipo tradicional cuyas características se ubican en torno a una “forma privilegiada de actividad y la base de una categoría socio-económica caracterizada por su diversidad de tareas y por altos niveles de ingresos económicos, de estatus social y de prestigio” (Fernández, 2002, p.61). Segundo, incorporando de manera central los procesos de formación y especialización:

Actualmente la profesión es definida como un grupo de individuos de una disciplina quienes se adhieren a patrones éticos establecidos por ellos mismos, que son aceptados por la sociedad como los poseedores de un conocimiento y habilidades especiales obtenidos en un proceso muy reconocido de aprendizaje derivado de la investigación, educación y entrenamiento de alto nivel, y quienes están preparados para ejercer este conocimiento y habilidades en el interés hacia los otros. (Fernández, 2002, p.62)

Por último, se retoma la discusión planteada al inicio de este capítulo entre la transición epistemológica ocurrida tanto en las ciencias sociales como en el campo de la identidad, para ahora situarla en el ámbito conceptual de las profesiones. En este sentido, Panaia (2007) señala que en este campo se dio una transición de un enfoque teórico centrado en el funcionalismo parsoniano que consideraba a las actividades profesionales como “funciones integradas al sistema social”, hacia los estudios que las observaron como “movimientos permanentes de desestructuración y de reestructuración de segmentos profesionales en competencia y frecuente conflicto” (Panaia, 2007, pp.9-10). La autora también presenta coincidencias con los planteamientos expuestos al inicio del presente apartado al señalar que estas discusiones tuvieron su auge entre los años sesenta y setenta, y que el concepto de profesión como se concibe actualmente tiene su origen empírico con la división del trabajo impulsada por la industrialización europea, lo que coincide con lo expuesto por Sapiro (2012) cuando señala que las actividades artísticas comienzan a independizarse en este mismo periodo.

I.3.1 Una breve discusión en torno a las artes como profesión

Desde la literatura sobre las profesiones se presenta un debate en torno a las ocupaciones artísticas de sumo interés para este trabajo ya que está íntimamente ligado a la noción de identidad profesional. En primera instancia, hay que señalar que el campo de las profesiones artísticas ha sido estudiado desde diversos enfoques: se ha escrito exhaustivamente sobre la formación de los mundos del arte, así como la caracterización de quienes participan en ellos (Becker, 2008); se ha discutido sobre las características de las prácticas artísticas como

profesiones generizadas (Mora, 2010) que devienen en carreras artísticas valoradas diferenciadamente (Buscatto, 2014); se ha analizado a las actividades artísticas como ocupaciones con altos grados de incertidumbre sobre el éxito y el fracaso en las trayectorias profesionales de quienes participan de ellas (Menger, 1999) así como sobre las dificultades y retos para el análisis de éstas (Menger, 2001); se ha indagado en la vocación como un elemento central para la participación en ocupaciones relacionadas con las artes (Sapiro, 2012); y se han expuesto las dificultades conceptuales para comprender a las artes como profesiones (Freidson, 2007), entre otros. Sin embargo de estos estudios, es esta última discusión planteada bajo la mirada de Freidson (2007) la que sirve como elemento fundamental para la problematización del presente estudio, al plantear dos elementos que cuestionan la idea de que las artes -y consecuentemente la danza contemporánea- puedan ser entendidas como actividades profesionales.

Como primer elemento, el autor afirma que las ocupaciones artísticas no pueden ser consideradas profesiones en tanto no tienen el control completo de la generación y transmisión de sus conocimientos, así como no tienen libertad para ejercer autoridad sobre su trabajo ni para relacionarse con los consumidores o públicos de arte¹² (Freidson, 2007, p.152). Como segundo elemento, Freidson (2007) señala que existen profesiones que tienen un mayor valor social (prestigio y/o reconocimiento) que otras. Para elaborar este argumento pone sobre la mesa a la credencialización -obtención de títulos o certificados- como parte fundamental de los procesos de profesionalización, al señalar que existen dos tipos de profesiones credencializadas; por un lado, aquellas que practican sus habilidades para ganarse un sustento¹³ utilizándolas para solucionar problemas de otras personas (médicos, abogados, contadores, ingenieros, entre otros), las cuales tienen un alto valor dentro del mercado en tanto cuentan con una amplia demanda y reconocimiento social. Y por el otro, aquellas que pueden ser relacionadas con las prácticas académicas y las artes, las cuales buscan resolver problemas intelectuales que en gran

¹² Este cuestionamiento sobre la autonomía de las artes como actividades profesionales es problemática desde su formulación. ¿Qué actividad ocupacional posee total autonomía y control sobre los elementos que la constituyen como profesión? Aquí se retoma la noción de grados para pensar entonces en grados de autonomía. Así, una pregunta pertinente para el presente trabajo sería: ¿qué nivel de autonomía poseen las prácticas artísticas en relación con otras actividades profesionales? De esta manera se evita afirmar *a priori* la incapacidad de las artes a ser entendidas como profesiones y a limitar así su posibilidad de análisis desde este enfoque.

¹³ Se pueden entender como instrumentales en el sentido del trabajo reducido expuesto por Noguera (2002).

medida son creados por ellas mismas, y por lo tanto tienen una relación distinta con el mercado ya que no atienden necesidades de la población (Freidson, 2007, pp.96-97).

Estos argumentos sitúan a las artes en una condición desfavorable en relación con otras profesiones al presentarlas como poseedoras de poco nivel de autonomía y reconocimiento social. No obstante, y en concordancia con lo expuesto hasta aquí, este estudio se coloca en una posición crítica hacia la propuesta de Freidson (2007), ya que si bien las actividades artísticas presentan particularidades que las diferencian de otras profesiones: niveles bajos de remuneración y multi-actividad (Menger, 1999 y 2001), poca autonomía y valoración (Freidson, 2007), y, en el caso de la danza, una desvaloración agregada por ser una práctica artística feminizada asociada a cánones femeninos (Buscatto, 2014), es consideración de este trabajo que las artes en general y la danza contemporánea en particular pueden ser entendidas como ocupaciones profesionales, en tanto cumplen con ser un grupo de actividades que caben dentro de las definiciones esbozadas previamente por Abbott (2005) y Fernández (2002), respectivamente. De igual manera, la danza es entendida como una profesión vocacional en tanto se enmarca dentro de un grupo de:

actividades relativamente raras que implican la idea de misión, de servicio a la colectividad, de don de sí y de desinterés. Requieren una forma de ascesis, una inversión total en la actividad, considerada como fin en sí misma, que no busca un beneficio temporal. (Sapiro, 2012, p.503)

No obstante, es pertinente agregar que las profesiones artísticas en este trabajo también son entendidas como mundos de artes en los que artistas luchan para que se les considere como tal. Es decir, que en el interior de éstas hay una lucha por “el reconocimiento” desde el exterior de quienes no participan de sus actividades, y en ese sentido “se esfuerzan mucho por crear elementos organizacionales que puedan convencer a otros...” (Becker, 2008, p.375) de que merecen la identificación de artistas. Esta afirmación es hecha por el autor en su análisis de la creación del mundo de arte de los fotógrafos,¹⁴ y es en este proceso de formación que en primera instancia el esfuerzo es requerido. Sin embargo, si bien existe un esfuerzo incesante para la manutención de un mundo artístico, éste se reconfigura en la medida en que las disciplinas artísticas se van consolidando tanto hacia el interior como un grupo organizado, como hacia el exterior como un referente para la sociedad. Es en este sentido que los esfuerzos tienden a

¹⁴ Becker (2008) hace un recuento histórico y un análisis sobre la formación del mundo de arte de fotógrafos a inicios del siglo XX. No obstante, su trabajo es extrapolable a otras actividades artísticas como puede ser la danza contemporánea.

desplazarse, ya no tanto a convencer a otros, sino a la consolidación y manutención interna de su mundo artístico. De esto resulta que parte de las luchas de los distintos grupos de actores en el interior de éstos sea por crear elementos que contribuyan a la institucionalización de las artes como campos profesionales¹⁵ como lo son: espacios de proyección y difusión, grupos de pares, temas y estilos propios de su actividad artística, relaciones con otros gremios artísticos y, por último, historiadores -o investigadores- que registren la historia y actividades de los mundos del arte (Becker, 2008, pp.375-382). Es así que un “trabajo artístico perdura cuando tiene una base organizacional que los preserva y protege” (Becker, 2008, p.386). Pensar que la danza contemporánea se encuentra inmersa en una lucha por el reconocimiento social es equivalente a decir que se encuentra aún en procesos de consolidación como un mundo de arte, lo que a su vez implica situar a la danza en un proceso socio histórico particular como subcampo profesional que tiene implicaciones para quienes se encuentran inmersos en esta actividad artística.

Por último, es necesario rescatar de Freidson (2007) que a pesar de cuestionar la posibilidad de entender a las artes como profesiones, parte de su propuesta sobre éstas puede ser relacionada con la idea de vocación (Medor, 2016) y vocación artística (Sapiro, 2012), así como con los esfuerzos de las y los artistas por su reconocimiento (Becker, 2008), ya que Freidson (2007) resalta sobre el profesional que éste realiza sus actividades con un fuerte sentido de convicción:

Su especialidad tiene un interés centrado en la vida de sí mismos, y están comprometidos a ello, tanto intelectual como ideológicamente. Así, tratan de persuadir al público en general y a los que marcan las políticas del Estado, en particular, de la importancia de su trabajo, la cual los guía a defender las apropiaciones y teorías en las que recae su especialidad. Son ideólogos cuyas agendas van más allá del interés y estatus. (Freidson, 2007, p.141)

Es innegable para este trabajo que esta afirmación puede ser aplicable a quienes se dedican a las actividades artísticas.¹⁶ Así, los elementos hasta aquí presentados adquieren relevancia en tanto están relacionados con la forma en la que artistas, entre ellos bailarinas y bailarines de danza contemporánea experimentan sus vidas cotidianamente en el seno de una profesión artística en constante tensión por ocupar su lugar en el mundo. De esta forma, quienes optan por

¹⁵ El sustantivo campo es utilizado aquí intencionalmente para mostrar la existencia de similitudes entre lo que se puede entender por mundos del arte y campos artísticos. A la vez que tiende el puente para establecer semejanzas empíricas entre uno y otro.

¹⁶ Habría que agregar que los artistas tienen (aunque no exclusivamente) un interés no sólo centrados en sí mismos, sino también en los otros y en su contexto social. Esto ya que por un lado la vida misma es el insumo con el cual crean y nutren sus propuestas artísticas. Por el otro, esta relación entre el artista y su entorno es el resultado de una sensibilidad por el deseo de aprehender la realidad, a la vez que uno de los resultados de esta sensibilización es el reforzamiento de un compromiso social.

hacer de la danza escénica su vida enfrentan un doble conflicto; el conflicto por existir como actividad artística y ser reconocida socialmente, y las dificultades resultantes para articular y dar vida cotidianamente a dicha profesión. Habrá que agregar también, los conflictos propios entre quienes participan en el interior de ésta. Estas puntualizaciones son relevantes en tanto las experiencias cotidianas donde se configuran los procesos de identificación se encuentran inmersas y son nutridas de sus contextos particulares. Habría que añadir, que en el espectro de la danza, y particularmente en el género contemporáneo interseccionan “el movimiento, la intelectualidad y la emotividad involucrados en el cuerpo viviente y pensante” (Tortajada, 2011, p.61). Así, la complejidad de elementos que configuran a la práctica, sumada al uso del cuerpo y sus movimientos como un sistema de signos que generan un lenguaje propio, muchas veces puede resultar incomprensible para las y los espectadores. Esto explica en parte porque históricamente la danza contemporánea carece de un volumen de público como el que tiene el ballet o el folclor cuyos lenguajes y propuestas son menos abstractos. Como resultado de esto, las y los artistas de este género dancístico no sólo tienen que luchar por un espacio en el mundo; sino que también luchan porque su “mensaje y lenguaje sean comprendidos y compartidos”.¹⁷

Habiendo señalado lo anterior, es que se toma como referente esta discusión para indagar sobre la forma en la que estas tensiones aparecen en contextos específicos, en un intento por delinear como es experimentada la práctica artística de la danza contemporánea en México. De igual manera esta discusión es de utilidad en tanto invita a reflexionar sobre el estado actual de sus procesos de profesionalización y, particularmente, sobre las formas de identificación en torno a esta actividad en permanente tensión por su falta de reconocimiento como profesión artística.

A manera de síntesis, es pertinente esbozar que las formas de identificación pueden ser vistas como procesos complejos que se despliegan y construyen en diversos niveles de la práctica, y cada uno de estos niveles están vinculados a tipos específicos de relaciones sociales (Dubet, 1989, p.534). En este caso el nivel de la práctica sería la danza contemporánea, y la construcción de las identidades entonces estarán influenciadas por ésta, ya que los individuos construyen sus procesos de identificación cotidianamente en el marco de esta profesión artística, la cual es caracterizada por la lucha por el reconocimiento, el riesgo, la multi-actividad y la doble

¹⁷ Tortajada (2018), comunicación personal.

desvaloración como actividad artística feminizada. Es entonces de relevancia indagar cómo se construye el espacio social con el que se relacionan los procesos de identificación, siendo necesario primero comprender a la danza contemporánea desde una perspectiva analítica que posibilite situarla en un contexto histórico particular y con características identificables. Para esto se recurre al concepto de campo propuesto por el sociólogo francés, Pierre Bourdieu.

I.4 Pierre Bourdieu y la teoría general de los campos

Si los procesos de identificación se encuentran vinculados a múltiples actividades, en este caso a una actividad profesional artística específica como la danza contemporánea en México, es necesario señalar que dichas actividades ocurren en el “espacio social” (Álvarez, 1996, p.147). Y no en cualquier espacio social, sino en uno situado históricamente y estructurado con reglas y normas que lo delimitan. Para ubicar a este arte escénico como conjunto de actividades especializadas que desean prestigio y reconocimiento como profesión en un momento particular, es necesario comprender la forma en que se estructura en el espacio social. Expuesto lo anterior, en el presente apartado se dialoga en torno al concepto de *campo* (Bourdieu, 1990) como herramienta teórica-metodológica de utilidad para analizar a la danza contemporánea como un subcampo artístico.¹⁸ En este sentido, en un primer momento se analiza el concepto de campo,¹⁹ y posteriormente se complementa con una revisión teórica y metodológica por parte de Lahire (2002) y Criado (2008) respectivamente.

El campo como herramienta conceptual ha tenido gran impacto en el interior de las ciencias sociales ya que ofrece un conjunto de instrumentos para la observación de agrupaciones de individuos que pueden ser definidos como “espacios estructurados de posiciones cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios...” (Bourdieu, 1990, p.109) y los cuales, por su especificidad, poseen relativa autonomía en relación con otros espacios o grupos estructurados. Expresado de otra forma, se puede entender a los campos como una red de relaciones (diferenciadas y jerarquizadas) establecidas por la ubicación de individuos e instituciones relacionados unos con otros. Esta conceptualización se bifurca en dos extremos.

¹⁸ Se denomina aquí a la danza contemporánea como subcampo tomando en cuenta que el campo de la danza escénica es más amplio en tanto puede agrupar distintos géneros, y que su manifestación contemporánea es sólo uno de estos.

¹⁹ Es necesario también esbozar las nociones de capital y habitus, ya que constituyen piezas esenciales para la comprensión de este concepto.

Por un lado, plantea un conjunto de características generales que delimitan al campo como concepto teórico. Pero a su vez, la representación empírica de dichos campos presenta particularidades en cada uno de ellos, y en este sentido, éstos tienen tanto características generales como particulares.²⁰

Hasta este momento en el presente trabajo la danza contemporánea ha sido entendida como una actividad profesional particular, con un alto grado de especialización, organizada en torno a asociaciones y/o instituciones, y la cual desea y posee un cierto tipo de prestigio y reconocimiento social (Abbott 2005; Hughes 1964; Fernández 2002; Freidson 2001 y 2007). En adición a esto, ahora también puede ser comprendida como un subcampo en tanto se observa como una red de individuos organizados jerárquicamente, con reglas y normas propias que la distinguen de otras profesiones artísticas por su propia composición particular constituida en un momento y lugar específicos.

Otra característica central dentro de la teoría de los campos es que estos son espacios en disputa, son lugares en el que ocurren luchas por múltiples motivos y en distintas intensidades. En primer lugar, se tiene la lucha por el ingreso y la salida; en este sentido existe una tensión entre aquellos que quieren formar parte de un campo particular y aquellos que ya ocupan lugares dentro de una estructura establecida y que no desean sufrir alteraciones sobre sus posiciones o dejarlas. Otra dimensión en la que se presentan tensiones está delimitada por un conjunto de recompensas simbólicas (prestigio o reconocimiento) y materiales (puestos artísticos y laborales, retribuciones económicas, apoyos a través de becas, entre otros) que son deseados por sus integrantes. Así, entre otras cosas, un campo se define también por aquello que está en juego dentro del mismo y que es de interés para quienes participan de él. Como señala el autor, “es necesario que haya algo en juego y que la gente esté dispuesta a jugar” (Bourdieu, 1990, p.109). Es pertinente subrayar que, eso que está en juego dentro de un campo es irreductible a otros campos, ya que esta irreductibilidad se despliega como una de las formas en las que se trazan los límites entre uno y otro. Así, por ejemplo, aquello que está en juego en la danza

²⁰ Es posible utilizar como ejemplos los mundos académicos y artísticos. Ambos son “espacios estructurados de posiciones” y en ambos las posiciones se establecen en función de relaciones diferenciadas y jerarquizadas entre los individuos que componen el campo. Sin embargo, la estructura de cada uno de ellos puede ser distinta. Pueden encontrarse diferencias en las formas en que se transmite el conocimiento entre el campo académico y el artístico; es factible pensar que en el primero sea necesario estar inscrito dentro de programas institucionalizados para adquirir conocimientos reconocidos entre su comunidad, mientras que en el segundo, puedan existir talleres y cursos independientes no formales para la adquisición de conocimientos de utilidad en el interior del campo.

contemporánea en México, presumiblemente no será de relevancia en otras actividades como podría ser la literatura, y viceversa. Es necesario a su vez que se establezcan y reconozcan una serie de reglas o “leyes” que se transformen en “*habitus*” y “oficios”²¹ (Bourdieu, 1990, pp.109-110), ya que estos serán los marcos de referencia a través de los cuales será posible jugar el “juego” dentro de un campo determinado.²² De lo anterior se desprende que en cada campo aquello que está en “juego” sea un conjunto de *capitales* acumulados que ponen en tensión y conflicto a diversos actores en su intento por acceder a ellos, ya que de estos capitales depende, en gran medida, la posibilidad de transitar hacia posiciones con mayores privilegios y capacidades de acción dentro de su estructura interna. En consonancia con esto:

la estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. (Bourdieu, 1990, p.110)

Es importante apuntar que este concepto no puede ser entendido cabalmente sin explicitar su relación con las nociones de *habitus* y *capital*. Por un lado, el *habitus* puede ser entendido como un conjunto de saberes y conocimientos que son transmitidos en el interior de un campo, que se establecen en función de las “reglas del juego”, y que a su vez definen las posibilidades y limitaciones que tienen los agentes en relación con la posición que ocupan dentro de una estructura simbólica. En este sentido, para Bourdieu (1993) el *habitus*²³ funciona como un código compartido implícitamente que facilita la manutención y reproducción de estructuras básicas para el funcionamiento de un campo, a la vez que dota a los agentes de “disposiciones” para la acción en el interior de éste. Por el otro, cuando Bourdieu (2001) habla de capital, está haciendo referencia a la noción de capitales simbólicos,²⁴ es decir, a aquel conjunto de objetos,

²¹ “Cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de creencias...” (Bourdieu, 1990, p.110).

²² Así, en el universo académico no serán las mismas reglas que rigen el comportamiento entre alumnos y profesores que en el campo de la danza; así como no será lo mismo intentar ascender dentro de la jerarquía organizacional en el mundo académico que en el artístico. Los procedimientos, los tiempos, las formas, y las pautas de comportamiento serán, según la noción de campo, “irreductibles” las unas de las otras.

²³ “Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas pre-dispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que puedan estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente <reguladas> y <regulares> sin ser el producto de la obediencia a reglas, y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta”. (Bourdieu, 1993, p.92)

²⁴ “El capital simbólico, es decir, capital -en la forma que sea- en la medida en la que es representado, esto es, simbólicamente aprehendido, en una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimiento y desconocimiento” (Bourdieu, 2001, p.136).

materiales e inmateriales, a los que se les atribuye un valor dentro del campo en relación a otros objetos. Dicho de otra manera, a una “fuerza inscrita en la objetividad de las cosas” (Bourdieu, 2001, p.132) aprehendida y reconocida por un grupo de individuos. Simultáneamente, estos capitales pueden ser poseídos, desplegados e intercambiados por quienes integran un campo específico y son el centro de las luchas en el interior del mismo.

El capital puede dividirse en: económico, cultural y social, y cada uno de éstos conserva un conjunto de características fundamentales que son; 1) todo capital es trabajo acumulado 2) éste puede ser representado de forma material (dinero o bienes) o interiorizada (reconocimiento social o status) y 3) su acumulación requiere tiempo (Bourdieu, 2001, p.131). Se debe agregar que cada capital tiene un proceso de institucionalización por el cual es reconocido socialmente. Esta institucionalización juega un rol significativo en la conformación de los campos, ya que es a través de ésta que se organizan los agentes en relación con otros. En síntesis, el capital es aquello que “determina que no todo sea igualmente posible” (Bourdieu, 2001, p.132) para todos, y consecuentemente es a partir de éste que se estructuran de forma diferenciada los distintos campos.²⁵

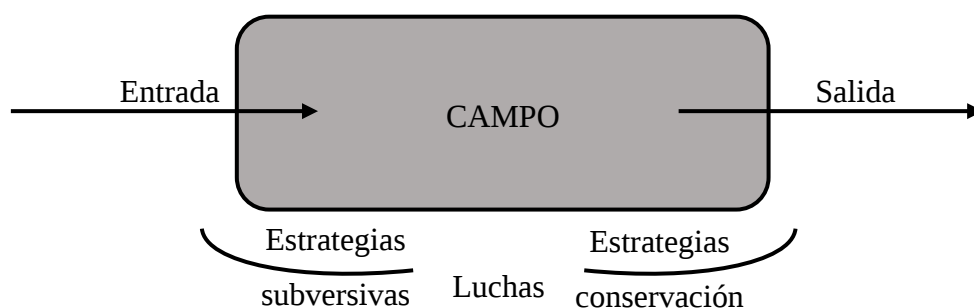
Esto es de relevancia porque el *habitus* –que también es diferenciado según la posición que se ocupe en un campo- se puede entender como un conjunto de conocimientos, prácticas y creencias compartidos que definen a la profesión de la danza contemporánea, a la vez que son el insumo de referentes simbólicos a los cuales quienes participan de este subcampo pueden acudir para identificarse como pertenecientes a un grupo específico. Por otra parte, la conformación diferenciada de capitales en el interior del mismo, tiene como consecuencia que no todos tengan posibilidad de ocupar las mismas posiciones y que sus referentes simbólicos y materiales no sean los mismos. Esto deriva consecuentemente en procesos de identificación diferenciados. Es a la luz de estas reflexiones pertinente entender la danza como subcampo profesional. Habrá que complejizar la idea de campo para situarla como una categoría relacional, ya que si bien se ha hablado de las diferenciaciones en las posiciones en el interior de éstos, es necesario señalar también que éstas se presentan empíricamente como manifestaciones distintas

²⁵ En el mundo académico, una persona con mayor *capital* cultural institucionalizado en forma de títulos académicos podría tener mayores posibilidades de acceder a puestos de reconocimiento en su campo. A su vez, al interior de la danza, quien tenga mayor *capital* económico institucionalizado en forma de dinero, podrá tener acceso a una educación más especializada, y consecuentemente la posibilidad de construir una carrera profesional relativamente más exitosa que quienes no cuenten con el mismo capital.

de un mismo campo en tanto son procesos históricos que pueden habitar simultáneamente distintos espacios. En este sentido, la danza contemporánea puede tener una estructura general como subcampo a la vez que manifestar particularidades en sus expresiones locales, como puede ser el caso de las ciudades de Monterrey y Tijuana.

Antes de cerrar este apartado, es pertinente señalar que el deseo y la acumulación de capitales (en sus diversas manifestaciones) deriva en lo que Bourdieu llama “estrategias de conservación” que salvaguardan posiciones privilegiadas dentro de un campo de-terminado, mientras que quienes no tienen algún tipo de capital, buscarán formas o “estrategias subversivas” (ver figura 1.1) para adquirir capitales y mejorar su posición dentro de la estructura del campo en el que se encuentren (Bourdieu, 1990, p.110). Es justamente esta tensión la que constituye uno de los elementos centrales de la teoría de Bourdieu; la lucha por los distintos tipos de capital dentro de una red de relaciones con otros agentes.

Figura 1.1 Estrategias de entrada y salida al campo



Fuente: Elaboración propia, con información de (Bourdieu, 1990, p. 109).

Se debe agregar también, que la propuesta de Bourdieu matiza la idea de luchas por los capitales al afirmar que, si bien hay un conflicto constante por la adquisición y acumulación de capital en el interior de éstos, hay además una “complicidad objetiva” ya que todos los que participan del campo tienen intereses “fundamentalmente comunes” (Bourdieu, 1990, p.111). Es decir, quienes integran un campo determinado tienen como interés fundamental la

manutención del mismo, ya que de otra forma no habría espacio en el cual “jugar” o participar.²⁶ Así, quienes desean ingresar a un campo lo hacen con la consecuencia implícita de estar contribuyendo a la manutención del mismo. Este deseo por mantener un marco de referencia (simbólico y material) como puede ser el ámbito profesional de la danza contemporánea permite tender un puente a la idea de la identidad como generalizadora y diferenciadora, en tanto el campo opera como marco de adscripción para la identificación de bailarinas y bailarines como parte de la generalidad -la comunidad de danza- y a la vez como marco de referencia a través del cual pueden diferenciarse tanto subjetivamente, a través de la representación de sí mismos, como objetivamente ocupando una posición dentro de este subcampo artístico.

Es de esta forma que el concepto de campo permite situar los procesos de identificación en un espacio social delimitado por sus propias particularidades contextuales e históricas, a la vez que abona a comprender la complejidad de estos procesos en tanto son considerados como relacionales. No obstante, y a pesar de que la propuesta teórica-metodológica de Bourdieu ha sido utilizada ampliamente para estudiar múltiples formas de organización social (religión, escuela, disciplinas artísticas e intelectuales, entre otros) hay aspectos que deben ser tomados en cuenta cuando se quiere llevar el concepto de campo a realidades específicas; y es atendiendo esta inquietud que se toma la propuesta crítica de Lahire (2002) para trazar un camino hacia su uso como herramienta metodológica en la descripción del subcampo de la danza contemporánea.

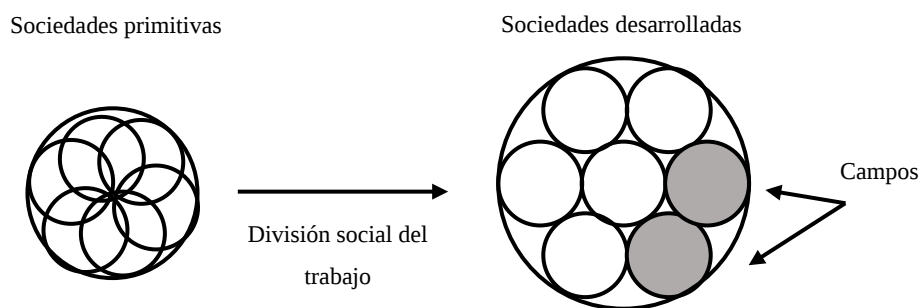
I.4.1. Una mirada crítica al concepto de campo

Desde la sociología francesa como espacio de influencia académica, y con la cercanía que implica haberse formado como sociólogo junto a Bourdieu (Martínez, 2008, p.259), Lahire (2002) ha realizado una revisión crítica de la obra bourdiana y sus nociones de *habitus* y campo. Es a través de esta revisión que se busca contraponer al campo frente a sus posibilidades y limitaciones como categoría para la observación de la danza contemporánea.

²⁶ Estos intereses comunes permiten explicar las relajaciones o acuerdos que existen en el interior de los campos. En el caso del ámbito académico se puede suponer que, en términos ideales, todos los participantes tienen posibilidad de acceder a mejores posiciones en el interior de su estructura, ya que de otra manera no habría deseos ni esfuerzos por contribuir al mantenimiento del mismo ¿para qué estudiar si no hay puestos de trabajo? ¿para qué contribuir generando conocimiento si no hay espacios para la divulgación? O, en el caso de la danza, ¿para qué formar parte de una compañía de trabajo si no hay retribución económica o reconocimiento social? ¿Para qué formarse si no hay espacios para el desarrollo profesional? En ambos casos, el propio campo debe (y generalmente lo hace) generar medidas y acciones que contribuyan a dar respuesta a estos cuestionamientos y tensiones si tiene intención de permanecer (en mayor o menor grado) como un campo autónomo en relación con su ensamblaje con la sociedad.

En primera instancia, Lahire (2002) hace una breve genealogía sobre la constitución de la noción de campo, señalando que ésta sigue “una larga tradición de reflexiones sociológicas y antropológicas sobre la diferenciación histórica de las actividades humanas, o, de las funciones sociales de la división del trabajo” (Lahire, 2002, p.4). El autor retoma las propuestas hechas por Emile Durkheim y Max Weber para trazar un puente hacia la cimentación del campo como propuesta teórica-metodológica. Dicho lo anterior, en primer lugar se puede extraer de manera esquemática, que parte de esta teoría tiene su base en las observaciones que realizó Durkheim sobre la división social del trabajo, observaciones que posteriormente le permitieron afirmar a Bourdieu que existe un tránsito progresivo en las sociedades a través de un proceso de diferenciación de las actividades que dan orden a la vida social. Esto es, el tránsito de sociedades primitivas con un número de actividades reducidas y poco diferenciadas hacia aquellas más desarrolladas con un mayor número de actividades especializadas (ver figura 1.2).

Figura 1.2 División social del trabajo



Fuente: Elaboración propia.

En segundo lugar, la teoría de campos toma de Max Weber recursos para entender la “autonomía relativa” de éstos, mediante cada cual puede operar bajo “sus propias leyes”. Es decir, que un campo puede “autonomizarse y diferenciarse” (Lahire, 2002, p.8) de otras actividades, por ejemplo en sus valores y/u objetivos²⁷ sin que esto signifique un aislamiento

²⁷ Se puede decir que las reglas sobre la producción de nuevos conocimientos en el ámbito académico pueden diferir de la producción de conocimientos en el campo de la literatura. En el caso de la danza se puede conjeturar que los rituales que se llevan a cabo previos a una función sean distintos a los llevados a cabo en el campo del teatro.

total del espacio en que está inmerso. Es importante explicitar que un campo siempre cohabita con otros campos en un marco más amplio que es el espacio social. De manera general, esta genealogía sirve de preámbulo para el análisis crítico que hace Lahire (2002) sobre la propuesta de Bourdieu. No obstante, en este apartado se recopilan sólo aquellas observaciones que, en concordancia con este proyecto, aportan a una delimitación del subcampo de la danza contemporánea.

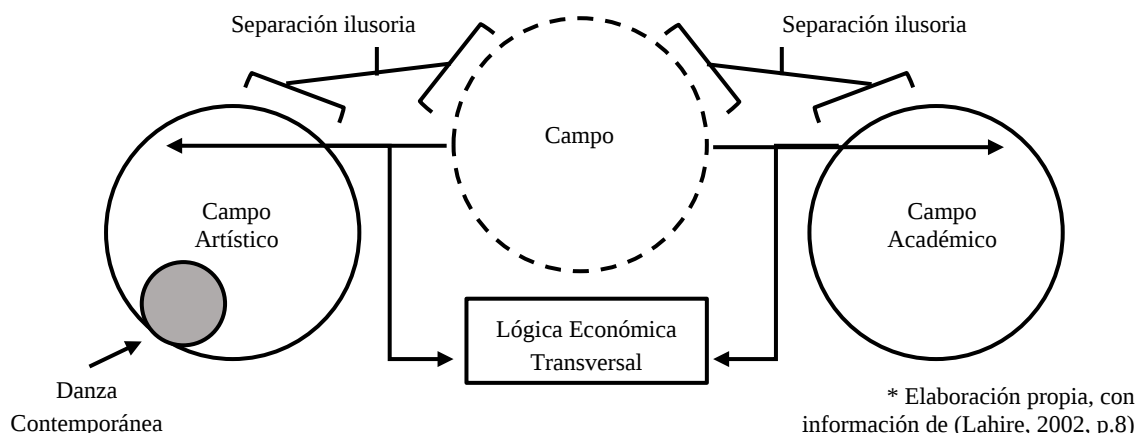
Lahire (2002) señala que en la propuesta bourdiana se presenta una “ilusión” sobre la autonomía relativa que existe entre los distintos campos que pueden coexistir en el mundo social, ya que la separación entre actividades o grupos puede ser clara en ciertos niveles de análisis, pero en otros niveles puede no serlo (Lahire, 2002, p.9). Para ejemplificar esto, señala que puede ser sencillo observar la delimitación que existe entre campos jurídicos, académicos y artísticos, entre otros, ya que en todos ellos se pueden observar actividades y reglas propias que acontecen en “espacios” y “tiempos” diferenciados, es decir, que pueden ser observados como una división de actividades con una autonomía relativa. Sin embargo, y manera de ilustración, expone Lahire (2002), que en el mundo contemporáneo, el universo económico (revisar figura 1.3) puede presentar problemas a la hora de definirse como un campo particular, en tanto:

hoy en día casi no hay actividades que escapen a la lógica de la atribución de valores económicos [...]. El mercado económico es, entonces, ampliamente transversal con respecto al conjunto de los campos de actividad, y la lógica económica (el razonamiento económico) es omnipresente... (Lahire, 2002, p.9)²⁸

El autor plantea una primera crítica al indicar que “la reducción de todos los contextos sociales a campos relativamente autónomos constituiría una generalización abusiva” (Lahire, 2002, p.10). Esta afirmación invita a agudizar el ojo y a revisar con detenimiento las características de la noción de campo así como su aplicación a fenómenos particulares.

²⁸ De manera análoga, sería complicado pensar en el campo de la danza contemporánea sin considerar aspectos relativos al valor económico de las obras artísticas, así como la importancia que tiene la remuneración económica de quienes participan de ellas, o, en el caso del mundo académico, al desarrollo de proyectos de investigación sin la correspondiente asignación de recursos económicos, ya sea por parte del sector público o privado así como la valoración económica en la producción y distribución de productos académicos.

Figura 1.3 Esquema de diferenciación entre niveles en que se expresan los campos

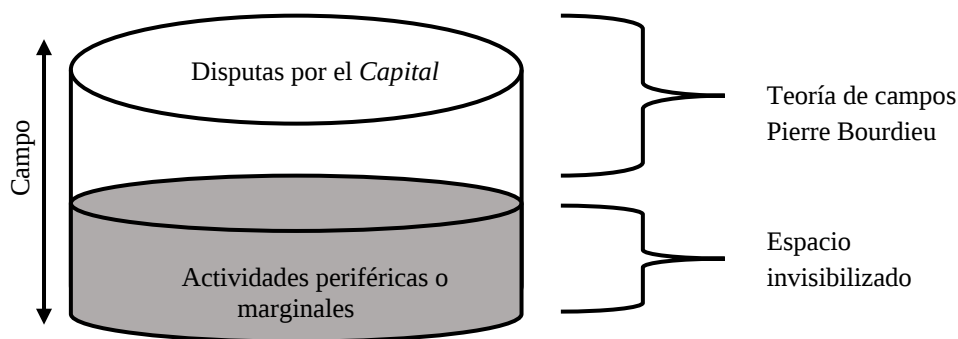


Por otra parte es necesario considerar, como advierte Lahire (2002), que es importante tener en cuenta el “grado” de involucramiento y participación de los agentes en el interior de un campo. El autor toma como referencia la noción de *illusio* utilizada por Bourdieu²⁹ en la que señala que para que exista un campo es necesario que haya individuos con disposición e interés para formarlo y preservarlo. A manera de segunda crítica, Lahire (2002) afirma que existen acciones que no pueden inscribirse como parte de este interés. O bien, que hay agentes con distintos grados de involucramiento. Particularmente, y refiriéndose a la disputa por los distintos capitales que existen en el interior de los campos, el autor señala que “es posible vivir en un universo sin estar poseído completamente [...]; es decir, sin entrar en la competencia, sin desplegar estrategias de conquista del capital específico de ese universo” (Lahire, 2002, p.11). Esta afirmación tiene dos implicaciones significativas. Primero, apunta al hecho de que existen actividades que pueden, aunque sea parcialmente, quedar fuera del marco explicativo de la teoría de *campos*, y segundo, al indicar que no todos los agentes desean apropiarse de los capitales de un campo se trae a la luz una diferenciación binaria: aquellos que desean los capitales dentro de un campo y quienes no, posibilitando ubicar en escena a otros sujetos que habían quedado ocultos en la propuesta de Bourdieu. De lo anterior resulta tanto una crítica como una aclaración, y esta última se toma aquí para abonar al estudio de la danza contemporánea como subcampo profesional artístico.

²⁹ Entendida esta como “la necesidad de un mínimo de inversión en actividades sociales y de una creencia mínima en la importancia de dichas actividades” (Lahire, 2002, p.31).

En primer lugar, la crítica expone las limitaciones de la propuesta bourdiana al señalar que existen agentes o sujetos que quedan fuera de “los grandes escenarios donde se juegan las apuestas del poder” (Lahire, 2002, p.12), y por lo tanto de su análisis. Quedan fuera todos aquellos agentes que realizan actividades que no se encuentran en la disputa por los capitales, y que generalmente realizan, en la sombra, actividades periféricas o marginadas (ver figura 1.4). En segundo lugar, la aclaración sirve a este proyecto, ya que si bien se tiene afinidad con la crítica que realiza Lahire (2002) al señalar la existencia de agentes que quedan fuera de la mirada que pone su atención únicamente en las luchas por los capitales más atractivos y deseados, en este proyecto se matiza dicha afirmación en tanto se parte del supuesto de que siempre existen individuos en el interior de un campo que forman parte de esta competencia, aunque sea por otros capitales menos atractivos y/o menos evidentes. Es decir, que existen distintos tipos de luchas y que éstas ocurren en distintos niveles y en distintos grados.

Figura 1.4 Actividades invisibilizadas en la teoría general de campos



* Elaboración propia, con información de (Lahire, 2002, p.8)

En el caso de la danza contemporánea, una de las disputas más evidentes se da por el escenario, donde bailarinas y bailarines cristalizan los esfuerzos consuetudinarios de su disciplina artística, no obstante las tensiones ocurren permanentemente y en muchos otros lugares tales como tras bambalinas, salas de ensayo, gestión de recursos, obtención de becas y otras actividades que soportan indirectamente la profesión de bailar. En este sentido, y a pesar de las críticas que se han señalado, es posible considerar, desde la propuesta de Bourdieu (1990,

1993 y 2001) y el análisis por parte de Lahire (2002), que la danza contemporánea puede ser entendida como un campo ya que:

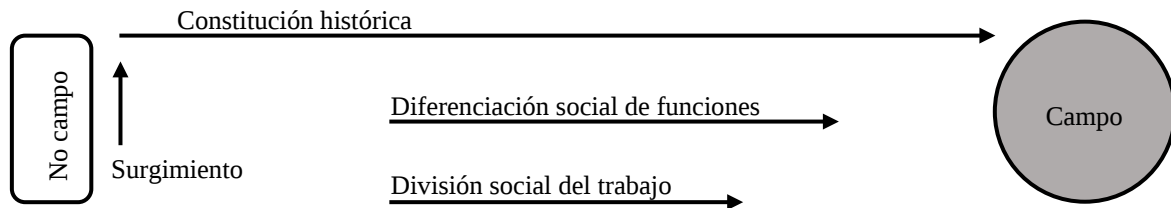
Los campos corresponden bastante bien a [...] las actividades profesionales y/o públicas que implican un mínimo (y hasta un máximo) de prestigio (capital simbólico) y que pueden organizarse, por esto, en espacios de competencias y de luchas por la conquista de ese prestigio específico. (Lahire, 2002, p.12)

Antes de continuar, es necesario no perder de vista que el análisis que hace el autor parte de una perspectiva crítica, y en este sentido Lahire (2002) observa a su vez que otra de las limitaciones del enfoque de Bourdieu sobre los campos radica en no contemplar que quienes participan en un campo también “se inscriben en bastantes otros cuadros sociales, privados o públicos, duraderos o efímeros”. Esta observación pone en evidencia que existe una doble exclusión en esta teoría: 1) los “tiempos fuera de campo” (que se han matizado anteriormente) y 2) los “actores fuera de campo” (Lahire, 2002, pp.12-13). Esta segunda exclusión arroja luz sobre la danza contemporánea, en tanto ésta es una profesión marcada por la multi-actividad (Menger, 1999 y 2001), ya que quienes participan de ella la mayoría de las veces se ven obligados a realizar actividades paralelas para soportar la manutención de su profesión artística, la cual corresponde principalmente a la actividad de bailar. Esto, por un lado pone de manifiesto que bailarinas y bailarines pueden participar de diversas formas en el interior de este subcampo, ya sea en actividades centrales o marginales, a la vez que en actividades artísticas y/o no artísticas en otros campos. Por el otro, apunta a que los procesos de identificación serán influenciados a su vez por el tipo de involucramiento que se tenga con la danza y/o por su contacto con otras actividades profesionales.

Antes de concluir, es necesario situarse junto a la indicación que hace el autor para entender a los campos como “históricamente constituidos” (Lahire, 2002, p.16) ya que es importante pensarlos como procesos históricos (ver figura 1.5) socialmente constituidos a través del tiempo en contextos particulares, e impulsados por el esfuerzo de actores específicos así como por los acuerdos y tensiones entre éstos.

En términos analíticos, este posicionamiento es de utilidad para comprender al subcampo de la danza contemporánea como históricamente constituida, ya que abre la posibilidad para emprender un rastreo de los orígenes, contextos y desarrollo de dicha actividad junto a la interacción con otros campos en el mundo social, así como sus manifestaciones en contextos particulares, como pueden ser las ciudades de Monterrey y Tijuana.

Figura 1.5 Historicidad de los campos



Fuente: Elaboración propia, con información de (Lahire, 2002, p.16).

I.4.2 Hacia la noción de campo como relacional e histórico

Como último agregado para relacionar la noción de campo con la danza contemporánea, se acude a una puntualización relacional de este concepto a través del trabajo de Criado (2008), quien pone especial atención a la evaluación de su “capacidad” para “proporcionar inteligibilidad” (Criado, 2008, p.13) a distintos fenómenos sociales. En este caso una profesión artística.³⁰

Situándonos en los planteamientos de Criado (2008), se puede abreviar que Bourdieu retoma a Weber y su noción de “grupos de especialistas” para describir las “relaciones” que se dan entre grupos en un “ámbito concreto” (Criado, 2008, p.14). Bourdieu analiza este entramado de relaciones en el campo de la “producción de bienes culturales” -particularmente en el ámbito literario- para explicar su constitución como “campo autónomo” en el que se encuentran un conjunto “agente(s) con intereses específicos que se definen en el espacio de competencia con otros productores culturales” (Criado, 2008, p.14-15). En esta línea de pensamiento, la danza contemporánea como productora de bienes culturales ha logrado constituirse en subcampo en la medida en que, según Criado (2008) -siguiendo la propuesta de Bourdieu-, ha conseguido ganar autonomía relativa “tanto en la elaboración de sus producciones como, sobre todo, en la determinación de los criterios de valor con los que se juzgan las mismas” (Criado, 2008, p.16). Habría que agregar a éstos los espacios conseguidos para el desarrollo de sus actividades, así

³⁰ Ha de especificarse que el autor apunta que es pertinente tomar en cuenta que el concepto de campo fue forjado por Bourdieu para “analizar las producciones culturales” (Criado, 2008, p.13). Esta consideración contribuye a reforzar la pertinencia de su uso en el subcampo de la danza contemporánea.

como los acuerdos y relaciones de apoyo institucional con otros actores sociales, como el Estado.

Esta afirmación es de suma importancia para realizar con mayor precisión una crítica a la argumentación que realiza Freidson (2007) sobre la imposibilidad de entender a las artes como profesión (en este caso a la danza como subcampo artístico), en tanto quienes participan de éstas sí tienen -por lo menos como un supuesto fundamental- parte del control en la creación, producción y movilización de las actividades y productos que generan. De igual manera, es la propia comunidad: artistas, actores institucionales, críticos e investigadores y público en general quien otorga distintos valores a cada uno de los productos que se generan y circulan en el interior del mismo. En consecuencia, esta valorización -junto a la competencia- establece las posiciones de la obra artística y de quien la genera en su estructura interna. Por otra parte, y como señala Criado (2008), la formación de un campo autónomo va acompañada de un proceso de especialización que circunscribe a una serie de actividades que no pueden existir fuera de él. De igual manera, estos procesos permiten visualizar en parte que:

Autonomía y prestigio del especialista van unidos. Y ambos elementos están vinculados a la elaboración de unos conocimientos cada vez más complicados, menos accesibles a los profanos, que funcionan como barrera de entrada y protección frente al enjuiciamiento por grupos externos... (Criado, 2008, p.16)

Esta afirmación es relevante ya que se relaciona con lo expuesto anteriormente sobre las profesiones y los procesos de profesionalización, a la vez que es concordante con la perspectiva crítica que aquí se plantea sobre el trabajo de Freidson (2007). No obstante, en el caso de la danza hay que matizar las nociones de autonomía y prestigio en tanto son entendidos como procesos en tensión. Por último, el Criado (2008) señala que la noción de campos implica en principio una “metodología relacional e histórica”, en tanto éstos se encuentran imbricados con actividades y grupos que existen fuera de ellos. Esta aclaración es de importancia ya que la danza contemporánea como subcampo profesional no aparece *ex nihilo*, sino que está relacionada con momentos y lugares específicos, así como con procesos históricos particulares que posibilitan su surgimiento a la vez que la posicionan en relaciones de tensión y relajación con el contexto en el que se desarrolla. Por otra parte, para este autor la autonomía de un campo no debe ser considerada como un “dato *a priori*”, sino que debe servir como guía que apunte a “contrastarse empíricamente” con miras a aportar elementos para la comprensión del “grado” de autonomía de cada campo a estudiar (Criado, 2008, pp.17-18). De esta manera, la danza

contemporánea puede ser observada en su formación particular en el marco de contextos históricos específicos y en relación con el espacio social en el que surge.

Habiendo hecho este recorrido se puede entonces con un mayor cautela afirmar que la danza contemporánea puede ser definida como un campo en tanto es un espacio simbólico y material de posiciones estructuradas en las que existen distintos tipos de capitales en disputa representados; en su dimensión económica (dinero), cultural (conocimiento artístico) y social (prestigio), y que estas posiciones son relacionales y constituidas a través de transformaciones históricas. A su vez, las acciones de quienes participan en este subcampo artístico contribuyen a su mantenimiento y reproducción a la vez que se realizan en diversos niveles de disputa por los capitales que en él circulan. No obstante, aunque no todos participan ni contribuyen de la misma forma en el interior de la danza contemporánea, en tanto también existen agentes que participan de forma temporal, circunstancial y/o marginalmente, todos contribuyen de distinta manera a conservarlo y/o fortalecerlo. Por último, es necesario reconocer que existen agentes y actividades que se encuentran fuera de este campo artístico.

Como síntesis de este capítulo, es posible exponer que las identidades son entendidas como procesos complejos de identificación para uno mismo así como para los otros, es decir, que están relacionados con una dimensión biográfica sobre lo que los sujetos son y desean ser, a la vez que a grupos de adscripción y actividades externas a ellos. De manera particular, estos procesos pueden construirse en relación con prácticas específicas como son las actividades profesionales, y en este sentido las formas de identificación están influenciadas por las características propias de la profesión en la que se configuran. En el caso específico de este estudio, los procesos de identificación estarán vinculados a la práctica artística de la danza contemporánea en México.

Es entonces necesario comprender cuáles son las características a las que se adscriben e identifican quienes participan de esta actividad profesional, y atendiendo este requerimiento es que se entiende a la danza contemporánea como un espacio estructurado de posiciones que reúne un conjunto de reglas, valores y capitales, entre otras características constituidas históricamente. A su vez, como subcampo artístico está relacionada con un espacio social más amplio en el que existen distintas representaciones de esta actividad. Esto implica que actividad artística puede ser experimentada diferenciadamente en múltiples contextos, y de esta manera estar constituida por las particularidades propias en las que se desarrolla. De esto se deduce que es posible que existan distintas formas de identificación con la danza contemporánea. Consecuentemente, si se

quiere corroborar esta deducción, es decir, observar si existe y cómo se estructura la relación entre los procesos de identificación y las distintas representaciones de esta actividad artística, es necesario hacer una indagación comparativa.

Por otra parte, aquí la danza contemporánea es entendida como una profesión en tensión que carece de reconocimiento social por ser una disciplina artística y feminizada; presenta altos niveles de riesgo en relación con el éxito y fracaso de quienes participan de ella; y requiere que quienes la practican se incorporen en distintas actividades ocupacionales para soportar sus trayectorias profesionales. En consecuencia, todas estas características, así como los procesos de identificación de quienes se encuentran inmersos en este campo complejo tendrán que ser descritas y comparadas como un cuerpo de información empírica. Sin embargo, antes de esto, es necesario realizar un recorrido histórico sobre la danza en México y sobre las configuraciones históricas de su representación contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana, con el objetivo de tejer el telón que servirá de fondo a los relatos de bailarinas y bailarines sobre sus experiencias personales y profesionales.

CAPÍTULO II

SIGUENDO EL RASTRO DE LA DANZA: DE LA PERSPECTIVA NACIONALISTA A LA CONFIGURACIÓN DE MOVIMIENTOS CONTEMPORÁNEOS EN EL NORTE DE MÉXICO

En atención a lo expuesto en el capítulo anterior, en las siguientes páginas se muestra un breve repaso de la formación histórica de la danza contemporánea en México. Se presentan sólo un esbozo del amplio cúmulo de eventos significativos que han configurado la historia de esta actividad artística en el país, ya que profundizar en este tema requeriría, por un lado, de un trabajo completo por sí mismo, y por el otro, existen ya amplios esfuerzos que dan cuenta de estos eventos, ejemplo de esto son los trabajos realizado por Dallal (1993, 2013) y Tortajada (1995, 2004, 2007). No obstante, es fundamental utilizar esta aproximación histórica como telón de fondo sobre el cual presentar las particularidades históricas con las que se desarrolla la danza contemporánea en dos contextos particulares. Esto es de relevancia ya que la noción de heterogeneidad, es decir, la manifestación disímil y particular de cada uno de los contextos (geográficos, políticos y culturales, entre otros) en los que aparece el desarrollo de la danza como práctica artística son, a entender de este proyecto, conformaciones únicas en tanto están compuestas de particularidades irreductibles entre sí. Tomar como punto de partida este razonamiento implica dar un peso significativo a la noción de heterogeneidad, en tanto ésta dispone las posibilidades de existencia de un subcampo particular, a la vez que permite constituirlo como recurso para contrastar los relatos de vida de quienes practican danza contemporánea en distintos contextos. Dicho de otra manera, y como se ha mencionado en apartados previos, la irreductibilidad de los contextos en los que esta actividad se manifiesta puede servir de soporte para afirmar que en tanto éstos son diferenciados y particulares, es presumible que configuren experiencias de vida distintas entre quienes habitan estos contextos. Entonces, como resultado de esta variación en las experiencias de vida de quienes practican danza contemporánea, la relación entre las formas de identificación de éstos últimos con el espacio en el que realizan sus actividades profesionales y artísticas será presumiblemente distinta. Ahora bien, la heterogeneidad puede ser entendida desde distintas ópticas, no obstante

aquí se refiere únicamente a la particularidad con la que se estructuran distintos actores³¹ en espacios sociales del subcampo de la danza contemporánea.

Así, este capítulo tiene como objetivo en primera instancia sumarse al cúmulo de conocimientos existentes en torno a la historia de la danza contemporánea en México, y particularmente a contribuir con información sobre los caminos que se han construido en las ciudades de Monterrey y Tijuana. En segundo lugar, resaltar las diferencias entre éstas ciudades que servirán como recurso de contraste con las formas de identificación de quienes bailan en estos contextos específicos. A continuación se presenta una segmentación histórica focalizada en el centro del país, pero que se enfoca a partir de los años setenta en las ciudades ya mencionadas. A partir de este redirección el esfuerzo se vuelve un ejercicio de contraste entre ambas Monterrey y Tijuana con la intención de resaltar sus diferencias, como muestra de la heterogeneidad que puede presentar este subcampo artístico. Por último, es necesario subrayar que la heterogeneidad puede abarcar diversas dimensiones y distintos actores, por lo que, tomando en cuenta las posibilidades del presente trabajo, se pondrá especial atención a tres elementos que pueden dar cuenta de la irreductibilidad de ambos contextos, y que a la vez pueden servir como elementos para el contraste antes señalado: La institucionalización de la danza contemporánea a través de la creación y manutención de espacios públicos y privados para la formación profesionalizante,³² los tipos de foros con lo que cuenta para realizar su actividad artística y el número y tipo de agrupaciones que participan de la propuesta escénica en ambas ciudades.

II.1 La perspectiva nacionalista como telón para la formación de la danza mexicana: 1920-1950

En el contexto de la época posrevolucionaria, la danza mexicana emergió incipientemente como parte de un proyecto nacional que se planteaba nuevos horizontes hacia los cuales el país debería encaminarse. En este contexto, diversas expresiones artísticas comenzaron a dar pasos

³¹ Se refiere aquí a los diversos participantes del subcampo de la danza contemporánea en México, como pueden ser: bailarinas y bailarines, coreógrafas y coreógrafos, maestras y maestros, investigadoras e investigadores, personajes reconocidos en el ámbito artístico, actores políticos, instituciones educativas y gubernamentales, así como todos aquellos agentes que tengan capacidad de intervenir en la configuración física y simbólica de éste.

³² De esta exploración aparecen datos sobre la composición de la matrícula por sexo de estudiantes en danza contemporánea, los cuales permiten observar la dimensión de género, característica central de esta profesión artística.

hacia su consolidación como disciplinas profesionales. En el caso de la danza, lo que se observó durante la primera mitad del siglo XX fue la materialización del deseo de encontrar y constituir una identidad propia para la danza mexicana; la formación de una disciplina que anhelaba alcanzar una expresión propia dentro de los escenarios artísticos nacionales e internacionales.

En este proceso de búsqueda identitaria, diversos grupos y actores sociales (entre ellos coreógrafos y coreógrafas, bailarines y bailarinas) participaron en proyectos impulsados por el Estado para la educación, culturización e inclusión de la población al proyecto de nación que comenzaba a gestarse (Dallal, 2013, pp.5-6; Tortajada, 2004, p.57). En estos primeros años, la danza buscó tender un puente entre las raíces culturales nacionales y los recursos técnicos obtenidos del ballet ruso para comenzar a esbozar una identidad propia como danza mexicana. Esto, en palabras de Tortajada (2004, p.73) requirió un esfuerzo de profesionalización que encontró su cauce impulsado por la visión vasconcelista sobre la educación. No obstante estos primeros apuntes, lo importante a resaltar aquí son tres elementos: 1) el surgimiento de un acompañamiento entre el Estado y la danza mexicana, a través de la formación de dependencias gubernamentales y escuelas profesionales que reconocían a la danza como una profesión artística. Si bien este acompañamiento ha sufrido diversas transformaciones, se ha mantenido vigente hasta nuestros días, 2) el permanente esfuerzo por tomar elementos culturales mexicanos (historia indígena, independentista, revolucionaria, urbana, entre otros) como insumos para la construcción de un lenguaje propio que desde su particularidad histórica se constituyera en un discurso universal de la danza mexicana, y 3) la necesidad de la profesionalización de esta disciplina a través de la educación técnica y artística, así como la producción escénica a través de agrupaciones y compañías formales.

Atendiendo lo anterior, es necesario señalar que en el año de 1931 se materializa un primer esfuerzo institucional para la profesionalización de la danza con la apertura de la Escuela de Plástica Dinámica (EPD). No obstante ésta cerró en el lapso de un año dando paso a la fundación, en 1932, de la Escuela de Danza (ED)³³ -que tuvo entre su planta docente a las bailarinas Nellie y Gloria Campobello- (Dallal, 2013; Tortajada, 2004). Ambas escuelas fueron impulsadas por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

³³ Dallal (2013, p.7) se refiere a esta escuela como “Escuela Nacional de Danza”, sin embargo, revisando diversas fuentes (Tortajada, 2004; Carbajal, 2015) se toma para este apartado el nombre de “Escuela de Danza”, la cual consiguió el título de nacional en el año de 1938 (Carbajal, 2015).

No obstante, Tortajada (2004, p.58) y Dallal (2013, p.7) señalan como “primera escuela oficial de danza” a la EPD y ED respectivamente. Esto es una muestra de las tensiones que pueden surgir entre los distintos esfuerzos por registrar la historia de la danza en México. Sin embargo, para fines de este proyecto, se toma como referencia lo señalado por Tortajada (2004), en tanto si bien la EPD duró abierta sólo unos meses, marca el inicio de un esfuerzo entre instituciones y artistas para la profesionalización de la danza. Finalmente, esta década es de suma importancia ya que comienzan a fraguarse las condiciones, con la llegada de las bailarinas estadounidenses Waldeen Von Falkenstein (1934)³⁴ y Anna Sokolow³⁵ (1939), que permitirán el tránsito hacia lo que más adelante se conocería como danza moderna (Dallal, 2013, pp.11-13).

Las décadas subsecuentes son de mucho movimiento para la danza, ya que se crean nuevas agrupaciones que resultan en contrapesos a las propuestas dancísticas surgidas de la END, como lo son el “Ballet de Bellas Artes” creado por la Dirección de Bellas Artes (DBA), y que en los años cuarenta fue dirigida por Sokolow y Waldeen (Tortajada, 1995, pp.107-131). Posteriormente se crearía a través de un patronato la agrupación “La Paloma Azul”, así como con apoyo de la SEP el Ballet Waldeen, dirigidas por Sokolow y Waldeen, respectivamente (Delgado, 2009, pp.48-50 y 365-366). Por otra parte, en el camino hacia la institucionalización y profesionalización de la danza mexicana, es necesario señalar tres sucesos significativos. En primer lugar, la creación, bajo el gobierno de Miguel Alemán, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) como muestra de la importancia que comenzaba adquirir para el Estado el apoyo a la cultura. En segundo lugar, la creación de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) del INBA en 1947, que “dirigían Guillermina Bravo y Ana Mérida”. En tercer lugar, la creación en 1948, también por Guillermina Bravo pero ahora de manera independiente (aunque con apoyos del INBA): el Ballet Nacional de México (BNM). Estos sucesos permiten esbozar algunas imágenes del camino que la danza mexicana tomó en los años subsecuentes (Dallal, 2013, pp.7-16; Tortajada, 2004 pp.58-63, Román, 2016, p.194).

La danza moderna surgida entre los años cuarenta y cincuenta abrió el camino para la construcción de una identidad artística más sólida en cuanto a propuesta escénica y técnica, no

³⁴ En otras fuentes, la llegada de la bailarina norteamericana se ubica en el año de 1939, sin embargo, como señala Dallal (2013, p.11), ésta llegó por primera vez en 1934 a dar una serie de funciones, y posteriormente regresaría en el mismo año que Anna Sokolow.

³⁵ Delgado, C. (2009), *Diccionario biográfico de la danza*, CONACULTA, México, p.356.

obstante, ésta era considerada como “una manifestación antiestética y extraña [...] debido a su “innovador uso del cuerpo y recurrencia a movimientos no codificados, en función de las necesidades expresivas” (Tortajada, 2004, p.60) de las y los artistas.

Durante los años cincuenta, y como parte del proceso de consolidación de la danza moderna en México, ocurrieron diversos eventos significativos, entre ellos destacan, en 1950 la incorporación de Miguel Covarrubias como jefe del departamento de danza del INBA, quien emprendió su gestión “con la idea de fincar sobre bases sólidas la búsqueda de un profundo y auténtico arte nacional. Estableció tres secciones: Investigación, Enseñanza Escolar y la Academia de la Danza Mexicana” (Tortajada, 1995, p.197). De igual manera fue responsabilidad de su administración la llegada al país de bailarines y coreógrafos procedentes de Estados Unidos como José Limón y Xavier Francis; este último fue a su vez base para el desarrollo de una disciplina y trabajo técnico que sirvió a los propósitos del nuevo impulso en la danza mexicana, a la vez que creó, entre 1953 y 1954, el Nuevo Teatro de la Danza (NTD) como “un centro de experimentación artística” (Jatib, 2001, p.13). También en 1953 otro evento significativo fue el éxito de la obra *Zapata* del bailarín y coreógrafo Guillermo Arriaga Fernández, considerada la “obra cumbre de la de la danza moderna nacionalista” (Tortajada, 2004, p.64). Por último, a finales de los años cincuenta la técnica Graham llega a México, siendo el BNM quién la incorpora con mayor convicción.

Se dibuja en el horizonte el agotamiento de una danza puramente nacionalista dando paso a una nueva búsqueda de movimientos que ponían en el centro al “cuerpo, la energía, el movimiento” (Dallal, 2013, pp.17-25; Jatib, 2001, p.13; Tortajada, 2004, pp.63-65).

Es pertinente señalar que en la literatura consultada aparece por primera vez el adjetivo “contemporáneo” para referirse a este movimiento surgido a mediados del siglo XX. Como consecuencia de esto, en los años subsecuentes fue “indispensable el desarrollo de una técnica básica, general y el conocimiento, la conciencia de lo que significa hacer danza contemporánea” (Dallal, 2013, p.22). De igual manera, Tortajada (2004) señala el fin de una época en la que:

La danza nacionalista cumplió su función política, participó en el proceso de cohesión nacional [...]. Simultáneamente se valió del Estado para conformarse y consolidarse como un campo artístico autónomo y una profesión respetable, lo cual logró al refuncionalizar el discurso oficial y ejercer su poder interpretativo como artistas y mexicanos. Fue gracias al nacionalismo que se dieron los cimientos del campo actual que se desarrolla en el país. (Tortajada, 2004, p.65)

Estas afirmaciones sirven para delinear las transformaciones históricas que ha sufrido la danza en México, así como la llegada de una nueva etapa caracterizada por la diversificación de propuestas artísticas, la creación de nuevos lenguajes y formas de entender la danza, así como por la institucionalización y la profesionalización de la misma.

II.1.1 La emergencia de la danza contemporánea en el marco de un proceso de diversificación e institucionalización de la escena artística nacional: 1960-1990

En la década de los sesenta la mirada en la danza mexicana pone gran parte de su atención en el momento histórico en el que se sitúa así como a las problemáticas que en él ocurren (Dallal, 2013, p.26). Comienzan nuevas exploraciones e investigaciones sobre el cuerpo y se descubren nuevos lenguajes coreográficos. Por otra parte, y como reflejo de estos nuevos procesos, surge en el año de 1966 el Ballet Independiente de México (BIM) dirigido por Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco y el Ballet Teatro del Espacio, que, derivado de una escisión ocurrida a finales de los setenta en el Ballet Independiente, es dirigido por Gladiola Orozco y Michel Descombey (Román, 2016, p.194; Rodríguez, 2009, pp.50-55).

Una década más tarde, en el periodo de los años setenta, aparecen dos procesos de relevancia para la configuración del subcampo de la danza contemporánea en México. En primer lugar se forma en 1973 la agrupación Expansión 7, con lo que se abre el camino hacia lo que más adelante se conocería como el movimiento de danza contemporánea independiente. Esta agrupación era conformada por ex integrantes del BNM y del Ballet Independiente, entre los que se encontraban Valentina Castro y Miguel Ángel Palmeros. Expansión 7 se caracterizó por crear piezas de manera colectiva, y por tener un discurso crítico ante las instituciones culturales que abogaba por el reconocimiento y apoyo a la danza como profesión artística (Tortajada, 2006, pp.632-768; Delgado, 2009, p.168). No obstante, finales de 1977 y casi a la par de la desaparición de Expansión 7, surge la agrupación Forion Ensamble (Dallal, 19993, p.137) con integrantes que provenían del BNM y del Grupo Experimental del Ballet Folklórico de México, algunos de los cuales –Jorge Domínguez y Eva Zapfe, entre otros- habían tenido oportunidad de formarse temporalmente en Nueva York, y a su regreso asentaron el precedente de lo que ahora se conoce como compañías independientes³⁶ (Jatib, 2001, p.17; Vázquez, 2015, p.18). Forion Ensamble

³⁶ Aquí el término independiente se refiere principalmente a la organización como agrupaciones plenamente constituidas al margen de los apoyos Estatales. En ese sentido, en estas agrupaciones reposa -en principio- la organización y gestión de sus propias actividades artísticas y formativas.

sería, en palabras de Tortajada (2007) “punta de lanza para la nueva generación de bailarines y coreógrafos de esa especialidad, y [...] marcaría la organización independiente (operativa, colectiva y de autogestión) que se desarrollaría desde los años ochenta hasta finales de siglo” (p.77). Este movimiento independiente tuvo como efecto modificar la configuración del sub campo de la danza contemporánea en tanto apareció como discurso “subversivo” al estado de “conservación” que predominaba principalmente a través de la forma en que se hacía danza en las tres compañías que en ese momento eran subsidiadas por el Estado: el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio.³⁷ Por otro lado, y como parte de un proceso que había iniciado en décadas anteriores, la reconfiguración del mapa de la danza implica su expansión a distintos estados de la república:

La danza contemporánea se extiende a otras ciudades de México a través de coreógrafos y bailarines como Onésimo González (Guadalajara, Veracruz), Martha Bracho (Hermosillo), Lila López (San Luis Potosí), Alejandra Serret (Monterrey, Oaxaca) y Rossana Filomarino (Xalapa) que incorporan a los jóvenes en las actividades dancísticas profesionales dando como resultado el surgimiento de compañías con muy diferentes propuestas enriqueciendo el panorama cultural del país. (Jatib, 2001, p.17)

Este movimiento fuera del centro del país, a la par que posibilitó la diversificación de la danza a nivel nacional, abrió las puertas para impulsar esfuerzos para la formación profesional. De igual manera generó condiciones para la producción de danza contemporánea fuera del centro del país, impulsando a su vez la necesidad de generar nuevos procesos formativos que en parte derivaron en la institucionalización educativa de esta práctica artística a nivel nacional.³⁸ Un ejemplo de esto es la fundación de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, la cual “constituyo la primera posibilidad de obtener un grado académico universitario (licenciatura) en la danza contemporánea” (Tortajada, 2006, p.905) en el país.

La consolidación de las nuevas agrupaciones independientes ocurrió durante los años ochenta, periodo en que éstas tomaron para sí el trabajo realizado hasta el momento por sus predecesores, y al cual sumaron sus propias experiencias para posicionar la danza contemporánea como una disciplina artística a nivel nacional:

³⁷ Tortajada (2018), comunicación personal.

³⁸ Aunque hay poca información al respecto, un importante impulso por parte del Estado hacia las artes, se dio, en el periodo entre 1976 y 1982 a través del trabajo de Carmen Romano Nok (esposa del expresidente López Portillo). Romano creó el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS) el cual impulsó, el desarrollo, a inicio de los ochenta, del Centro Cultural Tijuana (CECUT) en Tijuana, y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey (ESMDM) del INBA, entre otros.

Una gran cantidad de grupos y coreógrafos independientes emergió con propuestas novedosas, al menos para los ojos del público mexicano. Grupos icónicos de la danza contemporánea mexicana como Utopía, Barro Rojo, UX Onodanza, entre muchos otros, surgieron en esta década. En provincia emergieron también algunas agrupaciones; Truzka en 1979 en Hermosillo, cuya escisión permitió el surgimiento de Antares en 1987, Paralelo 32 en Mexicali (1983) y Arte Móvil Danza Clan en Monterrey en 1989, por citar injustamente, solo algunos. (Vázquez, 2015, p.19)

Es necesario también resaltar dos procesos ocurridos en este periodo: la continuación de la institucionalización (apoyos gubernamentales y creación de espacios formativos) y el surgimiento de festivales y premios nacionales. El primero de ellos está relacionado con el creciente involucramiento del Estado, no sólo en la promoción cultural, sino en la generación de empleos como soporte para el crecimiento de la danza a nivel nacional. En este sentido, Tortajada (2007) señala que las instituciones Estatales (a nivel federal y local) “se convirtieron en empleadores de los nuevos grupos de danza contemporánea” (Tortajada, 2007, p.74). Esto ocurrió a través del surgimiento de departamentos encargados del fomento y promoción cultural (institutos, consejos y casas de cultura, por mencionar sólo algunos). A su vez, nuevos espacios para la formación artística como escuelas, conservatorios y/o centros de desarrollo artísticos del INBA, como los Centros de Educación Artística (CEDART) en varias ciudades del país, entre otros, contribuyeron a mantener el incremento de profesionistas en danza contemporánea, a la vez que se convirtieron en nuevos espacios de empleo. El segundo proceso, es la materialización de un festival y un premio nacional a la creación artística. El Festival de Danza (ahora Festival Nacional de Danza Lila López) se creó en 1981 -según palabras de Lila López recuperadas por Tortajada (2007)-, como un espacio para la generación de nuevos públicos, impulsor de la participación y convivencia entre grupos de artistas, así como, a través de talleres y clases magistrales, en “un apoyo pedagógico a los diversos grupos de provincia” (Tortajada, 2007, p.75). Por su parte, el Premio Nacional de Danza (ahora Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga)³⁹ “sigue siendo escaparate para grupos consolidados y de muchos otros [...], y sigue siendo un estímulo para todos: un espacio propio que permite el intercambio y la libertad de los coreógrafos nuevos y consolidados” (Tortajada, 2007, p.76).

³⁹ Habría que apuntar que este premio, al ser un espacio de proyección importante, en más de una ocasión ha generado tensiones entre la comunidad dancística a nivel nacional. Discusiones en el gremio de danza a nivel nacional sobre la conformación de los jurados, la elección de los ganadores y la calidad de las propuestas artísticas que compiten se presentan como la manifestación de las tensiones propias de un campo en disputa por sus diversos capitales.

Mención aparte merecen dos puntualizaciones que realiza Tortajada (2007) sobre esta época, 1) la autora señala que, a diferencia de los primeros años de la formación de la danza en el país, en esta nueva etapa de la danza contemporánea hubo una considerable participación masculina, ésta es una puntualización clave para comprender la composición actual de hombres y mujeres en la danza contemporánea mexicana, y 2) el desarrollo institucional impulsado por:

la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Sistema Nacional de Creadores. Estas instituciones provocaron un reajuste en el campo dancístico en la medida en que la producción, distribución e incluso el consumo de las obras coreográficas tuvieron que pasar por ellas. Esto implicó que la lucha interna del campo se desatara no solamente ya por poder y prestigio, sino también por apoyos y becas que permitieron la permanencia ya no de grupos sino de coreógrafos y bailarines individuales. (Tortajada, 2007, p.79)

Para finales del siglo XX un nuevo mapa se dibuja para la danza contemporánea a nivel nacional: la descentralización de los grupos y compañías (Jatib, 2001, p.19); la construcción de nuevos centros de formación profesionales (estatales y privados); el apoyo hacia la cultura en distintos niveles de gobierno; la construcción de infraestructura para promoción de las artes escénicas; la apertura de la comunidad dancística hacia espacios alternativos para la formación, producción y exhibición de obras artísticas; el aumento en la facilidad para acceder a experiencias y conocimientos fuera del país; la creación y ampliación de redes de trabajo locales, regionales, nacionales e internacionales; los programas de apoyos como becas y estímulos gubernamentales y privados; y el acercamiento a nuevos públicos se despliegan como algunos de los puntos que configuran el complejo entramado que soporta el subcampo profesional de la danza contemporánea en el país. De igual manera, las nuevas tecnologías digitales permiten la circulación de flujos de información y la interacción entre distintos actores a lo largo del espacio y tiempo. Todos estos elementos configuran a la danza contemporánea como un espacio de interacciones, de acuerdos y tensiones, de jerarquías, de procesos de estabilización y estremecimiento que se configuran y reconfiguran de manera diferenciada según el momento y el contexto en el que ocurren.

La complejidad de este nuevo contexto vuelve necesario continuar el importante esfuerzo hecho por los autores (Dallal, 2013; Tortajada, 2004, 2007) que hasta al momento han servido de guía para documentar parte de la formación histórica de la danza en México. En los siguientes apartados se intentará aportar al registro histórico de la danza contemporánea, poniendo especial atención en los objetivos del presente proyecto, por lo que, a manera de exposición de casos se transita hacia dos contextos particulares que se ubican en los extremos noreste y noroeste del

país: las ciudades de Monterrey y Tijuana para bosquejar dos formaciones particulares de este subcampo profesional. En concordancia con esto, se presenta en el siguiente apartado un recorrido histórico que agrupa experiencias de ambas ciudades, mostrando a su vez similitudes y diferencias entre ambos contextos. Dicho de otra forma, en las siguientes páginas se transita de la descripción histórica de la danza a nivel nacional, hacia el nivel local de la danza contemporánea en las ciudades antes mencionadas. Hay que mencionar además, que la descripción de estas dos ciudades se realiza junto a un ejercicio de comparación que intentará dar cuenta, a través de sus particularidades estructurales, de la heterogeneidad que se presupone caracteriza a esta disciplina artística en México.

II.2 La danza contemporánea en Monterrey y Tijuana, dos formaciones históricas como representaciones de la heterogeneidad de un subcampo artístico

Parte de los supuestos de esta investigación es que la danza contemporánea en México puede ser entendida como 1) un espacio estructurado de posiciones (Bourdieu, 1990) que posibilita la interacción de individuos alrededor de una actividad específica, y que a su vez esta interacción puede establecerse para la realización de fines comunes, pero que también se estructura en torno a la resolución de tensiones y conflictos, en tanto las posiciones que ocupan cada uno de estos individuos son diferentes unas de otras y generalmente son organizadas de forma jerárquica, lo que resulta en una desigualdad de apropiación de lo que Bourdieu (1991) llamó capitales simbólicos. 2) Se presupone en este trabajo que el subcampo de la danza contemporánea es un espacio profesional heterogéneo en tanto la estructura de posiciones que dibujan el entramado de quienes participan de esta actividad está íntimamente ligado al contexto en el que se sitúan. De esta manera, si los contextos varían, en consecuencia las posiciones que estructuran a la danza como subcampo también lo harán. En este sentido es pertinente observar, a través de la comparación, y siguiendo una metodología relacional e histórica (Criado, 2002) si de forma empírica estas diferenciaciones se expresan tal como se espera.

Las ciudades de Monterrey y Tijuana se presentan como casos de relevancia para este esfuerzo de comparación, ya que ambas ciudades se han constituido como espacios para la producción de danza contemporánea en el país; con propuestas continuas, agrupaciones emergentes y consolidadas, espacios para formación y profesionalización de sus actividades artísticas y laborales, así como públicos que consumen sus propuestas. No obstante, el desarrollo histórico y las características de cada una de ellas se han configurado de forma disímil, y en

consecuencia cada una de estas ciudades presenta particularidades en su estructura como espacio profesional. En este sentido, lo que a continuación se presenta es un breve rastreo sobre la formación de estas representaciones empíricas de un subcampo más amplio, en el que se pone especial atención a las condiciones estructurales que han posibilitado la profesionalización de la danza contemporánea en ambas ciudades, así como a indicios que pongan de manifiesto la forma en que quienes participan de esta disciplina interactúan al interior de la misma.

II.2.1 Distintos andares en la formación institucional de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana 1960-1990

Los primeros movimientos de danza como práctica artística profesional en el norte del país pueden ser rastreados a través de distintos personajes y en distintos momentos, por ejemplo, en la ciudad de Monterrey la danza moderna aparece desde los años cuarenta con el bailarín Jesús Daniel Andrade⁴⁰ quién comenzó a dar clases de técnica Graham en el centro de la ciudad. En años siguientes, Andrade trabajaría con la Universidad de Nuevo León (UNL) uniendo su escuela a esta institución como la “Escuela de Danza Moderna y Mexicana de la UNL” (Jatib, 2001, p.28). Si bien Andrade en años posteriores transita de lleno a la práctica y enseñanza del folclor, es relevante mostrar cómo comenzaba a llegar la danza moderna a la ciudad, y a su vez, dejar registro que en Monterrey, desde sus inicios, la danza ha estado vinculada a instancias institucionales. Por su parte, los primeros indicios de la formación de un campo para la danza en Tijuana se dan en 1963 con la llegada de la Escuela Gloria Campobello⁴¹ fundada por la bailarina y coreógrafa Margarita Robles, así como con los talleres impartidos en 1971 por el maestro Antonio Galindo en la Casa de la Cultura de Tijuana (Vázquez, 2015, p.20). Es importante señalar que, por un lado un par de años después de su fundación la escuela “recibió la autorización de Nellie Campobello para utilizar el nombre de su hermana y el certificado del Ballet de la Ciudad de México, A.C. para que funcionara como una extensión de la Escuela de dicho Ballet” (Tortajada, 2006, p.390). Por el otro, en el caso del taller impartido por el maestro Galindo, el apoyo institucional a través de la Casa de la Cultura municipal como facilitador y promotor de la danza en la región.

⁴⁰ Andrade había tomado clases con figuras importantes de la danza mexicana de la época, tales como Waldeen von Falkenstein, Valentina Castro, Xavier Francis, entre otros (Jatib, 2001, p.26).

⁴¹ <http://www.gloriacampobello.com/bienvenida/> (Consultado: 26 de febrero de 2017).

Es a partir de los años setentas donde se observa un proceso más acelerado hacia la institucionalización de la danza contemporánea en ambas ciudades. En Monterrey, por ejemplo, fue fundado en 1976 el Instituto de Artes por parte de la UANL en dónde se estableció, para la enseñanza a nivel técnico “la Escuela de Danza con tres modalidades: Danza Clásica, Danza Contemporánea y Danza Folklórica”.⁴² Para el año de 1980 el Instituto había desaparecido para dar paso a creación de la “Escuela de Artes Escénicas [...] convirtiéndose así en un plantel académico formal”.⁴³ Los fundadores encargados del área de contemporáneo fueron el maestro René Gerardo García y la maestra Alejandra Serret. No obstante, sería hasta el año de 1997 que la Escuela logró el grado de Facultad (Jatib, 2001, p.41), y en el año 2000 que se aprobó el programa de estudios de Licenciatura en Danza Contemporánea,⁴⁴ el cual hasta ese entonces ofrecía el grado de formación medio superior. También en el año de 1976, y como parte “de un programa de profesionalización del arte” (Jatib, 2001, p.40), se instaló en la ciudad uno de los 12 Centros de Educación Artística (CEDART) del INBA que se crearon en todo el país como bachilleratos orientados a la formación artística. Actualmente el CEDART Alfonso Reyes cuenta con dos programas de estudio; un bachillerato de Arte y Humanidades y un “Profesional Medio en Arte: Danza-Música-Arte Teatral- Artes Plásticas” que ofrece una formación de nivel medio superior.⁴⁵ Actualmente este último programa se ofrece únicamente en las ciudades de Guadalajara y Monterrey.⁴⁶

Un año después, en 1977, se fundaría la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey “Carmen Romano de López Portillo” (ESMDM). Su fundación es particular en tanto se dio por el acuerdo de varios actores públicos y privados, entre los que se estableció “que FONAPAS aportaría instrumentos, partituras y material sonoro, la Iniciativa Privada aportaría el inmueble y su acondicionamiento y el INBA otorgaría nóminas, sistema administrativo y planes de

⁴² <http://escenicas.uanl.mx/facultad/> (Consultado: 02 de febrero de 2017).

⁴³ <http://escenicas.uanl.mx/facultad/> (Consultado: 02 de febrero de 2017).

⁴⁴ <http://escenicas.uanl.mx/facultad/> (Consultado: 02 de febrero de 2017).

⁴⁵ <http://www.cedartalfonsoreyes.bellasartes.gob.mx/convocatoria/profesional-medio-en-arte.html>

(Consultado: 02 de febrero de 2017).

⁴⁶ <http://www.sgeia.bellasartes.gob.mx/index.php/menueducacionartistica/menuescuelas> (consultado: 13 de julio de 2018).

estudios”.⁴⁷ Esto derivó en una sinergia de varios sectores que permanece hasta el día de hoy. Por otra parte, dos años después de creada la Escuela:

Alejandra Serret, quien llegó de la ciudad México en 1976 y trabajó con el Instituto de Artes de la UANL, propone en 1979, a raíz de la invitación que le hace la Escuela de trabajar en el área de talleres de danza clásica, la creación del área de danza contemporánea. [...] Entre los primeros alumnos de Serret se encontraban alumnos que tomaban clase con ella en el Instituto de Artes de la UANL como Hester Martínez, Dolores Bernal, Leticia Alvarado y Marcela Cisneros, entre otros. (Jatib, 2001, pp.38-39)

Así, en 1980 se abre la carrera de ejecutante en danza contemporánea. No obstante, poco después Serret sale por conflictos con la institución de la ESMDM, pero algunos de sus alumnos permanecieron en la Escuela, tal es el caso de Hester Martínez, quien sería nombrada, aun siendo alumna, la primera coordinadora oficial del área de contemporáneo (Jatib, 2001, p.40; Tortajada, 2015, p.49). Casi una década después llegaría, como parte del INBA, la bailarina Valentina Castro a esa misma coordinación (Jatib, 2001, p.41). Estos eventos también proporcionan información sobre cómo las redes institucionales contribuyeron a la formación del subcampo de la danza contemporánea regiomontana. No obstante, y como señala Tortajada,⁴⁸ las instituciones y/o a poyos institucionales surgen como el resultado del trabajo previo de artistas por el desarrollo de sus disciplinas, y por la presión de éstos por mejorar las condiciones de su actividad artística. De igual manera permite observar, cómo en parte a través de la influencia de la maestra Castro, se fue posicionando el Graham como la técnica formativa que predomina aún hoy en la ciudad. Es necesario señalar que durante casi 20 años, la ESMDM ofreció un programa en técnico medio superior⁴⁹ en danza contemporánea ya que aún no contaba con el grado de licenciatura. No fue hasta el año 2006, que a través de un esfuerzo de “reordenación académica” impulsado por el INBA, según palabras de Jaime Sierra,⁵⁰ que pasa a ser una licenciatura.⁵¹

⁴⁷ <http://esmdm.edu.mx/la-superior/nosotros/> (consultado: 02 de febrero de 2017).

⁴⁸ Tortajada (2018), comunicación personal.

⁴⁹ Información recuperada de una entrevista realizada en febrero del 2017 a Jaime Sierra, en ese entonces director de la ESMDM.

⁵⁰ “Una reordenación académica que implicó un replanteamiento de los programas de estudio en el área de danza, ya que se pasó de la obtención del grado de nivel medio superior, al grado de licenciatura en danza clásica, contemporánea, folclórica y de enseñanza” <https://www.sdpnoticias.com/notas/2011/03/16/es-escuela-de-musica-y-danza-de-monterrey-semillero-de-artistas> (Consultado el 30 de noviembre de 2017).

⁵¹ Sobre esto Sierra comenta que, si bien fue un esfuerzo a nivel nacional llevado a cabo por la institución, éste surge a raíz de la “solicitud de directores y secretarios académicos de ese entonces de las escuelas profesionales de danza del INBA”. Era una necesidad de la realidad académica de las escuelas e instituciones de formación en el país.

Posterior a esto, la ESMDM ha realizado las gestiones necesarias para ofrecer, a quienes estudiaron en años anteriores y así lo desee, revalidar sus estudios ante el INBA y la SEP para obtener el grado de licenciatura.⁵²

El caso de Tijuana presenta características muy particulares por su condición de ciudad fronteriza. En este sentido, si bien en los años sesenta se establece la escuela de danza Gloria Campobello, y a lo largo de dos décadas se observan esfuerzos y actividades relacionadas con la danza, éstos son principalmente vinculados a la danza clásica. Es hasta los años ochenta, que comienzan a observarse esfuerzos para el surgimiento, establecimiento e institucionalización de un subcampo profesional de danza contemporánea en la localidad. Estas fechas coinciden con la construcción del Centro Cultural Tijuana (CECUT).⁵³ Así, por ejemplo, durante estos primeros años se fundó el Ballet del Noroeste de México (1982) en Tijuana, el Ballet Cámara de la Frontera (1986) y se realiza la primera temporada de danza clásica en Tijuana⁵⁴ (Brijadez, 2012, p.47). A su vez, el bailarín y coreógrafo Jorge Domínguez arribó entre esos años a la ciudad como parte de una gira artística por la región y posteriormente fue invitado a dar talleres de danza en la Casa de la Cultura de Tijuana (1984). Esta primera estancia de Jorge Domínguez, quien ya era una figura representativa de las agrupaciones independientes de danza contemporánea a nivel nacional fue de sólo unos meses, no obstante y por insistencia de quien era entonces director de la Casa de Cultura de Tijuana, Marco Vinicio González, Domínguez regresa a trabajar durante dos años en Tijuana, para luego mudarse a la ciudad de México. No fue hasta el año de 1998, por invitación de Alfredo Álvarez a desarrollar un proyecto para el desarrollo de la danza tijuanense, cuando Domínguez se establece definitivamente en la ciudad.⁵⁵ Es pertinente señalar que en los años ochenta también se formaba un movimiento en la ciudad de Mexicali, en donde se comenzaron a dar talleres en espacios institucionales. La materialización de este movimiento, por ejemplo, se da con la formación de la agrupación

⁵² Información obtenida de entrevistas realizadas a bailarinas y bailarines, así como a actores institucionales en la ciudad de Monterrey en los meses de febrero a julio del 2017.

⁵³ “El CECUT es un centro cultural de México en la frontera, fundado el 20 de octubre de 1982. Es la institución que concentra la oferta cultural más amplia y diversa de la región noroeste, y la única infraestructura de la Secretaría de Cultura, antes Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, fuera de la capital del país” <http://www.cecute.gob.mx/acerca.php> (Consultado el 30 de noviembre de 2017).

⁵⁴ “Se presentaron la Compañía de Danza Gloria Campobello, Compañía de Danza Romero-Domínguez y Ballet Society de San Diego, California, en El CECUT” (Brijadez, 2012, p.47).

⁵⁵ Información obtenida de una sesión del Seminario Permanente de Cultura Mexicana, realizada el 24 de abril del 2017, en Tijuana, Baja California.

Paralelo 32 al interior de la Universidad Autónoma de Baja California. Este movimiento artístico, junto a lo que comenzaba a ocurrir en Tijuana refleja la formación de un espacio más consolidado para la danza a nivel regional. Sin embargo, y a diferencia de su contraparte en Monterrey que para estas fechas ya contaba con tres escuelas para la formación de bailarines (UANL, ESMDM, CEDART), en Tijuana no había aun espacios para el desarrollo y formación de profesionistas en danza contemporánea. Esto es uno de los rasgos en que se expresan las diferencias en la formación de esta disciplina artística a nivel nacional, y el cual a su vez apunta a su comprensión como un subcampo heterogéneo.

Es necesario señalar que Tijuana actualmente cuenta con dos espacios para la formación y especialización en danza contemporánea, el primero de ellos es un diplomado creado en el año 2006 por la compañía tijuanaense Lux Boreal, el cual cuenta con el aval de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) a través del Centro Estatal de la Artes de Tijuana (CEART).⁵⁶ En sus primeros años se ofrecía como un diplomado con duración de 8 meses, y en el año 2015 se re-estructuró el programa académico resultando en un programa de 2 años. El segundo es un diplomado con duración de 1 año que ofrece la compañía Subterráneo Danza Contemporánea, y el cual es avalado por la UPN y por el Instituto Municipal de Cultura de Tijuana (IMAC).⁵⁷ Éstos, junto a la oferta en academias de danza, se han constituido en espacios para la formación y el desarrollo de profesionistas en la localidad. No obstante, la ciudad no cuenta con un espacio para la formación en nivel universitario, siendo la posibilidad más cercana la licenciatura en danza contemporánea de la Universidad Autónoma de Baja California con sede en la ciudad de Mexicali.

II.2.2 La formación de grupos de danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Pasos hacia la formación de dos comunidades dancísticas

En la ciudad de Monterrey, la variedad de escuelas de arte y danza ha cumplido la función de soporte e impulsor para la formación de artistas y agrupaciones a lo largo de los últimos 40 años. A continuación, se presentan un par de listas (ver tablas 1 y 2), que si bien no pretenden ser exhaustivas, pueden proporcionar una imagen sobre la efervescencia con que se formaron

⁵⁶ Información obtenida de entrevistas realizadas a bailarinas y bailarines, así como a actores institucionales en la ciudad de Tijuana en los meses de febrero a octubre del 2017.

⁵⁷ Información obtenida de entrevistas realizadas a bailarinas y bailarines, así como a actores institucionales en la ciudad de Tijuana en los meses de febrero a octubre del 2017.

agrupaciones de danza contemporánea entre los años setenta y noventa.⁵⁸ Hay que tomar en cuenta que posteriormente este listado será complementado con las agrupaciones que participan actualmente en ambas ciudades. Así, las agrupaciones surgidas en este periodo de tiempo son:

Tabla 2.1 Agrupaciones en Monterrey surgidas entre los años 1970-1990

1976 - Grupo de Danza Experimental Exorbio, de Alejandra Serret (Instituto de Artes UANL)
1979 - Grupo Piloto de la ESMD, de Alejandra Serret (Escuela Superior de Música y Danza)
1981 - Grupo Prétzel, de Dolores Bernal (Escuela de Artes Escénicas UANL)
1985 - Origen, de Víctor García
1985 - Danza Contemporánea en Concierto, de Hester Martínez
1985 - Ballet Impulso, de Sunny Savoy
1985 - Danza Teatro Mexicano, de Valentina Castro (reintegración de grupo originario de DF)
1989 - Arte Móvil Danza Clan, de Judith Téllez y Ruby Gámez
1990 - Amento, de Lourdes Luna y Mizraim Araujo
1993 - Teoría de Gravedad, de Ruby Gámez, con la integración posterior de Aurora Buensuceso.
1994 - Zona Púrpura, de Marlene Solís
1995 - Víctor García Danza Contemporánea, de Víctor García
1996 - Compañía Titular de Danza de la UANL, bajo la dirección de Antonio Torres (UANL)
1997 - Los Unos y Los Otros, de Mizraim Araujo
1997 - Cuerpo Etéreo, de Brisa Escobedo y Jaime Sierra
1998 - Dinámica 7, de Wendy Alencaster

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de Jatib (2011) y Tortajada (2015).

Algunos de estos grupos siguen activos mientras otros han desaparecido por diversos motivos, sin embargo, cada uno de éstos ha formado parte de la historia y de la comunidad de dancística en Monterrey, a la vez que han impulsado el reconocimiento de la ciudad como un polo de desarrollo y creación artística a nivel nacional. Por su parte, en la ciudad de Tijuana la formación de grupos de danza contemporánea surge a partir de los años noventa -casi dos décadas más tarde que en la ciudad de Monterrey-. A continuación se presenta la lista de algunas

⁵⁸ (Jatib, 2011, pp.50-68).

de las agrupaciones representativas que han formado parte de los procesos de consolidación de la danza en Tijuana.⁵⁹

Tabla 2.2 Agrupaciones en Tijuana surgidas en la década de 1990

1995 - Grupo de Danza Minerva Tapia, de Minerva Tapia
1996 - Grupo de Laboratorio (danza-performance) Mujeres en Ritual, de Dora Arreola
1997 - Subterráneo Danza Contemporánea, de Gregorio Coral
1998 - Ricardo Peralta Danza Performa, de Ricardo Peralta
1998 - Compañía Jorge Domínguez (ahora Contracuerpo)
2002 - Lux Boreal, de Ángel Arámbula, Azalea López, Henry Torres y Briseida López
2007 - Péndulo Cero, de Carlos A. González y Mirsolava Wilson

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de Brijadez (2012).

Se incluyen en esta última lista dos agrupaciones surgidas entre el 2000 y 2010, ya que estas compañías son un referente para el impulso y desarrollo de la danza tijuanense, a la vez que, como se puede observar en el listado, atiende a una diferencia de casi veinte años entre el surgimiento de agrupaciones en ambas ciudades. Esto, a modo de reflexión preliminar, puede atender, en parte, a que en la ciudad de Monterrey existen espacios institucionales para la formación de bailarines profesionales, lo que por un lado sirve de plataforma para la gestión de recursos, y proyección de agrupaciones, y por el otro, por la generación constante de artistas quienes después de cursar sus estudios buscan ocupar espacios en el mercado de trabajo y en la creación artística en forma de agrupaciones o compañías. El escenario es distinto para el caso de Tijuana donde, hasta el año 2005 no existían espacios para la formación profesionalizante en danza contemporánea. No obstante al contraste en las diferencias sobre los espacios de formación profesional, para los años noventa en ambas ciudades se contaba con apoyo estatal y municipal. En Tijuana, con la creación del Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) en 1989 y el Instituto de Arte y Cultura de Tijuana (IMAC) en 1998.⁶⁰ En Monterrey con la

⁵⁹ (Brijadez, 2012, p.47) y <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/june01/danza.htm> (consultado 30 de noviembre de 2017).

⁶⁰ <http://www.descubretijuana.com/es/atractivos/museos/instituto-municipal-de-arte-y-cultura-imac> (consultado al 30 de noviembre del 2017).

creación en 1995 del Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes de Nuevo León (El CONARTE). Este último ha tenido impactos significativos tanto para la gestión y promoción institucional de la cultura como para la configuración de las relaciones propias de la comunidad artística de esa localidad, esto, ya que al estar constituido como un consejo cuenta con una estructura organizacional que involucra de manera activa a los distintos gremios artísticos en la toma de decisiones, por ejemplo, sobre la asignación de los presupuestos anuales para la cultura y las artes. El consejo está integrado por:

una Presidencia, una Secretaría Técnica y veinticuatro vocales, conformados por los representantes de los gremios artísticos, promotores culturales, artistas locales de reconocida trayectoria, académicos, los titulares de la Secretaría de Educación y del Sistema de Radio y Televisión Estatal y un representante de la sociedad civil.⁶¹

En adición a esto, los vocales de cada gremio, y en el caso que aquí interesa, de danza, sostienen juntas periódicas con la comunidad para informar y dialogar sobre diversos asuntos relacionados con el CONARTE, como pueden ser las convocatorias vigentes, modificaciones a las leyes de cultura y/o al presupuesto, la agenda cultural, entre otros. Esto significa un canal de comunicación relevante entre la comunidad y la institución. De igual manera es significativo que se ha generado un padrón de artistas de cada disciplina y, que, en el caso del gremio de danza al día tres de agosto de 2018 éste contaba con 119 enlistados.

Por otra parte, la ciudad de Tijuana presenta una particularidad significativa como ciudad fronteriza. Esta condición implica un tránsito continuo de personas y una convivencia estrecha con el estado de California, particularmente con las ciudades de San Diego y Los Ángeles. Esta relación se hace evidente en las múltiples colaboraciones entre agrupaciones e instituciones resultando en la posibilidad de nutrirse de una amplia diversidad de experiencias que configuran esta región transfronteriza.⁶²

La llegada del nuevo siglo ha significado diversas transformaciones para el campo de la danza a nivel nacional y las ciudades de Monterrey y Tijuana no han sido la excepción. En este sentido es pertinente comenzar a hacer un recuento de los pasos que se han dado en torno a la danza contemporánea en los últimos años, por lo que en los párrafos siguientes se esbozan algunas de las condiciones que dibujan su escena actual. En concordancia con lo expuesto hasta

⁶¹ <http://conarte.org.mx/conarte/> (consultado el 30 de noviembre del 2017).

⁶² Ejemplo de esto es el trabajo que han realizado a través de los años El Grupo de Danza Minerva Tapia y la compañía Lux Boreal, por mencionar sólo algunos.

el momento, se toman datos que atienden a una dimensión estructural de la profesionalización de la danza contemporánea como subcampo artístico, como son los procesos de institucionalización formativa, los cuales hacen referencia a los esfuerzos por hacer de esta práctica artística una actividad reconocida y valorada socialmente. Específicamente, y por la falta de información disponible organizada sobre estos periodos de tiempo, se toma como indicador empírico de los procesos de institucionalización, únicamente el aumento en la matrícula de estudios superiores, el cual puede dar indicios sobre el desarrollo de esta profesionalización. Atendiendo lo anterior, se presentan datos que delinean algunas de las características de la matrícula en danza contemporánea a nivel nacional a través de los últimos años, así como datos a nivel local en las ciudades de Monterrey y Tijuana. En apartados posteriores se procederá a realizar una indagación de corte cualitativo sobre las formas específicas en las que son experimentados, por bailarinas y bailarines, estos procesos de institucionalización y profesionalización.

II.3 La matrícula en espacios de formación en danza contemporánea: un subcampo con distintos grados de institucionalización credencializada

El deseo por realizar estudios en una institución de educación superior puede responder a una búsqueda por adquirir conocimientos especializados, a la realización de una vocación profesional y/o al inicio de un proyecto vital. De igual manera, la especialización y el desarrollo de opciones para la formación institucional a través de diplomados, estudios medios superiores, superiores y de posgrado pueden ser el reflejo de la consolidación de una actividad en vías de profesionalización. De esta forma, observar el crecimiento de la oferta en estudios profesionales o el aumento en su demanda puede servir como indicador del desarrollo de un campo en particular. Es atendiendo esta lógica que se acude a la información sobre el aumento en la matrícula de estudios profesionales de danza contemporánea en los últimos años.⁶³

⁶³ No obstante se entiende que una profesión como la danza contemporánea no obtiene única ni necesariamente de la credencialización (en forma títulos académicos) las habilidades y herramientas necesarias para la realización de una carrera profesional, ya que la profesionalización puede ser realizada a su vez de manera independiente a los marcos institucionales. Por ejemplo, a través de talleres no credencializados o de la transmisión de conocimientos por parte de pares o maestros, entre otros.

Como punto de partida se acude al trabajo de Hernández (2012) en el cual es posible observar que en la década entre el 2000 y 2010 los estudios profesionales relacionados con las artes en México mostraron un aumento considerable:

La creciente profesionalización de las disciplinas artísticas y la presión social por el otorgamiento de títulos universitarios en donde jamás antes habían existido, influyó para que, en el transcurso de la última década, el número de egresados de licenciatura de las disciplinas artísticas casi se haya multiplicado por tres. (Hernández, Solís y Stefanovich, 2012, p.126)

También aparecen en los datos proporcionados por el autor que los estudios relacionados con disciplinas artísticas son ocupadas en su mayoría por mujeres, quienes representaron el 60 y el 55 por ciento del total de la matrícula en los años 2000 y 2009 respectivamente (Hernández et al., 2012, p.126). Si bien esta puntualización es coincidente con lo señalado en los supuestos iniciales de este proyecto sobre la danza contemporánea como una actividad artística generizada es necesario:

tener en cuenta que decir que una ocupación está generizada, ya sea masculinizada o feminizada, no es lo mismo que decir que está dominada por varones o por mujeres cuantitativamente: por esto, se debe distinguir entre tipología de género (por ejemplo, si las actividades que en ella se realizan son consideradas propias de mujeres o de varones) y composición sexual de una determinada organización u ocupación, aspectos que pueden o no coincidir. (Mora, 2008, p.11)

En ese sentido, se presupone que la danza contemporánea en México es un subcampo generizado en tanto es parte de un tipo de actividades “conceptualizadas y estructuradas en términos de la distinción entre masculino y femenino, y (que) suponen y reproducen las diferencias de género” (Mora, 2008, pp.10-11), y como resultado de esta característica su composición por sexos es feminizada. Es decir, ocupada mayoritariamente por mujeres.⁶⁴ Ahora bien, de las disciplinas artísticas señaladas por Hernández (2012), la que interesa a este trabajo es la danza contemporánea. Por lo que para poder conocer de manera específica la variación en el tiempo de su matrícula, se consultó la información proporcionada por la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) sobre el número de ingresos a estudios superiores en danza entre los años 2010 y 2017 (ver cuadro 2.1). En primer lugar se recopilaron datos que agrupan tres géneros dancísticos (clásico, folclor y contemporáneo) y en

⁶⁴ Sin embargo, es necesario apuntar que en la información consultada de fuentes secundarias sobre la matrícula de estudiantes en danza contemporánea, así como en los testimonios de bailarinas y bailarines recopilados para este trabajo, aparece un leve aumento en la participación masculina. Se profundiza en esto en apartados posteriores.

esta consulta se encontraron consistencias con lo expuesto por Hernández (2012), mostrando un crecimiento del 43.92 por ciento en la matrícula entre los años 2010-2017.

Cuadro 2.1 Matrícula nacional en el área de danza (técnico superior y licenciatura)

Ciclo escolar	Matrícula
2010-2011	2757
2011-2012	2709
2012-2013	4025
2013-2014	4081
2014-2015	3919
2015-2016	4104
2016-2017	3968

Fuente: Elaboración propia con información obtenida de la ANUIES.

Tomando únicamente la información correspondiente a danza contemporánea, se observa que en este mismo periodo de tiempo el aumento es menos significativo en comparación con la matrícula de danza en su conjunto. Esto se observa al tomar en cuenta que en el ciclo escolar 2010-2011 ingresaron 1637 alumnas y alumnos a estudiar en el país, mientras que en el periodo 2016-2017 el ingreso fue de 1847, es decir, hubo un aumento del 12.83 por ciento, siendo éste mucho menor que de la matrícula total en danza contemporánea a nivel nacional que fue de casi el 44 por ciento en el mismo periodo. Si bien el crecimiento es menor que el total de la matrícula en danza, este es constante a través de los años, por lo que se toma como un indicador consistente del crecimiento en la demanda de esta opción formativa.

II.3.1 La danza contemporánea como un espacio feminizado, la incorporación a estudios profesionales como indicador de su composición por sexos

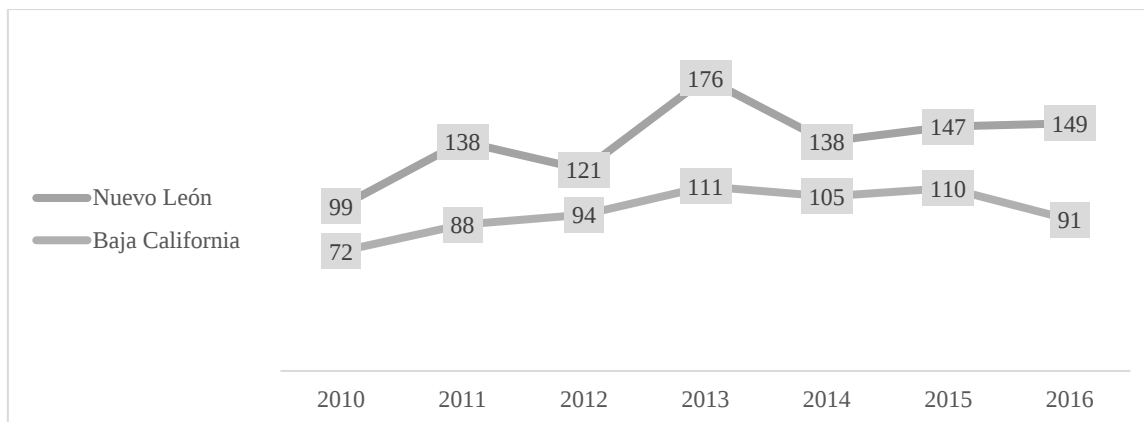
Cuando se acude a ese mismo periodo de tiempo para observar las transformaciones en la composición por sexos de la matrícula de estudios profesionales en danza a nivel nacional, se aprecia que ésta se mantiene prácticamente igual entre los años 2010 y 2017⁶⁵ aunque con algunas variaciones a nivel local. Sin embargo, específicamente en el área de danza contemporánea ésta condición aparece más acentuada (por lo menos en los periodos formativos). Muestra de esto es que en el año 2010 la participación por sexos de la matrícula en

⁶⁵ Esto es consistente con lo expuesto por Hernández (2012) entre los años 2000 y 2009.

estudios profesionales en danza contemporánea a nivel nacional, estaba distribuida en un 26.09 por ciento de hombres frente a un 73.91 por ciento de mujeres, y en el 2017 la relación era del 26.96 y 73.04 por ciento respectivamente. Esta información apunta también a que la composición por sexos de este subcampo a nivel nacional (a pesar de haber sufrido algunos cambios significativos en los años 2012 y 2014) se ha mantenido estable con una variación por debajo de un punto porcentual. Se puede entonces, al menos hasta este momento, seguir pensando a la danza contemporánea como espacio artístico feminizado.

No obstante, cuando se examina la información referente a los casos de interés para presente proyecto, es decir, cuando se toma la incorporación a estudios profesionalizantes en danza contemporánea en los estados Nuevo León y Baja California, los números, aunque reducidos, son similares. Por ejemplo, en el caso de Nuevo León la matrícula aumentó entre los años 2010 y 2016 de 99 a 149, distribuida entre la UANL y la ESMDM. En el caso de Baja California de 72 a 91 en los mismos periodos de tiempo (ver gráfico 2.1). No obstante, es necesario considerar que casi el total de datos correspondientes a Baja California tomados para esta comparación corresponden a la licenciatura en danza contemporánea con sede en la ciudad de Mexicali, ya que Tijuana no cuenta con una licenciatura propia. Existe, empero, en ésta última el Centro de Danza y Producción Escénica de Baja California (CDPEBC) como una opción para la formación profesional a través de un diplomado de dos años coordinado por la compañía de danza contemporánea Lux Boreal. Otra opción similar en la ciudad de Tijuana es el Conservatorio de Danza Contemporánea de la Frontera, coordinado por la compañía Subterráneo Danza Contemporánea, este diplomado tiene duración de un año y se ofrece en conjunto con el IMAC y la UPN. Sin embargo, no se cuentan con datos sobre su matrícula. Estas puntualizaciones son relevantes en primera instancia porque estos diplomados se presentan como opciones profesionalizantes que no aparecen en las estadísticas de la ANUIES. Por otra parte, al contar con el soporte institucional de compañías consolidadas de la localidad, son espacios que concentran un amplio y experimentado cuerpo docente y que ofrecen, para quienes optan por esta opción formativa, diversas actividades, tanto exclusivamente académicas como vinculadas con la vida profesional.

Gráfico 2.1 Matrícula danza contemporánea: Nuevo León y Baja California 2010-2017



Fuente: Elaboración propia con información obtenida de la ANUIES.

Otro elemento a considerar en el caso de la ciudad fronteriza de Tijuana, es que el flujo migratorio es una variable que influye en la composición profesional de quienes participan en danza contemporánea, esto ya que la ciudad es un polo que atrae personas desde distintos lugares tanto del país como del extranjero. Esta atracción migratoria queda en evidencia cuando se recurre a información del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), el cual informa que para el año 2015 Tijuana contaba con un 55.5 por ciento de población nacida fuera del estado de Baja California, lo que indica que la mayoría de las personas que participan o han participado de esta actividad artística en la ciudad pueden ser originarios de otro estado, y que entonces sus estudios profesionalizantes hayan sido realizados fuera de Tijuana. En contraposición a esto, en el área metropolitana de Monterrey (AMM) se registran sólo un 22.09 por ciento (INEGI, 2015a y 2015b) de personas nacidas fuera del estado de Nuevo León, por lo que presumiblemente la configuración de quienes participan en la danza contemporánea, así como los estudios de éstos, provengan en mayor medida de la propia AMM. Esto será corroborado, en parte, a través de las características de entrevistadas y entrevistados, así como de sus testimonios sobre la comunidad artística, por lo que este tema será atendiendo de nueva cuenta en apartados posteriores.⁶⁶

⁶⁶ No obstante, es pertinente adelantar aquí que en Monterrey existen instituciones que a través de los años han acumulado capital social en forma de reconocimiento a nivel nacional y que en consecuencia se convierten en polos de atracción para personas interesadas en estudiar danza contemporánea proveniente de otros estados del país. Tal es el caso de la Escuela Superior de Música y Danza la cual contaba, en el año 2017 y en su programa de licenciatura

Prosiguiendo con la exposición de datos, la información sobre la composición de estudiantes de danza contemporánea por sexos a nivel local, entre los años 2010 y 2017 es consistente con lo que se observa a nivel nacional en tanto la distribución entre hombres y mujeres no ha sufrido transformaciones significativas, por lo menos a nivel de incorporación a instituciones de educación superior. En el caso de Baja California la proporción de hombres se mantuvo alrededor del 18 por ciento. Sin embargo, en el estado de Nuevo León sí hubo un aumento significativo de participación de hombres en espacios de formación profesional en danza contemporánea, ya que ésta pasó de 15.15 en el año 2010 a 21.48 en el año 2016. En este punto la comparación debe ser tomada con cautela, ya que, al no contar con instituciones de educación superior que ofrezcan estudios en danza contemporánea en la ciudad de Tijuana, no se cuenta con información precisa y organizada. No obstante, hay que considerar algunos datos recopilados en exploraciones preliminares en los que se observa que en el año 2015 ingresaron al CDPEBC 26 participantes, de los cuales 20 fueron mujeres y 6 hombres, y en el año 2017, la generación inició con 17 alumnos de los cuales 13 son mujeres y 4 hombres. Esto permite observar cómo en espacios de formación profesional en danza contemporánea en la ciudad de Tijuana la composición puede percibirse como similar -considerando las limitaciones de los datos utilizados- al AMM, así como de forma parcial a los datos nacionales. Dicho de otra manera, estos datos pueden ser entendidos como consistentes con las afirmaciones sobre la danza contemporánea como una actividad artística predominantemente femenina. A su vez, indican que en su expresión contemporánea, presenta porcentajes de feminización más alto que el conjunto de las prácticas artísticas a nivel nacional.

Hasta aquí se puede observar cómo a través del escudriñamiento de uno de los elementos que configuran a la danza contemporánea, como lo es la institucionalización académica a través de sus espacios para la formación profesional y las variaciones en su demanda por parte de la sociedad, así como de la composición por sexos de su matrícula, bosquejan algunos elementos sobre el crecimiento y el desarrollo del subcampo de la danza contemporánea en México, así como la heterogeneidad que se manifiesta entre las ciudades aquí estudiadas. Ahora se da un paso más para abonar a la observación de esta diferenciación a través de las agrupaciones que participan de la danza contemporánea en ambas ciudades.

en danza contemporánea con un 68 por ciento de alumnado fuera del estado de Nuevo León (Entrevista realizada a Jaime Sierra, febrero del 2017).

II.3.2 Dos comunidades de danza contemporánea en el camino de la institucionalización como subcampo artístico

A manera de continuación del esfuerzo para organizar información relativa a la configuración y composición de las comunidades de danza contemporánea, se presentan dos elementos que aportan en la observación de su heterogeneidad. El primero de ellos es una continuación de la información presentada en el apartado anterior, el segundo muestra la diversidad de agrupaciones que participan de la danza en Monterrey y Tijuana. En este sentido, a pesar de que la danza contemporánea en ambas ciudades puede ser rastreada hasta los años setenta, es con el nuevo siglo que aparecen los primeros estudios profesionales credencializados, muestra de esto es la creación de las licenciaturas en danza contemporánea por la UANL y la ESMDM en Monterrey y el surgimiento del CDPEBC y el Conservatorio de Danza en la Frontera, en Tijuana. Estos programas en la actualidad son en parte responsables de la formación de bailarinas y bailarines de danza contemporánea (ver cuadro 2.2) en ambas comunidades.⁶⁷

Este impulso en la formación profesionalizante y/o credencializada puede ser entendido como parte de una consolidación disímil entre las comunidades artísticas en ambas ciudades. El apoyo estatal y federal para generar infraestructura y programaciones culturales, así como la demanda por estudios especializados han servido, en parte, como soporte a esta consolidación. Más aún, estas diferencias muestran no sólo escenarios disímiles sobre la configuración de dos contextos en los que la danza contemporánea ha sabido mantenerse como una opción artística a lo largo de cuarenta años, sino que dan muestra de procesos históricos que se estructuran a sí mismos con ritmos y recursos propios. Hay que mencionar, además, que a pesar de que hasta el momento aparece como desdibujada la acción de los artistas como promotores de este proceso de consolidación, sin el involucramiento de las comunidades artísticas todo esfuerzo institucional carece de sentido. Por el contrario, como se mostró en la recopilación de los primeros años de la danza en México, el esfuerzo de las y los artistas por crear y salvaguardar espacios para la creación y difusión artística ha impulsado el crecimiento y desarrollo del

⁶⁷ Existen a su vez espacios independientes que participan de la formación de artistas en danza contemporánea. En Monterrey la escuela Danza Regia, a cargo desde el 2004 de la compañía Teoría de Gravedad, y en años recientes los espacios Centro Poniente y Espacio Expectante coordinados por las bailarinas y coreógrafas Martha Valdés y Areli Moran, respectivamente son ejemplo de esto. En Tijuana el Conservatorio de Danza México, bajo la dirección de Dulce y Mariana Escobedo, así como una diversidad de academias cumplen también esta función formativa.

subcampo de la danza contemporánea. Ejemplo de esto son los cambios generados a nivel de política federal en términos culturales implementados en el periodo de 1988-1994, con la creación del FONCA y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (Rodríguez, 2014; Tortajada, 2007), los cuales fueron generados en parte por la presión de la comunidad artística nacional.

Cuadro 2.2 Instituciones de formación en danza contemporánea

	Institución	Tipo de institución	Oferta	Año de creación	Transición a licenciaturas
Monterrey	UANL	Universidad	Licenciatura	1976	2000
	ESMDM	Conservatorio	Licenciatura	1977	2004
	CEDART	Centro de formación INBA	Bachillerato y medio superior	1976	-
	CONARTE	Consejo estatal	Promoción y gestión	1995	-
Tijuana	CDPEBC	Centro de formación	Diplomado	2006	-
	Conservatorio de Danza en la Frontera	Centro de formación	Diplomado	S/D	-
	Escuela Gloria Campobello	Conservatorio	Lic. danza clásica	1963	1983
	CECUT	Instituto estatal	Gestión y promoción	1989	-
	ICBC	Centro cultural federal	Promoción y gestión	1982	-

Fuente: Elaboración propia.

De la misma manera, la existencia de espacios para la formación de artistas en danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana es tanto el resultado de programas estatales por la profesionalización de la cultura como de la demanda por parte de las comunidades artísticas que fueron formándose desde los años setenta, y que en ambas ciudades ha sido constituidas por propuestas y exigencias, tanto de artistas locales como foráneos que han encontrado en ambas ciudades la necesidad y el deseo de que exista y crezca una escena artística en la cual producir y consumir danza contemporánea. Simultáneamente y en parte impulsada por la existencia de espacios formativos que proveen de forma permanente nuevos artistas que se integran al subcampo profesional, en las ciudades de Monterrey y Tijuana se han creado y desaparecido un sinnúmero de esfuerzos creativos que han buscado formar parte de las propuestas escénicas de la localidad. Si bien es dificultoso hacer un recuento exhaustivo de todos esos esfuerzos, sí se puede, a modo de fotografía instantánea presentar a las compañías que

actualmente conforman este subcampo en Monterrey y Tijuana. Atendiendo esto, a continuación se enlistan las agrupaciones que dibujan la escena actual de la danza contemporánea en estas dos ciudades del norte del país. Así por ejemplo en la ciudad de Monterrey se encontraron un total de 32 agrupaciones activas en la localidad, mientras que en la ciudad de Tijuana se registraron 14 (ver cuadros 2.3 y 2.4).⁶⁸

Cuadro 2.3 Agrupaciones de danza contemporánea activas en Monterrey

- Fugite	- Voces en Movimiento	- Arte móvil Danza Clan
- Made Danza	- Colectivo Andante	- Colectivo Espacio Curvado
- Talia Hinojosa	- Teoría de Gravedad	- Danza Chairez Contemporánea
- Moksa	- Los Unos y Los Otros	- Arte de Colores Mixtos
- Cuerpo Etéreo	- Danza Lobo	- La Fábrica de las Cosas Pendientes
- Daniel Luis	- Pájaro Arte Escénico	- Sofía Frese / Margarita Fi
- NAIAD Danza	- Los 250000	- Compañía Sunny Savoy
- Hombres	- Mestizos Crew	- Compañía Titular de Danza UANL
- Sáasil	- Encontrados Danza	- Ulises González y la Escénica Danz.Inc.Club
- Luna Creciente	- Primer Plano Danza	- Taller Representativo Danza Contemporánea FAE
- Expectante	- Don Cañalero	-

Fuente: Elaboración propia

Sobre la configuración actual de las agrupaciones en ambas ciudades es pertinente hacer algunas puntualizaciones. En primer lugar lo que resulta evidente es la diferencia en la cantidad de agrupaciones entre una y otra ciudad, ya que en Monterrey existen poco más del doble de agrupaciones que en la ciudad de Tijuana. Esto puede explicarse en primera instancia ya que el área metropolitana de Monterrey cuenta con 4 millones 437 mil 643 habitantes,⁶⁹ mientras que la ciudad de Tijuana con 1 millón 641 mil 570,⁷⁰ en segundo instancia y como se expuso anteriormente, esta diferencia puede derivar de las particularidades entre la oferta de programas para la formación de danza contemporánea, ya que en Monterrey existen dos licenciaturas y un

⁶⁸ Se ubican en este listado agrupaciones artísticas que producen obras artísticas pensadas para presentarse ante un público. Por lo que no se incluyen otro tipo de proyectos como pueden ser los exclusivamente pedagógicos, de intervención social y de gestión cultural relacionados con danza contemporánea. Sin embargo, algunos de los proyectos enlistados pueden realizar algunas de las actividades aquí mencionadas.

⁶⁹ Anuario estadístico y geográfico de Nuevo León 2017.

⁷⁰ Anuario estadístico y geográfico de Baja California 2017.

programa medio superior, y en Tijuana dos diplomados profesionalizantes. Otra diferencia considerable es que en Monterrey aparece como parte de sus propuestas artísticas la figura del creador individual, es decir que existen proyectos independientes e individuales que producen obra artística de manera continua. Así por ejemplo existen los proyectos de: Daniel Luis, Sofía Frese y Talia Hinojosa.

Cuadro 2.4 Agrupaciones de danza contemporánea activas en Tijuana

- La Silla Danza	- Proyecto Otomí	- Subterráneo Danza Contemporánea
- Péndulo Cero	- Proyecto Ataranto	- Contracuerpo
- La Mecedora	- Libre Movimiento Danza	- Catalejo Danza Contemporánea
- Lux Boreal	- Grupo de Danza Minerva Tapia	- Duplex Proyecto de Integración Coreográfica
- Cuarto Fractal	- Ingrávita Escénica	-

Fuente: Elaboración propia

En contraposición, entre los relatos tijuanenses no aparecieron proyectos o propuestas individuales. Otra diferencia es que en Tijuana aparecen proyectos que no sólo producen obra escénica, ejemplos de esto son el proyecto La Mecedora que es también una plataforma para la creación y circulación de proyectos colaborativos; Duplex que es un proyecto de danza a la vez que un proyecto de inclusión social en el que participan bailarinas y bailarines con discapacidades físicas y/o intelectuales. Otro ejemplo son las compañías Lux Boreal y Subterráneo Danza Contemporánea que ofrecen programas de formación profesionalizantes a través de diplomados; un perfil distinto es el de la agrupación Péndulo Cero ya que es una compañía de danza que realiza proyectos de intercambios y residencias con diversos artistas a la vez que tiene un enfoque para la creación de proyectos de danza para público infantil. Por su parte en Monterrey existe la Fundación Danza, Arte y Salud (Fundays), la cual busca generar proyectos sociales a través del arte, así como Danza Contemporánea en Concierto, A. C. (DDC, A. C.) fundada por Hester Martínez y que tiene como objetivo gestionar espacios y plataformas para la danza a nivel local, nacional e internacional.

En este punto, el caso de la compañía Lux Boreal es un caso paradigmático en tanto cuenta con una estructura de trabajo compleja que incluye, aparte de su producción escénica como

agrupación de danza contemporánea, un conjunto de plataformas de trabajo. Así, la compañía organiza anualmente un concurso y un encuentro con convocatoria nacional llamados *4x4 Tj night* y Encuentro de Jóvenes Creadores de Tijuana, respectivamente; dos plataformas de intervención social “Fronteras Tijuana” y “La Borboleta, arte inclusivo” y el diplomado “CDPEBC” antes mencionado⁷¹. En cambio, en la ciudad de Monterrey las agrupaciones de danza se enfocan casi exclusivamente en la producción escénica, con algunas excepciones como es el caso, a manera de ejemplo, de la Compañía Los Unos y Los Otros del maestro Mizraim Araujo, la cual a lo largo de su trayectoria ha realizado proyectos de intervención social con grupos de jóvenes en zonas marginadas de la ciudad, o la compañía Teoría de Gravedad que ha organizado en distintos momentos el festival “Danza Urbana”.

Otra diferencia de relevancia es que en Tijuana, las compañías Lux Boreal, Péndulo Cero y Contracuerpo cuentan, desde el año 2007, 2013 y 2017 respectivamente con el apoyo México en Escena del FONCA,⁷² mientras que en Monterrey, la compañía Teoría de Gravedad ha sido, desde el año 2017 la única acreedora de este apoyo en los últimos años. Por otra parte, en ambas ciudades el subcampo de la danza contemporánea es compartido por compañías que tienen una amplia trayectoria con agrupaciones jóvenes y/o de reciente creación, lo que deriva en una variedad de propuestas tanto en su dimensión estética como en las formas de organización y gestión de sus actividades artísticas. Habría que puntualizar sobre esta diversidad que la puesta en diálogo de diversas maneras de entender a la danza, tanto en su dimensión artística como actividad profesional puede resultar en conflictos entre sus integrantes. Esto es evidente, por ejemplo cuando se toma en cuenta que en ambas ciudades existe una brecha generacional que ubica en dos polos de un mismo espacio a dos grupos etarios: por un lado a los artistas con experiencia que han vivido de una forma particular el quehacer de sus actividad profesional, y que está íntimamente relacionada con la creación de las condiciones para la realización artística

⁷¹ La estructura orgánica de la compañía Lux Boreal, así como las distintas plataformas que coordina dan cuenta, no sólo de su compromiso artístico, sino de una visión empresarial que vincula la creación artística, la gestión cultural y la intervención social. La compañía no sólo opera a través del apoyo federal México en Escena, sino que genera al menos el 20 por ciento de sus recursos de manera autónoma a través de sus distintas plataformas de creación, producción y formación artística.

⁷² Programa que tiene el “propósito de fomentar la continuidad a mediano y largo plazo de proyectos con calidad. Brinda apoyo económico a grupos artísticos profesionales con vocación por las artes escénicas, estimula la autonomía artística y administrativa de agrupaciones del país dedicadas profesionalmente a la danza, la música, la ópera y al teatro, y propicia que las agrupaciones continúen consolidando su perfil artístico y un lenguaje propio” (<http://fonca.cultura.gob.mx/programa/programa-de-apoyo-a-grupos-artisticos-profesionales-de-artes-escenicas-mexico-en-escena/>, consultado el 11 de abril de 2018).

en ambas ciudades, es decir, para la creación del subcampo, y por el otro, a artistas emergentes que ingresan a un espacio más o menos consolidado en el que pueden enfocar su atención en intereses o problemas distintos a los de sus antecesores. Estas experiencias distintas devienen en maneras diferenciadas de comprender y vivir la danza contemporánea, lo que a su vez genera tensiones por colocar cada una de estas visiones como legítima en el interior de las comunidades artísticas.⁷³ Cómo es observable, esta información delinea algunas de las características heterogéneas de la práctica artística de la danza contemporánea mexicana. Ahora, para proseguir con este ejercicio de comparación, a continuación se presentan algunas características y diferencias sobre las posibilidades para la presentación y circulación de obra artística en ambas ciudades.

II.3.3 La diversidad de foros en los extremos nortes de México: los espacios y eventos para presentar danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana

Otro elemento que se puede recuperar para resaltar algunas diferencias en la configuración de cada una de estas comunidades artísticas, son los foros en los que circula la obra artística producida por las distintas agrupaciones locales. En este apartado se hará referencia a dos tipos de foros, en primera instancia a los espacios físicos en los que se pueden presentar piezas artísticas, y en un segundo momento, a festivales, encuentros y otro tipo de eventos que cumplen la función de escaparate para la presentación y divulgación de las propuestas escénicas.

En cuanto a espacios físicos, en ambas ciudades es notorio que los espacios manejados por el estado o la federación son los más utilizados para la realización de eventos dancísticos. Así por ejemplo, en Monterrey el CONARTE ofrece espacios como el teatro del Centro de las Artes, la Escuela Adolfo Prieto, el Teatro de la Ciudad (que cuenta con una gran sala, un teatro experimental y una explanada al aire libre) y la Casa de la Cultura de Nuevo León. De igual manera los municipios que conforman el área metropolitana cuentan con Casas de Cultura. A

⁷³ Un ejemplo de esto se da en el caso de Monterrey: En los últimos años hubo un viraje en la dirección del Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea de Monterrey (EMDC), el cuál hasta antes del año 2012 en su edición XXVII, no había contado con la inclusión de las nuevas generaciones en la toma de decisiones y coordinación del evento más representativo para la danza contemporánea en la ciudad. A partir de ese año suceden una serie de tensiones a raíz de que las y los artistas más jóvenes comenzaron a expresar e intervenir con sus propias opiniones y visiones sobre el rumbo que debía tomar el encuentro. Esto resultó en una transición entre la coordinación por parte de generaciones con mayor trayectoria, como es el caso de la maestros Dolores Bernal y Ruby Gámez, por mencionar sólo algunos, y que dieron paso a nuevas generaciones de bailarinas y bailarines como Vanessa Moya, Nora Rodríguez y Areli Moran, entre otros, para tomar la dirección del evento.

nivel de municipalidad es necesario resaltar que San Pedro Garza García y San Nicolás de los Garza cuentan también con los Centros Culturales Plaza Fátima y Rosa de los Cuatro Vientos, respectivamente. Las universidades también ofrecen foros para la presentación de propuestas dancísticas, así la UANL cuenta con el teatro del Colegio Civil Centro Cultural Universitario y el Teatro Espacio de la Facultad de Artes Escénicas, el Tecnológico de Monterrey con el Teatro Luis Elizondo, y la ESMDM con la Sala Chopin, entre otros. Existen también espacios como el teatro Nova en San Nicolás de los Garza, el teatro Juárez en Guadalupe, y algunos espacios privados como cafés y bares que abren sus puertas para la realización de actividades culturales. No obstante, son los espacios señalados aquí quienes concentran la mayor parte de las actividades dancísticas de la localidad. Por su parte en Tijuana ocurre algo similar en tanto los principales espacios utilizados para la presentación de obras artísticas son manejados por el estado, ejemplo de esto es el CECUT, las Casas de Cultura del IMAC, el Teatro Zaragoza y la red de Centros Estatales de las Artes (CEART) y sus cinco espacios distribuidos en el estado.⁷⁴ También en Tijuana existen espacios privados como el Conservatorio de Danza México, el Centro Cultural Alborada, el teatro Las Tablas y el Multiforo Revolución, por señalar solo algunos.⁷⁵ Hasta aquí ambas ciudades parecen compartir el hecho de que descansan en las instituciones del estado la procuración de espacios para la realización de parte de sus actividades artísticas y profesionales. En contraste a esta similitud, hay a su vez algunas diferencias, como el hecho de que Monterrey cuenta con diversos espacios universitarios mientras en Tijuana no aparecen como opción en un primer mapeo. A la inversa, en Tijuana existen en el centro de la actividad dancística de la localidad espacios privados con giros enfocados en la presentación de obras de danza contemporánea –así como de otras manifestaciones artísticas–, mientras que en Monterrey éstos aparecen de manera periférica o inexistentes. Otra puntualización que se debe hacer al respecto, es que si bien ambas ciudades cuentan con diversos espacios para la presentación de propuestas escénicas, su uso no está exento de tensiones, en tanto éstos se ubican dentro del imaginario de la comunidad de forma jerárquica en función de los capitales simbólicos al que están asociados (condiciones del espacio, accesibilidad, capacidad para el público, historia del espacio, por señalar algunos). Es decir, hay espacios que son considerados

⁷⁴ Esta red permite a las agrupaciones artísticas de la localidad contar con la posibilidad de presentar sus obras también fuera Tijuana, en las instalaciones de Mexicali, Ensenada, Tecate y Playas de Rosarito.

⁷⁵ Este ejercicio no pretende ser exhaustivo, por lo que se considera que pueden existir otros lugares, tanto en Monterrey como en Tijuana que escapan a los aquí señalados.

como mejores que otros, y en ese sentido existen luchas por ocupar, en la medida de las propias posibilidades y aspiraciones de las agrupaciones artísticas, aquellos foros que representen mayor reconocimiento,⁷⁶ tanto hacia el interior de la comunidad artística como hacia la sociedad en general.

En cuanto a eventos para la presentación de la obra artística local y foránea también existen diferencias significativas entre ambas ciudades. Así por ejemplo, en el año de 1986 e impulsado por la bailarina Valentina Castro (Jatib, 2001, p.68) surgió en Monterrey el Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea (EMDC), que ha cumplido por más de treinta años la labor de ser la principal plataforma para el diálogo artístico en la localidad. En el año de 1997 se sumó, como resultado del esfuerzo de la maestra Hester Martínez, el Festival Internacional Extremadura.⁷⁷ Actualmente la ciudad cuenta con otros foros para la presentación de danza contemporánea como son las temporadas y circuitos⁷⁸ de danza organizadas por CONARTE, el Encuentro de Egresados FAE de la UANL, el Encuentro de Estudiantes de Danza Contemporánea que agrupa el trabajo de diversas instituciones formativas de la localidad, así como propuestas independientes como el Festival Danza en la Plaza, y en años recientes el VISO Out Festival, que desde el 2016 se presenta como una propuesta joven y alternativa a los festivales establecidos. Otra propuesta independiente que regresó a la ciudad en el 2017 fue el Festival de Danza Urbana, organizado por la compañía Teoría de Gravedad.⁷⁹ Estos son algunos de los foros -nueve enlistados aquí- más representativos de la localidad, aunque también es necesario mencionar que las academias y escuelas privadas tienen presencia con festivales y eventos que se organizan a lo largo del año.

Por su parte en Tijuana los foros a través de los cuales circula la danza contemporánea anualmente son menos. El evento más representativo es la muestra anual Cuerpos en Tránsito,⁸⁰

⁷⁶ Esto es de importancia en tanto está asociado al reconocimiento individual. Así, éste es deseado ya que puede derivar en una mejor posición en la configuración de un campo, en mejores oportunidades laborales así como en satisfacciones personales propias de la asociación entre el prestigio y el éxito profesional.

⁷⁷ El festival Internacional Extremadura –Lenguaje Contemporáneo en Monterrey y la Muestra Internacional de Danza Contemporánea Cuerpos en Tránsito.

⁷⁸ Eventos que tienen como objetivo acercar propuestas artísticas a municipios aledaños al AMM.

⁷⁹ A pesar de que estos foros son señalados como independientes, muchas de las veces éstos se realizan en colaboración y con apoyos del estado, así por ejemplo el Festival Danza en la Plaza cuenta con el apoyo de CONARTE y el Festival de Danza Urbana de CONARTE y el FONCA.

⁸⁰ Este festival cuenta, además, con una agenda de actividades previa al evento, entre las que se incluyen funciones a cargo de compañías de la localidad, una muestra artística inclusiva, la competencia 4x4 *Tj Night*, conferencias y clases maestras, entre otros.

la cual es el resultado de la iniciativa y negociación del maestro Jorge Domínguez porque la ciudad contara con un evento propio enfocado a esta expresión artística, por lo que desde el año 1999, periodo hasta el cual Tijuana compartía con Mexicali el Encuentro Binacional de Danza (Trujillo, 2002, pp.47-48), Cuerpos en Tránsito ha sido un espacio elemental para la presentación de propuestas locales e internacionales.⁸¹ Existen otros eventos a la largo del año en el que se abren espacios para la presentación de piezas de danza contemporánea, no obstante la mayoría son organizadas de manera independiente por compañías de la localidad. Entre estos se pueden destacar el Festival Estación de Transbordo, organizado por la compañía Contracuerpo y que desde el 2015 ha tenido tres ediciones, la competencia 4x4 *Tj night* y el Encuentro de Jóvenes Creadores de Tijuana (EJCT), que tienen siete y seis ediciones, respectivamente y ambos son organizados por la compañía Lux Boreal. También la ciudad cuenta con un evento anual que lleva por nombre Noche de Cerveza Artesanal y Danza Contemporánea, el cual se ha realizado en cinco ocasiones y es organizado por la compañía Cuarto Fractal y el espacio alternativo Multiforo Revolución. Es relevante mencionar que ambas ciudades cuentan con eventos adscritos a la Red Nacional de Festivales de Danza (RNFD) del INBA; el Festival Internacional Extremadura – Lenguaje Contemporáneo y la Muestra Internacional de Danza Contemporánea Cuerpos en Tránsito. Esto significa que ambos eventos cuentan con el apoyo de un financiamiento conjunto -desde la federación- para la realización y proyección de los festivales.⁸²

Sobre lo expuesto hasta aquí sobre los espacios para la circulación de danza contemporánea en ambas ciudades, se encontraron diferencias considerables: por un lado en Monterrey hay una mayor diversidad de foros organizados para la presentación de eventos a lo largo del año, mientras que en Tijuana el número es menor. En contraposición a esto, en Tijuana la mayoría de los eventos son organizados por las propias agrupaciones de la localidad, mientras que en Monterrey la mayoría de sus foros son organizados por diversas instituciones públicas. Esto a su vez resulta en que las características y objetivos de los eventos sean considerablemente distintos, así por mencionar algunas de estas diferencias, Monterrey sólo cuenta con eventos que se organizan, podría decirse a modo de cámara (ya sea en teatros, foros abiertos o espacios

⁸¹ El Encuentro también proporcionó nuevos espacios de trabajo en la localidad, a la vez que impulsó el deseo de nuevas agrupaciones por participar en los distintos espacios que ofrecía el festival (información compartida por los maestros Rafael Oseguera y Gregorio Pulido en el marco del XX Festival Cuerpos en Tránsito, abril del 2018).

⁸² <https://danza.inba.gob.mx/festivales> (consultado el 15 de julio de 2018).

públicos) en los que hay una propuesta escénica y un público asistente. Por su parte en Tijuana los eventos se configuran de manera diversa, así por ejemplo, el 4x4 *Tj night* es una competencia con convocatoria abierta a nivel nacional, en el que las propuestas se presentan en espacios alternativos de la ciudad, como restaurantes y bares, a la vez que se compite por diversos premios económicos; las Noches de Cerveza y Danza Contemporánea son un evento que se realiza a manera de tour por distintas locaciones en las que se presentan obras artísticas y en las que se consume cerveza artesanal, la mayoría de las veces de productores locales. Otra diferencia significativa es que en Monterrey casi todos sus eventos están diseñados para la exposición de obras locales (con excepción del Festival Internacional Extremadura) mientras que la mayoría en Tijuana están abiertos a la participación de propuestas nacionales e internacionales.

Estas son sólo algunas de las diferencias que aparecen cuando se observa la configuración de los foros (espacios y eventos para la circulación de propuesta artísticas) que delinean el subcampo de la danza contemporánea en ambas ciudades. A su vez, estas diferencias resultan en experiencias distintas en torno a la vida profesional y artística de quienes participan en estos espacios y actividades, por lo que si bien en ambas ciudades existe la danza contemporánea, ésta se realiza y se vive en circunstancias y con características particulares.

Para finalizar este capítulo, es necesario resumir que éste se dividió en dos apartados: en primera instancia se realizó un recuento del inicio y configuración histórica de la danza mexicana como un campo profesional, hasta la aparición de la danza contemporánea como subcampo, los grupos independientes y la expansión de la danza a nivel nacional. En un segundo momento, atendiendo los objetivos del presente trabajo se tomaron las ciudades de Monterrey y Tijuana como estudios de caso para delimitar dos formaciones históricas (Lahire 2002) particulares que dieran cuenta de la heterogeneidad que puede manifestar el subcampo de la danza contemporánea mexicana. Se delinearon diferencias en ambas ciudades entre sus espacios para la formación profesional, entre el número y tipo de agrupaciones artísticas, entre los espacios para la presentación de propuestas escénicas, así como de los foros o eventos existentes para la circulación de piezas artísticas. En concordancia con esto y en atención a los objetivos planteados en para este trabajo, ahora se centrará la atención en las experiencias de bailarinas y bailarines en las ciudades seleccionadas para este trabajo, utilizando las descripciones y comparaciones hechas hasta el momento como telón de fondo para colocar en el centro de la

observación a las formas de identificación de quienes participan de esta actividad artística. Es decir, ahora es necesario comprender cómo es que se manifiestan estas experiencias, presumiblemente diferenciadas, entre quienes bailan en las ciudades presentadas en este apartado, poniendo énfasis en las situaciones y experiencias que puedan ser comparables y/o contrastables entre ambas ciudades, así como en la relación de tensión y distensión entre las experiencias en torno a la danza contemporánea como una profesión artística.

CAPÍTULO III

EL ENFOQUE BIÓGRAFICO: UN CAMINO PARA ENTRETEJER PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN DE BAILARINAS Y BAILARINES

III.1 El enfoque biográfico como propuesta teórica-metodológica

Después de la recapitulación histórica de la danza en México y de las configuraciones particulares de la danza contemporánea en Monterrey y Tijuana, se plantea brevemente la estrategia que permitirá recopilar la información que servirá para contrastar con las hipótesis de este proyecto. En atención a esto, se acude a la propuesta etnosociológica de Bertaux (1981; 1989; 2005), la cual desde un enfoque biográfico que hace uso de técnicas narrativas, construye un objeto de estudio “socioestructural”. Así mismo, esta perspectiva posibilitará articular las dimensiones subjetivas de las formas identitarias de bailarinas y bailarines con la dimensiones estructurales de su actividad profesional.

El enfoque de Bertaux (1981) y la herramienta del relato de vida son de utilidad para este trabajo, ya que a través de las narrativas de diversos actores se puede establecer un vínculo entre procesos de identificación y campos profesionales. A manera de paréntesis, se debe aclarar que esta propuesta se sitúa en una de las dos dimensiones -complementarias entre sí- existentes en el enfoque biográfico. En primer lugar, se ha trabajado una dimensión “sociosimbólica” que vincula las “estructuras” sociales con “procesos subjetivos” de los actores sociales. En segundo, en una dimensión “socioestructural” que vincula las mismas estructuras sociales, pero a “procesos objetivos” en los que éstos actores se insertan (Bertaux, 1981, p.5). Estas dos dimensiones pueden ser observadas a través de los relatos de vida. Sin embargo, señala el autor, es la perspectiva socioestructural la que permite revelar los “cimientos de las múltiples regularidades de comportamiento y la recurrencia de los procesos” (Bertaux, 1981, p.6) en que se encuentran insertos los actores sociales.

Entonces, el enfoque biográfico en su dimensión socioestructural tiene como objetivo establecer relaciones entre distintos relatos de vida, en la búsqueda de representaciones coherentes y estables que permitan un análisis etnosociológico (Bertaux, 1981, pp.7-13). De ahí que esta propuesta se dispone como una apuesta teórica que a la vez contiene una estrategia para la recolección de información a través de distintos casos que puedan ser agrupados y comparados para su posterior análisis. Por otra parte, esta propuesta descansa su validez en el “punto de saturación”, el cual es definido como aquel:

fenómeno por el cual después de un cierto número de entrevistas (biográficas o no, por lo demás), el investigador o el equipo tiene la impresión de no aprender nada nuevo, al menos en lo que concierne al objeto sociológico de la entrevista (Bertaux, 1981, p.7).

Siguiendo este orden de ideas, si lo que se busca observar son las relaciones que existen entre las experiencias subjetivas y un contexto estructural particular (como pueden ser las formas identitarias surgidas en relación con el campo profesional de la danza contemporánea), es posible tomar como relato de vida sólo “el segmento de la vida” que “ha sido vivido en el marco de esas relaciones” (Bertaux, 1981, p.11). En este sentido es que pueden seleccionarse sólo aquellos fragmentos que tengan una significación en relación con acontecimientos biográficos específicos, que en el caso de este trabajo estarán enmarcados a los procesos de identificación en torno a la danza contemporánea como profesión y como elección vital.

El propio Bertaux (2005), situado en una perspectiva fenomenológica que coloca su acento en las experiencias de vida de los sujetos, pone en tensión su propuesta contraponiéndola a una dimensión estructural en la que se sitúan estas experiencias vividas. En concordancia, los relatos de vida en su formulación más acotada: “relatos de prácticas”, permiten observar la “descripción de experiencias vividas en primera persona y de contextos en los que estas experiencias se han desarrollado” (Bertaux, 2005, p.21). Así, en el límite entre las experiencias de vida y las estructuras en los que éstas se insertan, lo que el enfoque socioestructural visibiliza a partir de los relatos de diversos actores son: “experiencias diferentes” según la posición de cada actor en un contexto particular, así como “puntos de vista diferentes” sobre las mismas realidades sociales (Bertaux, 2005, p.27). Con esta perspectiva es posible trazar un horizonte que va de lo fenomenológico a lo estructural a partir del descubrimiento de “recurrencias de un itinerario biográfico a otro”. Estas recurrencias, una vez agrupadas y analizadas permiten elaborar “hipótesis posibles” (Bertaux, 2005, p.26) sobre la relación entre experiencias subjetivas de actores y los contextos objetivos en los que éstas ocurren. En este proyecto las experiencias subjetivas serán entendidas como los procesos de identificación de bailarinas y bailarines, y el contexto objetivo como el campo profesional de la danza contemporánea y sus expresiones particulares en las ciudades de Monterrey y Tijuana.

III.2 La selección de casos y sujetos: Apuntes sobre su delimitación

Para complementar esta aproximación teórica-metodológica y seleccionar los casos que constituirán los relatos de vida, se utilizaron dos propuestas para realizar un muestreo

cualitativo. Se debe subrayar que el presente estudio no parte de la intención por generar muestras representativas, sino que apunta a que durante el proceso de investigación se realice una “construcción progresiva de la muestra” (Glaser y Strauss en Bertaux, 2005, p.26) que responda a los objetivos de la investigación. Atendiendo lo anterior, para los acercamientos exploratorios al campo se siguió la propuesta de muestreo en cadena o por redes (Miles, Huberman y Creswell en Sampieri, 2006, pp.566-568) para establecer contacto con un primer conjunto de sujetos. En un segundo momento, a través de las redes de los primeros contactos establecidos, se realizaron inmersiones a mayor profundidad al campo profesional de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana.⁸³ Por otra parte, la selección de sujetos se realizó bajo la exigencia de variación y variedad de testimonios posibles (Bertaux, 2005, pp.29-30) para dar cuenta de distintas perspectivas y distintos relatos sobre los procesos de identificación. Para cumplir con este objetivo se elaboró, atendiendo el “modelo de la entrevista narrativa” (Bertaux, 2005, p.64), lo que Verd y Lozares (2016) distinguen como “entrevista episódica” (Verd y Lozares, 2016, pp.183-209). En este sentido, el resultado fue una guía de entrevista que consta de dos dimensiones que combinan “preguntas estrictamente narrativas con preguntas más propias de las entrevistas semiestructuradas” (Flick en Verd y Lozares, 2016, p.199). En consecuencia, lo que se buscó fue obtener tanto las narrativas en torno a la danza contemporánea (dimensión biográfica) como el espacio social en el que éstas ocurren (dimensión relacional).

En este tenor, se utilizaron los siguientes criterios como primer herramienta para la selección de quienes pudieran compartir sus experiencias de vida: 1) que se encontraran activos profesionalmente al momento de ser entrevistados, 2) que residieran al momento de la entrevista en alguna de las ciudades seleccionadas, 3) que contaran con una trayectoria mínima de cinco años en el subcampo de la danza contemporánea y 4) tomando como referencia el conocimiento

⁸³ Estas inmersiones fueron llevadas a cabo de manera distinta: En el caso de la ciudad de Monterrey se tenía un involucramiento previo con la comunidad de danza contemporánea, por lo que existe una red de amistades y contactos que antecedió a este proyecto facilitando la realización de entrevistas. A su vez, esta experiencia previa apoyó la búsqueda de información documental y la delimitación del subcampo profesional en esta ciudad. Como complemento a esta experiencia, se realizaron estancias en la ciudad de Monterrey durante los meses de enero, junio, julio y agosto del año 2017 para la recopilación de información empírica.

Por su parte en la ciudad de Tijuana, entre agosto del 2016 y diciembre del 2017 se realizó un trabajo exploratorio sobre la danza contemporánea en la ciudad; su formación histórica, su infraestructura y los integrantes de su comunidad. Esto derivó, no sólo en un primer reconocimiento del subcampo de la danza contemporánea tijuanaense y la formación de redes de informantes, sino en el estrechamiento de lazos de amistad y colaboración profesional con diversos miembros de la comunidad.

que se tenía sobre la investigación, se consideró entrevistar a artistas que hubieran decidido realizar sus estudios posterior al año 2000 en tanto es el periodo en el que surgen las licenciaturas de danza en Monterrey y los diplomados en danza contemporánea en Tijuana. Finalmente se realizaron durante junio a diciembre del año 2017 veintitrés entrevistas episódicas, distribuidas entre bailarines y bailarinas de entre 23 y 37 años de edad (ver cuadros 3.1 y 3.2).

Cuadro 3.1 Bailarinas y bailarines entrevistados en Monterrey

	Nombre	Compañía	Institución	Sexo	Edad	Origen	Residencia
1	Elizabeth	Sunny Savoy	Independiente	M	26	Nuevo León	Monterrey
2	Karen	Independiente	ESMDM	M	25	Nuevo León	Monterrey
3	Roberto	Fugite	ESMDM	H	25	Coahuila	Monterrey
4	Marcela	Independiente	ESMDM	M	28	Nuevo León	Monterrey
5	Pablo	Andantes	ESMDM	H	26	Chihuahua	Monterrey
6	Francisco	Cuerpo Etéreo	ESMDM	H	35	Coahuila	Monterrey
7	Cristina	Independiente	ESMDM	M	30	Nuevo León	Monterrey
8	Sarah	Teoría de Gravedad	UANL	M	28	Nuevo León	Monterrey
9	Marlene	UANL	UANL	M	27	Nuevo León	Monterrey
10	Dafne	Independiente	Independiente	M	37	Tamaulipas	Monterrey
11	Eugenia	Independiente	UANL	M	24	Nuevo León	Monterrey
12	Esther	Mezcla de Colores	UANL	M	27	Nuevo León	Monterrey
13	Luis	Don Cañalero	Independiente	H	26	Nuevo León	Monterrey
14	Emiliano	Independiente	UANL	H	27	Nuevo León	Monterrey

Fuente: Elaboración propia.

El número final de entrevistados, así como la distribución entre edades, sexo y tipos de profesionalización respondió a las posibilidades que otorgó la formación de redes de conocidos y amistades resultantes de los acercamientos a campo. De manera complementaria en Monterrey se entrevistó a tres directivos de escuelas de formación profesional y al coordinador de danza del CONARTE (ver cuadro 3.3); en Tijuana a la coordinadora de la Licenciatura en Danza de la Escuela Gloria Campobello y al director académico del Centro de Danza y Producción Escénica de Baja California (CDPEBC). A manera de complemento se acudió a recursos documentales como libros institucionales y notas periodísticas, entre otros.

Cuadro 3.2 Bailarinas y bailarines entrevistados en Tijuana

	Nombre	Compañía	Institución	Sexo	Edad	Origen	Residencia
1	Eva	Contracuerpo	UAS (Hermosillo)	M	23	Sonora	Tijuana
2	Carlos	Independiente	Independiente	H	25	Veracruz	Tijuana
3	Isabel	Ingrávida Escénica	UV (Xalapa)	M	32	Veracruz	Tijuana
4	Mario	Independiente	CENART (CDMX)	H	34	CDMX	Tijuana
5	Alejandra	Independiente	UAB (Mexicali)	M	25	Jalisco	Tijuana
6	Elías	Catalejo	CDPEBC (Tijuana)	H	31	Baja California	Tijuana
7	Érica	Péndulo Cero	EPDM (Mazatlán)	M	28	Guerrero	Tijuana
8	Mariana	Lux Boreal	EPDM (Mazatlán)	M	37	Jalisco	Tijuana
9	Claudia	La Silla	CDPEBC (Tijuana)	M	29	Baja California	Tijuana

Fuente: Elaboración propia.

Cuadro 3.3 Actores institucionales entrevistados en Monterrey y Tijuana

Actores institucionales entrevistados en Monterrey		
	Nombre	Institución
1	Karla Moreno	Centro de Desarrollo Artístico, Unidad Alfonso Reyes
2	Jaime Sierra	Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey
3	Janeth Villarreal	Universidad Autónoma de Nuevo León
4	Rualdo Rodríguez	Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes
Actores institucionales entrevistados en Tijuana		
1	Minerva Tapia	Escuela Gloria Campobello
2	Ángel Arámbula	Centro de Danza y Producción Escénica de Baja California

Fuente: Elaboración propia.

Por último, el contexto en el que se sitúa el objeto de estudio del presente proyecto es el campo profesional de la danza contemporánea en México, por lo que tomando en cuenta los alcances y limitaciones de recursos personales, tiempo para la realización del proyecto, así como los objetivos del mismo, fueron utilizados como casos las ciudades de Monterrey y Tijuana, en tanto representan dos contextos en los que existe una permanente producción de danza contemporánea y festivales nacionales e internacionales, existen espacios de formación, y

presentan semejanzas y diferencias en la conformación histórica de un mismo subcampo profesional. De igual manera, sus historias y composiciones demográficas y geográficas hacen de las ciudades seleccionadas dos casos de relevancia para su investigación.

III.3 La teoría fundamentada como recurso para la organización de información empírica

Una vez recopilada la información de los relatos de vida a través de entrevistas, y con el objetivo de comprender los procesos de identificación de quienes participan de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana, se hace uso de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990; 1994; 2002) como recurso para la organización y sistematización de las experiencias de bailarinas y bailarines contemporáneos. Esta propuesta permite adentrarse a la información siguiendo una serie de pasos con el objetivo de “generar teoría social anclada en datos empíricos que han sido sistemáticamente organizados y analizados”⁸⁴ (Corbin y Strauss, 1994, p.273). A su vez, permite engarzarse con la búsqueda de recurrencias y la formulación de hipótesis posibles de Bertaux (2005) –que acude, también, para su formulación, a la propuesta de la teoría fundamentada-. Como resultado, a través de la búsqueda de relaciones entre recurrencias (y variaciones) en los relatos de vida, es factible construir categorías analíticas derivadas del proceso de organización y escudriñamiento de la información, para comprender las formas de identificación en el campo profesional de la danza contemporánea.

Considerando lo expuesto hasta el momento, es que se presentan de manera esquemática los rasgos generales de esta propuesta, tomando en cuenta la flexibilidad que ésta proporciona para su uso en distintos tipos de investigación. No obstante, también es necesario mantenerse alertas a que uno de los axiomas de la teoría fundamentada es que la investigación cualitativa se inicia simultáneamente con la exploración de la realidad empírica y el proceso de sistematización de información y construcción de etiquetas conceptuales. Es decir, que parte de una postura predominantemente inductiva. Teniendo esto en cuenta, es necesario señalar que en el presente proyecto se pone en diálogo el trabajo inductivo de la teoría fundamentada con esquemas deductivos a través de un conjunto de recursos iniciales. En ese sentido, y como se expondrá a

⁸⁴ Traducción propia: “Grounded theory is a general methodology for developing theory that is grounded in data systematically gathered and analyzed”.

De aquí en adelante, las citas textuales de este apartado correspondientes a los textos “Grounded Theory Research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria” (1990) y “Grounded theory methodology: An Overview” (1994) serán traducciones del autor.

detalle más adelante, se toman como insumo para el análisis en este trabajo cuatro elementos principales: la revisión de bibliografía especializada, la información recopilada a lo largo del proceso de investigación (investigación documental, exploraciones iniciales, entrevistas complementarias, entre otros), las entrevistas episódicas, y un conjunto de hipótesis que sirven como hilo conductor de la investigación. Éstos serán utilizados constantemente durante el proceso de análisis en tanto están relacionados con las afirmaciones de Corbin y Strauss (1994) cuando señalan que:

Se ha menospreciado, tanto el potencial de teorías existentes como el hecho incuestionable de que los investigadores se encuentran teóricamente sensibilizados. Los investigadores traen consigo la sensibilización que les ha dado su entrenamiento y experiencia en investigación, así como teorías explícitas que pudieran ser de utilidad si se contrastan con la información recopilada empíricamente, a la vez que con teorías que van emergiendo con el análisis de esta información. (Corbin y Strauss, 1990; Strauss, 1987 en Corbin y Strauss, 1994, p.277)

La teoría fundamentada tiene como principal objetivo la construcción de categorías analíticas que permitan explicar fenómenos específicos (ya que se aleja tajantemente de las proposiciones de carácter general). La particularidad de su propuesta radica en que estas categorías no surgen únicamente de procesos de abstracción, sino de un trabajo sistemático de recolección de información empírica que es escudriñada, relacionada y contrastada con la intención de obtener de ella los múltiples sentidos que pueden albergar uno o varios fenómenos sociales. Éstos a su vez son articulados en una serie de proposiciones para comprender y explicar los fenómenos observados. Así la teoría fundamentada se compone de tres elementos básicos: 1) “los datos”, que pueden ser recopilados a través de experiencias personales, investigación documental, o a través de técnicas de recopilación de información como entrevistas o encuestas, entre otros; 2) “los procedimientos para organizar e interpretar estos datos”; y 3) los “escritos verbales” que son los resultados de su interpretación (Corbin y Strauss, 2002, 21).

De manera particular, se toma para este apartado el segundo de estos elementos, es decir, los procedimientos para la organización y análisis de la información. Éstos son descompuestos en tres momentos que se concatenan a lo largo de todo el proceso de investigación, a la vez que es el recurso metodológico que permite realizar asociaciones en distintos niveles de abstracción. Se refiere aquí de manera particular a los procesos de codificación abierta, axial y selectiva (Corbin y Strauss, 1990, 1994, 2002). A continuación se exponen brevemente cada uno de éstos.

- La codificación abierta se refiere al proceso en el que “eventos/acciones/interacciones son comparados entre sí en la búsqueda de similitudes y diferencias. A su vez les son

asignadas etiquetas conceptuales” (Corbin y Strauss, 1990, p.13).

En este primer momento se realiza una clasificación en conceptos⁸⁵ estrechamente ligados a su manifestación empírica. También es posible clasificar cualquier dato significativo para la investigación que aparece en la información recopilada empíricamente, en este caso, a través de entrevistas episódicas, observaciones en campo e investigación documental.

- En la codificación axial, las etiquetas “son relacionadas en función de las subcategorías que las componen, y estas relaciones son contrastadas con la información empírica” para alcanzar “explicaciones más precisas y completas sobre los fenómenos” que buscan comprenderse (Corbin y Strauss, 1990, p.13; Corbin y Strauss, 2002, p.135).

La contrastación de similitudes y diferencias entre el cuerpo de conceptos realizados previamente resulta en la elaboración de etiquetas con un nivel de abstracción mayor. Esto es, en categorías analíticas. A su vez, en este proceso algunas de las primeras etiquetas pueden ser desechadas, modificadas o reagrupadas junto a otras etiquetas. Es necesario señalar que en este momento (aunque no exclusivamente) es posible comenzar a elaborar proposiciones hipotéticas sobre lo que estas categorías analíticas pueden explicar. No obstante, deben ser consideradas provisionales y ser verificadas una y otra vez con los datos empíricos (Corbin y Strauss, 1990, p.13) con la intención de sostener su capacidad analítica.

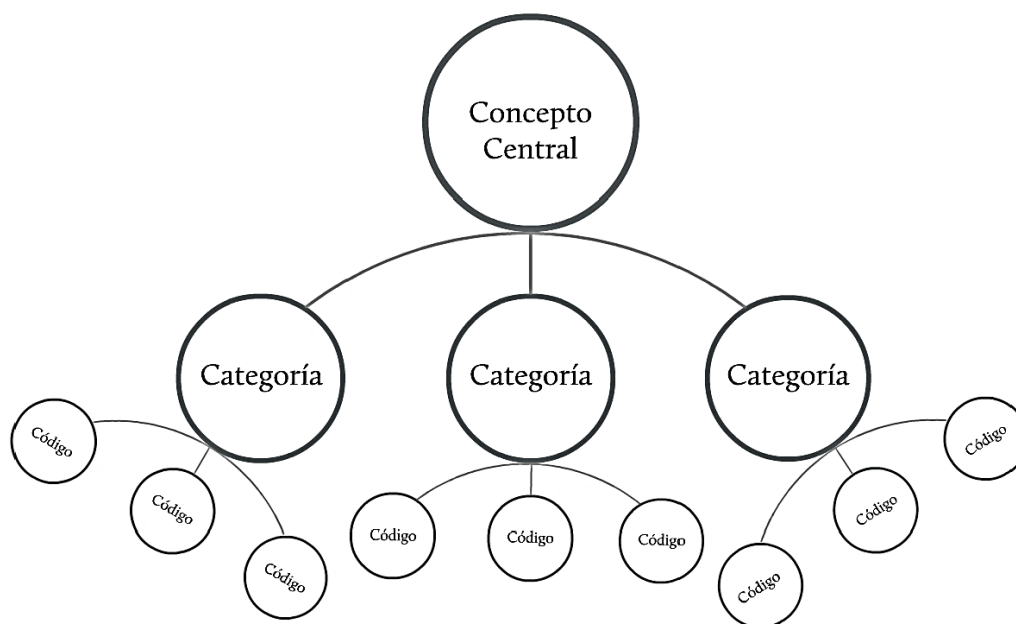
- Cómo última parte de este proceso se encuentra la codificación selectiva, en la cual “todas las categorías son unificadas en torno a una categoría central [...]. Esta categoría representa el fenómeno central del estudio” (Corbin y Strauss, 1990, p.14).

Con la codificación selectiva⁸⁶ se busca una abstracción mayor para alcanzar el nivel de una teoría que ha recorrido un camino (ver figura 3.1) que tiene su inicio en las acciones e interpretaciones de los sujetos investigados, y que a través de un proceso de organización y categorización de estos fenómenos se van estructurando explicaciones de carácter abstracto, aunque siempre ancladas a la situación y/o contexto particular en la que ocurren.

⁸⁵ “Un concepto es un fenómeno a que se le ha puesto una etiqueta. Se trata de una representación abstracta de un acontecimiento, objeto o acción/interacción que un investigador identifica como significativo en los datos” (Corbin y Strauss, 2002, p.112).

⁸⁶ Es pertinente aclarar, en relación con el esquema planteado por la teoría fundamentada, que ya desde la codificación axial se realiza una selección que deriva en la agrupación de categorías con un grado de abstracción intermedio.

Figura 3.1 Niveles de codificación en la teoría fundamentada



Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de Corbin y Strauss, 1990; 1994; 2002.

Este anclaje entre la abstracción y su vinculación con los fenómenos empíricos a los que alude, es lo que se entiende en este proyecto como teoría fundamentada. En consecuencia con esto, el trabajo de codificación será, en los capítulos que siguen, un elemento central para comprender cómo es que se despliegan y estructuran, a través de los relatos de vida, las formas de identificación de quienes participan del subcampo de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana, ya que es a través de la revisión minuciosa de las entrevistas y su organización en conceptos y categorías, así como la explicitación de sus relaciones a partir de sus propiedades y dimensiones, que se piensa es posible arrojar luz sobre los procesos que son objeto del presente trabajo. No obstante, se subraya en este punto que el trabajo que aquí se presenta, si bien es un esfuerzo cualitativo que mantiene una atenta vigilancia a la vinculación entre la abstracción y su representación empírica, éste no se sitúa propiamente dentro de la teoría fundamentada, sino más bien que hace uso de algunos de sus axiomas y recursos metodológicos para la construcción de su objeto de estudio. En ese sentido, aunque se trata de ser fiel a aquello que se recoge de esta última propuesta, es pertinente esclarecer cuáles son los límites dentro de los cuales se trabaja. En congruencia con esto, se puntualiza que el presente trabajo se aborda

desde una propuesta teórica-metodológica que tiene como base la etnosociología de Bertaux (1981, 1989, 2005) y que es complementada con la teoría fundamentada de Corbin y Strauss (1990, 1994, 2002).

En el capítulo que sigue se presentan los resultados de la organización de la información recopilada en campo. Las páginas subsecuentes son el resultado de una inmersión larga y profunda a las historias de 23 bailarinas y bailarines distribuidos en las ciudades de Monterrey. No obstante el volumen de los relatos recogidos, así como los objetivos del presente trabajo vuelven imposible presentar detalladamente cada uno de ellos. Es así que las experiencias que se presentan a continuación no reflejan la totalidad ni la profundidad de las trayectorias personales y profesionales de las entrevistadas y los entrevistados. Sin embargo, sí representan un conjunto de postales individuales que un laborioso esfuerzo de revisión, organización y comparación se reconfiguran en imágenes colectivas. En este sentido, los principales objetivos del trabajo de revisión y organización fueron los de hacer de un todo desorganizado un conjunto de relatos inteligibles en tanto manifestaciones de dos comunidades dancísticas. Por otra parte se puso especial atención en mantener una estrecha fidelidad con la información recopilada, ya que en última instancia el presente trabajo no sería posible sin su colaboración a la vez que los resultados sólo pueden tener sentido si reflejan fielmente parte de sus experiencias vitales. O bien, si sirven, al menos, como un pequeño espacio de conocimiento y reconocimiento sobre sí mismos. Como último objetivo, se buscó que la organización de los relatos atendiera, tanto los supuestos del presente trabajo de investigación, como las inquietudes y observaciones surgidas en el transcurso de más de diez años de acercamiento con la danza contemporánea en Monterrey, y de dos años en la ciudad de Tijuana.

CAPÍTULO IV

DANZA CONTEMPORÁNEA EN CONFLICTO: RECONOCIMIENTO, AUTONOMÍA Y DESVALORACIÓN SOCIAL

El trabajo expuesto hasta aquí proporciona tanto un soporte conceptual y metodológico como un telón histórico con los cuales realizar un acercamiento a la complejidad de los relatos que configuran las experiencias vitales de quienes practican danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Se ha expuesto también, sobre las profesiones artísticas un conjunto de presupuestos que ubican a la danza contemporánea como una actividad especializada con historicidad y características propias. De estas consideraciones resulta comprenderla como una profesión con poco reconocimiento social a la vez que estigmatizada por ser una manifestación artística históricamente generizada, es decir, considerada culturalmente como una actividad femenina y que es en la práctica conformada en su mayoría por mujeres. No obstante, cuando se observa el desarrollo histórico de la danza contemporánea en el país, lo que aparece es un ligero crecimiento de personas que deciden hacer de ésta su profesión. De la misma forma se observa un aumento de espacios formativos para satisfacer esta demanda y de un acompañamiento, relativamente estable, en forma de financiamientos e infraestructura por parte del Estado, tanto a nivel nacional como en las distintas localidades del país.

Ahora bien, el interés específico de este proyecto es comprender cómo bailarinas y bailarines le atribuyen sentido a sus trayectorias profesionales a la vez que construyen su sentido de pertenencia en relación con la actividad artística de bailar, o dicho de otra manera, a la forma en la que éstos articulan las distintas experiencias de su vida en una imagen subjetivamente estable de sí mismos (Dubet, 1989) como artistas. En atención a este interés, a continuación se presenta el primero de tres capítulos que colocan en el centro los testimonios recogidos de bailarinas y bailarines en las ciudades de Monterrey y Tijuana para observar cómo es que estas imágenes de sí mismos pueden ser aprehendidas como distintas formas posibles de una identificación en torno a la danza contemporánea.

Hasta este momento, uno de los supuestos que han guiado el presente trabajo es que las formas de identificación de quienes se dedican a la danza contemporánea se encuentran en un estado de tensión, en tanto éstas se configuran entre las condiciones profesionales de su actividad artística y su vocación por bailar. En los capítulos que siguen, entonces, se dará cuenta cómo es que estas dimensiones se relacionan entre sí como dos partes de un mismo proceso de

identificación. En este sentido, en las páginas subsecuentes se desarrollan estas dos dimensiones como capítulos complementarios. En el primero se presentan algunos testimonios relacionados con la dimensión profesional (campo, profesión y género) de su actividad artística; en el segundo se agrupan un conjunto de relatos que dan cuenta cómo se llega a la conclusión de involucrarse con la danza contemporánea, ya que este es un momento de inflexión en el que se cristalizan las tensiones entre la vocación y las condiciones y posibilidades materiales para su desarrollo en esta actividad artística; y en el tercero se acude a una metáfora sobre el movimiento para poner en diálogo los significados vocacionales y profesionales sobre la danza contemporánea.

Es importante señalar que estas dos dimensiones se entrelazan no sólo como dos caras de una misma moneda, sino como dos momentos que se articulan entre sí; dos dimensiones que se ubican en el espacio/tiempo, y entre las que transitan de ida y vuelta quienes se dedican a la danza contemporánea. Un tránsito que resulta en identificaciones dinámicas o, se podría pensar también: en movimiento. Se volverá a esta cuestión más adelante. A lo que sirve esta aclaración preliminar, es a delinear la forma en que se organiza el presente capítulo; el inicio de un camino, compuesto de tres apartados hacia el diálogo entre los significados y las identificaciones en torno a la danza contemporánea.

IV.1 Algunas notas metodológicas sobre los relatos de vida y su organización

Se ha esbozado teóricamente cómo es que las profesiones artísticas ocupan un lugar relativamente desfavorable en el imaginario social. Se ha planteado que las prácticas artísticas se estructuran en un ambiente caracterizado por el poco reconocimiento, por el riesgo laboral, la incertidumbre, la multiactividad (Freidson, 2007; Menger, 1999 y 2001), y, en el caso de la danza contemporánea como actividad artística se suma su desvaloración (Buscatto, 2014) por ser una actividad generizada (Mora, 2010). Ahora, se toman estas reflexiones teóricas como base para la interpretación de los testimonios que encarnan diariamente la danza contemporánea.

Avanzando en este razonamiento, se utiliza como referencia y punto de partida la descripción histórica sobre las ciudades de Monterrey y Tijuana como entrada a las experiencias en torno al subcampo de la danza contemporánea. Se presentan tres subdivisiones en este primer acercamiento que son: las concepciones sobre qué tipo de danza se hace en ambas ciudades; las percepciones sobre la existencia de una comunidad artística; y la relación de la danza contemporánea con el público. No obstante, antes de iniciar, es imprescindible hacer una nota

metodológica: los apartados subsecuentes constaran de 1) relatos de prácticas (Bertaux, 2005) de bailarinas y bailarines de las ciudades de Monterrey y Tijuana, 2) un ejercicio de comparación entre los relatos presentados, y 3) un análisis sintético sobre la información contrastada. Aunado a esto, se puntualiza aquí que la labor de organización de información se ha realizado bajo los esquemas planteados en el apartado metodológico. No obstante, y como se esbozó anteriormente, el volumen de información recopilada a través de 23 entrevistas episódicas es muy amplio, y en ese sentido lo que se muestra aquí es el resultado depurado de un trabajo de organización minuciosa a través de múltiples pasos de organización, agrupación y selección de percepciones y experiencias. Es igualmente importante mencionar que los relatos, si bien pueden mostrar similitudes y diferencias comparables y/o contrastables, en muchas ocasiones resultaron ser de una diversidad tal que fue imposible incluir partes significativas de ellos. Esta dificultad atiende en parte a la multiplicidad de opiniones entre entrevistadas y entrevistados, pero también a una apertura deliberada en la conducción de las entrevistas, ya que, si bien la intención fue encontrar información relevante para los objetivos de esta investigación, era importante hacerlo sin coaccionar el diálogo. El resultado de esto fue una sustanciosa y variada cantidad de información, la cual requirió de un gran esfuerzo para tejerse como parte de un todo coherente y lógico. En este sentido lo que se presenta aquí es una selección que busca tanto atender los objetivos de la presente investigación, como ser fiel a las experiencias de quienes compartieron sus historias personales, las cuales en última instancia conforman parte del mapa de la danza contemporánea mexicana.

IV.1.1 Visiones sobre la danza contemporánea, de la forma como perfil homogéneo a la diversidad de propuestas artísticas

Lo primero que interesa, entonces, es conocer desde la óptica de las bailarinas y los bailarines cuál es el tipo de danza que se realiza en ambas ciudades con la intención de comenzar a hilar los elementos que conforman la percepciones en torno al subcampo de la danza contemporánea. Así, por ejemplo, a pregunta expresa sobre cómo se percibe la danza que se realiza en su ciudad, las interpretaciones que se hacen en Tijuana y en Monterrey son distintas, reflejando diferencias en las preocupaciones sobre la danza en cada ciudad. En la ciudad de Monterrey aparece una inquietud estética relacionada a la preeminencia de la forma y la técnica sobre la esencia o contenido de las propuestas artísticas locales. En Tijuana por su parte, es interesante que los

discursos se centraron más sobre quiénes hacen la danza que por la forma en la que ésta se realiza.

Así, si bien en Monterrey las respuestas partieron de distintos ángulos, un relato recurrente versó sobre la valoración negativa de un tipo de propuestas artísticas centradas en la forma. Para ejemplificar esto se toma el testimonio de Luis, en el cual señala que las propuestas regiomontanas están más enfocadas en una manera de hacer danza que data del pasado, en lugar de centrarse en realizar nuevas búsquedas e investigaciones coreográficas:

Siento que la danza aquí en Monterrey todavía tiene mucho por avanzar, creo que aquí todavía se enfocan más en la técnica, que es bueno. Por ejemplo, veo a [la compañía de danza] Cuerpo Etéreo y digo “hace cosas que técnicamente están bien cabronas” ¿no? O sea, están tremendos técnicamente. Pero pues son coreografías que, no sé, que creo [fueron creadas] en los ochentas. Digo, a fin de cuentas no se trata de crear algo nuevo, porque, pues, qué puedes inventar ahorita [en la actualidad] ¿no? (Luis, Monterrey, 2017)

Esta respuesta alude a que la danza regiomontana es realizada aún con una fuerte influencia del pasado, a la vez que está más enfocada en la técnica que en la creación de discursos novedosos o innovadores. En concordancia, Pablo señala que la idea sobre cómo hacer danza que predomina en Monterrey es la “danza de forma” (Monterrey, 2017) la cual está asociada más a la técnica y a la ejecución que a la creación y exploración creativa. Por su parte, y haciendo una diferenciación entre simplemente bailar y una investigación profunda en torno a la danza, Cristina señala que:

Siento que en especial, bueno específicamente lo que yo entiendo por danza contemporánea es esa profundización y esa investigación en y desde el cuerpo. Pero que siento que a veces, en lo personal, en lo que a mí me interesa, no lo encuentro en las piezas que llaman danza contemporánea [aquí en la ciudad], o tal vez simplemente es que el discurso de danza contemporánea es manejado de muchas formas y el artista lo toma como él piensa que es. Y sé que no debo estar luchando contra eso, sin embargo pues no sé, me interesa ver [al arte] de la forma en que yo lo aprecio. [Es necesario] analizar cuáles son los procesos que suceden para hacer danza, siento que falta un poco entender qué es [lo que se está haciendo], que no es simplemente bailar y moverse. Y siento que se ha quedado ahí por mucho tiempo. No digo que no sea válido, pero siento que el término de danza contemporánea se desplaza o se difumina un poco cuando muchas cosas que veo son como bailes, no sé. Para mí la danza contemporánea lleva otro proceso, otra investigación. (Cristina, Monterrey, 2017)

Ahora bien, transitando hacia una diferenciación entre la danza técnica y una más vinculada a una dimensión espiritual, Marcela comenta:

Entonces, siempre que veo la escena en Monterrey, le ponen tanta importancia a la cuestión técnica antes que al alma de la pieza; al alma que está en el propio cuerpo que está en el escenario y la vulnerabilidad del bailarín. Yo lo comparo mucho con Europa porque es lo que he vivido y aprendido. Entonces, descubrí, especialmente en Europa, que los bailarines y los creadores están ahí [en escena] más como un ser vulnerable y más humano, como si bajaran más hacia lo humano para crear de ahí.

Claro, el entrenamiento te respalda y por ende eso te va a dar el virtuosismo, pero es como una consecuencia de una búsqueda más pura, de una búsqueda en cuestión de conectarte con el alma. (Marcela, Monterrey, 2017)

Sobre esto Marcela agrega que la búsqueda de la técnica y el virtuosismo es aprendida desde las etapas formativas:

Entonces, recibimos cierta información en nuestra universidad y la digerimos de tal forma que luego el desenlace es el escenario. Pero durante el proceso formativo se nos dice que uno tiene que ser, de hecho, sí se nos mete el hecho de que somos personas muy únicas. Es más, recuerdo que algunos maestros mencionaban el contacto con los mortales, refiriéndose a las demás personas. Una cosa entre chiste y chiste, pero ya ves que a veces es verdad. Claro, mis maestros son súper respetuosos y los bailarines también, pero la educación se nos mete en un discurso indirecto en que, si eres una persona muy virtuosa eres una persona muy importante, como superior [al resto de la gente]. Eso se refleja en el escenario; [la búsqueda de] a toda costa de ser virtuoso para llamarlo arte o considerarlo arte. Eso no está peleado con lo que es la disciplina, ni con el virtuosismo, pero hay algo más además del virtuosismo, no nada más eso. (Marcela, Monterrey, 2017)

Por su parte, en la ciudad de Tijuana las respuestas se enfocaron más sobre quiénes hacen danza que sobre el tipo de danza que se presenta en la ciudad, no obstante son rescatables dos experiencias que dan cuenta de una diferencia notable entre cómo se concibe la danza en ambas ciudades. En primera instancia Tijuana es concebida como un micro mundo separado del resto del país:

[Tijuana] es como un mini núcleo porque podrías tú decir que el centro del país tiene su red, o ciudad de México y sus alrededores. Aquí es como una mini ciudad de México en ese sentido. Está como alejado de ese mundo y crea su propia interacción cultural y sus propios caminos. Como que no pelan tanto lo que pasa en el centro del país y se hacen su propia centralización ¿no? de lo que está sucediendo y está padre porque están creando su propio mundo. Es como pues casi casi como si fuera otro país culturalmente, hablando de danza contemporánea. (Eva, Tijuana, 2017)

Como complemento a esta interpretación sobre el lugar que ocupa Tijuana en el escenario nacional de la danza contemporánea, en otro testimonio se señala a este micro universo tijuanaense como cerrado y concentrado en pocas agrupaciones de la localidad:

Se me hace bastante excluyente a veces, [aunque] me da mucho gusto que en Tijuana la gente, cuando uno dice “ah, soy bailarina de danza contemporánea o hago danza contemporánea” enseguida sale la relación con la compañía más vieja de aquí que es Lux Boreal, me da mucho gusto que ellos han abierto como el panorama para todas las demás compañías o lo que es la danza como algo formal. [Lux Boreal] es como un órgano viviente: tiene un diplomado, tiene quince años, y obvio se ve el trabajo atrás y la chinga que han tenido para que en Tijuana se reconozca la danza. Pero también existen otras compañías que tal vez no son tan conocidas pero también hacen cosas chidas. (Isabel, Tijuana, 2017)

En estas impresiones se puede observar la idea de que la danza en Tijuana tiene un cierto grado de independencia del resto del país, así como de algunas de las características que la definen

como un universo relativamente cerrado. Aunado a esto, también fue posible recolectar algunas percepciones sobre los tipos de danza que se realizan en la localidad:

A mí me gusta mucho lo que pasa en la ciudad de Tijuana respecto a la danza porque no tiene esta cuadratura que tiene la ciudad de México, en el sentido de que manejan un perfil ¿no? Me gusta mucho que existan grupos tan diferentes ¿no sé? La maestra Minerva Tapia hace danza contemporánea pero tiene un estilo completamente distinto al de Lux Boreal, eh, Gregorio Coral también que tiene una estética completamente propia, o sea eso es lo que me gusta de Tijuana, que los grupos no tienden a, o hasta hoy no han tendido a seguir la misma línea. Por ejemplo, la otra compañía que tiene México en Escena en Tijuana es Péndulo Cero, y cualquiera creería... ah y la del maestro Jorge Domínguez, y las tres son súper diferentes. Cualquiera creería que por tener ese apoyo tendríamos que tener el mismo perfil o la misma manera de trabajar. Esto genera la no competencia, por lo menos yo nunca he sentido que seamos competencia ¿no? y es muy disfrutable ir a ver los espectáculos pues porque no vas a ver lo que tú haces ¿no? entonces eso que pasa en esta ciudad me gusta mucho. (Mariana, Tijuana, 2017)

En correspondencia con la percepción de la existencia de una diversidad de propuestas locales, Carlos (Tijuana, 2017) externa una dificultad por definir las propuestas locales en un solo perfil:

Sí hay danza definitivamente, pero también es una danza poco organizada y poco estructurada. Aquí hay danza pero no sabes exactamente bien qué hace cada compañía, no sabes qué técnica maneja cada quien... (Carlos, Tijuana, 2017)

Esta desorganización puede referir a una postura crítica sobre las propuestas artísticas, pero también puede ser un indicio de una incapacidad por encuadrar la danza tijuanense en un solo estilo, lo que coincide con lo expuesto por Mariana.

Se concluye aquí un primer ejercicio comparativo entre la percepción que tienen bailarinas y bailarines sobre el tipo de danza que se realiza en sus localidades. Sobre éste es posible sintetizar algunas observaciones relevantes: En primera instancia queda manifiesta la dificultad metodológica que implica hacer una comparación tomando como referencia puntos de vista y contextos distintos. No obstante, se infiere de estos extractos que en Monterrey hay una preocupación por un estilo de danza en el que predomina la forma y la técnica sobre la investigación corporal y sensible. De igual manera se observa que este predominio de la forma sobre aquello que puede ser sustantivo está relacionado tanto con una manera de hacer danza anclada en el pasado como con los procesos de enseñanza institucional. Esta tensión también puede remitir a lo que Tortajada (2004) analiza como la tensión entre el cuerpo como medio expresivo y la disciplina de la técnica. En este sentido, cuando los cuerpos no son creativos en escena sólo se observan:

cuerpos virtuosos, cuerpos-máquinas que obedecen pero que no son capaces de transformar; cuerpos que han sido codificados a tal grado [...] que al momento de querer desvincularse de la técnica y

buscar su movimiento propio y espontáneo, sólo pueden repetir los modelos preestablecidos... (Tortajada, 2004, p.40)

En estos términos en la danza existe una tensión ya que la disciplina puede llevar al virtuosísimo y a la liberación del cuerpo pero a su vez puede nulificar su capacidad creativa al punto de que la danza deje de ser arte. Esta tensión se presenta como un conflicto entre la propia comunidad regiomontana.

Por su parte en Tijuana los testimonios versan más sobre quiénes se encuentran involucrados en la danza, que por el tipo de danza se crea en la ciudad. En este sentido aparece la idea de que la danza contemporánea en Tijuana se articula al margen de las lógicas nacionales. Es pertinente también señalar que el testimonio de Isabel pone en evidencia la existencia de un conflicto interno por el reconocimiento entre las agrupaciones de danza contemporánea con una amplia trayectoria y las de reciente creación, lo que remite a las tensiones propias de un campo y a esta enunciación como una estrategia para hacerse visible como una nueva integrante de éste. Ahora, sobre el tipo de danza existente en la ciudad de Tijuana, más que un perfil homogéneo, lo que se infiere a través de los testimonios recabados es que en la ciudad convive una diversidad de agrupaciones y propuestas artísticas. Esta diferencia atiende a que la formación de artistas en Monterrey se realiza bajo un esquema disciplinario e institucional concentrado en las dos licenciaturas de la localidad, mientras que en Tijuana los estudios profesionales se realizan en una multiplicidad de lugares y en la propia localidad no existe una formación disciplinaria como tal, dando lugar a la apertura de posibilidades formativas y estéticas. Otro de los elementos que pueden contribuir a esta diversidad es su contacto con artistas o con experiencias artísticas de Estados Unidos.

IV.1.2 La percepción colectiva de la individualización o la comunidad como articulación para las experiencias en la danza contemporánea

Otro aspecto relevante atañe a cómo es que interactúan bailarinas y bailarines como comunidades artísticas, ya que, siendo un subcampo profesional las relaciones entre quienes participan cotidianamente de y para la danza contemporánea son fundamentales para su ordenamiento, mantenimiento y desarrollo. De igual manera, la forma en que se relacionan los individuos, así como sus posibilidades y limitaciones de interacción en el interior de una comunidad pueden tener repercusiones significativas, tanto en las experiencias vitales como en las posibilidades materiales de desarrollo profesional. De acuerdo con lo anterior, la noción de

comunidad es entendida como un conjunto de personas que se reconocen como parte de una actividad compartida en un espacio social determinado, y que este reconocimiento implica la relación con el otro, ya sea para la cooperación y el apoyo en la realización de actividades conjuntas, o bien para el despliegue de tensiones y conflictos por la participación en estas actividades.

Hay que mencionar, además, que la percepción que tienen las y los artistas sobre el espacio que comparten es relevante ya que el reconocimiento de que éste es compartido con otros se presenta como horizonte para la acción individual y colectiva. Así, el tener conocimiento sobre las posibilidades de con quiénes se puede trabajar, entrenar, generar proyectos, así como con quiénes o en qué condiciones no es posible hacerlo, configura las experiencias cotidianas. Saber que se cuenta o no con el apoyo de pares en la tarea de hacer danza implica posibilidades y limitaciones (objetivas y subjetivas) de peso para quienes deciden hacer de esta actividad artística su vida.

De regreso a los relatos, en el caso de Monterrey se registra un consenso sobre la idea de que existe un distanciamiento entre quienes participan en la danza contemporánea (refiriéndose principalmente a bailarinas y bailarines y coreógrafas y coreógrafos de la localidad). Se encontraron en este sentido testimonios que van del tono anecdótico hasta la manifestación de conflictos directos. Así, por ejemplo, cuando se preguntó sobre la relación entre quienes bailan en la ciudad se encontraron respuestas como:

[A la comunidad] le gusta hacer drama porque de esto vivimos, pero se llevan bien. Hay peleas, no nos soportamos pero [de igual manera] ves a Areli [Moran] siempre con Hester [Martínez] de la mano, o sea, Talia [Hinojosa] con Rualdo [Rodríguez], todos estamos ahí, todos estamos metidos [en esto]. (Roberto, Monterrey, 2017)

También se encontraron percepciones que expresan un escenario en el que predomina la falta de comunicación, de apoyo y convivencia:

Eh, creo que está un poco dispersa [la comunidad de danza], este, sí siento que hay una comunidad porque nos reconocemos: sabemos qué compañías hay o quiénes hacen cierta actividad, pero creo que está medio dispersa en la cuestión de movilizarnos ¿no? y de apoyarnos. Por ejemplo ahorita creo que hace tiempo Areli [Moran] tomó como que la batuta del Encuentro [Metropolitano de Danza Contemporánea], entonces como que [ahí está] intentando organizarlo, porque sí me tocó escuchar una vez que dijo “es que está bien difícil organizar [a la gente]”. O sea, uno trata de hacer eventos pero hay poca respuesta [entre nosotros]. Entonces creo que hace falta más comunicación y estar más unidos. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

La gente no se involucra, eso es importante. Y como te mencioné antes, no hay comunidad de danza en el sentido amplio de lo que es una comunidad. Para mí comunidad es un grupo de personas que

buscan algo en común; un fin común y trabajan para lograr ese fin común. Desgraciadamente [aquí] no sucede así. (Dafne, Monterrey, 2017)

También en Monterrey pasa algo, me doy cuenta que hay coreógrafos que montan obras pero que nunca se paran a ver el trabajo de sus colegas, nunca. Digo, sí hay gente muy ocupada y es comprensible, pero hay gente que jamás lo ha hecho. Obvio es difícil, pero creo que sí tienes un compromiso con ver danza, aprovechar lo que está a tu alcance. Imagínate, entonces menos vas a ir a otro país a ver danza. No hay un compromiso de conocer, es algo extraño y una costumbre muy regia. (Marcela, Monterrey, 2017)

Algunos integrantes de la comunidad ven esta situación con desesperanza:

Me da un poco de tristeza, porque creo que somos súper poquitos los que nos dedicamos a esto pero a la vez ni nos conocemos y ni siquiera nosotros mismos nos apoyamos en los eventos que podamos tener ¿no? casi creo que podemos contar los grupos locales con los dedos de las manos y no nos conocemos y no nos vemos. [Cuando] hay talleres no es como que “aquí está toda la raza de danza”, no, cada quién está muy por su lado, que está bien, o sea, todos tenemos nuestros intereses, nuestros estilos. Pero creo que falta como que esa unión. Siento que hay mucho ego, creo que hay mucho ego pero ego mala onda. O tal vez un poco de celo, es muy celoso [el gremio]. (Sarah, Monterrey, 2017)

La bronca es que dentro del mismo gremio estamos sectorizados en los tres espacios que yo mencioné ahorita: los maestros con los maestros, los emergentes con los emergentes, y los en formación después vendrán. Pero los proyectos que hemos mantenido, los encuentros que estamos generando y los talleres que estamos trayendo están intentando que sean tanto para los primeros como para los segundos y los terceros. Por eso hacemos los talleres en el CEART, pero están abiertos al público. Yo creo que tenemos que fomentar que nos incluyamos los tres, pero pues no todos lo creen así. (Pablo, Monterrey, 2017)

Se encontraron también testimonios que señalan la inexistencia de una comunidad de apoyo o la presencia de una competencia entre quienes realizan danza en la ciudad:

La misma ciudad, la misma carrera, el mismo ámbito de la danza me enseñó a que si te dejas te aplastan, todos, hasta la más buena persona de repente saca las uñas o el puñal y te lo atraviesa. Yo creo que [la comunidad] está muy conflictuada entre sí, entre las mismas compañías que hay aquí en Monterrey; por estilos, por envidias también. (Francisco, Monterrey, 2017)

No, no creo que haya comunidad. Vaya la hay pero es como, no sé, creo que es diferente a la definición de comunidad que me enseñaron en la escuela. Sí se dice: “ay la comunidad de danza” pero para mí no es [comunidad]. Creo que [el trato entre la comunidad] debería ser más de apoyarse en vez de chingarse. (Emiliano, Monterrey, 2017)

Mención aparte merece que este conflicto se manifiesta también de forma intergeneracional. Así, una distinción entre quienes son mencionados como maestros y quienes se perciben como las nuevas generaciones experimentan, según algunos testimonios, una tensión en su involucramiento hacia las actividades artísticas de la localidad.⁸⁷

⁸⁷ Esto se ejemplificó en capítulos anteriores con el cambio de coordinación del Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea.

Antes era sólo una comunidad [que no había cambiado mucho con los] años, los grandes ¿no? y los pequeños hacían cosas muy pequeñas. Pero ahorita están los grandes que siguen trabajando, o sea, Jaime [Blanc] sigue trabajando, trabaja bien. Sunny [Savoy] no se cansa ni se cansará jamás, ojalá. Brisa [Escobedo], Mizraim [Araujo]. Entonces toda esa raza no ha dejado de trabajar, pero ahora están entrando también las nuevas generaciones, yo creo que impulsadas por Talia [Hinojosa], por Areli [Moran], por Edy [Esquivel], por ¿quién más? Nora [Rodríguez] ha hecho poquito, pero pues también ahí va. Ah, quién más, los Mestizos, güey... (Roberto, Monterrey, 2017)

Hubo [también] un bache generacional en donde no hubo danza, o los que querían meter [propuestas o solicitar apoyos al estado] no podían porque todo estaba como muy jerarquizado entre los mismos [artistas] que siempre ganaban las mismas cosas y que siempre estaban [ocupando la agenda cultural]. Y cuando se empezó a dar apertura a las nuevas generaciones hubo un boom porque ahora todo mundo hacía danza y [ahora] hay mucha variedad y muchas propuestas. Entonces siento que sí, entre estas nuevas generaciones [y las viejas] hay una especie de competencia por decir quién es mejor ¿no? Sí creo que se dan todos con todos pero [también] creo que es más pronunciado entre generaciones. O sea, que es más evidente que es generacional. (Marlene, Monterrey, 2017)

Yo creo que [las diferentes generaciones] se llevan bien así por fuerita pero ya a la hora de la hora no hay apoyo unos con otros. Y de hecho creo que estaría súper padre que se apoyaran y sería algo súper interesante. Pero realmente no lo hay [no hay apoyo]. (Emiliano, Monterrey, 2017)

Así mismo, la vulnerabilidad de parte de las y los artistas con más trayectoria por ceder espacio a las nuevas generaciones aparece como una de las causas de este conflicto:

Creo que a los maestros les falta abrirse un poco más con las personas [más jóvenes], o sea, nadie los va a tumbar de su lugar de maestro, o sea, no sé, creo que tienen como miedo a ser menos o a mostrarse vulnerables, cosa normal en cualquier humano. (Luis, Monterrey, 2017)

Si bien los fragmentos aquí recopilados expresan el sentir desde experiencias personales, agrupados permiten delinear una situación que sobrepasa la experiencia individual. En este sentido la comunidad de danza contemporánea en Monterrey se dibuja, al menos en la percepción de quienes la viven cotidianamente, como fragmentada, en conflicto o simplemente inexistente. No obstante, es necesario agregar que para esta localidad la figura del estado a través del CONARTE es un elemento configurador de la experiencia comunitaria, ya que como se mencionó con anterioridad la vinculación entre estado y el gremio artístico se realiza a través de la figura de las vocalías, las cuales operan como interlocutores entre ambas partes. Actualmente la vocalía de danza ante el consejo que corresponde al periodo 2016-2019 está representada por la maestra Cinthya González y el maestro Jaime Sierra, quienes realizan juntas mensuales con la comunidad de danza para tratar diversos temas relacionados con el quehacer cultural de la localidad. Si bien estas se generan en una atmósfera propiamente institucional, cumplen también la función de ser un espacio de diálogo entre las y los artistas: aquí se discuten temas de relevancia como las propuestas para una mejor asignación del presupuesto anual para danza, los procedimientos para aplicar a las convocatorias vigentes del CONARTE, entre otros.

En este sentido es un espacio de encuentro y de consolidación para la comunidad artística de la localidad. Ejemplo de esto es el testimonio de Dafne quien ha hecho uso de este espacio para involucrarse con el gremio. Otro muestra de esto es la opinión que tiene Pablo sobre las juntas con la vocalía:

Estoy muy feliz de que existan porque también nos conviene acercarnos con otros miembros de la comunidad que están interesados en que se generen más cosas para la danza. Estas últimas juntas de este verano he visto gente de otras visiones de la danza que está trabajando y que está generando [proyectos]. Ahora, siento que esta vocalía sí parece estar trabajando bastante, porque las convocatorias como que las están reestructurando. Me gusta, están generando movimiento. Cinthya [González] tiene todo el corazón y todas las ganas de trabajar y el maestro [Jaime] Sierra es muy inteligente. Entonces en este periodo estoy muy contento. (Pablo, Monterrey, 2017)

Sin embargo, y si bien esto ha ido cambiando con los años, al ser este un espacio de encuentro en el marco de una actividad institucional, en ocasiones ha sido recibido con reticencia, por lo que no siempre ha contado con la participación activa de la comunidad.

En contraposición a Monterrey, en la ciudad de Tijuana la percepción de quienes fueron entrevistados, a pesar de que aparecen elementos de tensión relacionados con la forma en la que se relacionan quienes participan de la danza contemporánea, lo que predomina es una imagen de colaboración y acompañamiento entre bailarinas y bailarines de la ciudad. Algunos ejemplos de esto son:

Sí hay relación, y la relación yo la veo que sí es buena, claro, siempre puede todo mejorarse ¿no? pero la relación que yo veo actualmente sí es buena. [Esta] relación yo la he vivido como por ejemplo cuando viene una persona a dar un taller, un curso, ahí todos vamos a alimentarnos de esa información ¿no? y nos vemos y nos saludamos. Podría haber más unión como cuando vives en una colonia y haces junta con tus vecinos para que la calle esté mejor, podría ser como eso, pero estamos a veces tan ocupados [que es difícil]. (Érica, Tijuana, 2017)

Dentro de la comunidad se mueve una comunidad padre. O sea, a donde sea [que] vas a tomar clases la gente está abierta a aprender del otro, y es como “ah, viene un maestro” y todos quieren aprender ¿no? está chido como dentro de los grupos [de danza contemporánea] que entre ellos se dan clase, entre ellos se enseñan siempre, eso se me hace bien padre, porque quitas el estereotipo de El maestro. O sea, [el maestro] te enseña pero él también puede aprender de ti ¿no? (Alejandra, Tijuana, 2017)

La comunidad dancística pues es muy conocida ¿no? creo que en la danza pues todos nos conocemos, obvio nos vamos a ver. Nuestra compañía tiene muy buena relación con las demás compañías, te digo que siempre hemos sido muy abiertos a todo ¿no? o sea, nada de malas vibras, nada de mala cara ni egos, [...] sabemos que si ves en la calle o en otro evento a alguien de otro grupo te van a saludar porque te conocen ¿no? Toda la comunidad está atenta, entonces ahorita creo que hay una muy buena relación. (Elías, Tijuana, 2017)

Nosotros [como agrupación] también tenemos clase abierta todos los días para quién quisiera llegar, no importaba si llegaba uno o llegaban diez. Y creo que esa es la manera de poder hacer comunidad, o sea, la compañía o las compañías abrirse totalmente a ver qué sucede. Eso es hacer comunidad según yo, es la única manera en la que tú puedes ser comunidad con la gente, que te conozca de esa

manera; impartiendo clase, tomando clase junto con él, explicándole, diciéndole “güey, yo siento como que aquí se tiene que hacer esto” o “a ver, cópiame así”. Yo creo que es la única manera, al menos yo, de poder acercarme a otra gente a la que no podría acercarme. (Isabel, Tijuana, 2017)

Existen, empero, algunos matices que reflexionan sobre las posibles tensiones en el interior de esta comunidad:

Hay un grupo de gente [que] creo que sí se puede llamar la comunidad dancística de Tijuana, pero a la vez no. Porque a la hora a la cual tendríamos que ver esa comunidad ser, actuar como una comuna, falla. A la hora de las funciones falla. Creo que sí hay comunidad artística, yo la cuestionaría, pero sí hay, sí está ahí, si alguien da un curso apoyan, se comparten información [etcétera]. Digo hay comunidades que son pésimas y que son de tirarse odio, ésta no, [esta] es una comunidad bastante *light*. Sí hay apoyos, sí se nombran, se reconocen, se saludan. (Carlos, Tijuana, 2017)

Sí creo que hay una comunidad, pero al final en todas las comunidades hay una tipo de resistencia como al compartir realmente lo que podemos hacer como comunidad, o bien la comunidad está conformada siempre por los mismos grupos. Funciona porque sí existe una comunidad dancística pero al final es una comunidad dancística un poco cerrada. (Claudia, Tijuana, 2017)

La concordancia entre opiniones sobre una perspectiva positiva de su relación como un colectivo permite afirmar que la idea de comunidad no sólo es un elemento significativo como percepción individual, sino que también es relevante en la configuración de la experiencia colectiva en la danza contemporánea tijuanense.

Si bien los testimonios de ambas ciudades aquí vertidos no pretenden ser representativos, proporcionan relatos de experiencias que, desde la perspectiva de quienes participan y configuran la danza local, delinean parte de las diferencias que se experimentan cotidianamente en el quehacer dancístico en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Bailarinas y bailarines de la ciudad de Monterrey expresan la existencia de una comunidad dispersa, con poca participación y competitiva entre sí. Por otra parte, en Tijuana las percepciones recogidas apuntan a que la comunidad es participativa, que interactúa entre sí y en general que se reconoce positivamente como comunidad artística. No obstante, no está exenta de tensiones y/o conflictos.

Antes de continuar, es necesario advertir que los testimonios que aquí se han expuesto deben ser tomados con precaución, ya que a pesar de que éstos dibujan una perspectiva disímil entre lo que se percibe como comunidad en ambas ciudades, no deben ser entendidos como acabados y/o excluyentes de otras posibles percepciones sobre este tema. Esto, ya que si bien aquí se ha dibujado una visión negativa sobre la idea de una comunidad dancística regiomontana, en experiencias personales del investigador así como en las observaciones realizadas para este proyecto en la ciudad de Monterrey, se ha encontrado que en la práctica existen puntos de coincidencia y colaboración (como en el encuentro generado por las vocalías de CONARTE).

También se han registrado experiencias de vida compartidas entre bailarinas y bailarines en las universidades, en talleres y en círculos de amistades, por mencionar algunos, los cuales se materializan en trabajos y proyectos en conjunto, así como en la formación de redes profesionales y de amistades. De igual manera, si bien en Tijuana parece prevalecer una visión positiva sobre la comunidad de danza tijuanense, en la práctica existen tensiones cotidianas que se superponen con las relaciones de colaboración y compañerismo, como se mostró en algunos de los matices recogidos empíricamente.

Desde otro punto de vista, cabría preguntarse a través de qué conjeturas se podría dar explicación a estas diferencias entre ambas comunidades. Se puede pensar que la existencia de espacios de formación superior en Monterrey configuran un perfil artístico ligado modelos educativos que fomentan la competencia y la individualización, los cuales configuran las experiencias estudiantiles y permean las trayectorias y aspiraciones entre quienes se dedican posteriormente a la danza en la ciudad. En consecuencia, estas lógicas moldean los espacios de trabajo y la convivencia en ellos. Al contrario, en tanto en Tijuana la mayoría de los entrevistados realizaron sus estudios fuera de la ciudad, se puede suponer que llegaron a la ciudad en la búsqueda de ejercer profesionalmente en actividades relacionadas con la danza contemporánea⁸⁸ y en este sentido se generan estrategias de supervivencia más volcadas a la construcción de redes y el trabajo colectivo que al desarrollo individual, como en el caso de Monterrey.

IV.1.3 El público para la danza contemporánea como una manifestación de reconocimiento social

El público es un elemento indisociable de la danza contemporánea como actividad artística. Si bien existen muchas formas de bailar, y no en todas se encuentra implicada la existencia de un público, entender la danza contemporánea como una actividad artística profesional es impensable sin una audiencia que acompañe, consuma, critique y dialogue con ésta. La presentación de una pieza dancística ante un público es el momento en el que la danza contemporánea culmina uno de sus ciclos (creación, producción, presentación), donde encuentra sentido como acto comunicativo, donde se cristaliza como experiencia sensible y en donde

⁸⁸ Esta suposición colocaría a la dimensión de clase como un elemento central en las configuraciones de los campos en ambas ciudades: ¿Quiénes tiene qué migrar y por qué? No obstante, este cuestionamiento sería materia de otra investigación.

puede generar un eco como actividad artística. Por otra parte, el público para la danza es también visto como referencia de éxito y reconocimiento en tanto actividad profesional y producto cultural. En este sentido, la danza contemporánea, como otras artes escénicas, puede ser considerada exitosa si el público acude a consumirla y si recibe críticas positivas de su audiencia y de especialistas en arte. No menos importante es que la danza en México es subsidiada en gran parte por el Estado, y éste recurre a la medición de públicos como indicador de alcances de sus metas y del cumplimiento de objetivos que permiten justificar los distintos tipos de inversión que se hacen en el arte y en particular en la danza contemporánea.

Para este proyecto no es de interés medir el éxito de las artes en términos de audiencia, sino captar cómo éste puede ser indicador del reconocimiento social de una actividad profesional y cómo impacta en las experiencias de vida de las y los artistas. Sobre esto, la percepción generalizada en Monterrey y Tijuana (como en todo el país) es que la danza contemporánea no cuenta con un público amplio. Sin embargo, es posible encontrar algunos matices entre ambas ciudades. De Monterrey, por ejemplo, se puede decir que existe consenso sobre que el público para la danza contemporánea es conformado principalmente por el gremio de danza, familiares y/o amigos:

[Nuestro público] es la misma comunidad de danza contemporánea, digo, fuera de los familiares y así que siempre van. Lo que yo me he topado es la misma comunidad la que va [a eventos de danza]. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

Chale, quién va [a ver danza], nada más van nuestros amigos, nuestra familia, nuestros alumnos. Bueno yo a veces comprometo a mis alumnos a que vayan, no sé si estoy bien o si hago mal en decirles que les voy a beneficiar ahí con puntos extras con tal de que vayan y se empiecen a empapar de esto ¿no? (Sarah, Monterrey, 2017)

Yo creo que [el público son] los mismos que hacen la danza, es muy raro que alguien que no sepa nada de danza vaya y vea, o [inclusive que] los mismos familiares vayan, somos las mismas personas... (Francisco, Monterrey, 2017)

Sí, yo creo que la mayoría del público somos los mismos artistas escénicos, incluso siendo más explícita pues es el gremio de danza el que va a ver danza... (Cristina, Monterrey, 2017)

Uy qué difícil, es una respuesta muy triste en serio. Pues mira, si tienes suerte haces danza para [que la vean] bailarines, lo cual habla de que como comunidad estamos abarcando nuestra comunidad y ya. Lamentablemente he ido a funciones que se cancelan por estar vacías. (Karen, Monterrey, 2017)

Lo que se observa aquí es la apreciación de que el gremio artístico de danza contemporánea no ha sido capaz de generar un público que sobrepase al propio gremio, amigos y familiares. Se puede pensar que la danza contemporánea no es conocida por un sector amplio de la sociedad regiomontana o bien que no es del gusto de quienes consumen productos artísticos y/o

culturales. De esto puede desprenderse también, que la comunidad de danza contemporánea en Monterrey cuenta con poco reconocimiento social. Sobre esto, las entrevistadas y los entrevistados mencionaron algunas de las causas que impiden el acercamiento de un público más amplio, entre éstas se encuentran que la danza se realiza mayoritariamente en espacios cerrados que impiden el acceso a nuevas audiencias; que muchas de las veces las propuestas artísticas no están pensadas para establecer contacto con el público, que son abstractas e inclusive aburridas; que el gremio de danza ha sido incapaz de establecer diálogo con otras comunidades artísticas que pudieran asistir también a eventos de danza contemporánea; y que las piezas artísticas que se generan al margen de las instituciones tiene poca o nula capacidad de colocar contenidos en medios de difusión (anuncios televisivos, digitales o impresos) para alcanzar al grueso de la población.

Por su parte en Tijuana se comparte esta misma apreciación sobre el público para la danza contemporánea, sin embargo en sus testimonios aparecen variaciones que permiten pensar que en esta ciudad existen diferencias significativas con Monterrey. Se presentan a continuación algunos de los relatos que contrastan con el contexto regiomontano:

Hay poco público, [aunque] yo sí he visto que hay un incremento, por ejemplo en el festival Cuerpos en Tránsito que hay una constancia ¿no? de que este año y el otro año y el otro año, entonces la gente que no conoce mucho se va enterando, o gente que no son nuestros allegados o que no son del gremio de la danza; la gente se va enterando... (Érica Tijuana, 2017)

Aquí el público está un poco más educado, aquí la gente sí, o sea, de diez personas cuando les dices que eres bailarín de contemporáneo, por lo menos siete saben lo que es la danza contemporánea, han visto algo de danza contemporánea o conocen a alguien que hace danza contemporánea. Me dio así como un chorro de emoción ver funciones en el CECUT de Cuerpos [en Tránsito], llenas, o no llenas, pero habitadas. (Alejandra, Tijuana, 2017)

Creo que sí ha sido una labor de Lux Boreal de estar ahí, porque nosotros [como compañía] sí nos hemos movido en diferentes sectores desde todos los proyectos que tenemos con la comunidad. Por ejemplo, compartimos entrenamiento con Subterráneo [Danza Contemporánea], entonces Subterráneo va. Pues con la maestra Minerva Tapia tenemos buena relación. Hemos hecho muy buena relación con los actores, por ejemplo con el maestro Hebert Axel hemos tenido buen trabajo. Los teatreros, Tijuana Hace Teatro es también colaborador, hemos colaborado con ellos entonces pues ese círculo de teatreros, [y también] yo con los de Teatro en el Incendio. Los alumnos del diplomado. Como que nosotros hemos pues generado todos estos espacios donde al mismo tiempo se han generado públicos, entonces la verdad es que yo también me sorprende de los últimos dos años de la convocatoria de público que Lux Boreal ha tenido en sus funciones. (Mariana, Tijuana, 2017)

Están los evidentes que es el mismo círculo de danza que por esa razón digo que sí hay comunidad porque ahí estamos, no en todas las funciones, no es que queramos estar en todas las funciones pero estamos en muchas ahí haciendo presencia. He visto funciones que se llenan a base de familias y amigos. Y hay flotando, hasta donde he alcanzado a percibir la gente que casi no saben qué onda con esto pero que quieren ver qué pasa. Gente que de repente ve un cartel, gente que se quiere dedicar a

la danza, gente que se está formando, ahí hay un pequeño nicho en los curiosos que están viendo la cartelera a ver qué se les antoja. (Carlos, Tijuana, 2017)

Los relatos recogidos en Tijuana apuntan a que la percepción sobre el público para la danza contemporánea son distintos a los que aparecen en Monterrey. Es cierto que hay similitudes en tanto se menciona que hay poco público o que éste es conformado en parte por la comunidad, amigos y familiares, pero a diferencia de la comunidad regiomontana, entre bailarinas y bailarines tijuanenses existe la percepción de que hay un público más amplio. Ya sea porque la presencia de una oferta regular (aunque no siempre abundante) durante todo el año que hace visible la danza contemporánea para nuevos público, por el trabajo de creación de redes y colaboraciones que atrae nuevas audiencias, o por la simple curiosidad o deseo de las y los tijuanenses por consumir productos artísticos y/o culturales, en los testimonios recopilados aparece un público que sobrepasa las fronteras de la comunidad.

Es pertinente retomar lo dicho sobre las dificultades propias del lenguaje de la danza contemporánea y del esfuerzo que las y los artistas deben hacer para dar a conocer sus propuestas artísticas, y sobre esto preguntarse si la diferencia entre los públicos entre ambas ciudades atiende a una dimensión estética o responde a otros factores: ¿si en ambas ciudades se practica danza contemporánea, cómo es que se configuran de manera diferenciada sus seguidores? ¿Está relacionada esta diferencia con la danza de forma que parece prevalecer en la comunidad regiomontana y la multiplicidad de propuestas estéticas que es percibida entre las y los tijuanenses? Si bien más adelante se discutirá sobre la dependencia hacia el Estado y los foros para la divulgación de obra, es posible apuntar aquí otra posibilidad no relacionada con la estética y el lenguaje, sino con las estrategias de divulgación y circulación de obra artística, ya que en términos generales en Monterrey la circulación de las obras de danza contemporánea se realizan a través del estado y el CONARTE, mientras que en Tijuana si bien existen eventos organizados en el marco de las actividades estatales, se han generado también distintos espacios para la difusión de su obra artística⁸⁹, lo que puede aportar elementos para comprender la diferencia entre la relación existente entre obra artística y público en ambas ciudades. ¿Es positiva la concentración en el estado de la circulación de propuestas artísticas, o por el

⁸⁹ Está generación de espacios y foros en Tijuana está relacionada con una dimensión cultural de auto gestión y emprendimiento cultural, de la cual las y los artistas en danza contemporánea son parte. En este sentido la creación de espacios atiende a la necesidad de establecer vínculos con el público pero también a una visión cultural para generar proyectos independientes como un medio de supervivencia.

contrario, es deseable la apertura y la multiplicidad de espacios para la divulgación artística? Los relatos aquí presentados pueden dar indicios sobre los aspectos positivos y negativos de esta relación, colocando a la apertura y multiplicidad como un camino con resultados más positivos sobre la relación entre la obra artística y el público, que la concentración de la difusión en una sola institución estatal.

IV.1.4 Consideraciones preliminares sobre la relación entre la adscripción y el reconocimiento como referentes identitarios

Las tres subdimensiones hasta aquí presentadas están relacionadas con la percepción sobre las formas y estilos con las que se hace danza contemporánea; sobre cuál es la relación entre quienes participan de esta actividad artística; y algunas consideraciones sobre sus públicos. A través de estos relatos de prácticas es posible comenzar a delinear los contextos en los que se desenvuelven bailarinas y bailarines, así como recoger algunos hallazgos sobre el espacio en el que se dan los procesos de identificación y pertenencia. Aunado a esto, se encuentran elementos que corresponden a la idea de que la danza contemporánea puede ser entendida como un subcampo y que las ciudades de Monterrey y Tijuana, así como sus constituciones históricas (Lahire, 2002) resultan en manifestaciones diferenciadas de éste. Así, por ejemplo, de los testimonios se observa que existe una comunidad reconocible de individuos que ocupan posiciones diferenciadas dentro de la estructura de este subcampo, entre éstas se encuentran quienes participan en agrupaciones jóvenes así como en aquellas con mayor trayectoria; o bien las maestras y maestros y alumnas y alumnos que en conjunto se despliegan como un espacio estructurado de posiciones (Bourdieu, 1990, p.109). A su vez, en ambas ciudades aparecen pinceladas sobre la forma en la que se estructura este campo, por un lado se tiene una comunidad que se define como individualizada y fragmentada, y por el otro una colaborativa y unida.⁹⁰ Estas dos maneras de interactuar como comunidad pueden ser entendidas como la manifestación diferenciada de un *habitus*, es decir, como un conjunto de saberes que se transmite entre quienes participan en la danza contemporánea y que define las reglas del juego y sobre cómo participar en él (Bourdieu, 1993, p.92). También se encontraron indicios para observar dónde y cómo se

⁹⁰ Sí bien la forma en la que se describen aquí las formas de participación y colaboración son distintas entre Monterrey y Tijuana, en ambas ciudades aparece un deseo porque exista una comunidad, ya sea por generarla o por mejorarla. En este sentido se puede decir que existe una “complicidad objetiva” (Bourdieu, 1990, p.111) sobre la idea de una comunidad artística como recurso para preservarse como subcampo.

transmiten estos saberes, por ejemplo en el caso de Monterrey, cuando Marcela (Monterrey, 2017) platica sobre el tipo de información que reciben en la universidad, los periodos formativos institucionales se dibujan como lugares de transmisión del saber. Lo mismo para el caso de Tijuana, cuando Isabel señala que es en el encuentro con el otro en los salones y talleres como se construye la sensación de comunidad. Habría que mencionar, además, que aparecen también tensiones y conflictos en el interior de estos subcampos por lo que Bourdieu denomina como capitales (2001, p.131). Por ejemplo, en Monterrey cuando Luis expresa el temor de los maestros por ser desplazados, esta puede entenderse como una situación en la que el temor por perder una posición de prestigio social es la expresión de una lucha por un capital social adquirido con el esfuerzo y trabajo de muchos años. O, en el caso de Tijuana el deseo por este capital aparece cuando Isabel expresa su pesar por la falta de reconocimiento hacia las agrupaciones emergentes en relación con aquellas que han acumulado históricamente una gran cantidad de reconocimiento social. Habiendo señalado lo anterior, es necesario aclarar que no es objetivo de este apartado constituir a profundidad a la danza contemporánea como un subcampo profesional, sino proporcionar elementos para comprender el espacio social en el que se configuran los procesos de identificación. En este sentido, sobre lo que es significativo indagar, son los significados que subyacen a los testimonios aquí presentados.

Dicho lo anterior, se plantea que en el caso de Monterrey, la idea de una danza en la que predomina la forma sobre el contenido y en el que la forma de convivencia es el individualismo, sirven como un referente negativo de adscripción a una comunidad dancística, y quienes hacen referencia a ella a través de su contrastación reafirman una dimensión individual de su identidad “yo soy esto y no lo otro”. De esta forma, la acción de diferenciarse, tomando a Dubar (2002, p.11), de un grupo social deriva en una autodefinición a través de la negación. No obstante, este tipo identificación no es posible sin los otros, es decir, sin la comunidad de danza contemporánea como un todo y de la cual a través de una negación es posible ubicarse en una posición particular dentro de ella. Por su parte en Tijuana el referente de adscripción está anclado en un “nexo común” (Dubar, 2002, p.11): la pertenencia. Así, entre las entrevistadas y entrevistados, la colaboración y la comunidad son utilizadas como rasgo definitorio “yo soy parte de esto, y no de otra cosa”, por lo que la identificación está más anclada en el otro que en la individualidad: “yo soy comunidad”. Aquí, el verbo identificación es clave ya que es entendido como un proceso que debe ser llevado a cabo en tanto acción constitutiva del ser, “yo puedo ser en tanto realizo,

consciente o inconscientemente un proceso de diferenciación y/o generalización sobre mis rasgos definitorios”.

Por último, las percepciones sobre el público en ambas ciudades proporcionan indicios sobre el lugar de la danza contemporánea como actividad artística en el interior de cada una de las ciudades estudiadas. La imagen que tienen los artistas sobre su lugar en la sociedad es relevante por múltiples razones, ya que ésta es entendida como una profesión, es decir, una actividad especializada al servicio de la sociedad (Fernández, 2002) que se encuentra imbricada en una relación de dos actores sociales: los artistas que realizan una actividad artística en forma de producto cultural y un público que consume ese producto. Así, el público adquiere suma importancia para quienes bailan: presentar una obra ante un teatro o espacio vacío es uno de los grandes temores a los que se enfrenta cotidianamente quien se dedica a la danza escénica, no sólo por las implicaciones económicas que de esto derivan, sino por su significado en términos de reconocimiento hacia la actividad de bailar; hacia el esfuerzo impreso en la elaboración de una pieza artística; hacia la idea de que lo que un artista realiza tiene sentido en tanto que busca plantear propuestas estéticas y diálogos sensibles con sus distintas comunidades. En última instancia, la ausencia de un público pone en entredicho a la danza como práctica escénica y como actividad humana.⁹¹ Sólo al considerar esto es que adquiere relevancia explorar cómo es percibida esta relación, y en este sentido, los testimonios presentados ilustran dos escenarios distintos: mientras que la comunidad regiomontana parece considerar que su danza se realiza como una actividad endógena: de artistas para artistas, amigos y familiares; en Tijuana se considera que existe una relación más abierta (aunque con algunas reservas) con el público tijuanense.⁹² Es posible suponer que estas consideraciones son parte de los elementos que configuran las formas de identificación de quienes bailan danza contemporánea ¿es la danza reconocida? ¿Tiene sentido lo que hago? ¿Para qué hago danza si nadie va a verla? De igual manera, estas inquietudes son parte de un espectro más amplio de consideraciones sobre la valoración que tiene esta disciplina artística como profesión.

⁹¹ La ausencia de un público supone también un problema económico y profesional, ya que muchas de las veces las propuestas artísticas se realizan a través de apoyos del Estado. Existe así una tensión por cumplir con indicadores que justifiquen la inversión y permitan a las y los artistas seguir percibiendo apoyos gubernamentales.

⁹² La experiencia de esta investigación, así como los acercamientos previos a la danza corroboran estas percepciones. En los eventos dancísticos a los que se ha asistido en Monterrey, son pocas las ocasiones en que se ha observado una gran afluencia de público. En comparación a esto, en Tijuana la mayoría de los eventos tiene una asistencia considerable.

IV.2 Especialización, reconocimiento y autonomía como expresiones de una práctica compartida

Como se ha expresado en páginas anteriores, la formación del subcampo profesional de la danza contemporánea en México se da a través del accionar de diversos actores que han buscado hacer de la danza una actividad vibrante, que sea digna para quien la realiza a la vez que reconocida socialmente. En este deseo, la especialización de su disciplina artística ha ocupado históricamente un lugar central, y de forma particular, a partir de los años setenta ha sido parte fundamental de la formación y el crecimiento de un campo artístico para la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Sin embargo, estos dos contextos han desarrollado procesos particulares para la especialización de sus comunidades artísticas. En el caso de Monterrey se han formado dos licenciaturas en el área de contemporáneo y un bachillerato con especialidad en danza; por su parte Tijuana cuenta actualmente con dos diplomados profesionalizantes coordinados por compañías locales. Estas diferencias son significativas, y en consideración a ellas se hilan los siguientes apartados.

IV.2.1 La especialización y credencialización: dos procesos formativos para practicar danza contemporánea

Bajo la óptica de la profesionalización planteada en capítulos anteriores sobre la especialización y credencialización, la agrupación en comunidades artísticas, la interacción continua con diversos actores institucionales (Freidson, 2001 y 2007; Fernández, 2002 y 2007; Abbott, 2005) y el reconocimiento por parte de la sociedad, se entiende a la danza contemporánea una actividad profesional. No obstante, hablar de profesiones no debe limitarse a imaginar una etiqueta que pueda ser colocada arbitrariamente sobre una actividad particular, sino a pensar en procesos dinámicos en los que individuos y grupos luchan, proponen, sufren y gozan en tanto se desdobl原因 cotidianamente ante escenarios que plantean retos y oportunidades sobre su pertinencia en el mundo social. Estas acciones e interacciones son las que a parecer de este trabajo configuran a la danza contemporánea como una actividad profesional.

En atención a lo planteado hasta aquí, se observó que en Monterrey la especialización a través de la credencialización en forma de títulos universitarios tiene un gran peso como configuradora de las experiencias de vida de bailarinas y bailarines. Esto explica que 11 de 14 entrevistadas y entrevistados cuenten con una licenciatura en danza contemporánea (ver cuadro 4.1), a la vez

que ubica a la formación universitaria como un elemento fundamental para la incorporación y participación en la comunidad artística. Por otra parte, al concluir sus estudios, las propias instituciones formativas se constituyen como espacios laborales a la vez que son una puerta de enlace con otros pares e instituciones del medio. En el caso de Tijuana, a pesar de no contar con un programa formativo de licenciatura, ocho de nueve entrevistadas y entrevistados cuentan con estudios profesionales, seis con estudios de licenciatura, dos con estudios a nivel diplomado y uno con estudios en danza de nivel medio superior (ver cuadro 4.2). No obstante, en Tijuana, todas y todos quienes cuentan con un título de licenciatura en danza, realizaron sus estudios fuera de la ciudad, lo que coincide con su condición de espacio fronterizo y de recepción migratoria. Aun con estas particularidades, el que la mayoría de las y los entrevistados tengan estudios profesionales en danza, abona a la idea de que la especialización a través de la educación credencializada es importante para quienes optan por dedicarse a este arte escénico.

Cuadro 4.1 Estudios profesionales de bailarinas y bailarines en Monterrey

	Nombre	Estudios en danza contemporánea	Estudios complementarios
1	Elizabeth	Independiente	Licenciatura en economía
2	Karen	ESMDM	-
3	Roberto	ESMDM	-
4	Marcela	ESMDM	Maestría en performing arts
5	Pablo	ESMDM	-
6	Francisco	ESMDM	-
7	Cristina	ESMDM	Maestría en performing arts
8	Sarah	UANL	-
9	Marlene	UANL	-
10	Dafne	Independiente	Licenciatura en mercadotecnia
11	Eugenia	UANL	Diplomado en teatro / Maestría en artes
12	Esther	UANL	-
13	Luis	Independiente	Licenciatura en educación
14	Emiliano	UANL	Profesional asociado en enfermería

Fuente: Elaboración propia con datos recogidos de entrevistas.

Sin embargo, este proceso de especialización credencializada es reciente en México, ya que hasta hace algunas décadas para quienes se formaban en danza contemporánea no existía la posibilidad de realizar una licenciatura. La mayoría de las veces los estudios eran realizados bajo el título de profesional medio, técnico en danza o técnico ejecutante (los cuales siguen siendo opciones), por mencionar algunos. Por otra parte, esto explica que esta disciplina artística

sea una actividad con un cierto grado de apertura, ya que para practicar o ejercer profesionalmente no es necesario un título académico como tal. Esta situación plantea conflictos hacia el interior de sus comunidades dado que genera disputas por el prestigio, reconocimiento, oportunidades de trabajo y apoyos gubernamentales entre quienes se dedican a esta actividad artística. También plantea conflictos hacia al exterior, ya que la apertura de la danza contemporánea pone en tensión, en el imaginario de la sociedad, su calidad como profesión. Esto es evidente en ambas ciudades, lo que coloca a la credencialización como un elemento que sobrepasa las particularidades locales. Avanzando en la articulación de este razonamiento, en primera instancia se presentan algunos testimonios recogidos en la ciudad de Monterrey, la cual cuenta con dos instituciones de educación superior encargadas de formar a gran parte de quienes se dedican a la danza en la ciudad.

Como consecuencia, esta condición de institucionalización educativa marca en gran medida las opiniones que se tienen sobre el tema de la credencialización. Por ejemplo, quienes cuentan con estudios universitarios en danza contemporánea ven esta situación de apertura como un elemento que tensiona a la comunidad. No obstante, también expresan que es aceptable e inclusive deseable que existan perfiles profesionales diversos:

Pienso que en sí no es necesario [tener un título]. Yo creo que esto de la danza es a un nivel muy reflexivo y puede ser aprendido de muchas formas ¿no? y no es una necesidad obligatoria el ser academizado, yo creo que no es necesario. Más bien depende de la reflexión de esa persona, de su investigación, del trabajo que ha realizado con su cuerpo, con sus ideas. La aportación que él o ella puede ofrecer [al campo de la danza], sin importar el nivel académico o la escolarización. (Cristina, Monterrey, 2017)

Aparte también abogo por los autoformados. Por ejemplo, hay personas que dicen que aquéllos que no vengán de una escuela formal no deberían ser considerados [como parte de la comunidad]. Creo que quien tenga la vocación [para dedicarse a esto] debe ser considerado. (Pablo, Monterrey, 2017)

Por su parte, algunas(os) profesionales no credencializadas(os) opinan que no contar con una licenciatura no ha significado problema para su desarrollo artístico:

Tener una formación académica ayuda bastante, pero en el mundo de la danza no lo es todo, son herramientas que cada quién aplica. Al menos en este mundo, tal vez yo creo que un médico que quiera consultar o algo pues sí es necesario un papel. Pero son mundos distintos. A mí no me afectó el hecho de no haber estudiado danza, pero esto fue debido a las vivencias que yo he tenido y debido a las personas con las que yo me he relacionado. (Luis, Monterrey, 2017)

No creo que se me haya presentado ninguna dificultad porque yo nunca he aplicado para ninguna beca o para algo así, entonces no sé si ahí sí tenga como alguna injerencia [el no contar con un título en danza]. En mi caso nunca he aplicado a alguna beca y las cosas se han ido dando con las compañías con las que ahorita estoy bailando. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

No obstante, las tensiones sobre este tema adquieren otros matices cuando son entendidas como una cuestión cultural. Esto se ejemplifica con el siguiente relato:

Es una ideología dentro de toda la sociedad de Monterrey. Que hasta eso, claro, ha cambiado, yo he visto gente tratando de descubrir otra manera de moverse, pero luego son criticados porque la gente los tacha de no ser bailarines. Hay una onda muy fuerte de; “si estudiaste eres bailarín si no estudiaste no lo eres”. Pero, por ejemplo, David Lynch [el cineasta] no era así, él no estudió cinematografía, él era un artista visual, entonces, imagínate que él hubiera nacido en Monterrey, y cuando empezó a estudiar cine lo hubieran fichado, pues el mundo no hubiera tenido la posibilidad de tener un David Lynch. Entonces, siento que en Monterrey sí sucede mucho la cuestión de encuadre, [que tu actividad profesional necesariamente corresponda a tus estudios], como si todo fuera acomodado en cajas. Por ejemplo, mi formación es danza [que es] por lo que se me conoce y por lo que soy, pero después de estar viajando me di cuenta que hay obras en las cuales no sabes si es danza o es teatro o instalación, pero es una obra y pesa como obra. Yo tengo una investigación en teatro, digamos, no es que me quiera meter más a profundidad, pero me interesa lo que es danza física ¿no? bueno, aquí me podrían aniquilar si me quisiera parar en el escenario como una actriz porque se tiende mucho a clasificar, cuando [con más libertad] podría haber un gran descubrimiento. (Marcela, Monterrey, 2017)

Aunado a esto, se encontraron testimonios que muestran de forma más acentuada una postura negativa en torno a quiénes pueden ser aceptados o no a participar en el subcampo de la danza contemporánea. Tal es el caso de Emiliano, quien da cuenta cómo la incorporación de artistas no credencializados puede generar tensiones al interior de la comunidad:

No estoy en contra, pero sí se me hace como algo irrespetuoso para quienes sí se avientan la carrera [en danza contemporánea]. Porque te digo, yo lo pensé, “que güey” pude haber terminado la licenciatura en enfermería, seguir trabajando de eso y tomarme [la danza] como un hobby, y mira hay gente que le va súper bien sin tener la licenciatura en danza. (Emiliano, Monterrey, 2017)

Por último, en el caso de Monterrey, es pertinente recuperar aquí el testimonio de Dafne, en tanto ilustra de manera amplia cuáles son las formas en las que se experimenta la vida al margen de la formación credencializada, en ese sentido se toma un conjunto de sus relatos de prácticas para observar con mayor profundidad esta experiencia:

Por ejemplo en mi caso yo lo sentía mucho con El Colectivo [La Aurora] que había como un rechazo, así lo sentí yo, o a la mejor no sé, yo alucino, pero yo sentía como un rechazo de la comunidad hacia nuestro grupo porque en el grupo solamente Jessica [Huerta] era licenciada en danza. Ahora cada vez más veo que surgen grupos de gente que no son cien por ciento bailarines o que no son licenciados en danza, y cada vez surgen más oportunidades. Entonces cada vez veo que hay más apertura en ese sentido en incluir, en cuanto a grupos. Pero aun así siento, y que en cierta forma lo comprendo, de la gente que tiene una licenciatura como que el rollo de; “eh, pero yo tengo la licenciatura”. Lo que yo he aprendido en estos años es que tener una licenciatura no te hace profesional, porque conozco muchísima gente que tiene licenciatura y que lo más que ha hecho es dar clases en academias, que jamás ha ganado una beca, que jamás ha dado un taller, que no tiene trayectoria. O sea, dices tú “¿te chutaste cinco años de técnica y demás para dar clases en academia?” Para no aportar realmente, porque yo siento que el bailarín o el artista tienen que aportar algo a la sociedad, digo, ellos lo hacen de cierta manera, no critico [...]. Entonces eso algo que yo he aprendido, en danza al menos, no sé en las demás profesiones pero [en danza contemporánea] una licenciatura no te asegura que seas

profesional. Y sí hay cierto rechazo, sí, sí lo hay y te digo, lo puedo entender porque si te chutas cinco años de friega que luego llegue alguien que no tiene esos cinco años de friega igual que tú y que esté dando talleres, que está haciendo cosas es como “¡Ah chinga! ¿Por qué?”, lo puedo entender. Pero, creo que si lo vemos desde una perspectiva más amplia, o sea, si abren su mente y se dan cuenta, realmente la licenciatura no te asegura... te asegura, claro, sí aprendes muchas más cosas. Si tú realmente quieres dedicarte a ser profesional y no tuviste la oportunidad de estudiar danza en una licenciatura, tienes que buscar la manera de hacerte profesional, y eso es una responsabilidad tremenda. Entonces sí te limita en ciertas cosas, por ejemplo hay maestrías a las que yo no puedo aplicar porque no tengo una licenciatura en danza, hay otras que sí, hay otras que sí son más abiertas a las que sí puedo aplicar y que sí me gustaría en un futuro aplicar, pero sí hay limitantes. Y también lo que decías de las zonas oscuras, sí hay zonas oscuras y sí es riesgoso porque sí hay gente que al igual que yo comenzó de manera empírica o de manera digamos independiente, que no se mete tanto, que no estudia, que no busca maneras de estar creciendo constantemente, que no se entrena como debe de ser, entonces que luego da clases, y luego por esas personas es que juzgan a todos los demás.

Es difícil que [las instituciones] te abran puertas, pero yo pienso que en mi caso particular ha sido pura talacha [trabajo], ha sido pura talacha porque por ejemplo, ganarme la confianza de Rualdo Rodríguez que es el coordinador de danza [del CONARTE] como para que ahora que ya tengo mi compañía me abra las puertas de un Centro de las Artes. Ha sido puro trabajo, estar presente. Una, estar presente, dos, tratar de participar en la vida de la danza, de la comunidad, estar por ejemplo en las juntas del encuentro, formar parte del gremio, cuando yo me enteré que podía formar parte del gremio de danza, del padrón, investigué lo que se necesitaba y lo primero que pregunté fue ¿necesito licenciatura? Me dijeron: “sí tienes trayectoria de tanto y comparable y tal [puedes empadronarte]”, ya la tenía, metí mi papelería y me registré. Mucha gente no está registrada en el padrón o lo ve como formar parte del sistema o algo. Pero quieras o no ese tipo de cositas, cuando por ejemplo, yo no tengo la licenciatura que me respalde, me van respaldando a mí. Entonces van como diciendo, pues está activa, está trabajando, está creando y aparte está formando parte del gremio activamente, participa. [...] Pero sí ha sido complicado, por ejemplo yo siento que no tengo las mismas posibilidades que mucha gente que está dando talleres fuera del país o que están fuera del estado, hasta cierto punto.

Lo que sí es que hay una apertura muy grande en por ejemplo las convocatorias [de apoyos de CONARTE] que no te exigen que tengas una licenciatura, hasta ahora [...] Hasta ahora no hubo una exigencia en ese sentido, al menos para danza contemporánea. (Dafne, Monterrey, 2017)

Estos relatos dan cuenta de la existencia de dos formas de realizar danza contemporánea profesionalmente, una credencializada y realizada en el seno de una formación institucional, y otra no credencializada realizada de manera autónoma y/o alternativa. Ambas coexisten y forman parte de las posibilidades de profesionalización de bailarinas y bailarines, a la vez que ambas son formas consideradas legítimas (aunque puedan en ocasiones generar conflictos entre sí) por la comunidad. Antes de analizar qué implicaciones tienen estos testimonios regiomontanos, se exponen algunos relatos que dan cuenta de cómo se percibe esta situación en Tijuana.

La ciudad de Tijuana no cuenta con una oferta de estudios en danza contemporánea a nivel licenciatura y/o posgrados. No obstante, la comunidad dancística ha creado distintos espacios

para la formación profesional. Por otra parte y como se mencionó anteriormente, de su condición como destino migratorio resulta que parte de su comunidad artística ha realizado sus estudios superiores en danza contemporánea fuera de Tijuana o bien en sus ciudades de origen (ver cuadro 4.2).

Cuadro 4.2 Estudios profesionales de bailarinas y bailarines en Tijuana

	Nombre	Estudios en danza contemporánea	Estudios complementarios
1	Eva	UAS (Hermosillo)	-
2	Carlos	Independiente (Tijuana)	Licenciatura en artes teatrales
3	Isabel	UV (Xalapa)	-
4	Mario	CENART (CDMX)	-
5	Alejandra	UAB (Mexicali)	-
6	Elías	CDPEBC (Tijuana)	Licenciatura en comunicación
7	Érica	EPDM (Mazatlán)	-
8	Mariana	EPDM (Mazatlán)	-
9	Claudia	CDPEBC (Tijuana)	Licenciatura en ciencias de la educación

Fuente: Elaboración propia con datos recogidos de entrevistas.

Así, de forma análoga a la ciudad de Monterrey, en Tijuana seis entrevistados cuentan con estudios profesionales credencializados en danza contemporánea: cinco licenciaturas y una carrera técnica, dos entrevistados cursaron sus estudios en el CDPEBC y uno se ha formado de manera independiente a través de cursos y talleres, entre otros. No obstante, los nueve entrevistados cuentan con algún tipo de estudio medio superior o superior. De igual manera, la percepción sobre la especialización a través de la credencialización y/o vías alternativas es similar en ambas ciudades, como ejemplo de esto se presentan algunos testimonios de quienes tienen una formación no credencializada de tipo licenciatura sobre la posibilidad de hacer danza contemporánea en Tijuana:

[Estudiar en una] escuela de danza formal sí es importante, pero al final el papel [o título] en la danza [no lo es tanto]. Conozco mucha gente y lo he visto y lo he vivido; [para mí] no fue como un requisito, entonces yo he podido seguir bailando. (Claudia, Tijuana, 2017)

Pues yo considero que cuando se estudia [danza contemporánea] en una institución pues tienes la ventaja de que es súper formal ¿no? con maestros o maestras que también estudiaron ciertas carreras y tienen como muchísimos años bailando y pues tienen la técnica perfecta, por decir algo. Y yo que estudié, se puede decir como súper hippie ¿no? obviamente tienes un base, que es lo importante, todo mundo debe tener una base de formación ¿sabes? Creo que no es necesario salir de una licenciatura en danza para bailar, eso no te hace un bailarín, ni bailar. Te da una técnica súper buena, claro, un nombre, de cualquier escuela que vengas, por supuesto, pero pues ya me di cuenta que no fue como

tanto rollo no haber estudiado una carrera, creo que estuvo bien así, de hecho me gusta más porque estoy empapado de muchas personas, empapado de muchas funciones y ramas y técnicas de todo tipo, entonces es como un collage, tengo como un collage de todo que me ha hecho formarme como lo que soy como bailarín. (Elías, Tijuana, 2017)

Sin embargo, la formación credencializada no deja de ser un referente significativo como proceso de adscripción y pertenencia, y en este sentido sirve como medio de equivalencia sobre lo que se entiende como una formación profesional:

Dijimos: “ok, vamos a entrenarnos, y vamos a tomar ese diplomado”, que fue el de Lux Boreal en 2007, y ahí fue como mi primer acercamiento a una formación académica, por decirlo así. Más adelante en 2014 tomé otro diplomado en danza pero con UABC. De hecho, ahora que terminé este [último] diplomado de Lux Boreal en 2017, [en] una retroalimentación una maestra me dijo que cuando yo hice la audición para el diplomado ella dijo “¿O sea, qué hace aquí? Si ya tomó un diplomado con nosotros y ya baila pues profesionalmente ¿no?” y lo que yo le respondí es que este tercer diplomado ya equivale a mi carrera de la danza. Para mí esto ya es una carrera. Entonces para mí es mi formación como académica se podría decir. Estos tres diplomados que tomé más [otros] tantos talleres que he tomado en la vida, creo que esa es mi formación. Y yo digo, “bueno, puede ser como una licenciatura”. (Elías, Tijuana, 2017)

Se recoge también una perspectiva pragmática que reflexiona sobre las ventajas que resultan de contar con un título universitario en términos de incorporación al mercado de trabajo:

En la danza, que es un mundo donde muchos se inclinan a la enseñanza como [actividad] complementaria para sustentarse y vivir, las universidades son muy buenos *spots* [de trabajo]. Entonces si no tienes un título, bueno, [en mi caso] tengo mi licenciatura en teatro, pero si no tienes un papelito... [Por ejemplo], posiblemente el maestro [Jorge] Domínguez no pueda ser maestro en una licenciatura en danza porque no tiene licenciatura. [Entonces el tener un título] es una manera de meternos en el sistema, de acoplarnos y adaptarnos al sistema. (Carlos, Tijuana, 2017)

Por último, en algunas de las experiencias recopiladas se señala que los esfuerzos actuales para profesionalizar la danza en Tijuana podrían mejorarse con la incorporación de estudios superiores en danza, a la vez que también se expresa que la coexistencia de distintos espacios formativos genera una producción constante de artistas, lo cual, en palabras de las y los entrevistados, podría ser equivalente a contar con una licenciatura:

Para formarse ya como un nivel profesional tal vez no [exista un espacio], o sea, porque nosotros, [el diplomado o CDPEBC], somos como un pre a la formación ¿no? O sea, nosotros somos ese propedéutico para poder audicionar en una licenciatura, para que logres tener el nivel mínimo que te requiere para entrar en una licenciatura. Tal vez [tener una licenciatura] le daría un plus a la ciudad, creo que si la ciudad tuviera [una licenciatura] tal vez se convertiría en esa ciudad que ya es pero tendría ese plus. Porque creo que Tijuana tiene esa característica que es una ciudad que genera muchas cosas y si tuviera una licenciatura el nivel dancístico creo que terminaría de potencializar lo que ya sucede ¿no? (Mariana, Tijuana, 2017)

Una teoría, por ejemplo, es que salen [a ejercer] muchas personas que han estudiado danza porque bueno, está el diplomado de Lux Boreal que genera egresados. Aunque sea de diplomado pero son egresados ¿no? está la licenciatura de danza [contemporánea] de Mexicali que está generando

egresados cada año, y que muchos son de Mexicali pero muchos son de Tijuana que se van para allá, y también de otros lados ¿no? Está aquí mismo la licenciatura de teatro, que aunque es teatro también es un acto escénico y está muy vinculado, o sea muchas personas de danza hacen teatro y viceversa ¿no? y la [Escuela Gloria] Campobello que tiene también egresados. Entonces creo que aunque no hay como una licenciatura formal en Tijuana, sí hay pues [opciones para la formación profesional]. (Érica, Tijuana, 2017)

Los relatos tijuanenses muestran coincidencias con su contraparte regiomontana en tanto su comunidad está configurada por bailarinas y bailarines con formaciones credencializadas y no credencializadas. Ahora bien, en Tijuana no se hace evidente una tensión entre quienes cuentan y quienes no cuentan con estudios credencializados y su participación de las actividades artísticas de la localidad. Esto plantea diferencias significativas en tanto es presumible que en Tijuana sea más sencillo realizar una trayectoria profesional sin un título universitario, ya que la propia ciudad no ofrece estudios universitarios. Por su parte, en Monterrey, en donde existen dos instituciones que ofertan programas de licenciatura en danza contemporánea, se expresa en varias ocasiones un conflicto entre quienes ostentan una credencialización y quienes optan por realizar estudios alternativos o no credencializados. De igual manera, la existencia o ausencia de este conflicto en ambas ciudades puede tener un impacto significativo en la experiencia individual de quienes desean hacer danza profesionalmente. Por un lado, en Monterrey la presión de la credencialización puede jugar un rol fundamental en la estructuración de las posiciones de su comunidad artística, a la vez que éstas se pueden organizar jerárquicamente en función de esta credencialización, como lo expresa puntualmente Dafne (Monterrey, 2017) cuando expone las dificultades y limitaciones a las que se enfrenta una artista no credencializada, así como el esfuerzo extra que es necesario realizar para ser reconocida como parte de la comunidad dancística.

Esto es clave en la configuración de las experiencias y formaciones identitarias, a la vez que en la disposición estructural del campo artístico de la danza. Por ejemplo, sobre Monterrey se puede suponer que aquellos que sí tienen estudios de licenciatura abogan por obtener y controlar los espacios y puestos de privilegio en relación con quienes no son profesionistas institucionalizados. Por el contrario, quienes no cuentan con las credenciales institucionales pueden generar diversas (e inclusive novedosas) estrategias para entrar y ocupar un lugar reconocido en el campo. Ejemplos de esto se encuentran en los relatos de Luis y Dafne: el primero se refiere a las redes como soporte para su desarrollo artístico y en el segundo se señala

a la estrategia del empadronamiento como uno de los mecanismos de entrada a la comunidad de danza.

Ahora bien, la transmisión y adquisición de conocimientos técnicos y teóricos en la danza escénica también tiene una dimensión artesanal, que si bien es inherente a ésta como actividad artística cuya herramienta fundamental es el cuerpo, ha sufrido transformaciones significativas en los últimos años. Muchas de las maestras y los maestros que se formaron en épocas anteriores a la institucionalización credencializada, lograron adquirir conocimientos y especializarse, en gran parte, a través del contacto directo con bailarinas y bailarines y coreógrafas y coreógrafos quienes compartían sus conocimientos en el ejercicio profesional, como por ejemplo con sus cuerpos de baile, así como en talleres y distintos foros artísticos, por mencionar algunos. Con el paso del tiempo, estos conocimientos han ido incorporándose cada vez más al ámbito institucionalizado y al marco de programas de estudios universitarios. En este sentido, las intuiciones educativas han tendido a monopolizar, en tanto espacios de trabajo y reconocimiento social, los procesos de transmisión de conocimiento. Así, el prestigio de una escuela puede derivar en parte de los maestros que imparten clases en ella, ya sea por su experiencia como artistas, por su metodología de enseñanza o por el conocimiento de alguna técnica en particular. De esta manera, por lo menos en México, es posible pensar que una formación a la manera de un oficio artesanal es cada vez más difícil de realizar. Ejemplo de esto es lo señalado por Marcela sobre la existencia de maestras y maestros en Monterrey con los cuales prepararse profesionalmente en los márgenes institucionales:

pero en Monterrey no hay a lo mejor ahorita como un *master* que forme, a lo mejor podría ser un Mizraim [Araujo] que él ya ha formado a sus bailarines sin haber pasado por la universidad y que sigue un régimen [de trabajo estructurado]... pero, [a parte de él] no conozco a alguien que diga “Ah conozco a este *master* me puedo entrenar con él, formarme con él sin pasar por la universidad”. Está más difícil.

Para mí, en la experiencia personal yo sí puedo decir, porque es lo que viví, que, haber estudiado en La Superior sí me dio unas tablas cañonas... Yo me voy a Europa sin haber estudiado en La Superior y no hubiera logrado lo que logré, [...] no hubiera logrado muchas cosas. Entonces dentro de lo que me tocó vivir, es decir una persona que nació en Monterrey, para mí la mejor opción es: “échate una [licenciatura en una] universidad o entrena duro tú solo, pero entrena de verdad, desde lo antes posible, para que cuando ya te sientas lo suficientemente preparado puedas irte a otro país y seguir experimentando con técnicas”. (Marcela, 2017, Monterrey)

Esta situación se presenta de manera distinta en Tijuana, ya que en ella no existen instituciones dedicadas exclusivamente a la formación en danza contemporánea. En este sentido, aquí la transmisión de conocimientos está más vinculada al oficio, es decir al compartir

conocimientos de manera independiente en el marco de las actividades consuetudinarias de la danza; en talleres, en clases maestras, en los entrenamientos que organizan las compañías de la localidad, entre otros. Por lo que la transmisión de conocimientos sobre la danza contemporánea y la formación de nuevas generaciones en la ciudad de Tijuana se pueden realizar a través de estrategias tanto de tipo artesanal como institucional.

Por otra parte, si bien en Tijuana no aparecen conflictos evidentes entre quienes tienen estudios institucionalizados y quienes tienen estudios alternativos, es necesario señalar que las tensiones más bien aparecen en su dimensión individual al interior de la comunidad artística, o bien en su dimensión social hacia el exterior de ésta. Un ejemplo de esto se observa cuando Elías toma al tiempo que se necesita para realizar una licenciatura como referencia para referirse a su propio proceso de especialización y formación profesional "...y yo digo, bueno puede ser como una licenciatura". Esto significa no sólo el auto reconocimiento de que se ha cumplido con un proceso de profesionalización, sino que este proceso puede ser aprehendido en tanto es equivalente a otro que es reconocido socialmente. Esta equivalencia es también observable en lo expuesto por Érica cuando enlista los distintos espacios formativos existentes en Tijuana como correspondencia a tener una licenciatura en la ciudad. En este sentido, si bien no existe una tensión evidente en los relatos recopilados, en el imaginario del subcampo la idea de la credencialización sigue jugando un rol estructurador.

Sobre esta subdimensión se puede establecer entonces que la credencialización como recurso para la profesionalización al interior de este subcampo juega un papel sustantivo en tanto es parte de los repertorios de acción que pueden ser utilizados para configurar las posiciones que estructuran (Bourdieu, 1990) a la danza contemporánea, a la vez que las credenciales mismas pueden ser entendidas como un capital cultural institucionalizado (Bourdieu, 2001) que no es adquirido por todos y que genera tensiones y conflictos entre aquellos que lo poseen y quienes no. Por otra parte, la profesionalización (Fernández, 2002) a través de la especialización credencializada puede ser cuestionada como recurso para posicionar a la danza contemporánea socialmente como una profesión. ¿Cómo se explica que en Monterrey, cuyo grado de institucionalización credencializada es mayor que el de Tijuana, predomine la percepción de que la danza contemporánea cuenta con pocos asistentes y, consecuentemente, con poco reconocimiento social? Y por su parte, ¿a qué responde que en la ciudad de Tijuana, a pesar de no contar con instituciones para la formación credencializada a nivel profesional la percepción

sobre el público sea más favorable? A reserva de que es necesario realizar estudios focalizados en esta temática, se puede deducir provisionalmente que en la danza contemporánea como arte escénico, si bien la credencialización juega un rol significativo para la estructuración de las posiciones de las y los artistas, ésta no deviene por sí misma en un reconocimiento por parte de la sociedad. De igual manera valdría la pena preguntarse ¿qué tiene mayor valor o utilidad para la conservación y/o consolidación este subcampo artístico, la profesionalización institucionalizada o el reconocimiento social? Más aún, y aunque sobre esto ya se presentaron algunos indicios ¿qué significa la credencialización para la danza contemporánea como profesión? Indudablemente, en tanto este subcampo se encuentra inmerso en dinámicas sociales más amplias en las que la especialización credencializada a nivel global es parte central de las agendas sobre el mundo del trabajo, ésta continuará siendo un elemento sustantivo para la configuración de esta disciplina artística. No obstante, las propias particularidades de esta disciplina ponen en tensión su pertinencia y su incorporación como elemento necesario y/o valorado para sus dinámicas internas y la obtención de reconocimiento social. Sobre esto último se elabora la siguiente subdimensión, bajo el supuesto de que el reconocimiento juega un rol fundamental en los procesos de identificación.

IV.2.2 Percepciones en torno al reconocimiento: La valoración social como componente de las configuraciones identitarias

El reconocimiento social para la danza contemporánea, como en otras profesiones, es de suma relevancia en tanto se entiende que la actividad de bailar está imbricada en las particularidades políticas, económicas y culturales en las que se desarrolla. De igual manera, los gremios artísticos luchan permanentemente por tener un lugar en el mundo social y articularse con él de manera continua. Ahora bien, cuando se habla de danza contemporánea como una práctica profesional artística se entiende ésta en su dimensión analítica, pero también en su dimensión empírica. La danza no existe únicamente como idea abstracta, sino que se configura a través de la acción cotidiana de individuos que han elegido hacer de ella su vida y que actúan en consecuencia a esta decisión vital. Por otra parte, bailar no son sólo las secuencias de movimientos ejecutadas por el cuerpo, es también una actividad enmarcada en el devenir social e histórico en donde los individuos se encuentran constantemente en pugna por definir el rumbo de la vida colectiva. En este escenario, si bailarinas y bailarines desean ocupar un lugar en el

mundo social, entonces, deben afirmar y convencer (Becker, 2008) que su actividad artística tiene sentido para quienes participan de ella y para la sociedad en general.

Esto, en parte, se logra a través de su reconocimiento como actividad profesional y su contribución a la configuración del mundo social. En este sentido, el ser reconocida o reconocido es un indicio al cual se puede acudir para observar el lugar que ocupa una actividad como la danza contemporánea en la sociedad mexicana, así como el lugar que ocupa ésta en el imaginario colectivo de las y los artistas. Siguiendo esta lógica, se regresa a los relatos de las y los artistas con la intención de conocer cuáles son algunas de las percepciones que se tienen sobre su reconocimiento como profesionistas de la danza contemporánea en México.

En primera instancia, y tomando a la ciudad de Monterrey como ejemplo, un lugar al que se acude comúnmente entre las discusiones sobre si este arte escénico es reconocido como profesión o no, es el de su comparación:

[La danza contemporánea] todavía no se llega a valorar al 100 por ciento como debería, o como le pagan a un arquitecto o a un futbolista. Está muy cañón que... bueno, me gusta soñar despierta. Espero que en algún momento pueda llegarse a dar ¿no? que se valore [la danza contemporánea] como cualquier otro oficio o profesión bien pagada. (Dafne, Monterrey, 2017)

E inclusive se llegan a realizar comparaciones con otras formas de danza:

Creo que [la danza contemporánea] está muy menospreciada por la sociedad, creo que no la valoran y no le sacan el provecho que se podría, simplemente vas a una función de folclor y está llena ¿no? vas a una función de ballet y está bastante bien también, pero vas a una función de contemporáneo y es muy rara la compañía que llena o que de perdido llega a tener 100 asistentes. (Francisco, Monterrey, 2017)

A su vez, algunas de las razones expresadas sobre la falta de reconocimiento social están relacionadas con las características propias de la danza contemporánea y de su inteligibilidad como propuesta artística, ya que ésta es percibida como una actividad misteriosa o incomprensible para el grueso de la sociedad:

Sobre la danza contemporánea en Monterrey creo que le falta mucho terreno que ganar, creo que hace falta reconocimiento, que se sepa qué es también, y que se le de valor. En sí creo que la danza en general en comparación de otras artes le ha costado más [ser reconocida]. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

La danza contemporánea está muy desprestigiada en nuestra comunidad porque han pasado, al parecer varios años en el que la gente de pronto va a una función o ve en la calle [un espectáculo de danza contemporánea] y dice “ah, sólo se revuelcan pero no está pasando nada”. (Pablo, Monterrey, 2017)

Aunado a esto, en uno de los relatos recogidos se realiza una comparación con otros países sobre, poniendo especial atención al lugar que ocupa el artista en la sociedad:

[Dedicarme a la danza contemporánea] significa que decidí investigar algo que es muy difícil de entender, inclusive para mí es algo que es difícil. Es un producto difícil de vender y que no es muy consumible también, y que no es muy entendido. Entonces sí se siente yo creo que, al menos aquí en Monterrey sí siento un como, no rechazo pero como [falta de] esa valorización del artista en general. O sea, recuerdo cuando estaba en Europa, no era de que fueras ¡wow!, pero es como “ah, eres el artista” y eres el artista plástico, el artista en danza, y todos como que tenían un lugar en la sociedad y en la economía y en lo académico y en lo intelectual. Había un espacio para ellos, y aquí no lo siento. Entonces no sé si es porque es Monterrey y lo que se consume [de arte] es diferente, o no sé si es porque no estoy inmiscuida en la red [de trabajo y colaboraciones profesionales], que sé que existe, como de danza que sucede en México, no sé. Pero no me siento parte de algo. (Cristina, Monterrey, 2017)

Por otra parte, la falta de reconocimiento puede acentuarse si no se cuentan con estudios profesionales que avalen la actividad de bailar:

Ah, ese si es un tema con la gente que no está relacionada [con el universo de la danza]. Por ejemplo, yo no estudié danza [contemporánea] entonces toda mi familia y mis amigos lo ven como que es mi *hobby*. O sea, lo siguen viendo “no, pues es tu *hobby* ¿no?” No, ahorita ya se convirtió en mucho más que un *hobby* por las horas que le dedico, por la responsabilidad que implica. El que no me remunere económicamente o que no viva económicamente de eso para mí no significa que no sea un trabajo. O sea, creo que también es un trabajo aunque no te lo paguen al cien. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

Habría que agregar aquí un par de experiencias relacionadas con el reconocimiento familiar, ya que éste puede dar pistas sobre lo que la sociedad en su conjunto expresa sobre la danza contemporánea. De esta manera, la percepción que muestran algunas familias al conocer que sus hijas e hijos han decidido dedicarse a la danza complementa lo expuesto hasta el momento:

En [mi familia] también estaban muy preocupados [y me comentaban cosa como:] “¿estás segura? es una carrera muy difícil, es muy selectiva, no hay muchas oportunidades para muchas personas. Piensa en tu carrera, que tal vez va a ser corta en tiempo. Mira, puedes hacer muchas otras cosas, eres muy inteligente ¿estás segura?” Mis hermanos [de la misma forma] así de qué “¿por qué vas a hacer eso? Nada que ver, ponte a estudiar algo bien”. Y yo [les contestaba:] “pues es que esto es [lo que quiero hacer] y a ver cómo me va”. (Cristina, Monterrey, 2017)

Yo quería terminar bien la carrera [en danza contemporánea] porque era lo que mis papás me estaban pagando, que era realmente mi hermana la que me pagaba porque mi papá me dijo no, no te voy a pagar la carrera [en danza], yo no te voy a pagar eso. (Emiliano, Monterrey, 2017)

Estos últimos relatos, de una bailarina y un bailarín respectivamente, atienden dos dimensiones relacionadas con la poca valoración de esta actividad artística; en el primer testimonio la precaución familiar alude a una dimensión laboral en tanto la familia cuestiona las posibilidades de salir adelante como profesionista a través de la danza contemporánea. El segundo, en cambio, se plantea una desvaloración que está vinculada al hecho de que el autor

del relato, al ser hombre, no debería dedicarse a una profesión considerada como femenina o para mujeres. Sobre esta última dimensión relacionada con el género se volverá en otro apartado, no obstante es pertinente adelantar aquí que la dimensión de género es relevante en tanto la danza contemporánea es una profesión generizada y feminizada. Como un primer adelanto sobre esto, se encontró que las entrevistadas en Monterrey manifestaron contar con más apoyo de parte de su familia para involucrarse con las artes que su contraparte masculina. Inclusive en cuatro testimonios, las madres de las entrevistadas habían estudiado danza o manifestado el deseo por estudiar danza en su juventud. Por otra parte, todos los hombres entrevistados realizaron sus acercamientos a la danza en edades más avanzadas y siempre fueron cuestionados ante la posibilidad de dedicarse a bailar. Sobre esta dimensión se profundizará más adelante.

En los relatos regiomontanos aquí presentados se bosqueja una realidad compartida: el poco reconocimiento que tiene la danza contemporánea ante la sociedad. Es así que la danza como una actividad poco conocida y los cuestionamientos sobre el lugar de las y los artistas en la sociedad son de relevancia para conocer las características del reconocimiento que ésta tiene como profesión. De igual manera los relatos vinculados a la percepción familiar permiten observar cómo el reconocimiento puede ser percibido diferenciadamente en función del género.

Por otro lado en Tijuana, algunas de las respuestas son coincidentes con lo expuesto por su contraparte regiomontana. Así, por ejemplo, vuelve a aparecer la imagen de la danza como un *hobby* y el desconocimiento sobre la danza contemporánea como profesión:

de pronto eres bailarín y haces lo que amas, pero vives en un mundo de normales y de gente que cree que te dedicas a tu *hobby*; que tu profesión es un *hobby*. Eres un chiste para la gente normal, es como [que te preguntan] “¿hay una licenciatura en danza, a poco eso se estudia?” Y tú pensando en lo sacrificada que es tu vida y [lo difícil que es ver] cómo la demeritan. (Alejandra, Tijuana, 2017)

Aparecen, también las referencias a desvaloraciones explícitas por parte de conocidos y amigos cuando es externado un deseo por dedicarse a bailar:

[Cuando decidí cambiarme de carrera para bailar] todas las personas que yo quería en ese momento se voltearon en contra mía. [Me preguntaban:] “¿cómo vas a dejar una carrera que sí te sirve, por algo que no te sirve?”, y yo [les contestaba:] “pues es que a mí me encanta” y me decían “es que eso no sirve”. Siento que es algo que nos dicen mucho a los bailarines: “no sirves”. Entonces fue esa problemática en que me estuvieran diciendo eso. Todos se voltearon en contra mía, me dejaron sola, prácticamente. (Eva, Tijuana, 2017)

En cuanto al apoyo familiar, en Tijuana, si bien no aparece una tensión evidente en el seno familiar como en el caso de Monterrey, sí aparecen indicios de reticencia por parte de los familiares para apoyar la decisión de dedicarse a la danza contemporánea:

Primero hablé con mi mamá, luego hablé con mi papá y pues mi papá estaba feliz porque yo estudiaba ingeniería ¿no? porque pues somos tres hijas, no tuvo hijos, y él estaba muy contento [de que yo estudiara eso]. A mí papá le costó más trabajo [entender que me iba a dedicar a la danza] pero pues a final de cuentas quería que yo estuviera bien. (Érica, Tijuana, 2017)

Ya como que vieron que sí era en serio [lo de estudiar una licenciatura en danza contemporánea]. Porque siento que me dijeron “no te voy a apoyar [económicamente]” para que yo [desistiera]. Entonces como ya vieron que iba en serio fueron cediendo poquito a poquito. Mi mamá creo que hasta mi último año [de mi carrera] dijo: “Ah, mi hija es bailarina, está bien”. Hasta ahorita [que ya me dedico a esto profesionalmente] siento que mi mamá siente orgullo, así que dice: “Estoy orgullosa de mi hija”. (Eva, Tijuana 2017)

A pesar de estos matices, en general los testimonios recogidos en Tijuana muestran menos tensiones relacionadas con el reconocimiento social y familiar. Sin embargo, como puntualización, también aparecieron coincidencias relacionadas con la dimensión de género en tanto en un testimonio (Isabel, Tijuana, 2017) se expresó que su madre compartía su gusto por la danza. Así como diferencias, en tanto los hombres entrevistados no expresaron haber sufrido problemas o rechazo por parte de su familia al externar sus deseos por bailar. Sobre esto se ahondará en apartados posteriores. Lo que es relevante al momento es apuntar que si bien en ambas ciudades aparece la idea de que la danza contemporánea posee poco reconocimiento social, ésta se manifiesta de forma diferenciada. Es posible deducir de esto que la percepción que tienen bailarinas y bailarines se configura en la relación existente entre las diversas dimensiones de sus experiencias cotidianas y que se realiza de forma diferenciada entre ambas ciudades. Así por ejemplo, si se observó con anterioridad que la comunidad artística en Monterrey expresó que su relación con el público era problemática en tanto contaban con poca afluencia en sus eventos artísticos, es plausible pensar que esto contribuye, entre otros factores, a configurar la idea de que la danza posee poco o nulo reconocimiento por parte de la sociedad. En contraposición, los testimonios tijuanenses expresaron tener una cantidad considerable de afluencia a sus eventos dancísticos, por lo que esto es consistente (bajo el supuesto de que la asistencia a eventos dancísticos es un indicador de valoración social) con el hecho de que no manifiesten problemas evidentes en relación con el reconocimiento social de su actividad artística. De esto se desprende la hipótesis de que el reconocimiento social genera más tensiones entre artistas regiomontanos que tijuanenses. No obstante en ambas ciudades la danza contemporánea es cuestionada -aunque en distintos grados- como profesión artística. Al mismo tiempo, en tanto estas condiciones desfavorables son parte de las características que definen esta práctica artística, las y los artistas que deciden y se dedican a la danza encuentran en este

enfrentamiento con la realidad una experiencia que puede derivar en el reforzamiento de su vocación e identidad. Sólo quienes realmente desean dedicarse a la danza afrontaran la desvaloración social de sus elecciones vitales; y quienes superen este escenario adverso entonces pasarán a formar parte de un grupo selecto de bailarinas y bailarines; coreógrafas y coreógrafos de la danza contemporánea. Este tránsito puede ser entonces un elemento de cohesión e identidad entre los integrantes de dicho grupo.

IV.2.3 La autonomía, el apoyo estatal y la multiactividad como realidades profesionales

Se ha mencionado que las profesiones son un tipo de actividad especializada y reconocida socialmente (Fernández, 2002), y, que éstas están conformadas a través de una división del trabajo por grupos estables y duraderos de individuos que se relacionan a su vez con diversas instituciones (Abbott, 2005). Por otra parte se presentó una perspectiva teórica que afirma que las actividades artísticas deben poseer cierto grado de control y autonomía sobre la circulación de sus saberes especializados, sobre la autoridad de su producción artística, así como sobre la relación que se establecen con sus públicos (Freidson, 2007). De igual manera, estos son factores centrales para reflexionar sobre la práctica profesional de la danza contemporánea en México. En este caso la autonomía corresponde a las posibilidades de independencia en la creación y producción escénica, así como a las posibilidades de vivir de las actividades propiamente relacionadas con su quehacer artístico. Sobre esto, es importante recordar que en este país las artes y particularmente la danza han estado históricamente vinculadas al Estado, y éste ha sido, en gran medida, promotor y sustento de la actividad artística nacional. Algunos eventos relevantes relacionados con la actividad estatal en torno a la cultura y las artes son: la creación del INBA en 1946, el Consejo Nacional para La Cultura y las Artes en 1988 y su posterior transformación en la Secretaría de Cultura en el año 2015; igualmente es importante rescatar la reforma al artículo 4 constitucional, en donde se incorpora el acceso a la cultura como un derecho humano (Dorantes, 2013, pp.845-862) y la creación de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales en 2017⁹³. De manera general, es difícil pensar en términos de autonomía (del Estado) la actividad artística mexicana, e inclusive vale la pena preguntarse si esto es posible o deseable. Ahora bien, como estos cuestionamientos forman parte de una discusión más amplia, en lo que aquí se pone atención es únicamente a la percepción que expresan las y los

⁹³ http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDL_190617.pdf (consultado el 23 de julio de 2018).

artistas sobre este tema, así como en las implicaciones que éste tiene en sus configuraciones identitarias. Para esto se toman dos relatos de Monterrey y uno de Tijuana en los que muestran parte de la realidad que viven bailarinas y bailarines en relación con la búsqueda de independencia profesional y económica y el lugar que ocupa el Estado en este escenario:

Hay una crisis de trabajo para este ámbito, es muy mal pagado, muchísimo muy mal pagado. En una compañía [de danza contemporánea] ni siquiera te pagan. O sea, realmente no existen compañías, son agrupaciones, son colectivos. Pero no son compañías porque no tienen ingresos [estables]. (Eugenia, Monterrey, 2017)

Si sigo en la danza [contemporánea] voy a ser muy feliz bailando y viajando, pero cuando tenga 60 [años] no voy a tener una casa en donde [vivir], aunque sea del Infonavit de un metro por un metro, no voy a tener nada. Entonces es difícil... (Isabel, Tijuana, 2017)

Sin embargo, vivimos en un país en donde trabajas mucho y ganas poco, [y] por culpa de trabajar tanto se te consume todo el día. Entonces para poder sobrevivir, ya las últimas horas que te quedan libre [después de trabajar durante el día] estás muy cansado como para poder profundizar en el arte. Eso es un golpe muy duro para los artistas potenciales que podrían existir en el país. [Por otra parte] existen personas que se arriesgan un chorro, que es más o menos mi intención, [aun] no lo he hecho del todo... pero [estoy hablando de] apostarle 100 por ciento al arte; en donde digo “No voy a dar clases y ojalá, apostándole totalmente a la creación ojalá en algún punto de mi vida pueda ser autosustentable”. Que yo pueda vivir de eso. Todo eso está bien difícil, o sea, yo me deprimí un chorro [al principio]. (Marcela, Monterrey, 2017)

Estos testimonios dan cuenta de una realidad en que la autonomía representa un objetivo difícil de alcanzar por cuenta propia, y es aquí donde el apoyo del Estado adquiere relevancia como fuente de empleo de recursos para la producción y difusión artística. Así, por ejemplo, en el caso de Monterrey 7 de 14 entrevistadas y/o entrevistados (ver cuadro 4.3) contaron, entre los años 2017 y/o 2018, con apoyo del estado o la federación para la formación, producción o difusión de su trabajo artístico. En el caso de Tijuana cinco de nueve entrevistados contaron, en este mismo periodo de tiempo, con algún apoyo del Estado⁹⁴ (ver cuadro 4.4). ¿Cómo es que se experimentan estos apoyos en la vida de las bailarinas y los bailarines? En primera instancia, los recursos del Estado generalmente se otorgan a través de convocatorias abiertas a las comunidades artísticas, por lo que el proceso en sí implica una competencia entre pares y un periodo de incertidumbre sobre si se obtendrá el apoyo o no. Así, la mayoría de las veces, el ser acreedor de un apoyo implica no sólo la posibilidad de seguir generando actividades y/o proyectos artísticos, sino la satisfacción emocional individual y el reconocimiento de las instituciones que, a través de miembros de los gremios artísticos, dictaminan los proyectos, así

⁹⁴ De las o los entrevistados restantes, es necesario considerar que algunos de ellos pudieron haber sido beneficiarios en periodos anteriores de algún apoyo estatal y/o federal.

como el reconocimiento de la comunidad artística que participa y/o está atenta de los apoyos y convocatorias existentes. Es en este sentido que a continuación se presentan algunas experiencias sobre la aplicación y/u obtención de apoyos por parte del Estado.

En primera instancia se muestran dos relatos que cuentan la experiencia satisfactoria de obtener un apoyo en la ciudad de Monterrey, así como la necesidad de que existan éstos para el desarrollo de propuestas artísticas. Estas dos experiencias se enmarcan como beneficiarias del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) que publica el CONARTE, y que se otorga en varias categorías, entre las que aquí sólo se refiere a la de “Desarrollo Artístico Colectivo”:

Bueno, esa vez [que recibimos el apoyo] me sentí increíble ¿no? y yo creo que Didier [Fuentes] también. Entonces puse un presupuesto para pagar ensayos, porque fue algo muy emotivo para mí, de que, qué lindo que quieres crear algo y aparte te vas a pagar ensayos. Que no del todo te los pagas ¿verdad? porque dura un año, entonces pues [ensayos] pagados [tuvimos] unos cuatro meses, [cuando] realmente nadie te paga ensayos, casi nadie. (Marlene, Monterrey, 2017)

Híjole, sí son bien importante esas becas, sino yo no hubiera hecho [la pieza de danza contemporánea] *Heart Beat* o no hubiera traído a Daniela [Urias para poder trabajar juntas], o sea yo le estoy pagando viáticos. Para que saliera bien la obra yo contraté iluminador, compré algunas cosas... nos lo tomamos bien en serio, queríamos que saliera de la mejor calidad. Hasta contratamos gente que nos hiciera un buen *teaser* (video promocional), buena publicidad. Tuve que pagarle a gente para poder rentar el espacio, o sea, todo se paga... es mucho dinero, tienes que invertir mucho dinero. (Marcela, Monterrey, 2017)

Por otra parte, ser integrante de una compañía que cuenta con un apoyo federal, implica experimentar, al menos en la ciudad de Monterrey, una posibilidad inusual de contar con beneficios equiparables a los de un empleo estable:

A partir de ahora 2016 pues fuimos acreedores a México en Escena que eso es algo súper importante y muy padre porque para mí representa la oportunidad y la posibilidad de dedicarte y de concentrarte más de lleno en ese proyecto ¿no? sin tener que andar necesariamente agarrando de aquí y de allá para solventar tus gastos, entonces ha sido súper padre porque desde que nos dieron la noticia de México en Escena pues es como “woooow”. Para empezar creo que muchos grupos con muchísima trayectoria pues también aplicaron y el saber que tu grupo es el seleccionado pues desde ahí ya, padrísimo. Todavía no entiendo [bien] el rollo de cómo se maneja, pero desde mi lado de bailarina está súper padre, porque cuentas ya con un sueldo mensual o quincenal, depende cómo te lo quiera administrar tu director y te da muchísima más tranquilidad, hasta vas más feliz (risas) la verdad. Entonces a partir de este año [2017] desde abril ya formalmente nosotros somos los beneficiados y tenemos ya muchos más beneficios ¿no? un seguro de gastos médicos, que ojalá no lo usas pero que sí es bueno saber que lo tienes. [Nos] depositan mensualmente. Tampoco es como que la gran millonada pero es mucho más que lo que otros [tal vez] tengan. (Sarah, Monterrey, 2017)

Estos fragmentos dan cuenta de la importancia que los apoyos estatales pueden tener para las y los artistas regiomontanos. Se observan también los sentimientos de satisfacción derivados de

obtener un apoyo económico; la satisfacción personal que implica el ser seleccionado como beneficiario; las formas en las que es utilizado el recurso económico para el desarrollo de proyectos artísticos; y las implicaciones en términos de percepción de tranquilidad que resultan de la posibilidad de contar con un recurso económico fijo y de prestaciones sociales (aunque éstos se obtengan de manera temporal mientras se reciba el apoyo).

Por su parte Tijuana presenta un escenario considerablemente distinto en términos de apoyos estatales. Mientras que en Monterrey sólo la compañía Teoría de Gravedad ha sido beneficiaria desde el 2016 con este apoyo, en Tijuana existen tres agrupaciones que cuentan con el apoyo México en Escena: La compañía Lux Boreal desde el 2007, Péndulo Cero desde el 2013 y Contracuerpo desde el 2017. Esto es significativo ya que las características de este apoyo soportan y potencian el desarrollo de las agrupaciones, y, al ser un apoyo bianual con montos superiores al millón de pesos por año, también impactan a un amplio espectro de bailarinas y bailarines, así como otros artistas vinculados a las actividades artísticas de los beneficiarios. A la par de esto, las dos ciudades cuentan con apoyos a través de fondos mixtos entre el gobierno federal y los gobiernos estatales, como el ya mencionado Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo artístico (PECDA). Es así que como en Monterrey y en Tijuana las y los artistas pueden apoyarse en distintos momentos de diversos estímulos. Ejemplo de esto es el Caso de Carlos que ha contado con distintos apoyos:

Teníamos la beca de Contracuerpo y un salario mensual hasta diciembre del 2015. Y cuando se acaba lo de Contracuerpo yo fui acreedor de la beca de PECDA. El primer pago fue en abril de 2016 y el último en abril de 2017. Se siente horrible [dejar de recibir el apoyo]. (Carlos, Tijuana, 2017)

De igual manera, y como ya se mencionó, el ser beneficiario indirecto de una beca como el programa México en Escena implica desarrollarse artísticamente en un contexto de estabilidad al que pocos artistas en la danza contemporánea tienen acceso, pero que es deseado por diversos proyectos y artistas. El ser beneficiaria o beneficiario puede llegar a ser considerado como alcanzar “el sueño” en el imaginario de lo que es el éxito profesional. No obstante, como señalan los siguientes testimonios, el contar con una beca de este tipo envuelve también aspectos negativos:

[Conocer lo que significa ser acreedor de una beca] fue bien difícil, porque nosotros en la carrera, como aspirantes vemos todo eso así como “woow, El sueño [de ser becado]”. O sea, ya me han llamado mis amigos y me dicen “cómo te va en el sueño” y yo, “güey, no es un sueño, es una pesadilla; no tienes para pagar esto, para pagar el otro”. Está horrible [ser beneficiaria de un apoyo del Estado], pero es muy gratificante al final del día. Entonces fue como des-enajenarme de “¡ah! el FONCA o la

beca”. [Ser beneficiaria tiene] todos los contras del mundo y todos los pros del mundo; [lo positivo] sería que estás bailando y que te están pagando por bailar. Pero [también] aquí en México está cabrón lo de las becas, te las dan cuando les da la gana. Bueno, ya acá entre nos, hubo una temporada que el FONCA retrasó la mensualidad del proyecto y nosotros sin comer, o sea, sin dinero pues... Entonces sí, el sueño que tenemos de “ah sí, ganarme un FONCA” o lo que sea. No, está horrible, es mejor [poder vivir] con tus propios recursos y ya tú manejas tu dinero, que irte por ese lado [el de las becas]. Luego también te piden una calendarización que te piden más cantidad que calidad, o sea les vale madre la calidad. (Eva, Tijuana, 2017)

Sin embargo, si bien el contar con este tipo de apoyos puede significar un conjunto de retos, puede ser también la posibilidad de transitar de una agrupación a una compañía institucionalizada con posibilidades de generar una estructura de trabajo compleja:

Después de que teníamos seis años o cinco años [como compañía] fue cuando apareció este programa de México en Escena para nosotros, y aplicamos y nos aceptaron. Creo que ese es el momento en que nos convertimos en una institución, cuando nos tuvimos que dar a la tarea de responder a todas las cosas que te exige tener una beca de esa magnitud, que todo mundo cree que “¡Ay qué padre!”, no manches, creo que es de las cosas más difíciles que hay es sostener. [En] esos proyectos el nivel de exigencia es altísimo. (Mariana, Tijuana, 2017)

Por último, entre los relatos recopilados, tanto en Monterrey como en Tijuana aparece la figura del mecenazgo o el apoyo privado para el desarrollo individual o la realización de proyectos artísticos⁹⁵. Esta es una figura a la que se recurre poco por las dificultades que implica, y en consecuencia no es una práctica que esté dentro del repertorio cotidiano de actividades a las que se acude para conseguir recursos económicos, sino, que, por lo que se entrevé en los testimonios aquí presentados, depende más de las posibilidades contextuales e individuales, que de una posibilidad habitual a la que las comunidades artísticas puedan acudir. Así, por ejemplo, en Monterrey se encontró el caso de una bailarina que logró conseguir apoyos para realizar un viaje internacional para su formación artística:

También le invertí mucho dinero [para ir al festival], ImPulsTanz es muy caro, [pero] obviamente puedes lograr cosas buscándole. En esa época también conseguí dinero por parte de la iniciativa privada para poder ir. Lo padre de Monterrey “anótale” es que hay mucha iniciativa privada, no sé cómo sea Tijuana, pero acá hay mucha... Sí, tienes que ser bien inteligente, saber cómo escribir tu proyecto. Ellos [la iniciativa privada] apoyan el arte. Hay gente muy rica que no sabe cómo utilizar su dinero y si vas y explicas tu proyecto puedes tener suerte. En mi caso, yo con el yoga trabajo con gente muy *fashion*, muy *nice*. Así conocí gente, hice una audición, invité gente para que me vieran bailar y vieran mi trabajo [y les gustó]. Hay que ser bien profesional, hay que moverse un chorro. (Marcela, Monterrey, 2017)

⁹⁵ De manera particular, en Monterrey el involucramiento del sector privado con las artes es de larga data, y esta relación se ha dado en distintos niveles: desde el institucional hasta el individual (como se observa en los testimonios recopilados). En la dimensión institucional, un caso paradigmático es el de la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey y su organización tripartita entre la federación, el estado y un patronato privado.

En el caso de Tijuana, es a través de un conocido de la familia que un entrevistado logró conseguir recursos para ir a tomar un curso formativo en la ciudad de Nueva York:

En abril llega [como invitado] el Joffrey Ballet School a dar un curso en el Conservatorio de Danza México, [en el] que también yo estaba desde marzo. Desde marzo de 2016 yo estuve entrenando en el Conservatorio de Danza México. Viene el Joffrey Ballet School, [y yo] no lo iba a pagar, entonces alguien, algún amigo de la familia se entera. Esa persona me contacta, me dice “¿quieres ir?” Ellos son americanos con facilidades económicas y me pagó el curso. Entonces asisto a la audición del Joffrey Ballet School y quedo a su oferta de cursos de veranos que tienen en todo Estados Unidos [...]. Me vuelve a contactar el amigo de mi familia, hablo con él. Tuve un mecenas maravilloso, la verdad, sin eso no habría manera [de haber tomado los cursos], me pregunta cómo veía mis posibilidades, hablamos, él acepta, él termina pagando las clases y los boletos para el viaje. [Yo por mi parte tenía] el ahorradito, el sagrado ahorradito [que había hecho durante] la universidad; cuatro años de ahorro salen para pagar hospedaje y así me quedo dos meses [en el curso en Nueva York]. (Carlos, Tijuana, 2017)

Los apoyos Estatales (y en algunos casos privados) se constituyen como elemento fundamental para las experiencias personales y profesionales, en tanto no sólo representan la posibilidad adquirir cierto grado de autonomía para producir y difundir su obra artística, sino que implica el acompañamiento de la percepción, tanto personal como social, del éxito. Esas experiencias satisfactorias y exitosas son a su vez piezas clave en la configuración identitaria. El ganar una beca, el tener un sueldo o seguridad social se convierten en experiencias que dotan de sentido la actividad de bailar: “sí se puede vivir de esto, el trabajo que realizo es reconocido económicamente y tengo posibilidad de seguir bailando”. Todos estas son percepciones positivas que derivan de ser beneficiaria o beneficiario directa o indirectamente de algún apoyo del Estado. De la misma manera son experiencias que configuran las trayectorias profesionales de las y los artistas.

Otro medio económico a través del cual es posible dedicarse a la danza contemporánea es la docencia. El dar clases (técnicas y/o teóricas) es una actividad indisociable de la danza. Si bien esta relación de complementariedad entre la actividad principal y la docencia no es exclusiva de la danza y de las artes, ya que la enseñanza es el proceso a través de la cual una profesión puede preservarse a través de la transmisión de sus conocimientos específicos y especializados, en el caso de la danza contemporánea la docencia no sólo cumple la función de aportar a su reproducción como subcampo, sino que muchas de las veces es el soporte económico principal a través del cual es posible hacer danza.⁹⁶ En concordancia con esta afirmación, se observa que

⁹⁶ Un médico está en posibilidades de impartir clases, pero sus principales ingresos provienen, la mayoría de las veces, de ejercer la práctica de la medicina. Lo mismo se puede decir de otras profesiones como la abogacía, la

en Monterrey 13 de 14 entrevistadas y entrevistados son docentes, nueve de ellos dando clases relacionadas con la danza y tres impartiendo cursos en áreas no relacionados con la danza (ver cuadro 4.3).

Cuadro 4.3 Multiactividad de bailarinas y bailarines en Monterrey

	Nombre	Actividades en danza	Otro tipo de actividades	Apoyo/Beca 2017	Apoyo/Beca 2018
1	Elizabeth	Intérprete	Docente preparatoria	-	-
2	Karen	Intérprete y docente	-	-	-
3	Roberto	Intérprete y docente	-	•	S/D
4	Marcela	Intérprete	Docente yoga	•	S/D
5	Pablo	Intérprete	-	-	•
6	Francisco	Intérprete y docente	Corte y confección	-	-
7	Cristina	Intérprete y docente	-	-	•
8	Sarah	Intérprete y docente	-	•	•
9	Marlene	Intérprete y docente	-	•	•
10	Dafne	Intérprete y docente	Edición/corrección editorial	-	S/D
11	Eugenia	Intérprete y docente	-	-	•
12	Esther	Intérprete y docente	-	-	S/D
13	Luis	Intérprete	Docente secundaria	-	-
14	Emiliano	Intérprete y docente	-	-	-

Fuente: Elaboración propia a partir de entrevistas en Monterrey durante el año 2017.

Por su parte en Tijuana ocho de nueve entrevistadas y entrevistados comparten su actividad artística con la docencia, dando todas y todos clases relacionadas con la danza contemporánea (ver cuadro 4.4). Aunado a esto, en cuatro casos, aparte de bailar y dar clases se realizan otro tipo de actividades artísticas como contar cuentos, hacer teatro, coordinar proyectos de intervención social a través del arte, entre otros. La diferencia entre el tipo de docencia que se imparte en ambas ciudades puede atender al tipo de estudios realizados, y a que en los relatos de Monterrey aparecen más estudios no relacionados con la danza, por lo que una consecuencia puede ser que el espectro de posibilidades para dar clases se amplía fuera del ámbito artístico.

arquitectura, e inclusive en ocasiones de la academia. No obstante en la danza contemporánea la mayoría de las veces los principales ingresos provienen no de bailar, sino de impartir clases.

Cuadro 4.4 Multiactividad de bailarinas y bailarines en Tijuana

	Nombre	Actividades en danza	Otro tipo de actividades	Apoyo/Beca 2017	Apoyo/Beca 2018
1	Eva	Intérprete y docente	-	•	•
2	Carlos	Intérprete	Teatro	•	•
3	Isabel	Intérprete y docente	Cuenta Cuentos	-	•
4	Mario	Intérprete y docente	-	-	S/D
5	Alejandra	Intérprete y docente	-	-	S/D
6	Elías	Intérprete y docente	-	-	-
7	Érica	Intérprete y docente	Teatro	•	•
8	Mariana	Intérprete y docente	Proyecto social	•	•
9	Claudia	Intérprete y docente	Proyecto social	-	S/D

Fuente: Elaboración propia a partir de entrevistas en Tijuana durante el año 2017.

Sobre la docencia como actividad de soporte y/o complemento económico, algunos testimonios recogidos en Monterrey dan cuenta cómo es que se articula cotidianamente la práctica docente con la artística:

Yo doy clases en la universidad [Autónoma de Nuevo León] de coreografía, aparte de dar clases soy bailarina de la compañía de danza de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Empecé un proyecto, este año y me metí como directora artística y también empecé a hacer coreografía con otro grupo de danza. (Marlene, Monterrey, 2017)

Desgraciadamente me di cuenta que tampoco de la danza vives tan bien, o más bien [que] si quieres vivir bien tienes que andar, bueno, al menos yo que no tengo todavía una trayectoria, por ejemplo como la de Ruby [Gámez], la de Aurora [Buensuceso], la del maestro Mizraim [Araujo], sí es más difícil para mí encontrar un lugar fijo donde dar clases o así, entonces tenía que estar de academia en academia, córrele para acá y córrele para allá. (Dafne, Monterrey, 2017)

[Primero] entrenar al medio día con Cuerpo Etéreo, [y luego] ensayo. Y de ahí como te digo me voy a las clases. Termino nueve de la noche. Mi horario es como de una y media a nueve de la noche. Así son todos los días de lunes a viernes normalmente y a veces los sábados salgo a dar [clases en] una academia de una amiga, clases de danza aérea o de contemporáneo. Y el domingo es el día libre. Esa es la vida normal. (Francisco, Monterrey, 2017)

Bueno, normalmente un bailarín promedio lo que más hace [es dar clases], bastantes amigos míos dan clases. Eso no está nada mal, porque está bien chido tener la posibilidad de desarrollarte como maestro y tener alumnos con los cuales tú también creces, porque como maestro cada día eres más creativo para poder instruir a tus alumnos. (Marcela, Monterrey, 2017)

Complementario a las actividades docentes, existen otras actividades no relacionadas con la danza que contribuyen como soporte económico y permiten a las y los artistas seguir bailando. Así, por ejemplo, en el caso de Monterrey se encontraron relatos en los que estar en posibilidades de hacer danza es el resultado de tener un ingreso económico por otras vías:

Yo siempre he tenido mi trabajo aparte, mi trabajo para vivir. La verdad es que ya como son compañías ya profesionales, no te pagan un sueldo, porque eso es como muy utópico. Pero, nos pagan por función. Entonces, por ejemplo con Sunny [Savoy] y con Areli [Moran] también, de repente las funciones que hacemos pues casi siempre lo que se recauda de taquilla se reparte, cuando son funciones del circuito escénico que es CONARTE esas también te pagan, o de repente que nos invitan a algún evento y pues ahí te pagan. Entonces es lo que sacamos de las compañías [de danza], que, realmente tomando en cuenta las horas de ensayo y todo pues no [sale]. Pero bueno, recuperas aunque sea algo, dices: “bueno, [recuperas] la gasolina o lo que sea”. Pero nunca he realmente vivido de [la danza], más bien yo mantengo mi trabajo, un trabajo a parte y con eso me sustento [económicamente]. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

Pues bueno [cuando ingresé a una compañía profesional], el ambiente por decirlo así, con Teoría de Gravedad era mucho más a gusto y de una forma más profesional, ya no era como la maestra y los alumnos, ahora todos éramos colegas y eso me gustaba mucho. A la par de eso yo seguía trabajando, daba clases en un colegio y trabajaba como dos o tres días en el restaurante, entonces pues económicamente estaba súper tranquila. Y que digamos que vivía de la danza, pues no, no me redituaba tanto, pero yo estaba súper contenta porque podía costear el hacer lo que me gusta y aparte trabajaba en otras cosas. (Sarah, Monterrey, 2017)

Por su parte, en Tijuana se dibuja un escenario similar en tanto gran parte de los entrevistados compaginan sus actividades artísticas con la docencia. No obstante existen algunas diferencias ya que aquí no aparecen actividades docentes o laborales ajenas a las artes, por lo que todas las ocupaciones de entrevistadas y entrevistados en Tijuana, ya sea haciendo danza o impartiendo clases, están relacionadas directa o indirectamente con la danza:

[Me la he pasado] entrenando y dando clases. Te digo, todo este año fue como pues [doy] clase aquí, clase allá, ahorita estoy dando clases en [la academia] Pavlova; estoy dando clases de ballet, de jazz y [aparte] me aventé así como mi curso de verano para niños. Renté un espacio en una escuela, ofrecí un curso de verano con una compañera, nos fue bien y dimos el curso... (Alejandra, Tijuana, 2017)

Pues [hay que] trabajar, lo que tenemos que hacer es trabajar ¿de qué? de lo que sepas. Por ejemplo, si tienes una carrera, [como] yo [que estudié] comunicación [pero] estoy en la danza ¿qué das? das clases de danza ¿no? das talleres de danza en academias, en escuelas, en cursos, de eso vives, de trabajar bailando, no hay de otra. No hay como un pago quincenal o semanal por lo que haces ¿no? entonces tienes que buscártela y tocar puertas en academias para dar talleres... (Elías, Tijuana, 2017)

Yo desde que me salí de la universidad y empecé a entrenarme siempre he dado clases de danza, entonces fui maestra de ballet para niños, de yoga para niños, de danza contemporánea para adolescentes y así... (Claudia, Tijuana, 2017)

La docencia en Tijuana se dibuja como una actividad central para la vida laboral de quienes deciden dedicarse a bailar y es un medio que se construye activamente para la generación de espacios de trabajo y recursos económicos:

[En Tijuana existen] muchas academias de danza. Y que creo que es justamente también [porque] nos abre un campo de trabajo, es abrir nuestro propio campo de trabajo, es abrir nuestro nicho como bailarines ¿no? Ha sido la manera en la que hemos entendido para poder hacer nuestra vida en [la danza] ¿no? Eso en el aspecto de las academias. (Érica, Tijuana, 2017)

Por último, es pertinente señalar que en ambas ciudades existen esfuerzos por consolidar agrupaciones de danza contemporánea y que éstas presentan distintos grados de institucionalización. En el caso de Monterrey se recopilaron dos experiencias: La primera está vinculada al apoyo federal que recibe la compañía Teoría de Gravedad a través del apoyo México en Escena, y la segunda, y como único ejemplo de una agrupación institucional, la Compañía de Danza contemporánea de la UANL. Son casos distintos, pero reflejan las posibilidades y limitaciones de esfuerzos por la institucionalización de las agrupaciones artísticas. Así por ejemplo, en el caso de la compañía Teoría de Gravedad, la experiencia de contar con un apoyo del FONCA se ha traducido en la tranquilidad -posiblemente temporal- para sus integrantes de poder dedicarse a la danza; un pago mensual, seguro médico, la realización de viajes y la producción y gestión de cursos y talleres. Todos estos beneficios significativos resultan en experiencias profesionales positivas, o como expresa Sarah “que te dan muchísima más tranquilidad; hasta vas más feliz [al trabajo]” (Monterrey, 2017). No obstante, la experiencia ha sido distinta para quienes participan o han participado como integrantes de la Compañía Titular de la UANL, ya que a pesar de formar parte de una agrupación institucional se han visto envueltos en problemas relacionados con la estabilidad laboral:

Entonces en la compañía [nos dijeron que] según nos iban a pagar (risas). Ahí te va la historia de la parte económica. Bueno, [en la estructura de la compañía] había maestros titulares como Cristina Garza, Ema Lozano, Jesús Tussi y por supuesto Jaime Blanc. Ellos sí tenían un sueldo fijo, pero nosotros como acabábamos de ser egresados y el maestro Rogelio Villarreal Elizondo nos dijo: “cada seis meses vamos a subir de puesto a alguien”. Bueno, pasan esos seis meses, pasa un año, y así sucesivamente [y nada]. Nos pagaban quinientos pesos por función en ese entonces, [y así fue] hasta el 2013. [Un año antes de que saliera de la compañía] nos deciden pagar por estreno mil quinientos y por función mil pesos. [Con esa modificación] ya se recuperaba algo. Pero realmente nos entrenábamos todos los días, de lunes a sábado. Los entrenamientos Jaime Blanc nos los daba literalmente gratis, pero nosotros [gastábamos en] gasolina y todo, [por lo que inevitablemente] te vas quedando sin nada. Entonces tuvimos que buscar otros trabajos por la noche. Y bueno, la economía nunca [mejoró]. (Esther, Monterrey, 2017)

Yo antes de egresar lo que quería era bailar en una compañía de danza, y entonces con la llegada de Jaime Blanc se habían prometido ciertas condiciones a ciertos alumnos para estar en la Compañía de la UANL. Había tres compañeras, yo y otras dos compañeras de mi generación que íbamos a ingresar a la compañía que se estaba formando, y se nos había prometido que cada seis meses nos iban a estar metiendo a nómina con un salario, tal vez mínimo, pero con un salario ¿no? Entonces, [al salir de la carrera] nunca tuve una preocupación real, porque decía “ok, yo sin querer, sin planearlo, claro con esfuerzo y todo, yo ya tengo trabajo, y mi trabajo va a ser bailar y a esto me voy a enfocar”. Qué pasa, [pues] que pasa el tiempo y [no se cumplieron las promesas] y entonces, obviamente, se salen unas compañeras. Se empezaron a salir las personas por obvias razones. (Marlene, Monterrey, 2014)

Esto pone en evidencia que incluso bajo el arropo institucional, la danza contemporánea puede padecer de condiciones precarias para su realización artística, y que el hecho de formar parte de una institución no garantiza el reconocimiento y/o las posibilidades necesarias para generar las mínimas condiciones de estabilidad en el trabajo.

Por su parte, el caso de Tijuana es distinto en tanto no cuenta con una compañía vinculada directamente a alguna institución. Sin embargo, tres de las agrupaciones representativas de la localidad cuentan con el apoyo México en Escena, lo que ha permitido la consolidación de estas agrupaciones y que una cantidad considerable de artistas sean beneficiados directa o indirectamente de este apoyo. Así por ejemplo, si la remuneración económica es tanto una necesidad material como un deseo simbólico, el contar con un sueldo estable puede ser un indicador de éxito profesional y satisfacción personal. Esto es expresado en los siguientes relatos:

[Una de las cosas que tomé en cuenta para decidir ingresar a la compañía fue] el sueldo. [Era] algo que pues en ese momento, o sea, yo en la visualización de mi vida [pensé] “sí quiero ganar un sueldo bailando ¿no?”. Ellos tienen el apoyo de México en Escena, entonces hay un sueldo mensual. Para mí eso fue como algo muy bueno, muy importante [y] también una de las razones por las que acepté. [Por otra parte] porque yo vengo de esta escuela donde están los Delfos [como compañía de danza contemporánea], y como fue lo que vi y lo que aprendí, como ese modelo que vi que existía y que los vi cómodos, los vi como llenos como personas y dije “ay, pues me gusta” y vi que eso podía pasar acá ¿no? (Érica, Tijuana, 2017)

Es que mira, que te den trabajo saliendo de la carrera ya es difícil, que te den trabajo saliendo de mi carrera está cabronísimo, es uno en un millón. Estoy bendecida, eso creo. Poder percibir de lo que hago, de lo que estudié es una bendición. O sea, [de] toda mi generación creo que dos están trabajando con la [compañía de danza contemporánea] Lagrima y yo con [Jorge Domínguez] y ya. (Eva, Tijuana, 2017)

Cuando llegué aquí a Tijuana Jorge [Domínguez] me ofreció un salario. Sacó un seguro de gastos médicos mayores también durante todo ese año que estuve con él, teníamos un seguro de esos particulares de Zúrich o algo así, y estaba en claro ¿no? Pagos seguros, dije “ok”, todo estaba bastante bien. (Isabel, Tijuana, 2017)

Hablar de autonomía e independencia en torno a la danza contemporánea implica reconocer la realidad histórica de las artes en México, así como la jerarquía de posiciones que ocupan las actividades profesionales (credencializadas y no credencializadas) que se practican cotidianamente en el país. Como se señaló anteriormente, la danza como disciplina artística se ha desarrollado históricamente de la mano del Estado, desde inicios del siglo XX, como acompañante de un proyecto de nación del que poco a poco fue separándose hasta constituirse como una actividad profesional con identidad y objetivos propios. En definitiva esa ruptura

(parcial) ha tenido costos a la vez que ha resultado en logros significativos. Por ejemplo, la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), ahora Secretaría de cultura y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, han significado, para bien o para mal, una relación ineludible entre el Estado y las distintas comunidades artísticas.

No es posible hablar entonces de una autonomía absoluta, sin embargo desde mediados del siglo pasado, la danza contemporánea, impulsada por el deseo y la visión de diversos artistas, emprendió un camino hacia una independencia intelectual, creativa y económica que aún está en proceso de construcción. En ese sentido es que se señala aquí que la actividad profesional de hacer danza contemporánea en el país se desarrolla en el marco de una autonomía relativa. Se puede decir entonces, sin caer en ingenuidades y tomando en cuenta los peligros que esta afirmación implica, que por un lado las y los artistas pueden proponer sus propios proyectos a través de las convocatorias que el Estado genera,⁹⁷ y por el otro, que éstos mismos artistas atienden actividades generadas en el marco de programas gubernamentales, configurando así una relación de reciprocidad pragmática. Esta relación no se reduce únicamente a estos elementos, no obstante es una ilustración del tipo de dependencia y autonomía existente en el campo de las artes. Como cierre de este apartado, se puede decir que las experiencias aquí agrupadas muestran la importancia que significa el apoyo Estatal: más de la mitad de los entrevistados han contado o cuentan un recurso económico público, por lo que éste es un elemento que incide en las experiencias identitarias de bailarinas y bailarines. Por otro lado, la docencia es el otro soporte a través del cual se generan recursos económicos. Ya sea como complemento o actividad principal, quien baila por generalidad desea y/o se ve en la necesidad de ser docente, a la par que realiza sus actividades propiamente artísticas (las cuales no se limitan a bailar o hacer coreografía). En este sentido se puede decir de nueva cuenta que la danza no es completamente autónoma, en tanto depende en gran medida de apoyos por parte del Estado y de la multiactividad para generar ingresos económicos que soporten a la danza como ocupación principal.

⁹⁷ Se parte del supuesto de que las convocatorias provenientes del Estado no surgen de la nada, sino de un trabajo previo y de las exigencias de las distintas comunidades artísticas que en su constitución histórica han realizado al Estado. Es necesario realizar una discusión a profundidad sobre este tema, sin embargo y en atención a los objetivos del presente trabajo, aquí sólo se bosquejan algunas observaciones sobre la relación entre las comunidades artísticas y el Estado.

IV.3 La danza como actividad generizada: una desvaloración con dos rostros

Aunado a las características planteadas en este capítulo (percepciones, público, especialización, credencialización, reconocimiento, autonomía y multiactividad), la danza contemporánea como actividad artística presenta una particularidad que atraviesa las distintas dimensiones que configuran las experiencias de quienes participan en ella. Esto es, que la danza escénica es una profesión generizada, es decir, que culturalmente es considerada como una actividad feminizada a la vez que es ocupada mayoritariamente por mujeres (Mora, 2010). De esta manera, la danza escénica ocupa un lugar social desfavorable, en tanto las profesiones feminizadas han sido históricamente menos valoradas que las tareas ocupadas mayoritariamente por hombres (Buscatto, 2014). En el caso de la danza escénica surgida como una profesión masculina en el siglo XVII, Tortajada (2004) analiza cómo la feminización de esta actividad fue el resultado de un proceso asociado a la desvaloración de las actividades que hicieran uso del cuerpo relacionándolo a la pasión o al pecado (en contraposición al aumento de la valoración de actividades donde predominaba el uso de la razón). Como consecuencia: “esas ideas repercutieron en la danza académica, la cual pasó de ser una actividad de respeto, ejecutada por los hombres, a una de baja escala donde las mujeres (relacionadas con el mundo de lo corporal) tu vieron cabida” (Tortajada, 2004, p.94). No obstante, complementa la autora, esta feminización derivó en una división sexual del trabajo ya que la incorporación de las mujeres se focalizó en la ejecución de la danza, mientras “los hombres monopolizaron las labores docentes, creativas y directivas, además de predominar entre los públicos” (Tortajada, 2004, p.95). Esta breve explicación permite comprender los orígenes de la generización de la danza como una actividad entendida culturalmente como femenina.

Como consecuencia de esto, los paradigmas culturales contruidos sobre las diferencias sexuales han permeado históricamente la configuración de los distintos tipos de danza escénica, y de manera particular a su manifestación contemporánea, es decir, que, las relaciones sociales que se construyen en su interior como subcampo profesional continúan estando condicionadas e influenciadas por una diferenciación cultural sobre los roles sociales asignados a los sexos (Scott, 1996). Dicho de otra forma, y ubicada en el contexto mexicano, históricamente ha prevalecido la idea de que la danza es una actividad de y para mujeres. Esta concepción cultural le asigna a esta profesión artística un lugar específico dentro del imaginario social y, de igual manera, influye en la configuración de las posiciones que la estructuran. Esto tiene

implicaciones significativas en las experiencias vitales de quienes deciden hacer de la danza contemporánea su vida, y significan, en tanto diferenciación cultural sobre los sexos, cosas distintas para mujeres y hombres.

Sobre esta discusión, en los relatos recogidos aparecen dos aspectos fundamentales que representan la tensión entre las posiciones que ocupan mujeres y hombres en la danza contemporánea. En primera instancia se expresa un conflicto hacia el interior del subcampo, en el que las mujeres padecen una desvaloración generalizada en contraposición a los hombres, al ser éstos poseedores de diversos privilegios en el interior de las comunidades artísticas. En segunda instancia, existe un conflicto hacia el exterior del subcampo en el que los éstos últimos padecen un rechazo social por querer dedicarse a bailar, mientras que las mujeres, si bien también son cuestionadas por esta decisión, el cuestionamiento del que son objeto está más enfocado a las condiciones profesionales de la danza que a su condición de género.

En Monterrey, por ejemplo, existe un consenso sobre el hecho de que los hombres gozan de privilegios a los que las mujeres no tienen acceso, y que esta diferenciación se observa en dos momentos de sus trayectorias de vida; durante sus estudios y en el ámbito profesional. Sobre éstos versan los siguientes relatos:

Por ejemplo, en las escuelas valoran muchísimo a los hombres porque no hay muchos hombres que bailen, al menos aquí en Monterrey, entonces yo he sabido de compañeras que están en La Superior estudiando, y que me dicen, “es que les dan [más] valor, les dan más permisos de faltar, como que los valoran más”. Tuve una, bueno, voy a decir nombres a ver si no la riego, pero por ejemplo en la escuela de Luis Serrano de ballet, él becaba a los hombres, o sea las mujeres van y pagan [pero] hay muchos hombres que están becados. Bueno, no muchos, por ejemplo yo conocí dos o tres que me dicen “es que a mí el maestro me da oportunidad de venir gratuitamente a entrenar”. ¿Por qué? Porque no hay hombres que estén bailando ballet, por ejemplo. En contemporáneo, pues te digo en La Superior eso que escuchaba por parte de las compañeras que estudiaban ahí. Sí siento que somos más mujeres bailando, yo creo que sí tiene que ver con la cuestión del mismo arte, que es una cuestión corporal y que hay muchos tabúes en cuanto a la danza, que si bailas ya no eres hombre, por ejemplo, entonces siento que la tienen más complicada ustedes [como hombres] en ese sentido y que por eso tampoco hay bailarines y que por eso los maestros los valoran más. (Dafne, Monterrey, 2017)

Simplemente aquí [en Monterrey], por un aparte es lógico, porque yo cuando fui a [la academia] Carla Eugenia, el sector es caro, tú sabes que aquí en Monterrey es bien marcado [en] la sociedad ¿no? tienes billetes o no tienes billetes, se chingó. En Carla Eugenia eran puras niñas de chofer, talentosísimas hasta la madre, pero a la edad de catorce años terminan vomitando el ballet y se quieren dedicar a otra cosa a pesar de lo talentosas que sean. Total güey, no tengo idea cuánto les cobraban a ellas, pero a los hombres nos tenían becados. (Luis, Monterrey, 2017)

En la escuela yo creo que sí prefieren que entren más hombres que mujeres porque casi hombres no entran, por decir entran 2, 3, 4 hombres y las otras veintitantas son mujeres. (Francisco, Monterrey, 2017)

No obstante, en uno de los testimonios se expresó que esta situación puede estar cambiando:

Cuando yo entré nada más había un varón entre los cuatro años de la carrera [y todos sus grupos], cuando yo entré en mi generación no había [hombres], en el que sigue había nada más un varón y en los otros dos no había. Incluso cuando yo seguí avanzando no hubo mucho. Ahorita ya hay más varones [en la licenciatura en danza contemporánea]. (Marlene, Monterrey, 2017)

Ahora bien, este primer periodo en el que se manifiesta una desigualdad de género, se acentúa en el tránsito de la vida estudiantil a la profesional, resultando en un cuello de botella que limita las oportunidades para las mujeres:

Creo que cuando empiezas [a involucrarte con la danza] notas muchísimo las diferencias en cantidades de cada género, pero a nivel profesional hay muchas veces que me encuentro con muchos más hombres que mujeres. A nivel profesional disminuye mucho [la diferencia] en los números; es cierto que en la etapa formativa hay muchas mujeres, pero no son tantas las que se mantienen en la carrera como las que estudian. O sea, [son menos las mujeres] que se mantienen en la carrera profesional una vez que egresan. (Pablo, Monterrey, 2017)

En estos primeros testimonios se expresan dos momentos de desigualdad relacionados a la incorporación y a las trayectorias en la danza contemporánea: En un primer momento los hombres son deseados por el subcampo y reciben privilegios para que se incorporen en la formación dancística. En un segundo momento y posterior a los periodos formativos, se mantienen y refuerzan estos privilegios pero ahora en forma de beneficios profesionales:⁹⁸

Como bailarín varón en términos profesionales hay más posibilidades. Eres más codiciado porque hay más mujeres aspirando a una [agrupación o] compañía y hay menos hombres aspirando [por los mismos puestos de trabajo]. Entones sí es cierto que tenemos un panorama profesional más amplio, tal vez por eso cuando ya entramos a los proyectos, güey, ya vez la misma cantidad de hombres y mujeres porque son los que terminaron seleccionados. De las 60 mujeres, tres [pueden quedar seleccionadas, mientras que] de los cinco hombres, tres. Tal vez por eso el cuello de botella busca que pase la misma cantidad de hombres y mujeres. (Pablo, Monterrey, 2017)

Yo creo que a los hombres a veces se les pinta todo más fácil, se les da más fácil porque que casi no hay hombres [queriendo dedicarse a la danza], entones si hay un hombre todos lo quieren, todos los grupos quieren a ese hombre. Entonces las mujeres tenemos que trabajar más, creo yo, entrenar más para poder sobresalir. Y los hombres como ya saben que son poquitos, pues como quiera todo mundo les hablan ¿sí o no? Sí, yo creo que a veces hay más oportunidades para los hombres. (Sarah, Monterrey, 2017)

⁹⁸ Es pertinente agregar aquí que en el ámbito profesional, aunque de forma más reducida que para las mujeres, existen desigualdades culturales que afectan a los hombres. Sobre esto da cuenta el siguiente testimonio: “Por ejemplo, en las academias si eres un hombre no te contratan. Se ponen en el plan de que ‘es que, qué van a decir las mamás de que un maestro las esté viendo o tocando’, como si a mí me importara estar viendo güerquitas chifladas” (bailarín 3, Monterrey, 2017).

Es significativo, también, que esta diferenciación es vinculada a una dimensión cultural, en tanto que las diferencias entre mujeres y hombres son la consecuencia de que socialmente la danza es percibida como una actividad para mujeres:

En la danza contemporánea de repente sí siento que sí sigue habiendo esta como desigualdad de género en favor de los hombres. O sea, tal vez [es] por el hecho de que son menos [los que se quieren dedicar a la danza]. Muchas veces los hombres empiezan tarde ¿no? porque se dieron cuenta que les gustaba [bailar] hasta ya más tarde. [En cambio], cuando las niñas empiezan, [generalmente es] pues porque te mete la mamá ¿no? Entonces, [en el caso de los hombres] hay mucho esfuerzo de por medio [si se quieren dedicar a esto]; me ha tocado ver a muchos amigos que se han esforzado el doble porque a lo mejor no tienen elasticidad o lo que sea. Pero sí siento que una vez que llegan a ese punto [en que deciden dedicarse a bailar] como que hay cierta preferencia [por parte de la misma comunidad]. O sea, no sé, [pero] sí se [percibe] como que es más serio [que un hombre decida bailar], este, a lo mejor porque [se piensa que si] está aquí [es] porque realmente se lo está tomando en serio, [a diferencia de] a lo mejor una mujer que vino a dar aquí, no sé, [por otras razones]. Pero te digo, no tengo así como que argumentos, es una percepción. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

Creo que hay un déficit de hombres [y por eso] tienen más demanda. Creo que todos te han respondido lo mismo, o sea, hay muchas más mujeres [haciendo danza] ¿a qué se debe? pues yo creo que a la cultura ¿no? desde el machismo, de todo esto [en] que un bailarín no es bien visto todavía [por la sociedad]. [Entonces, como hay pocos hombres que terminan dedicándose bailar] en muchas partes tienen más oportunidades laborales [porque] hay más demanda de hombres... (Eugenia, Monterrey, 2017)

Sí existe [en la danza contemporánea] un desequilibrio en equidad de género simplemente por la formulita de oferta y demanda, punto. No es culpa del hombre ni de la mujer, pero está una cuestión de oferta y demanda que significa que habrá más chamba para los pocos hombres que hay en danza. Un hombre será más cotizado que una mujer porque entre diez mujeres hay tres hombres. Entonces ellos en varias obras tendrán la oportunidad de bailar. No lo veo como un problema de injusticia de género por preferencia a los hombres, sino de un problema de género que viene desde la infancia, es algo desde las familias, [de] cómo educas a tus hijos; si a la hija la pusiste a lavar los trastes y al hijo a ver la tele, el fútbol, desde ahí se va desencadenando [una diferenciación]. Es como el efecto dominó. Lo más chistoso de esto es que la mujer que educó a sus hijos de esa manera, no tiene ni idea de que es como un boomerang, que va a afectar a todos, porque todos estamos lastimados por ese problema, no nada más las mujeres, no nada más los hombres. Este es un ejemplo de que el machismo sí afecta al hombre. Entonces, mientras no solucionemos la equidad de género desde la educación de nuestros hijos cuando son recién nacidos, sí va a haber desequilibrio. (Marcela, Monterrey, 2017)

En el caso de Tijuana, fueron menos los testimonios que expresaron una desigualdad entre hombres y mujeres, sin embargo se encontró una coincidencia en tanto también aparece en los relatos la existencia de privilegios que favorecen a los hombres, entre los que destacan las facilidades otorgadas para que estudien danza (este caso, como el de su contraparte regiomontana se refiere a becas para estudiar en academias danza clásica):

Para adentro [de la comunidad dancística] totalmente hay una facilidad si eres hombre. En todos los lugares aquello que es raro, único, particular, difícil de encontrar se aprecia más. Lo que hay menos se aprecia más. Hay una escuela aquí en Tijuana: el Centro de Danza de Tijuana que si eres hombre tienes clases gratis. Tienen sus grupos de varones llenos, tienen como unos diez hombres], yo creo

que ha de ser la academia en Tijuana con más bailarines de ballet. Pero si tú entras ahí tienes que tomar clases de ballet y puedes tomar otras clases. Está medio sexista medio lo que quieras pero está logrando lo que otras academias no tienen, tener hombres. (Carlos, Tijuana, 2017)

Lo que es interesante de los testimonios tijuanaenses, es que la preocupación sobre las desigualdades entre hombres y mujeres se ubica en el nivel de la toma de decisiones (ausente en los testimonios regiomontanos). En este sentido, en Tijuana algunos testimonios externaron las dificultades que las mujeres tienen que pasar si quieren tomar decisiones en “un mundo de hombres”. Por ejemplo, en el siguiente extracto se reflexiona sobre la condición de desigualdad como una situación generalizada para las mujeres:

Y creo que también [en la danza] se vive la desigualdad de género, o sea, a lo mejor si lo vemos desde la postura como del tabú: “los hombres no bailan porque son jotitos” y todo este rollo que la gente se alucina, pues a lo mejor desde ahí podría pensar que no hay igualdad, que hay discriminación [para los hombres] tal vez ¿no? Pero si ya me pongo [a reflexionar], en lo profesional, a nivel nacional creo que pasa lo que prevalece en todas las áreas laborales: que los hombres tienen mucha más posibilidad de proyección que las mujeres; porque son menos, porque hay menos competencia, etcétera. El rollo es que si eres hombre la tienes más fácil, y si hacemos un conteo, ¿quiénes son los que están en la escena *trendi* [o de moda] de la danza? son puros hombres: Shanti Vera, Edy [Esquivel], Francisco Córdoba, Aladino [Blanca], este, son hombres, Eleno Guzmán el que dirige ahora el CEPRODAC. O sea, si te pones realmente a pensar, el mundo sigue siendo de hombres. (Mariana, Tijuana, 2017)

Y en este mismo relato, cuando se transita a una reflexión sobre sus propias experiencias como artista, estas preocupaciones se reafirman:

Por ejemplo, yo lo vivo en mi compañía, es súper evidente. Yo que soy un elemento de los más viejos y que ha tenido una buena calidad, dentro de ese grupo no he tenido las mismas oportunidades que ellos. Una porque no soy directora, no tengo el título [en la estructura organizativa de la compañía], y dos, soy mujer. Hace poquito los invitaron al Encuentro en Tiempo Real que se hace en Zamora, [Michoacán]. Los invitaron por segunda vez; uno dijo “no quiero volver a ir, ¿quién quiere ir?”, yo respondí “yo quiero ir” [y los encargados del encuentro] dijeron que no. ¿Por qué?, no sé, podemos hacer suposiciones, porque no soy la directora, porque seguramente ni se interesaron en leer mi curriculum, porque soy mujer, no sé. Entonces es súper extraño porque sí pasan esas cosas, en ese sentido el mundo es de hombres si las oportunidades no son iguales, y porque la danza actual [en] toda esta nueva tendencia tan acrobática de la danza, mezcla de las disciplinas hip-hoperas y aéreas el físico masculino tiene también mucho más potencia, no que la mujer no pueda, pero son más poderosos los cuerpos masculinos en ese sentido, entonces ha generado toda una tendencia a ese tipo de danza. Yo sí he vivido [esta desigualdad] en mi realidad. (Mariana, Tijuana, 2017)

Otro testimonio da cuenta de cómo en su interacción con otros actores sociales, la percepción sobre la posibilidad de las mujeres para asumir roles de responsabilidad es menospreciada en relación con la de los hombres:

La neta del planeta ahora que me he visto en la cabeza y en la dirección con el Pete [Vargas], me sigo dando cuenta que es mentira eso de que somos iguales los hombres y las mujeres, porque aunque no lo creamos o no lo queramos creer, [para] las mujeres hay muy pocos puestos importantes [o] de poder. Resulta que si son entre hombres los del poder parece ser que se respetan más y se toman en

serio, pero, por ejemplo, yo fui a pedir algo ¿no? a algún lado, y pues soy mujer y la directora de una compañía, pero como me ven joven y mujer no me tomaban tan en serio. Entonces le dije a Pete “vas tú”, y resulta que a Pete le dijeron que sí. Y resulta que sigue siendo así [el tema de la desigualdad]. Yo me di de topes cuando salimos de la compañía de Jorge [Domínguez], porque queríamos empezar el Pete y yo como a movernos y resultaba que era más importante [que fuera un hombre el que coordinara las cosas], y nos los dijo una notaría muy famosa aquí, que es la que nos ayudó a hacer nuestra asociación civil. [Nos dijo] qué [era preferible que] Pete [apareciera como] el jefe, “pon al Pete de director, a ti te ponemos de directora social o lo que quieras, pero ponlo a él”, [nos dijeron]. Y yo “ah ok”. Porque en un principio se supone que iba a ser yo [la responsable], pero después de lo que nos dijeron estos de esta notaría que son muy famosos y saben cómo son las cosas, nos dijeron “te conviene esto”. Y sí, hay cosas en las que tengo que ir con Pete, [tenemos que ir] los dos juntos a hablar acerca de esto [o lo otro]: algunos contratos, algunas funciones lo que sea... (Isabel, Tijuana, 2017)

Hasta aquí se hace evidente que prevalece una percepción de desigualdad entre mujeres y hombres en el interior de las comunidades de danza contemporánea en Monterrey y Tijuana. Esta desigualdad existente en las prácticas cotidianas discrimina profundamente a las mujeres, mientras que privilegia a los hombres. No obstante la forma en la que esta desigualdad se manifiesta en ambas ciudades es distinta. En el primer caso esta desigualdad aparece en dos momentos de sus trayectorias vitales: en los periodos formativos y en los profesionales. En el tránsito entre uno y otro es que aparece un cuello de botella que refuerza y valida la desigualdad entre mujeres y hombres. Es así que las relaciones (Scott, 1996) que condicionan las posibilidades y limitaciones de los horizontes de acción entre mujeres y hombres resultan en experiencias diferenciadas que son configuradas, en última instancia, a partir de lo que culturalmente se estipula sobre sus sexos. Es importante subrayar aquí que como aparece en los testimonios de Elizabeth, Marcela y Eugenia, esta desigualdad no deriva de una simple operación entre oferta y demanda, sino que es el resultado de un contexto cultural que asigna posiciones y valoraciones en función de los sexos, y que estas asignaciones culturales condicionan las distintas dimensiones, tanto artísticas como profesionales de la danza contemporánea regiomontana.

Por otra parte, los testimonios recogidos en Tijuana expresan una preocupación menos evidente sobre las tensiones existentes entre bailarinas y bailarines de su comunidad, es decir entre un mismo tipo de actividad del subcampo, no obstante, ésta más bien apunta a colocar las desigualdades entre mujeres y hombres en un nivel distinto: la desigualdad que resulta de una división sexual del trabajo entre los puestos relacionados con bailar y aquellos vinculados a la toma de decisiones.

A manera de síntesis, se puede esbozar que la primera diferencia entre los hallazgos aquí presentados, puede atender a que en Tijuana no existen, como en Monterrey, espacios institucionales que agrupen grandes números de estudiantes en danza contemporánea, y que quienes participan de la comunidad artística de la localidad lleguen a ella con estudios ya concluidos, esto en parte, podría invisibilizar la desigualdad que significa el cuello de botella (entre etapas formativas y profesionales) que se encontró en el caso de Monterrey. La segunda diferencia está relacionada con las desigualdades en el ámbito profesional, en donde de nueva cuenta las percepciones sobre la desigualdad entre mujeres y hombres en Tijuana son distintas a las de su contraparte regiomontana. Si bien esta diferencia puede ser el resultado de múltiples factores, si se suman los testimonios aquí expuestos con las observaciones realizadas en campo, es posible plantear como hipótesis que en Tijuana existe una menor desigualdad de oportunidades entre mujeres y hombres para bailar danza contemporánea. Siguiendo está lógica, en esta ciudad las desigualdades transitan hacia otros niveles de la práctica artística, como es el nivel de la toma de decisiones. Dicho de otra forma, en Monterrey la desigualdad como representación de un subcampo artístico está presente en distintos niveles, ya que ésta aparece en dos momentos de las trayectorias artísticas: en el ingreso a las etapas formativa y profesional. Por su parte en Tijuana, no sólo no aparece como significativa (en los relatos recogidos) una desigualdad en los periodos formativos, sino que en el propio ámbito laboral ésta aparece circunscrita a una dimensión específica de su práctica artística: aquella relacionada con la toma de decisiones.⁹⁹ No obstante las diferencias presentadas aquí, la realidad que atraviesa a ambas comunidades artísticas es que quien ocupa las peores posiciones en esta organización y valoración en la danza contemporánea son las mujeres, y que los hombres son beneficiados directa e indirectamente por una cultura que históricamente ha valorado lo masculino sobre lo femenino.

Transitando la mirada hacia el exterior de este subcampo, cuando se buscan respuestas sobre las desigualdades en torno a la elección por dedicarse a la danza, lo primero que sale a relucir, en el caso de Monterrey, son indicios que bosquejan una cultura machista y conservadora. En ese sentido, y atendiendo a la noción de la familia tradicional, es que se expresa que las mujeres

⁹⁹ Ahora bien, es consideración de este trabajo que la desigualdad en la ciudad de Monterrey también puede existir en los niveles de toma de decisiones, sin embargo en los relatos recogidos ésta no aparece. Por lo que no es considerada en esta discusión.

y los hombres deben cumplir con el rol de esposa y esposo respectivamente, añadiendo a éste último la responsabilidad de ser el proveedor del hogar. Sobre estos constructos culturales se recogieron las siguientes respuestas:

[Se piensa] que el hombre no puede bailar porque no se puede vivir de la danza y el hombre necesita generar ingresos para poder vivir y soportar una familia, en cambio la mujer puede bailar porque va a ser esposa y la van a apoyar [económicamente]. (Roberto, Monterrey, 2017)

En el norte la respuesta es muy obvia, muchas [mujeres] están estudiando [danza] mientras se casan. Y he escuchado que muchos padres de familia les dicen a sus hijas “bueno, esto [de bailar] mientras [llega] el novio o esto mientras te casas, [o] esto mientras no sé qué”. (Pablo, Monterrey, 2017)

No obstante, los prejuicios son más acentuados cuando los hombres deciden dedicarse a estudiar danza ya que ésta es una actividad considerada en el imaginario social como una actividad femenina o exclusiva de mujeres. En este sentido, la opinión generalizada por parte de la sociedad regiomontana cuestiona a quienes siendo hombres muestran interés por bailar:

[Se cuestiona a los hombres] por el machismo, porque nuestra cultura machista nos hace pensar que si es de danza es de niñas y si es de niñas no vayas porque te haces joto. Entonces si es un papá de los de antes, [que] todavía hay muchos, quizá no lo permita y hay gente que no puede luchar contra lo que dice su familia, que es lo que yo creo que me habría pasado [a mí], entonces lo entiendo. Quien no tiene el apoyo [de su familia] pues ¿cómo le hace? (Karen, Monterrey, 2017)

En cuestión de la danza, lo que sucede es que por la cultura es más común que una mujer pueda aceptar libremente que quiere estudiar danza desde muy jovencita y que no la miren mal, [que] no le hagan el feo, [que] no la critiquen. Entonces las mujeres pueden sentirse más cómodas diciendo “estudio danza” e incluso estudiarla muy jóvenes porque no hay una crítica social en contra de ellas. Donde yo veo la desventaja con el hombre, es que, por la cultura (y un grado de machismo) si un hombre dice que quiere ser bailarín... Afortunadamente [la discriminación] ya no existe en todos los sectores, pero aún existen sectores en donde le van a decir [a quien muestre interés por acercarse a la danza] que es homosexual o que es gay, y [son cosas que] no tienen nada que ver. Un bailarín heterosexual puede decidir ser bailarín sin perder su virilidad o su identidad como un ser masculino. Sin embargo, en la cultura regiomontana aún hay machismo, me da tristeza decirlo, no quiero sonar como una feminista radical. Sí soy feminista, sí me considero feminista, no radical pero sí me considero una persona que lee y que investiga, que ve cosas, que tiene un criterio de evaluación... Entonces, creo que hay una desventaja porque ¿cuántos hombres que hubieran querido estudiar danza no estudiaron desde pequeños por un miedo cultural, social muy fuerte y a lo mejor se atrevieron a expresar sus anhelos ya que estuvieron grandes? (Marcela, Monterrey, 2017)

La presión social cuyo origen es una idea conservadora sobre la relación sexo/género que condiciona aquello que es permisible para hombres y mujeres se presenta como impedimento para que los hombres tengan posibilidad de encontrarse a una edad temprana con la danza, que puedan experimentarla en la infancia y/o adolescencia y si es el caso, decidir formarse en ella:

Entonces, si no existiera ese machismo, ellos desde que tienen siete años pudieron [haber ido] a una clase de jazz sin ningún problema y a lo mejor se hubieran enamorado de la danza desde mucho antes sin que alguien lo viera mal; sería algo más libre para los hombres. Pero luego pasa algo bien loco

porque los pocos hombres que se atreven a estudiarlo y que les gusta, pues no son muchos, son pocos porque tienen que reunirse muchas características y circunstancias para que alguien se atreva a bailar. Entonces en el mundo de la danza hay más mujeres que hombres a causa de toda la cuestión machista que acabo de comentar. (Marcela, Monterrey, 2017)

[En Monterrey] es la realidad de que hay mucho machismo ¿no? y [aquí] pensar que un hombre estudie danza no creo que sea bien visto por los papás, más que nada para el papá; “¿cómo mi hijo va a bailar en mallas?” O sea, eso es raro pero todavía existen [estos prejuicios]. Entonces muchos [hombres] por eso no se inscriben a las escuelas, les da miedo ir a una clase de danza, qué sé yo. (Roberto, Monterrey, 2017)

Es de interés en este punto presentar un relato más extenso, en el que se delinear puntualmente algunas de las experiencias que los bailarines pueden experimentar como resultado de externar su deseo por ser bailarines. Para esto, en primera instancia es necesario reconocer que existe un conflicto en tanto la danza pone en entredicho las nociones tradicionales de masculinidad:

Ahora, sí es cierto que al principio genera muchos conflictos con la familia y con amigos el que tú como varón estudies danza, porque utilizar ropa ajustada, porque mover la pelvis, porque tocar piel con piel y a veces tener que cargar un hombre y a veces tener que oler a un hombre. O sea, todas estas imágenes son demasiado fuertes para nuestra comunidad en la que tenemos tan mitificado el contacto ¿no? Entrar a la danza es entrar en conflicto con todas las ideas que se plantearon desde la estructuración de la Nueva España y luego en México, o sea, es algo que tenemos, es parte de nuestra memoria genética. Está en nosotros. No en nosotros, en la comunidad. (Pablo, Monterrey, 2017)

En este parte del relato se deja entrever la potencia con la que actúan los códigos de género impresos sobre los cuerpos y cómo estos son entendidos como una construcción cultural. Por otro lado, superar las barreras impuestas socialmente para bailar requiere no sólo del deseo de hacerlo, sino también en ocasiones de la fortuna o casualidad:

Yo creo que sobre todo en nuestra sociedad mexicana hay machismo, pero voy a hablar de la nortea porque siento que es muy claro en ella. Es cierto que se tiene que dar una especie de rompimiento que te haga voltear a ver a las artes escénicas o a las artes. Creo que es bien difícil que tus papás te digan “oye, güey ¿y si intentas el arte?” sobre todo como bato. Pero en todos mis compañeros heterosexuales ha habido algo, una ruptura, una oportunidad extraña y entonces por eso se abre este mundo [de la danza]. Pero no ha sido porque desde chiquitos [se involucraran con las artes], muy pocos me han dicho “Ay, es que desde chiquito veo gente bailar y yo quiero bailar”. Sino que muchos de los varones [que conozco] han sido como yo que a los dieciocho voltearon [a las artes o la danza] y dijeron “¿esto qué es?” O, a los diecisiete hubo una bronca y vieron gente bailando y [dijeron] “me sumé porque no tenía nada que hacer en ese momento” y ya. Pero cómo tenemos un acceso aleatorio a las artes, pues a veces pasa una gran parte de tu vida hasta que te das cuenta que te pueden gustar. (Pablo, Monterrey, 2017)

Y una vez superada la barrera de la casualidad y/o el deseo, hay que confrontar el cuestionamiento familiar y social:

Cómo va a entender el resto de tu familia [que te interesa el arte o la danza] si nunca ha vivido esa ruptura o ese momento clave que hace que tú lo veas y lo valores. O sea, como va a entender mi padre o cómo me van a entender mis tíos los que tienen gallos de pelea y cortan caña de azúcar y pizcan naranja ¿cómo me van a entender? Tiene mucho que ver con el machismo, por eso los hombres históricamente somos tan agresivos, porque no podemos mostrar sentimientos, no podemos quebrarnos, entonces la única energía que se nos permite demostrar es la [agresiva o viril] ¿no? entonces es la única forma que tenemos de demostrar cuando sentimos o algo nos afecta, nos pesa o nos emociona. A lo que voy es que sí es un gran conflicto, pero entiendo que el gran conflicto es entrar a la danza y está construido desde mucho antes de mí. (Pablo, Monterrey, 2017)

No obstante, a través de la perseverancia y el desarrollo profesional, el cuestionamiento inicial puede transformarse en aprobación por parte de los círculos cercanos:

La ventaja es cuando ven [mis] funciones [de danza], ahí es donde muchos me han dicho “ah, claro, por esto [lo haces]”, o “ah, ya entendí”. Mi madre, mi padre, unos tíos. Después de las primeras funciones en La Superior mi madre dijo “es que sí, esto [de la danza] es otro mundo”. Después de mi primera obra mi papá dijo “¡a la madre!” y eso ya es algo, es una conquista, en cámara lenta, nunca completa. Pero aparte cada vez somos más [personas que nos dedicamos bailar], cada vez hay más escuelas profesionales y más compañías, chiquitas aunque sea. Cada vez será menos conflicto. (Pablo, Monterrey, 2017)

Lo expuesto hasta aquí arroja información sobre las situaciones que pueden experimentar mujeres y hombres en Monterrey en relación al momento vital que significa acercarse a la danza. Por un lado existe una desvaloración que consiste en suponer que las mujeres pueden bailar en el entendido de que al final del día ocuparán el rol de esposas y contarán con una figura masculina que las apoyará económicamente, y, de igual manera, que los hombres no pueden hacerlo precisamente porque tienen que cumplir su rol y ser sustento familiar. Esto tiene dos implicaciones: por un lado, significa no reconocer que la decisión de las mujeres por ser bailarinas no es un periodo de espera mientras se dedican a cumplir los roles sociales, sino que es el deseo de la realización de un proyecto personal por dedicarse a una profesión (aunque no reconocida socialmente como tal). Por el otro, que los hombres no puedan tener interés por la danza al ser esta una actividad femenina y de la cual no es posible generar un sustento económico.

En el caso de Tijuana, aparecen algunas coincidencias con las experiencias de la ciudad de Monterrey. En primera instancia se reconoce que la danza contemporánea es asociada comúnmente como una actividad realizada predominantemente por mujeres, y en este sentido los hombres no se acercan a ella de la misma manera o en las mismas etapas de vida:

Pues yo creo que como la danza está catalogada socialmente como algo, [y] creo que esto es culpa del ballet, como algo femenino ¿no? Y bueno, a lo que iba es que a lo mejor las mujeres entramos [a

una edad más temprana] porque de niña te meten al ballet o porque de niña te meten al jazz. [En cambio] creo que los hombres entran [por su cuenta] porque quieren. (Alejandra, Tijuana, 2017)

De igual forma se reconoce la dificultad que implica para los hombres reconocer y externar su interés por la danza:

No entiendo por qué se aferran a que la danza es afeminarte o que eres gay porque entras a danza. Todo mundo lo piensa, todo mundo le niega como esa parte a los hombres. Entonces digo “sí, que haya bailarines hombres está cabrón” y yo no sé cómo se sentirán ellos, porque pues yo soy mujer, pero los que conozco, la mayoría de los bailarines hombres que conozco son de Ciudad de México, de Xalapa, de lugares centralizados que tienen como un poquito más de *open mind*. Entonces, por ejemplo en mi ciudad que es un ranchito, metes un niño a ballet, ahorita, o sea, mamás contemporáneas que tienen niños de dos años y las abuelas se mueren [por pensar en esa posibilidad]. Entonces, sí ha de ser algo fuerte ser bailarín en México, o sea, ser un hombre que baile. Por eso siento que es tan apreciado también para nosotros, para el medio. Un bailarín tiene muchas oportunidades porque no hay y porque está difícil y porque todos sabemos inconscientemente que está muy difícil [que los hombres bailen], entonces sí supongo que es más difícil para ellos que para nosotras. Si para mí fue difícil aceptar que quería hacer danza, no me imagino para un hombre, más aquí en el norte del país; ha de estar bien cabrón. (Eva, Tijuana, 2017)

Se encontraron también indicios en los relatos que coinciden con lo expuesto en Monterrey sobre la incorporación, cada vez mayor, de hombres a la danza contemporánea:

Yo siento que eso sí ha cambiado mucho, o sea, aún existe este tabú de que el hombre baile, eso sí. Pero hace dos o tres años que fuimos a Torreón al Encuentro Nacional, yo quedé impactada con la cantidad de hombres bailarines que había, yo estaba así como “¿qué pasó en este país?”. (Mariana, Tijuana, 2017)

También aparecieron similitudes con las experiencias que señalan que los hombres tienden a conocer y acercarse a la danza hasta la adolescencia o edad adulta:

Cuando yo entré a danza ya estaba en la Facultad de Artes [estudiando teatro], entonces ya había pasado por la etapa más difícil de aceptación social. En mi caso personal tuve pocos desencuentros, pocas reacciones [negativas]. Cuando estaba en [el arte marcial] Kempo y se enteraron que era bailarín en lugar de hacer burla [me decían] “no mames eres bien elástico”, era como “tus patadas están bien altas”. No tuve ningún otro problema. Tiene que ver con que ya tenía diecinueve cuando empecé a bailar y el contexto era rodeado de artistas. (Carlos, Tijuana, 2017)

A pesar de estas coincidencias, lo significativo aquí es la ausencia de un conflicto evidente, como en el caso de Monterrey, relacionado con la aceptación o el reconocimiento familiar y/o social, lo que puede reafirmar la idea de que está es una situación vinculada a la cultura conservadora regiomontana.

Hasta aquí se han presentado experiencias que dan cuenta sobre algunas de las implicaciones que tiene el género sobre la danza contemporánea como profesión artística y feminizada. Éstas se exponen en dos dimensiones distintas, el género como configurador de las dinámicas

cotidianas en la profesión de bailar como una dimensión cultural que ejerce presión desde el exterior, pero que la afecta en tanto se despliega en un conjunto de pautas de comportamiento sobre el deber ser de los individuos en la sociedad en función de sus sexos. En este sentido, se observó que en la ciudad de Monterrey existe una significativa tensión entre mujeres y hombres en tanto los segundos gozan de un conjunto de privilegios por ser una minoría deseada. Estos privilegios se ven representados en la valoración de los hombres por sobre las mujeres en dos momentos fundamentales de sus trayectorias artísticas: los periodos de ingreso a sus etapas formativas y profesionales. Por su parte, en Tijuana, esta tensión se observa desdibujada en tanto no es perceptible el cuello de botella que resulta de contar con espacios de formación institucionales que impulsen la generación constante de un flujo de profesionistas deseosas y deseosos de incorporarse al mercado de trabajo. En consecuencia, al existir condiciones de trabajo -con lo que se interpreta aquí como un menor grado de desigualdad-, las tensiones en Tijuana transitan hacia otras dimensiones de la actividad de bailar como es el espacio de toma de decisiones, donde aparece una discrepancia entre los privilegios que poseen las mujeres en relación con los hombres en actividades organizacionales, administrativas o de coordinación.

Por otra parte, cuando la desigualdad en la danza contemporánea se contrasta con su contexto social, son los hombres quienes pueden resultar afectados negativamente en tanto esta actividad es considerada socialmente como una profesión artística asociada con lo femenino. En este sentido, los hombres que deciden dedicarse a bailar lo hacen en condiciones desventajosas en relación con las mujeres, en tanto las concepciones sociales dictan que los hombres no deben bailar, y en ese sentido éstos no tienen, la mayoría de las veces, posibilidades de conocer o acercarse a la danza escénica hasta la edad adulta (a diferencia de las mujeres que generalmente tienen contacto con la danza desde edades muy tempranas), y cuando logran hacerlo, son criticados por sus círculos de amistades y/o familiares. Es así que la desigualdad de género se despliega en dos dimensiones contrarias: 1) hacia el interior afectando principalmente a las mujeres, y 2) hacia el exterior afectando mayoritariamente a los hombres. Es necesario matizar que socialmente ambos, tanto mujeres como hombres reciben críticas por el hecho de bailar danza contemporánea, no obstante, desde el exterior las mujeres son cuestionadas por dedicarse a una profesión poco valorada, y los hombres comparten este cuestionamiento a la par que por el hecho de ser hombres. Por su parte, al cuestionamiento social que sufren las mujeres por querer dedicarse a la danza se suma la desigualdad en el interior de su actividad artística frente a los

hombres ya que estos son más valorados. Así, las mujeres suelen ser sujetos de una doble desvaloración al involucrarse con la danza contemporánea: Son cuestionadas al ser bailarinas ya que la danza es una actividad artística y feminizada y son desvaloradas por ser mayoría en su campo profesional. En contraposición, si bien los hombres también son sujetos de cuestionamientos por dedicar su vida a una actividad artística y feminizada, llevar a cabo esa elección rinde frutos ya que como bailarines hombres gozan de los privilegios de ser una minoría deseada. Es decir, en la danza contemporánea mexicana ser mujer significa pagar el doble precio de una desvaloración social desde el exterior y una posición desfavorable en el interior de la misma. En cambio, para el hombre, sortear las tensiones provenientes de un cuestionamiento social es redituado con reconocimiento y privilegios en el interior de su comunidad artística.

Los tres apartados que conforman el presente capítulo, dan cuenta de los relatos de algunas de las prácticas cotidianas que configuran la experiencia de vivir de la danza en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Desde el auto reconocimiento hasta las distintas desvaloraciones sociales que forman parte de la vida de bailarinas y bailarines, lo que se hila en estas páginas son experiencias en constante tensión que derivan del ser artista en México: falta de reconocimiento, ausencia y/o falta de público, multiactividad, desvaloración social, entre otros, se dibujan como el escenario en el que viven las y los entrevistados. No obstante, cada una de estas ciudades parece representar de manera distinta estas experiencias.

En definitiva, ambos contextos y ambas comunidades artísticas comparten muchos de los elementos utilizados aquí para delinear la experiencia de vivir la danza contemporánea. Aun así, los relatos recopilados presentan diferencias significativas, las cuales en última instancia se traducen en trayectorias vitales diversas. Ahora, antes de condensar las distintas dimensiones aquí presentadas en una reflexión general sobre el significado individual de hacer danza, es necesario complementar las experiencias aquí presentadas con un momento particularmente significativo en sus trayectorias artísticas: la decisión por dedicarse bailar. Sobre esto versan las siguientes páginas.

CAPÍTULO V

LA ELECCIÓN DE DEDICARSE A LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO CONFIGURADOR IDENTITARIO

Los apartados del capítulo anterior dan cuenta de la realidad compartida que experimentan cotidianamente quienes viven de la danza contemporánea: las percepciones sobre la falta de reconocimiento, las tensiones entre las comunidades artísticas, la autonomía o dependencia con el Estado, la multiactividad y las desvaloraciones por ser una actividad generizada y feminizada son las condiciones en que bailarinas y bailarines desarrollan sus trayectorias vitales. No obstante, alrededor a la danza se generan también un sinnúmero de experiencias positivas que dan sentido y refuerzan los deseos por hacer danza. Estos momentos son múltiples, algunos ya esbozados previamente, como la satisfacción de contar o ser reconocido con algún apoyo económico, o los sentimientos de pertenencia a una comunidad, entre otros. Existen muchos más, sin duda. Y si bien, no es suficiente el espacio para agrupar todas las dimensiones positivas y satisfactorias que forman parte de las experiencias en torno a la danza, es necesario hacer un esfuerzo que complemente las situaciones de tensión presentadas hasta aquí. Para esto se toma un momento en el que confluyen múltiples factores que devienen en una experiencia de suma potencia: el momento en el que optan por hacer de su vida la danza. Aquí, por un lado se conjugan sensaciones de conflicto que sintetizan las percepciones negativas que tiene la sociedad sobre las artes y la danza contemporánea en una sola decisión, y por el otro, un cúmulo de sensaciones positivas y satisfactorias en tanto esta decisión puede ser liberadora ya que la mayoría de las veces se convierte en la materialización de un camino largamente esperado, o en la aparición de un nuevo horizonte hacia el cual embarcarse. Ahora bien, el arrojarde de lleno a una profesión en nuestra sociedad está íntimamente ligado a la formación especializada, por lo que este es un buen lugar para acercarse a la potencia de este momento vital.

Hay que decir, en primera instancia, que la formación profesional es un proceso en el que las y los artistas aprenden el oficio de la danza, desarrollan sus aspectos técnicos y teóricos, a la vez que se adquieren distintos saberes que posibilitan su desenvolvimiento y relación con otras y otros pares en el mundo social. También es un espacio socializador en el que se conoce al otro, se reconoce uno mismo como parte de un grupo y se dibujan los horizontes de acción en los cuales será posible desenvolverse como profesionista. En ese sentido la decisión por incorporarse a un proceso formativo en danza, muchas de las veces implica un riesgo y/o una

certeza profunda en tanto representa una decisión de largo aliento, ya que es la elección por ser una o un artista de la danza contemporánea.

V.1 La vocación o el evento fortuito: tipos de involucramiento con la danza contemporánea

Para adentrarse en los significados en torno al hacer de la danza una carrera profesional, en primera instancia se presentan dos experiencias en que ésta aparece de manera fortuita como posibilidad de elección de vida. En estos casos el elegir dedicarse a la danza atiende más a momentos circunstanciales que a decisiones reflexionadas o deseos personales, así, por ejemplo en el caso de Monterrey, en un primer relato se observa cómo Eugenia estaba por inscribirse a la licenciatura en teatro cuando su padre intervino en su decisión, resultando en que terminara inscrita en danza contemporánea:

[Cuando fuimos a inscribirme a la carrera] me dice Karina [que entonces era la directora de la facultad]: “¿entonces vas para dónde, para teatro?” porque casi todos iban para teatro y le dije “pues sí”. Mi papá, [que estaba] conmigo, le dijo “no, ponla en danza”, y yo volteo con mi papá y le pregunto “¿por qué en danza?” y me dijo “porque tienes gracia” y yo “pero nunca he bailado” y me dijo “¿y alguna vez has actuado?”, “tampoco”, “bueno entonces póngala en danza”. En ese momento pensé para mí “bueno pues sí, es un semestre, sirve que experimento algo nuevo...” Era una güerca, cómo te ponen a decidir el futuro de tu vida a los 16 años, yo no entiendo. (Eugenia, Monterrey, 2017)

Algo similar ocurre con la experiencia de Marlene:

Yo iba para la carrera de teatro, y ya había tomado como referencias entrar a la carrera de danza, pero no sabía que tenían licenciatura en danza [en la UANL], y entonces pensé, “no pues, déjame audicionar en La Carmen Romano [La Superior] y en la Facultad de Artes Escénicas en teatro”. Yo tenía muy bajas esperanzas y al último, pues, [sabía que] realmente no era una deportista y yo sabía que los puntos y requisitos que te pedían en La Carmen Romano eran muy altos, entonces al último ya no fui a audicionar [para danza] y decidí entonces entrar al área de teatro y [a la par] entrar a una academia. Cuando llego con mi solicitud [a la FAE] me doy cuenta que ahí también tienen una licenciatura de danza contemporánea. Me acuerdo que ese día que fui a inscribirme había un ensayo donde estaba Iván Ontiveros y una bandita ahí, y dije “nombre, sabes qué: [voy a entrar a danza]” y borré en mi solicitud que iba a para teatro y la puse que iba para danza y al otro día audicioné. Claro, fue un momento cardíaco y crítico pero fue realmente como un golpe de suerte porque en mi generación no fue muy alto el estándar de nuevo ingreso ¿no? y como tú sabrás, todas las universidades tienen que cubrir cierto número de personas que ingresan [por lo que terminé siendo aceptada]. (Marlene, Monterrey, 2017)

El escenario de lo inesperado también toma parte en el relato de Pablo, quien ya estudiando una licenciatura en teatro se encuentra por casualidad con la experiencia de bailar, lo que lo impulsa a cambiar el rumbo de sus estudios profesionales:

Al tercer mes de mi carrera pasó la maestra Ema [Lozano] a los salones de teatro y nos dijo a los varones: “si quieren entrar a las clases de danza no se les va a cobrar nada, tienen todo el derecho. No hay varones este año en la generación”. Y sí, pues [fui] a entrenar, pero yo pensaba en ser un cuerpo

más preparado para hacer obras de teatro. Empecé a ir a las tardes, resultó que era [técnica] Graham, era algo que nunca había visto, que no entendía. No entendía los nombres de los ejercicios ni realmente las formas ni las cuentas, pero cuando decían “como fuego, como agua o como quien sabe qué”, [dije] “¡a la madre!”, era lo que yo quería encontrar en teatro. No me interesaba tanto el trabajo de texto, me interesaba el trabajo corporal y el desarrollo de la imaginación. Entonces en el segundo semestre de la carrera de teatro decidí cambiarme a danza porque empiezan las clases con Miguel Banda. Primero tomé clases con Cristina Garza y en segundo semestre entró Miguel Banda, entonces un maestro varón, realmente potente que hacía que la clase fuera mucho más aguerida. Aparte me sentía bien identificado porque era la primer vez que me tocaba con un maestro varón hacer danza, vestir mallas, utilizar esta ropa incómoda y sin embargo verlo fuerte. Entonces ahí fue cuando dije “¡a la madre! me voy a cambiar” y hablé con el maestro [Miguel Banda] y con la maestra Cristi [Garza] y les dije “saben qué, me quiero cambiar a danza”, y él, “a huevo, pero vete a La Superior”. Entonces fui a checar la información de La Superior. (Pablo, Monterrey, 2017)

En estos tres relatos se observa el desconocimiento de la existencia de una licenciatura en danza contemporánea ofertada por el estado, lo que alude al poco reconocimiento que tiene esta profesión en el imaginario social. De igual manera, aquí la decisión por estudiar danza está más relacionada con las circunstancias que a una decisión reflexiva. No obstante, y si bien es el resultado de factores externos o de decisiones impulsivas, los tres ejemplos tuvieron sus acercamientos con la danza en tanto iban a estudiar teatro, es decir, otra disciplina artística escénica no lejana a la danza, y dos casos fueron atraídos por el contacto con ella. Por el contrario, cuando la danza aparece en el horizonte de posibilidades a una edad temprana, y ésta se toma como una profesión de por vida, el escenario es distinto. Para ejemplificar esto es necesario tomar dos relatos a profundidad en los que se narran las tensiones y conflictos que involucran tomar la decisión de dedicarse a bailar en una ciudad como Monterrey:

Y cuando entré a la prepa, estaba en la preparatoria siete de la Universidad Autónoma de Nuevo León, me iba muy bien, tenía todo cubierto con dieces por ahí, bueno menos física. Entonces tuve un conflicto grande en ese periodo para decidir qué quería hacer, tenía un conflicto porque podía hacer todo, tenía las cualidades o las capacidades de hacer cualquier cosa, pero no tenía esa necesidad o ese llamado, así como de ser algo por mucho tiempo. Entonces era como mi compromiso de “¿a qué quiero dedicarle todo mi tiempo y toda mi energía todo el tiempo?” Sí me la pasé muy mal tratando de identificar qué era y tuve un conflicto muy grande, estaba muy desesperada porque no sabía qué hacer. Y en uno de esos [momentos], estaba en la preparatoria y nos llevaron a una visita a la escuela de Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Nuevo León, nos llevaron en un camioncito. “A ver, ¿quién quiere ir a ver una función de danza?” obvio Cristina quería ir, yo. Total nos llevan y, todo ese viaje para mí era infinito, y llegué y así el corazón me latía “pum, pum, pum, pum” y se presentó Ágape que era la compañía también de la UANL, no me acuerdo de su director ahorita, y pues ya, recuerdo que eran coreografías muy intensas, muy dramáticas y me acuerdo que también tenían esta coreografía del cuervo, que era de Edgar Allan Poe, súper intenso, pero yo estaba así “Pffffff” vibrando, pero así increíblemente de que: “yo quiero estar ahí y yo quiero hacer eso, ya entendí que eso es lo que quiero hacer”, Estaba así como, no paraba de, no sé, el corazón no me paraba de latir fuerte. Fue algo muy fuerte... La prepa era de dos años, era mi último año, ya era la colita como para ya decidir qué querías hacer y yo perdida y luego sentí esto y fue como que “güey, yo quiero hacer esto, esto es”. Y entonces, [resulta que] el que nos hubieran llevado a la función no era

más que una sesión informativa para jalar alumnos a las artes escénicas, entonces después de la función hubo una charla, los bailarines estaban en el escenario y nosotros estábamos acá en las butacas, y ya nos explicaron qué era la danza contemporánea, cuál era el plan de estudios; era una sesión informativa. Y pues yo era la única preguntando cosas, nadie preguntaba nada pero yo quería saber todo, yo de que “estoy interesada”, yo ni siquiera tenía idea de que existía eso en Monterrey como una carrera profesional, no conocía tampoco de la danza contemporánea, ese fue mi primer acercamiento y me encantó. Entonces ya, nos dieron el tríptico [informativo], todo fue ahí en ese momento, yo iba llorando [de regreso] en el camión, fueron como muchas respuestas en ese momento. O sea, yo preguntaba con la voz así de que [entrecortada] fue ridículo. Y total ya después de ahí ya tuve como claridad, ya me acuerdo que en la prepa nos hacían preguntas, a cada uno de que bueno: “¿ya tienen algunas ideas de qué van a hacer?” y ya yo me paraba y así de que “danza contemporánea” y todos [mis compañeros] me preguntaban “¿qué, por qué?” Pero yo ya estaba bien segura, total hablé con mi familia. Estaba indecisa respecto a la Universidad [Autónoma de Nuevo León] o a la Escuela Superior, porque entonces algo que también interfiere mucho es que un primo mí es amigo de Arturo García, bailarín también de aquí de Monterrey que ahorita se encuentra en Washington, entonces me contacto con él y le dije que quería estudiar y le pregunté qué me recomendaba, y pues él era egresado de La Superior o seguía ahí, no me acuerdo y me dijo “vete a esa, es la mejor”, y yo pues ya, ya tengo estas referencias, porque yo no conocía. Pero ahí el conflicto que yo tenía es que en La Superior todavía no estaba el título de licenciatura, era solamente de ejecutante, pero bueno, él me convenció que era la mejor opción si quería ser bailarina. Inclusive después él se ofreció a entrenarme un poco antes de mi examen en La Carmen [La Superior]. (Cristina, Monterrey, 2017)

En esta experiencia lo que se observa es el descubrimiento de una vocación, el cual sucede a través del contacto inesperado entre el mundo de la danza contemporánea y un deseo que aún no era reconocido como tal. De este tipo de experiencias puede resultar una configuración identitaria con mucha potencia y certeza. Esto, como se observará más adelante, es un recurso fundamental que sirve de contrapeso a los conflictos y problemas propios de la profesión de bailar. Como complemento a este relato se toma la experiencia de Marcela, quien en conflicto similar tuvo que transitar varios momentos de tensión antes de dedicarse de lleno a la danza contemporánea:

Híjole... Sí estuvo bien difícil, batallé muchísimo, yo creo que tiene que ver con la cultura. ¿Por qué? Porque fui educada de cierta forma en que estudiar es bien importante y que para estudiar se necesita un libro y sacar dieces. Eso yo lo tenía impregnado dentro de mí ser en ese momento, ahorita ya pienso muy distinto... pero yo sí me recuerdo muy ignorante [en ese tema] y sentía que si estudiaba danza no estaba estudiando o no sé...

La gente, por ejemplo, cuando me preguntaban mis compañeros de la edad: “Oye Marcela y ¿qué vas a estudiar?” que era el tema popular. Yo les decía “danza” y me contestaban “¿Y vas a desperdiciar todo ese cerebro que tienes? ¿Qué desperdicio de cerebro!” Porque yo era bien ñoña y en la secundaria a mí me importaba mucho sacar buenas calificaciones, me iba bien.

Entonces cuando me decían eso mis compañeros me calaba porque me hacía sentir como si estuviera equivocada, me sembraba dudas y me cuestionaba: “¿Sí está bien, a lo mejor estoy mal? ¿Estoy desperdiciando algún talento?” Por ejemplo, un amigo me dijo: “Marcela, es que con esa inteligencia que tú tienes yo hubiera aprovechado y hubiera sido médico, imagínate, ahorita tendrías mucho

dinero”. Entonces, a esa edad uno es más inseguro, apenas está aprendiendo y está encontrándose a uno mismo.

Bueno, yo siento que no me había encontrado. Es muy fácil tener dudas y sentirte mal cuando no estás bien arraigado a tu ser; es más, yo me salí de La Superior. Cuando yo estaba en la prepa, en La Superior se podía estudiar la prepa [por fuera] y empezar a estudiar la carrera [en danza], pero cuando yo entré en La Superior, aún no era licenciatura, era más como profesional medio, como medio superior. Te graduabas como ejecutante en danza. Entonces, cuando yo entré en La Superior no sabía que iba a ser bailarina y dije: “Ah, hago mi prepa al mismo tiempo que empiezo la carrera” pero en mi mente siempre fue “voy a probar y voy a conocer a ver si me gusta o no me gusta” de igual forma dije “a lo mejor me salgo después, pero mínimo ya probé lo que se siente”, esto era una cuestión de curiosidad porque mi hermana me sembró esa curiosidad, pues ella estudió también en La Superior. Ella me hablaba de la escuela.

Fue bien difícil, porque entonces yo tenía la dualidad de; el mundo de las artes contra el mundo de ser una persona que estudia, que saca cienos y la inteligencia, una cuestión racional. Entonces, cuando yo estoy en la prepa 15 Florida, al segundo año decidí entrar a probar [danza] a ver si me elegían y me eligieron. Entré muy curiosa, no sabía lo que era [la técnica] Graham, ahí empecé a entender cosas del Graham. De hecho, en mi primer año ni me iba tan bien porque yo estaba muy nueva. A mitad de año agarré vuelo y me empezó a ir mejor que al principio, pero todo mi primer año (tenía 16 años) estaba chiquita mentalmente y emocionalmente.

Entonces cuando terminé mi primer año de La Superior era decisivo porque fue cuando me gradué de la prepa, era la decisión de “A ver, ahora sí ¿Qué vas a estudiar?” Como si La Superior no fuera una carrera, como si graduándome de la prepa ahora sí debía hacer lo que todo el mundo hace y como para todos mis compañeros era ir a una universidad, yo era la rara que no estaba yendo a ninguna universidad y me sentía mal. Antes había decidido ir a psicología porque es algo social que me interesaba en cuestión de humanidades. Entonces dije “Yo voy a estudiar psicología” pero justo en ese [paso del] primer año al segundo año, [la opción de danza de La Superior] se convirtió en licenciatura. Y pues, por duda, por estar conflictuada en qué iba a estudiar me di de baja temporal [de danza]. Hablé con el director, con coordinadores y superiores...

Todavía no entraba Jaime Sierra, pero él era el coordinador del área de danza, entonces con él fue con el que hablé y con él me di de baja. Entonces, hablé con él y él me entendió pues me vio muy joven. Como que todos necesitamos nuestro espacio de entendernos. Entonces me di de baja temporal para tener ese año para estudiar psicología porque, además, ésta era en las mañanas. Mi idea antes era estudiar psicología en las mañanas y en la tarde La Superior, pero como danza lo movieron a la mañana ya no se podía. Ahí a fuerza tuve que salirme de danza para entrar a psicología. Entonces tuve un año entero en psicología, pero...

Para mí fue como “¡ay! la decisión, la decisión” y todo el siguiente año estando en psicología no dejé de bailar ni un solo día. Fue al revés, el hecho de no estar en La Superior me hacía aferrarme a algo que me movía y sentía que se me iba. Entonces, todos los días iba al parque a correr, todos los días iba a un gimnasio a saltar como loca, todos los días yo solita me entrenaba, [era] como un hambre. Me sentía muy deprimida porque no estaba donde... es más, ni siquiera podía ir a una obra de danza porque me dolía mucho y sufría y lloraba, una vez fui a ver [la muestra estudiantil de danza contemporánea] *Las Creativas*, porque una amiga mía bailó y sentí un dolor en el pecho muy profundo, pero [yo aún no estaba preparada] para tomar la decisión... Obviamente eso ya era una prueba de que lo mío era la danza y me tenía que regresar, pero en ese tiempo uno batalla para decidir.

Incluso cuando vives eso batallas para decidir. Bueno el caso es que yo era muy ñoña, entonces yo estoy acostumbrada a que siempre sacaba dieces, sin embargo, al final de ese año, en los últimos exámenes de psicología (cuando ya estaba muy deprimida) reprobé un examen, cuando jamás lo había

hecho. Para mí, en cuestiones intelectuales, puedo leer algo y memorizarlo; [entonces] eso me pegó mucho pues me sentí como una fracasada, decía “No estoy bailando y estoy reprobando”. Lloraba y lloraba hasta que mi mamá me vio, y, como yo confío en la terapia del psicoanálisis, le pregunté a mi mamá a dónde podía ir para saber mi vocación. Fui a terapia con bastante tiempo para tomar la decisión de regresar a La Superior a tiempo y el segundo año entrar.

En ese tiempo la psicóloga me preguntaba qué hacía y yo le decía que tenía ensayos y que bailaba. Al final la psicóloga me lo hizo ver, me dijo que lo mío era la danza y me preguntó qué era lo que hacía que me diera tanto miedo aceptarlo. Me hizo reflexionar acerca de lo que estaba poniendo en juego. Para mí, fue como: “Qué ¿En serio?” [y ella me decía] “Pues sí, lo tuyo es la danza” y yo pensaba [para mí] “¡Qué tonta!”.

Estuvo bien difícil, cuando lo pienso y digo: “Ay, a los 16 años”. Pero pues, yo creo que cuando alguien quiere algo, el deseo es más poderoso que cualquier obstáculo. En ese tiempo mi deseo era tan grande que no me importaba llegar a La Superior y pararme explicando cuánto significaba la danza para mí, sabía que alguien me tenía que entender. Bueno no sucedió nada de eso, ni fue tan difícil. Fue una fortuna que me haya dado de baja temporal, porque hice las cosas bien y así fue como me pudieron dar la posibilidad, cuando regresé [a la ahora licenciatura en danza contemporánea] las puertas estaban totalmente abiertas. (Marcela, Monterrey, 2017)

La extensión de estos relatos permite adentrarse momentáneamente a la profundidad de lo sensible y de las implicaciones que envuelven tomar una decisión vital que no puede ser desvinculada de las tensiones que la anclan a la vida social. En estas experiencias de mujeres regiomontanas, que en una edad adolescente se encuentran en la necesidad de resolver lo que será su futuro, se cristalizan muchos de las prenociones que se tienen sobre lo que significa vivir de bailar. De igual manera, estas experiencias permiten dar un paso más y revelar algunas de las fibras más finas que tejen lo que significa formarse en una profesión artística en México. Así, estos relatos, junto a los presentados previamente traen a la luz momentos decisivos, que aunque sean reconocidos como tales en su momento o no, marcan la vida de quienes los experimentan y se constituyen como piezas que configuran las formas en las que quienes bailan se reconocen e identifican a sí mismos. Aquí la incorporación a un proceso formativo cumple la función de catalizador dado que obligó, a entrevistadas y a entrevistados a tomar decisiones sobre sí mismos y sobre su futuro.

Por otra parte las y los artistas no credencializados viven esta experiencia de distinta manera en tanto no se enfrentan a la misma clase de ruptura que quienes vinculan este suceso a un proceso formativo credencializado. En este sentido, en una experiencia se relata cómo el involucramiento con la danza no surge de una ruptura, sino que se realiza como un proceso orgánico en el que se compaginan dos actividades profesionales:

Entonces, sí hubo ese momento fue más a la mitad de la carrera [en economía] cuando me entró esto así “bueno, a lo mejor y si me salgo [de tantas cosas en danza] y nada más lo hago como un *hobby*

más”. Pero no sé, creo que necesitaba la danza para estar satisfecha. O sea, como que el estudiar nada más economía, no sé, me sentía medio [incompleta], no porque no me gustara sino porque necesitaba complementarla. O sea, era como que “ah, estuve estudiando [economía] cinco horas, necesito ahora danza”. Pero hacerlo realmente bien, no nada más como te digo como un *hobby* cualquiera sino “a ver, ya, estoy en mi mente completamente concentrada en esto, tengo que hacerlo bien, tengo el ensayo”.

Ahorita sucede también algo similar porque está la maestría, mi trabajo, y creo que ahora más que antes le dedico más tiempo [a la danza]. Entonces como que hasta mi mamá me pregunta: “oye ¿te vas a dedicar a bailar o te vas a dedicar a otra cosa?” Y la verdad es que no, no sé, como que nunca lo he pensado, o sea es como que se ha dado y es algo que me gusta seguir haciendo. Entonces mientras no haya algo fuerte que me lo impida [seguiré con la danza]. (Elizabeth, Monterrey, 2017)

Otra experiencia no credencializada, y cuyo inicio puede ser considerado tardío y atípico en relación al promedio de ingreso a la danza, explica su involucramiento con ésta como un camino para encontrar la salud física y emocional, lo que ha derivado en un cambio significativo en el rumbo de su vida:

Dije “ah, siempre me ha gustado bailar, por qué no pruebo bailar”, entonces buscando como estudios un día paso por [la escuela] Danza Regia, que es el estudio de Aurora Buensuceso y dije: “pues déjame y me paro”. Me paro y le pregunto a Aurora [Buensuceso] y le platico “mira tengo esta situación, nunca he hecho danza, [necesito] algo que me distraiga, porque también me dijo el doctor que me relajara y buscara algo que me gustara ¿cómo ves?”. Yo cuando llegué ahí, te estoy hablando que venía de una vida sedentaria completamente. O sea, yo iba a trabajar, llegaba a mi casa y me quedaba viendo la televisión todo el resto de la tarde porque no podía moverme, me sentía muy mal físicamente y aparte no tenía nada de condición. Entonces me gustó mucho la clase y dije “no sé qué es esto pero me encanta”, me quedé enamorada de la clase de improvisación de contacto, incluso era algo más que simplemente el movimiento, era como el contacto, como el relacionarme con la gente, había algo más como de necesidad en mí, a lo mejor un poco psicológica de relacionarme con más gente y esa es una de las cosas que tiene la danza, o sea, en una clase de danza no estás sólo. Mientras que tú estás con tu cuerpo y estás con lo tuyo estás relacionándote con más gente. Entonces la primera clase me enamoro de la improvisación de contacto, sigo yendo, pasa como un año, año y medio, y digo “ya, quiero meterme todavía más en esto”. Me empiezan a gustar también mucho los cambios físicos que veo en mi cuerpo, que eso fue importante para mí. Este, yo llegué a la danza tímida, retraída, no hablaba, me era bien difícil expresar mi opinión o defenderla, [venía] como con muchos temores y muchas reservas. Empiezo a tomar ballet y me dicen esto de “abre el pecho” y me dicen esto de “enderézate” y al haber cambios físicos en mí hubo cambios también [emocionales]. Entonces para mí fue como todo un descubrimiento.

Al año y medio de estar ahí. No, ya tenía dos años porque fue dos mil diez, yo ya no paré de tomar danza, o sea, tomaba todos los cursos que había aquí en el Teatro de la Ciudad que antes eran de que dos horas de técnica y dos de coreografía, bueno, me chutaba todos los sábados. Y empezaba a tomar todas las clases que había, y si Aurora [Buensuceso] me daba chance tomaba la clase con la Compañía [Teoría de Gravedad], o sea yo no paraba, yo entrenaba como cuatro o cinco horas diarias, entonces me empecé a emocionar mucho.

Hace dos años [en el 2015] decidí salirme de [mi trabajo en] Mary Kay para dedicarme completamente a la danza. (Dafne, Monterrey, 2017)

Estas dos experiencias dan cuenta de cómo los acercamientos con la danza contemporánea se experimentan de diversas maneras y adquieren distintos significados. Lo mismo se expresa en algunos de los testimonios recogidos en Tijuana. No obstante, las diferencias en estos relatos son más acentuadas en tanto la mayoría de las entrevistadas y entrevistados tomaron la decisión de dedicarse a bailar fuera de Tijuana, lo que ubica sus relatos en múltiples contextos. En este sentido se retoman sólo algunos ejemplos que dan cuenta de la multiplicidad de estas experiencias significativas.

En un primer relato aparece, de manera semejante a lo encontrado entre las y los artistas de Monterrey, la dificultad que implica reconocer la posibilidad para dedicarse profesionalmente a la danza. También se encuentra entre los relatos un discurso compartido entre pares que busca legitimar a la danza como profesión. Este discurso de auto legitimación fue un elemento de relevancia para Claudia en la toma de sus decisiones personales:

Cuando entré a la universidad tenía como el momento crítico de decidir que vas a hacer ¿no?: Estudiar algo formal que es aceptable para la sociedad o ser bailarina y artista y morirte de hambre. Entonces estudié un año y medio odontología, [pero] después de una crisis muy grande decidí dejar el estudio profesional en la universidad ¿no? Me salgo y entro al diplomado de danza [que ofrece la compañía Lux Boreal] y esa es como mi formación, fue una decisión como de cambiar totalmente porque ahora me iba a dedicar a la danza. Primero entré como a cursos y ya después entré al diplomado y me di cuenta que la gente joven que estábamos, los bailarines que llevaban este curso, platicaban ¿no? yo me entrevistaba o hablaba con ellos: “no pues sí se puede [dedicarse a la danza], hay muchas maneras de hacerlo, y es una profesión. Quien te diga que no es pues tal vez no sabe o lo conoce de una manera muy superficial, pero nosotros que estamos aquí te decimos que sí es posible”, y eso fue como una luz muy grande para entonces yo quedarme y entrarle completamente [a vivir de la danza]. (Claudia, Tijuana, 2017)

En el caso de Elías, que cuenta con una trayectoria no credencializada y que realizó estudios superiores no relacionados con la danza, aparecen semejanzas con sus contrapartes regiomontanas ya que el no tener que enfrentar la decisión de tener que estudiar una licenciatura propiamente en danza, su involucramiento con ésta ocurre de manera más orgánica:

Ay, pues no sé si me lo planteé tal cual, fue el mismo amor de lo que estoy haciendo y [sólo] seguí haciéndolo y ya. [En mi caso] yo digo que también fue lo mismo del compromiso con el grupo [de danza con el que bailaba], de decir: “¿vas a estar?” Pero no fue como [decir]: “ah, me voy a dedicar a esto”, no, fue como de la nada ya estás ahí, o sea, de repente ya pasaron tres años y sigues bailando, y dices entonces “sí [te estás dedicando a esto]”. (Elías, Tijuana, 2017)

Por otra parte, aparecen en los relatos recopilados, trayectorias que reflejan cómo el acercamiento con las artes y la danza durante la infancia resulta en el descubrimiento temprano de la vocación de bailar:

Tuvimos la dicha que [a mi hermana y a mí] nos metieron a estudiar la secundaria a una escuela que se llama CEDART, yo estudié en el José Clemente Orozco en Guadalajara, hice secundaria y prepa ahí, y ahí fue donde descubrí que había una cosa que se llamaba ballet y que había una cosa que se llamaba danza contemporánea y que había una cosa que se llamaba folclor porque eran parte de mis materias. Ahí lo descubrí porque mi hermana mayor entró ahí a la secundaria entonces yo iba al día de muertos y a las pastorelas y ahí conocí al teatro, entonces fue para mí un mundo increíble. O sea, yo veía a mi hermana mayor y yo decía “¡wow!” yo quiero estar ahí. Ya cuando entré a la secundaria y empecé a moverme en mis primeras clases de ballet, mis primeras clases de danza contemporánea, de folclor y ya sabiendo que eran unas materias descubrí que... O sea, ese momento para mí fue como el encuentro entre lo que yo sentía de niña y saber que había algo que era real, que yo podía hacer eso y que yo podía estudiarlo.

Nunca más, desde ese día que fueron, yo tenía doce años cuando entré a la secundaria, nunca más tuve ni el cuestionamiento ni la duda de qué quería hacer, yo tenía clarísimo que iba a ser bailarina. En el momento en el que el instinto y la materia se unieron me quedó [claro], yo no tuve este conflicto de “¿a qué voy a dedicar mi vida?” ¿Sabes? Jamás, fue muy extraño. Cuando terminé la prepa yo estaba así: “yo soy bailarina”, ahí yo ya era bailarina ¿sabes? O sea, yo no me cuestionaba si iba a ser, yo ya me consideraba bailarina. (Mariana, Tijuana, 2017)

En otro relato, Érica narra cómo el deseo por bailar puede manifestarse como un impulso profundo que trae consigo una sensación de placer y/o plenitud, que en este caso es representado con la imagen y la sensación de que se brilla cuando se baila:

La carrera [en ingeniería] no la terminé, me quedé en el quinto semestre porque no aguanté más porque empezaba a necesitar... Este, bueno, yo en tercer semestre empecé a tomar clases de ballet por las tardes y aparte los sábados el taller [de danza] de la universidad, [entonces], la ingeniería estaba necesitando más de mi tiempo de estudio, de concentrarme en la ingeniería; de las prácticas y los proyectos y yo empecé a dárselo, y como que [empecé] quedar mal allá [en la danza] y a no bailar por las tardes y me empezaba a sentir como apachurrada y como oscura y deprimida, y dije “ay ¿qué me está pasando?”. Era como este brillo que me hacía tener la danza y por no hacerla yo me sentía así como deprimida de alguna manera ¿no? y dije: pues mejor bailo todo el día y ya, brillo todo el día. Pero muy inconsciente porque yo decidí salirme de la ingeniería solamente porque quería bailar, no sabiendo que existía licenciatura en danza, yo no sabía [nada] en ese momento, lo fui descubriendo [con el tiempo]. (Érica, Tijuana, 2017)

Estos son sólo algunos botones que muestran la diversidad de experiencias posibles en torno al acercamiento a la danza contemporánea, a la vez que permiten entrever que aun en esta multiplicidad de encuentros aparece una constante relacionada con un involucramiento personal y emocional con el deseo de bailar.

En este breve espacio se buscó complementar lo expuesto en el capítulo anterior, dando indicios sobre cuáles son los contextos en los que se elige dedicarse a la danza contemporánea. Los relatos dan cuenta de experiencias disímiles que oscilan entre la vocación y el deseo por bailar y las situaciones imprevistas o la casualidad como primeros acercamientos a la danza. De igual manera aparecen indicios sobre las particularidades propias de la danza como profesión. Por ejemplo, el hecho de que en los relatos recogidos las mujeres comiencen sus trayectorias a

una edad temprana, mientras que todos los hombres entrevistados en ambas ciudades inician su acercamiento a la danza en la adolescencia o en la edad adulta. Por otra parte, los distintos relatos permiten observar cómo a pesar de existir coincidencias, lo que predomina es una amplia diversidad de eventos que terminan por confluir en la danza como una opción de vida. Puestos en contraste con el capítulo anterior, es posible ver cómo esta variedad de relatos, al involucrarse en las representaciones de la danza como subcampo artístico en la ciudad de Monterrey y en Tijuana, éstos van incorporando los *habitus* propios de la profesión dancística en cada ciudad, por lo que las reflexiones realizadas en el marco de una trayectoria duradera en la danza contemporánea tienden a ser más homogéneos, es decir, a representar formas de hacer y de vivir una actividad artística de manera compartida.

Ahora bien, se han trazado hasta el momento dos escenarios históricos en los que la danza se ha desarrollado como práctica artística, se ha expuesto cómo es que se percibe y experimenta la danza cotidianamente en las ciudades de Monterrey y Tijuana así como cuál es su lugar en la sociedad. Por último, se han expuesto algunos de los momentos que representan experiencias definitorias en la vida de las y los artistas en ambas localidades. Este contraste sistemático ha tenido la intención de presentar dos dimensiones identitarias planteadas en el capítulo I, las dimensiones biográfica y relacional (Dubar, 2002) de sus configuraciones identitarias. En concordancia con esto, los relatos se han expuesto en un ir y venir entre lo que representa y significa su condición como bailarinas y bailarines entre sí como pares y de igual manera ante la sociedad, a la vez que dando elementos sobre cómo se configuran las representaciones de sí y para sí mismos en tanto artistas en danza contemporánea. De igual manera, con este contraste ha sido posible observar que a pesar de que existen similitudes en torno a cómo se experimenta la danza escénica, los relatos recogidos en ambas ciudades presentan diferencias significativas en prácticamente cada una de las dimensiones aquí expuestas. Lo que sigue es explorar si de estos elementos, entendidos como piezas de sus propias narrativas identitarias, es posible componer sus formas de identificación a través del escudriñamiento y el contraste de sus características particulares.

CAPÍTULO VI

IDENTIFICACIONES EN ESTADO DE TENSIÓN: UNA DANZA ENTRE LA PROFESIÓN Y LA VOCACIÓN ARTÍSTICA

Los relatos de prácticas han sido utilizados aquí como un mecanismo de entrada a la vida en la danza contemporánea. No tanto para delinear las trayectorias vitales de las y los artistas, sino como un recurso para escudriñarlas y extraer momentos personales y profesionales significativos. Se puede decir, que lo que se ha recopilado son instantáneas vitales de múltiples experiencias cotidianas, las cuales al colocarse juntas unas con otras permiten bosquejar una imagen más amplia que puede dar cuenta de hábitos compartidos, de trayectorias y horizontes, inquietudes y deseos, tensiones y satisfacciones manifiestas en las vidas cotidianas de las y los artistas entrevistados. También, este ejercicio de agrupación permite observar diferencias entre los propios relatos, así como líneas de fuga que rompen en distintas direcciones y que constituyen las capas y texturas que configuran las múltiples formas de vivir en torno a esta actividad artística.

Ahora bien, todas estas experiencias y relatos son imágenes que recopiladas permiten observar a la danza contemporánea como subcampo, a la vez que constituyen las piezas que sirven a bailarinas y bailarines para la composición de sus representaciones identitarias: los sucesos que se sufren y gozan, las experiencias vividas y perdidas, las situaciones de encuentros y desencuentros, los momentos de tensión y distensión. Es posible decir que son estas experiencias las que sirven de recursos para construir una historia sobre quiénes son como individuos y artistas, tal vez a la manera en que Ricoeur (1999) planteó que las identidades consisten “en interpretarse a uno mismo a partir del régimen del relato histórico o relato de ficción” (Ricoeur, 1999, p.341). Es decir, a partir de la historia que es construida sobre uno mismo. En este sentido, en el capítulo anterior se plantean un conjunto de situaciones, las cuales a la vez que colocan a la profesión de la danza en momentos de tensión (y se puede también decir que de distensión), sirven de recursos identitarios. Sin duda no son todas las experiencias ni todos los recursos con los que cuentan las y los artistas regiomontanas(os) y tijuanenses, ya que las prácticas en torno a la danza contemporánea son bastas y es imposible abarcarlas todas en este proyecto. Sin embargo, fue interés del presente trabajo unir los elementos que ubican a la danza contemporánea como una profesión desvalorada y en conflicto permanente, a la vez

que cargada de momentos significativos, estimulantes y definitorios, como telón para las formaciones identitarias.

Habiendo llevado a cabo la recopilación de estas instantáneas vitales, ahora se condensan para intentar dar cuenta de las imágenes que resultan para los propios artistas. En este sentido, la observación se vuelca a los significados personales sobre el sentido de su actividad artística, así como a las implicaciones profesionales que han derivado de ser bailarina o bailarín. Para acudir a esta dimensión subjetiva, se regresa a las discusiones teóricas sobre las identidades, y se articulan a través de una metáfora que contribuye a ilustrar la forma en la que se organizan los significados que resultan de vivir la danza contemporánea.

Se ha expuesto que las identidades son relacionales en tanto son la consecuencia de la organización de las distintas experiencias y dimensiones de la vida social que resultan en la construcción de una “imagen subjetivamente unificada” (Dubet, 1989, p.53) de los individuos. En este caso, la dimensión social es el subcampo profesional de la danza contemporánea y la organización de las experiencias en torno a éste resultan en lo que se podría definir como la imagen de la bailarina o el bailarín. Ahora bien, esta imagen unificada no es estática, sino que se encuentra en constante transformación en tanto la organización de las dimensiones subjetivas es una acción que ocurre en el tiempo y en el espacio, y en este sentido, las identidades son más bien procesos de identificación “variables en el curso de la historia” (Dubar, 2002, p.12) a la vez que están anclados a la relación que inexorablemente tiene el individuo con la sociedad y a los recursos que ésta provee en forma de repertorios culturales (Giménez, 2002, p.38). Un individuo se identifica como parte de una generalidad, como parte de un grupo a la vez que se reconoce individualmente en contraste con él. En este caso, la generalidad a la que se adscriben las y los entrevistados es a la actividad artística de bailar, y su reconocimiento individual está anclado a sus experiencias personales ubicadas en los contextos específicos de las ciudades de Monterrey y Tijuana. De esta manera, las identificaciones se desdoblan en la relación existente entre la imagen que tienen las y los artistas de sí mismos, así como de la imagen que representan en la sociedad. En este caso esas dos dimensiones son entendidas como una dimensión personal y una dimensión social. Ambas surgen de experiencias en torno a la danza contemporánea, pero contribuyen de manera distinta a las configuraciones identitarias de las bailarinas y los bailarines. Dicho de otra forma, las identificaciones se configuran entre los deseos personales y vocacionales (Medor, 2016; Sapiro, 2012) y las condiciones sociales y materiales (Menger,

1999; Freidson, 2007; Becker, 2008, Buscatto, 2014) en torno a la profesión artística de la danza contemporánea. Y es en esta relación que se cristalizan las formas de identificación y que brotan las imágenes subjetivamente unificadas de lo que se entiende individual y colectivamente sobre lo que es ser una bailarina o un bailarín. Aunque la concordancia entre las imágenes de los propios artistas y la imagen existente en el imaginario social no siempre corresponden completamente, lo que es relevante en este punto es comenzar a comprender la forma y los procesos a través de los cuales se configuran sus formas de identificación.

VI.1 Identificaciones en tensión y distensión: El movimiento continuo como el proceso a través del cual se configuran formas de identificación

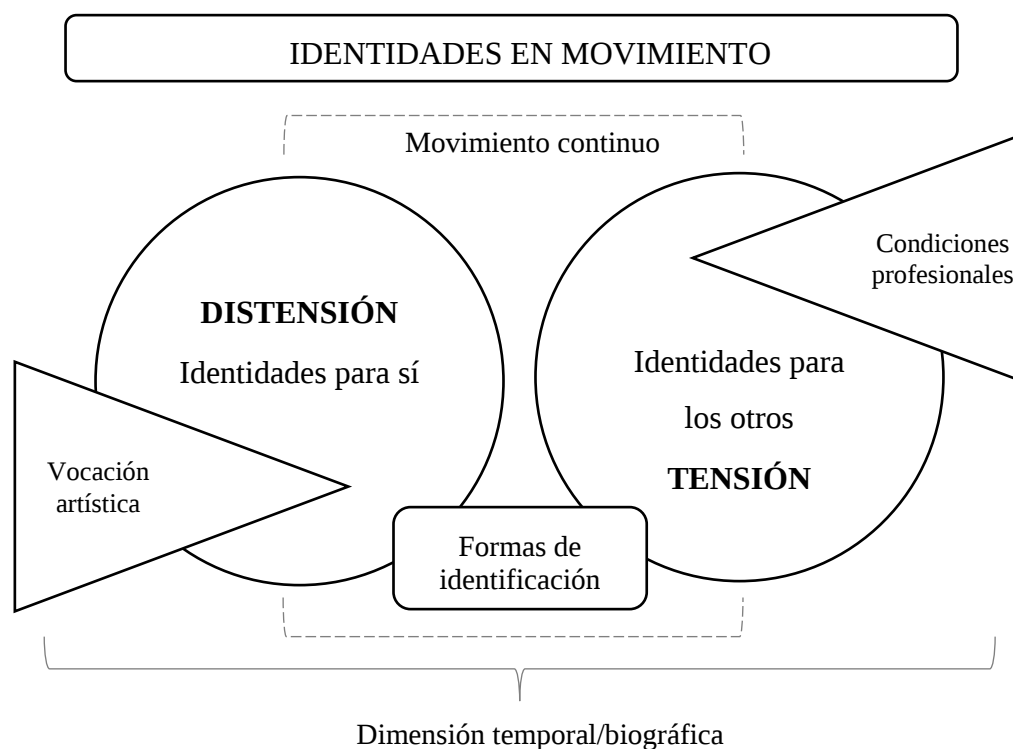
La pregunta que emerge de este planteamiento es ¿cómo se organizan estas dos dimensiones (vocación y condiciones profesionales) para crear las formas de identificación que dotan de sentido a las y los artistas en sus experiencias de adscripción por la danza contemporánea? Para tratar de atender este cuestionamiento se acude al trabajo del coreógrafo japonés, Ushio Amagatsu,¹⁰⁰ en el que afirma que el ballet y la danza contemporánea “encuentran el principio de su expresión en una serie de tensiones físicas” (Amagatsu, 2018). En el desarrollo de este argumento, la danza es movimiento y el movimiento es consecuencia de la oscilación muscular, es decir, el resultado entre la tensión y distensión de los músculos. Esta interacción entre tensión-distensión posibilita el movimiento del cuerpo y sus extremidades, las cuales en una tarea conjunta con otros músculos pueden resultar, por ejemplo, en un salto, en un movimiento lento y suave o en una secuencia de movimientos coordinados. Es decir; ser danza.

Así, la imagen del movimiento a través de la tensión y distensión es utilizada ahora como metáfora de los procesos de configuración identitaria. Dicho de otra forma, bajo el supuesto de que las identidades de bailarinas y bailarines se configuran entre las dimensiones vocacionales y las condiciones profesionales de su actividad artística, éstas pueden ser entendidas como las acciones de distensión y tensión muscular, respectivamente. Como consecuencia, si las formas de identificación en la danza contemporánea son el resultado del movimiento que resulta de organizar subjetivamente estas dos dimensiones; la organización y la administración de éstas estarán representadas como el movimiento continuo de un músculo (Ver figura 6.1). Se puede

¹⁰⁰ <https://www.danzaballet.com/la-danza-y-el-cuerpo-ushio-amagatsu/?print=print> (consultado el 26 de mayo del 2018).

afirmar entonces que las formas de identificación no sólo son procesos históricos variables (Dubar, 2002), sino que son una acción en constante movimiento, y que en el caso de las bailarinas y los bailarines éste se realiza entre su sentido vocacional (Medor, 2016; Sapiro, 2012) y su adscripción a la danza contemporánea como profesión (Abbott, 2002, Fernández, 2007; Freidson, 2001) artística (Becker, 2008; Buscatto, 2014; Freidson, 2007; Menger, 1999). Sus formas de identificación son en sí mismas una danza que dota de sentido a las y los artistas de distintas formas y en el marco de distintos contextos. Aquello que es constante entre los múltiples relatos de vida, es este movimiento entre tensión y distensión; este ir y venir que es en sí mismo una proceso identitario que resulta en distintas formas de identificación que se configuran a través de un movimiento situado y contextualizado, es decir, influido por las características particulares del espacio y momento histórico en el que se realiza.

Figura 6.1 Esquema de identificación de bailarinas y bailarines



Fuente: Elaboración propia.

Para corroborar estas afirmaciones, así como poner a prueba las posibilidades de la metáfora del movimiento corporal, se presentan a continuación un conjunto de relatos de prácticas (Bertaux, 2005) que ilustran las dos dimensiones (ahora también instantes de un movimiento cíclico) divididas como las distensiones y tensiones que configuran las formas de identificación de las y los artistas en Monterrey y Tijuana. Al final se volverá a estos planteamientos a modo de conclusiones. Acorde con esto, los relatos se presentan de manera que puedan contrastarse dos reflexiones sobre 1) qué significa la danza para cada entrevistada y entrevistado, y 2) qué implica haber decidido hacer de su vida la danza, entendida esta como una profesión artística.

Es pertinente también señalar que aquí se ha hecho una última selección de relatos en la búsqueda de dar atención de forma clara a las suposiciones de esta investigación. Por lo que este ejercicio no tiene la intención de generalizar los hallazgos aquí presentados. No obstante, sí se proporcionan indicios sobre las formas en las que se configuran los procesos identitarios en los casos aquí expuestos, considerando en todo momento las limitaciones propias de un estudio cualitativo. Habiendo hecha esta aclaración, se presentan a continuación los relatos sobre los significados en torno a la danza contemporánea. En el caso de Monterrey se recogen ocho testimonios en los que es posible contrastar una expresión vocacional con la realidad profesional de su práctica artística.

El primer relato que se presenta es el de Esther, el cual apunta a dos extremos significativos de sus experiencias vitales. Por un lado, se observa una emoción profunda sobre lo que la danza contemporánea significa para ella, y por el otro, una sensación de decepción por las dificultades que ha encontrado para sobrevivir haciendo danza:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
La danza para mí es el lenguaje principal que tenemos todos los seres humanos y pues es expresarlo a través de emociones, sentimientos, de las entrañas, desde todo ¿no? [Expresar] lo que tú quieres decir, expresar es magnífico y la verdad no pienso dejarla nunca. Hasta que mi cuerpo realmente ya no pueda voy a dejar la danza, sí, es maravilloso para mí, me ha enseñado demasiado; a caminar, a andar, a todo, todo lo que soy ahorita es a través de la danza.	Sólo tengo que decir que a veces sí me he decepcionado un poco, por lo mismo del [aspecto] económico. Es una carrera muy compleja pero sé que se puede [vivir de ella]. Tienes que buscar de una u otra manera, es por eso que me atreví a experimentar en otras artes que me han dado más remuneraciones económicas. Pero en sí la danza como fue mi arte principal no lo voy a dejar nunca porque principalmente me sirve para la salud y para estar bien conmigo misma. Pero económicamente sí he sufrido.

(Esther, Monterrey, 2017)

La sensación de estar bien consigo misma y sufrir por eso, es un ejemplo paradigmático de lo que implica dedicarse a la danza. Es decir, hacer lo que se ama y pagar las consecuencias. El siguiente relato es interesante ya que no muestra un conflicto evidente como en el caso de Esther, no obstante esto atiende al hecho de que la entrevistada cuenta con un trabajo aparte como soporte económico no relacionado con la danza, sino a su profesión secundaria como licenciada en economía y maestra en artes:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
[La danza] siempre ha sido parte de lo que hago [y], haciendo memoria el tiempo que no estuve cerca de la danza me hizo falta. Creo que es algo muy personal, como que se convierte en un descubrirme a mí misma; este, dentro de las coreografías, dentro de la actividad de la danza, el salirme de mi zona de confort, sobre todo con la danza contemporánea porque me ha tocado hacer cosas [en las] que una no está muy cómoda o acostumbrada, entonces siento que para mí es un reto constante. Entonces te mantiene motivada. Todos los días es un descubrimiento personal y también una motivación porque siempre hay cosas nuevas que puedes hacer y cosas retadoras.	

(Elizabeth, Monterrey, 2017)

Estos dos relatos dan indicios sobre cómo las experiencias individuales se configuran como trayectorias diferenciadas en torno a la danza contemporánea. No obstante, en los relatos de prácticas recopilados en Monterrey, la recurrencia es la tensión entre el amor por la danza y las dificultades derivadas de su poco reconocimiento social:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Pues tal vez suene súper trillado o no sé pero para mí sí es mi forma de vida. Es lo que me mantiene a flote muchas veces, yo creo que se vuelve algo adictivo, lo que te decía de la adrenalina esa tan loca que se siente cuando te abren el telón, no sé, creo que para mí es adictivo.	[Vivir de la danza significa] explicarle todos los días a todo el mundo que sí es un trabajo, que sí se tiene que estudiar y que sí se tiene que preparar para esto. Estar cansado muchas veces, físicamente y mentalmente pero siempre pensar en la recompensa y en lo gratificante que significa ver tus ideas plasmadas, aunque sea por un momentito ¿no? que es lo que dura una pieza de danza. Entonces creo que sí vale la pena, pero hay que trabajar un chorro todos los días. Casi creo que vas por la vida justificando por qué quieres hacer esto ¿no? Se vuelve como otro trabajo explicar de qué se trata lo que haces, de qué [la gente] lo vea como un trabajo de verdad.

(Sarah, Monterrey, 2017)

Como se observa en el relato expuesto arriba, la danza contemporánea como forma de vida se convierte en el elemento definitorio de una de las dimensiones de su forma identitaria, sin embargo esta dimensión se entrelaza cotidianamente con la necesidad de justificar esta “forma” de vida ante los demás. Similar a esto, en el siguiente relato la danza aparece como motor de

vida, pero a la vez como una profesión hiriente con aquellas y aquellos que deciden dedicarle su vida; es a la vez un impulso y un pesar:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Pero para mí la danza fue un parte aguas en mi vida, la danza fue, se escucha bien cursi, pero fue el motor de una etapa de mi vida... y hasta ahorita sigue siendo, esa etapa continua. Creo que maduré mucho y cambié muchos pensares. [La danza] me ayudó en mi disciplina, en mi forma de ver la vida, me sensibilizó. Realmente la danza me ha dado muchas satisfacciones, me ha dado algunos golpes también, pero creo que ha sido de las mejores cosas que me ha pasado en la vida.	Yo creo que [la danza] es una profesión para personas apasionadas, creo que es para personas que están decididas. [También] creo que es una profesión hiriente de alguna manera, porque es un poco mal agradecida. Es una carrera corta, difícil, y, más en lugares áridos donde la danza no tiene mucho peso, como aquí, hay que decirlo: Nuevo León es un estado donde la danza no es muy reconocida, y en especial la contemporánea.

(Eugenia, Monterrey, 2017)

Ahora bien, la danza no sólo es una forma de vida en tanto actividad profesional, sino que puede trastocar distintos niveles de las experiencias vitales de quien se involucra con ella. Tal es el caso de Dafne, para quien, al padecer una condición médica crónica, la danza se convirtió en un medio para encontrar la salud física y emocional, a raíz de lo cual decidió dedicarse de lleno a la danza contemporánea aún y con las dificultades económicas que eso implica:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Es mi medio de expresión, [y], ya yéndome más hippiosamente es mi medicina. Es un medio, un punto de encuentro con el bienestar, con la salud, con personas que tienen como esa búsqueda igual que yo de sentirse bien, es un lugar de aprendizaje continuo y diario, de aprendizaje personal, de conocimiento, de un saber de mi cuerpo físico, de mi cuerpo espiritual, de mi cuerpo energético y del de los demás y desde ahí un punto de encuentro con los demás, y de ese punto de encuentro el desarrollo de una expresión coreográfica. Para mí eso es la danza.	Es difícil, aun no logro vivir de la danza en sí, no lo he logrado. Es por eso que estoy como desarrollando otras cuestiones paralelas. Yo espero que cuando tenga [unos] cuarenta [o] unos cincuenta años que ya no esté bailando tanto como intérprete, pueda estar más desarrollada como maestra. Entonces creo que ahí a lo mejor ya voy a tener una trayectoria, un conocimiento y una experiencia que puedan respaldarme como para poder vivir de eso. Es lo que yo espero.

(Dafne, Monterrey, 2017)

La danza entonces adquiere sentido como desarrollo físico y emocional antes que como una profesión en su sentido instrumental. Hacer danza significa estar bien con uno mismo y establecer “puntos de encuentros con el otro”. En concordancia con esto, el siguiente relato da cuenta de las satisfacciones intrínsecas al acto de bailar:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Para mí es mi vida, lo que me da motivación para seguir el día a día porque es lo que más me llena. No económicamente verdad, pero sí me deja ser más yo. [Puedo soltar] en un salón de clases todo lo que traigo y lo olvido, puede haber sido una muy mala mañana o un día anterior muy malo o con muchas tragedias, pero entro en el salón y se me olvida todo porque estoy clavado en querer aprender, en querer ser el mejor día a día. Y cuando estás bailando, meterte tanto en tu papel y sentir que en verdad estás viviendo eso que te están pidiendo que hagas y que el [público] lo vea y que siga disfrutando del verte para poder vivir lo que tú estás sintiendo al momento de bailar. Poder comunicarlo a través del cuerpo para mí es muy satisfactorio. Eso para mí me llena más que todo ese dinero que cargas, porque el dinero va y viene.	

(Francisco, Monterrey, 2017)

Por otra parte la danza no es asociada únicamente a las satisfacciones personales, sino que también es considerada como un recurso para la sensibilización humana, una “oportunidad” para conectar con quienes conforman la realidad inmediata a la danza, así como con aquellos no vinculados a ella. De igual manera los momentos de tensión con la danza no necesariamente están vinculados a su dimensión profesional, sino que pueden atender conflictos culturales. Así la danza puede ser entendida como una forma de experimentar la vida al margen (Turner, 1982) y/o en contraposición con los patrones socialmente establecidos:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
La danza es una posibilidad para ser más humano, para estar, para tomar la decisión de pararte frente a los otros, de ver a los ojos y de hacer que te vean a los ojos. Es una oportunidad de ser humano, así de sencillo, ser humano, y estar frente a otros seres humanos y reconocerlos como tales. [Poder] verse a los ojos y “ah mira”, un momento de coincidencia abierto para todos, para quien [decida acercarse].	Vivir de la danza y sobrevivir según los cánones de nuestras comunidades implica entrar en conflicto con todos los patrones de comportamiento. Vivir de la danza es entrar en conflicto con la comunidad e invitar constantemente que [se] prueben otras cosas, [es] colocarse en una alternativa de vida.

(Pablo, Monterrey, 2017)

Otro sentido atribuido a la danza como una forma de vida, es el de ser un camino de autodescubrimiento espiritual, una “terapia” personal que deviene acto escénico (de ahí que se entienda parte de su potencia como práctica artística). La danza se realiza acudiendo al interior de uno mismo, y en ese sentido es que puede conectar con los otros. En este caso, la búsqueda espiritual se transforma en ligereza ante la pesadez que implica la tensión de entender a la danza como profesión artística.

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Entonces para mí, conforme voy trabajando cuestiones espirituales que tienen que ver con el desapego, con el amor incondicional, con la compasión, que son temas muy importantes que tenemos que trabajar; entre más lo trabajo más descubro cosas con la danza y viceversa; cuanto más trabajo en la danza [más] descubro cosas internas. Por lo cual, la danza para mí es una terapia. Yo la desarrollo a nivel del escenario, a mí me gusta el acto escénico porque yo imagino cosas y de repente tengo información en la cabeza que no sé por qué tengo ahí y que tengo que plasmarla [a través de la danza].	No me preocupo tanto por cómo sobrevivir, sí me preocupo mucho en ser lo más profesional posible, en tener la mejor disciplina posible, y si me estoy muriendo de hambre, bueno, doy mi clase y con eso sobrevivo en ese día, [hay que] buscar la manera del día a día. Pero no soy alguien que piensa “mi objetivo en la vida es ser rica, voy a crear una empresa”, ya que eso me va a distraer de mi meta que es esa búsqueda de la cual te hablé... no podría hacerlo. Prefiero arriesgarme [con la danza], aunque da miedo, lo acepto, pero ese miedo es parte de la búsqueda espiritual, es parte de trabajar, es algo que tengo que trabajar para trascenderlo y dar lo mejor de mí con confianza.

(Marcela, Monterrey, 2017)

Los relatos expuestos aquí como dos dimensiones a través de las cuales se transita (de ida y vuelta) en la configuración de los sentidos atribuidos a su vida y a su práctica profesional, y que en última instancia son dos elementos de una sola experiencia de vida, permiten observar las distintas representaciones que construyen las y los artistas en danza contemporánea sobre sí mismos. De igual manera, proporcionan información para conocer los factores sociales más significativos a los que se enfrentan, y de los que abrevan cotidianamente en tanto artistas.

Siguiendo este razonamiento, y antes de realizar el esfuerzo de un análisis sistemático sobre esta información, se presentan cinco relatos recopilados en Tijuana. El primero de ellos es una muestra de la multiplicidad de elementos que pueden entretejer una forma de identificación:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
[La danza] es un montón de cosas, es como una manera de vivir ¿no? es como una terapia, es como una filosofía, es un trabajo, es al mismo tiempo un hobby, una pasión. Pues es como mi vida. Vivir de hacer lo que amo significa compartir, vivir compartiendo porque la danza siempre es una cosa social. Claro, siempre puedo bailar sola en mi casa, pero la mayoría de las veces hay más de una persona, por lo menos alguien que observa. Entonces la danza es una cosa social; es compartir. La danza también me ha ayudado mucho a conocerme y a entender la vida, he entendido la vida a través del movimiento.	

(Érica, Tijuana, 2017)

En este primer relato se condensan diversos significados sobre la danza, se realiza un listado de elementos por los que transita una experiencia individual enmarcada en una actividad predominantemente social, una actividad que conecta, que nutre, que satisface. Experimentar cotidianamente este “montón” de cosas es una manifestación, también, de la potencia que implica en términos de sentido vivir de la danza contemporánea.

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
[La danza] es mi vida, no hay más. Sí, es como el amor más grande que yo creo que voy a tener y es mi forma de moverme, mi forma de vivir.	Es un reto todos los días, o sea, no hay día que no lo sea. Desde en qué voy a trabajar hasta cuándo voy a bailar, hasta qué [coreografía] me tengo que aprender. [También] me tengo que entrenar, tengo que cuidarme. Mi cuerpo es tanto mi templo como mi herramienta de trabajo, es mi todo.

(Alejandra, Tijuana, 2017)

La danza puede ser también una forma de vida; una actividad que se ama profundamente y que se realiza a través de sortear cotidianamente un conjunto de dificultades: percibir ingresos económicos, tener posibilidades de realizar proyectos escénicos, atención y cuidado del cuerpo como herramienta de trabajo, entre otros. O más allá de ser una forma de vivir la vida, puede ser una actividad que le da sentido a ésta:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Antes de [la danza] no tenía sentido mi vida. Aunque se escuche dramático, no tenía sentido. No sabía ni qué hacer, o sea, hacía cosas por hacer. Ahora tengo como un sentido de vivir o un sentido de lo que quiero hacer. Soy dueña de mí por la danza, si no, no sé qué haría, estaría vagando por la vida.	[Para mí la danza] es una respuesta a una necesidad que [la mayoría de la gente] no sabe que tiene. Es igual que un médico, si te enfermas necesitas un médico. Siento [también] que es como la religión, o sea, una manera de sensibilización ¿no? Es que lo primero que surgió en el ser humano fue el movimiento, si no hubiera movimiento no habría un ritmo y no existiría la música; si no hubiera movimiento no existiría el teatro que está íntimamente relacionado con la danza ¿no?; si no hubiera danza no hubiera el resto de las artes No seríamos humanos si no hubiera movimiento, si no hubiera danza y si no hubiera arte.

(Eva, Tijuana, 2017)

Este relato permite realizar una inmersión a lo que se entiende comúnmente como “el llamado” artístico, el cual refiere o la idea de concebir la autorrealización a través de una misión en servicio a la comunidad (Sapiro, 2012, p.503). Es de esta manera que la afirmación sobre la danza como dotadora de sentido no puede ser entendida si no se contrapone a un bien colectivo, en este caso a la idea de que sin la danza y el arte “no seríamos humanos”. La representación vocacional adquiere entonces una potencia que impulsa y refuerza las configuraciones identitarias. Así, para Eva se hace danza porque es necesaria para ser más humanos, y quienes no reconocen el valor de la danza es porque no son conscientes de que ésta es una necesidad.

Por otra parte, la danza también puede ser una pasión que aligera la vida a través de la sensación de libertad:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
Para mí la danza contemporánea es libertad, es mi libertad, es mi pasión; es el aire, es mi aire, es mi motivación. Eso me gusta mucho, es mi motivación porque puedo expresarme por medio del movimiento a lo mejor algo que no puedo decir con las palabras. [Para mí] la danza contemporánea es ser.	Vivir de la danza contemporánea es estar consciente de que no vas a tener un pago quincenal ni semanal, ni siquiera en ocasiones por funciones. Pasa mucho a veces que [bailas] y no ganas nada, y si ganas vas y lo pagas en un teatro o en impuestos. Pero [la danza] significa eso ¿no? realmente tener el amor, la pasión y estar consciente de que si vas a hacer eso vas a tocar muchas puertas en trabajos y en lugares para bailar, pero que sí se puede. Se puede porque hay muchas formas de hacerlo, tienes [por ejemplo las] apoyos institucionales si los sabes buscar bien. De que se puede se puede. No vas a ganar miles y miles pero vas a tener que comer. Yo llevo trece años en esto.

(Elías, Tijuana, 2017)

La danza aparece aquí como medio de expresión individual y como una manera de ser libre. Sin embargo, existe una realidad contradictoria entre la libertad individual y la inmovilidad que resulta de la precariedad económica. No obstante, parece ser que el no contar con remuneraciones, o que éstas sean limitadas no es contrapeso suficiente para sobreponerse a las satisfacciones involucradas a la actividad artística de bailar. En el siguiente relato se reflexiona de manera similar sobre las condiciones económicas y la precariedad ocupacional antes mencionadas. De igual manera, en este relato, estas condiciones no son motivo suficiente para pensar en considerar como opción el dejar de bailar, en tanto la danza implica sentimientos de salud y bienestar físico y emocional:

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
En estos momentos [para mí] la danza significa avanzar, seguir moviéndome. Para mí todos los días bailar es una oda a que sigo sana; a que estoy sana para poder pararme y subir la pierna y hacer giros y saltar y tirarme y tener moretones. [La danza] me reafirma que estoy sana y lo que puedo hacer. Y ya con eso para mí es [estar] feliz. O sea, [como] alguien que ha vivido una lesión, podemos dividir mi vida en antes y después de la lesión. Entonces para mí la danza actualmente significa poder moverme porque estoy sana y porque puedo seguir bailando y porque vivo.	Sí, sí se puede vivir de la danza, pero depende de qué danza quieras hacer (risas). O sea, se podría vivir mejor. Sí se puede pero tiene que ver mucho en qué momento de tu vida estás; si estás en una compañía, qué edad tienes, cuáles son tus visiones a futuro. Se puede vivir de la danza y también se puede si estás como solo, si sólo te mantienes a ti... Ahorita [en mi caso] puedo decir que sí [puedo vivir de la danza así] como estoy; sin hijos, sin una responsabilidad, sin nada de eso. Puedo decir “ok estoy viviendo de la danza...” Pero no tengo esa posibilidad de darme gustos como decir que me voy de vacaciones toda una semana porque tengo mi fondo de ahorro. Esas pequeñas cosas.

(Isabel, Tijuana, 2017)

Como ya se dijo, la danza puede representar no sólo una limitación económica, sino una limitación sobre los horizontes vitales; el poder hacer danza mientras no aumenten las responsabilidades económicas implica el reconocimiento de un margen limitado para la acción. Lo mismo en términos de la satisfacción de otros deseos que no sean hacer danza, por ejemplo, el deseo de viajar o comprar una casa. Esta estrechez de posibilidades, no obstante es contrapuesta con la sensación de salud, lo que implica una negociación entre las limitantes materiales y las posibilidades físicas y emocionales que involucran el dedicarse a bailar.

Por último, en el siguiente relato se expresa una reflexión sobre la idea de “vivir de la danza” y “vivir danza” como dos aproximaciones personales hacia una vida volcada a las artes. En este relato se deja entrever por un lado la posibilidad de vivir-danza, como un todo, es decir, colocar a la danza como articulador de las experiencias cotidianas: la vida pensada en función de la danza misma. Por otra parte, abre la posibilidad de observar una identificación con la danza de carácter puramente instrumental, o enfocada principalmente a la búsqueda de la subsistencia económica.

Significados sobre la danza (distensión)	Implicaciones de vivir la danza (tensión)
[Para mí] es muy importante saber si vives de la danza o vives, no tengo el intermedio, no hay palabra en español que incluya esto: danza, que vives-danza. Y es muy importante porque hay gente en Tijuana que es profesional y que vive de la danza, [y lo sé] porque los he visto y hemos hablado y hemos cotorreado y sus objetivos no son hacer obras que lleguen a un gran mensaje estético o emotivo, su objetivo no es formar. [Su objetivo] es vivir y tienen sus vidas personales. Entonces la danza es un oficio, pero tenemos otros, y me incluyo, en los cuales es tomar todo otro <i>modus vivendi</i>, y eso es algo que a la gente le cuesta aceptar, incluso gente que está en el medio [artístico]. [Es decir], si de verdad quieres volcar, no digo toda tu vida porque tampoco se trata de que inviertas toda tu existencia en una disciplina, pero de repente digo, si pusieras porcentajes al día, o a tu semana o al mes, y si el 70 por ciento lo dedicas a cosas de danza o por el contrario si solamente haces danza cuando estás en el estudio. [Vivir-danza] simplemente puede ser desde que no te pones ebrio el día antes de función, desde que preparas tus espectáculos, desde que llegas temprano a tus ensayos, esas cosas también son vivir-danza, [y no vivir de la danza].	

(Carlos, Tijuana, 2017)

Los relatos aquí agrupados fueron ordenados en torno a dos dimensiones discursivas: ¿qué significa la danza, y qué significa haber decidido vivir de ella? Esto permitió realizar un acercamiento al sentido que se atribuyen las bailarinas y los bailarines como artistas en danza contemporánea, a la vez que permitió observar cómo este sentido está compuesto de múltiples elementos interconectados de diversas maneras. Es necesario aclarar que los procesos de identificación no se reducen a la articulación de los elementos aquí presentados, sino que las imágenes más o menos unificadas que tienen de sí mismos bailarinas y bailarines, se configuran haciendo uso de diversos deseos, aspiraciones, desencantos, expectativas, así como de la recopilación de sus propias experiencias previas al encuentro con la danza contemporánea y su posterior involucramiento con ella. Sin embargo, los dos elementos que se utilizan aquí para bosquejar las formas de identificación de las entrevistadas y los entrevistados, condensan en gran medida estos elementos. La vida en la danza significa estar profundamente involucrado con el cuerpo, con su movimiento y con el baile. Es el deseo y la necesidad de moverse, ya sea en el escenario, en el salón o en privado, así como una búsqueda del autoconocimiento y la libertad a través de la exploración corporal con uno mismo y en contacto con el otro. Pero también es tener que vivir de este amor por la danza, de configurar su cotidianidad en torno a un deseo personal que la mayoría de las veces implica un conjunto de obstáculos para el desarrollo pleno de sus trayectorias de vida.

Esto se hace evidente cuando se ponen en diálogo las reflexiones sobre los significados de la danza en su vida y las implicaciones de vivir de ella. Así, en Monterrey se observan múltiples formas en las que se relacionan estas dimensiones, para ellas y ellos la danza contemporánea

puede ser una pasión y una decepción en términos económicos, es el hecho de hacer lo que se ama y tener que sufrir por hacerlo, también la danza es aquello que llena, que da la sensación de libertad y un descubrimiento personal, es una forma de vida y la necesidad de justificarse ante la sociedad, un motor e impulso vital y simultáneamente una profesión hiriente y mal agradecida, es un camino a la salud física y un punto de encuentro con los otros a la vez que el esfuerzo por hacerse una trayectoria y ser reconocida(o) socialmente, es la posibilidad de ser más humano mientras se está en conflicto con los patrones socialmente establecidos, es un camino espiritual y la aventura en una vida de riesgos.

Por su parte en Tijuana las relatos que se encontraron experimentan la danza como un cúmulo de sentimientos y potencias; es el amor, el compartir, la pasión, una filosofía, es todo. También aparece como una forma de vida y un reto inacabable, es aquello que da sentido a la vida y la respuesta a una necesidad que la sociedad está aún por descubrir, es libertad, pasión y un reto que implica una vida de dificultades económicas, es también un camino a la salud y el saberse viva(o) reconociendo a su vez que elegir dedicarse a la danza implica sacrificar muchos otros deseos, la danza es también ese todo que articula la vida.

Las posibilidades de experimentar la danza como un proyecto de vida no acaba con estos relatos; cada contexto y cada trayectoria personal representan una intersección en la que se abren múltiples líneas de fuga. Sin embargo, lo que queda como una constante es la relación dinámica entre las dos dimensiones aquí expuestas: estar profundamente involucrado con su actividad profesional y que esto implique un reto constante por la supervivencia, por el reconocimiento y por encontrar la manera de continuar bailando. En ese sentido, lo que se revela no es el haber encontrado “la identidad” de la bailarina regiomontana, o “la identidad” del bailarín tijuanense. Sino la posibilidad de aprehender un proceso que puede derivar en múltiples formas de identificación, las cuales se configuran a través de la relación dinámica entre las dimensiones vocacionales de las y los artistas con las condiciones materiales en las que se ubican como sujetos sociales. Estas formas de identificación se configuran en una metáfora que hace alusión al cuerpo humano y a la danza, y que se dibuja como el movimiento permanente entre las tensiones y distensiones que resultan de entregarse a vivir-danza. Por otra parte, la diversidad de elementos que entran en juego en este movimiento de identificaciones, permite observar cómo a pesar de la existencia de diferencias significativas entre las ciudades de Monterrey y Tijuana y sus formas de identificación, es posible afirmar que lo que se sobrepasa sus

particularidades, es la condición propia de la danza contemporánea como un subcampo artístico poco reconocido socialmente, el cual es tanto telón de fondo como fuente de disposiciones culturales y recursos materiales sobre los que se construyen las trayectorias profesionales de las y los artistas y con los cuales se configuran sus formas de identificación.

CONCLUSIONES

En el presente trabajo se realizó una exploración sobre los procesos y las formas en que se configuran las identidades de las y los artistas de danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana. Se conjeturó, como pretexto para arrojar a la investigación, la existencia de una tensión entre la vocación y las condiciones propias de la profesión de bailar danza contemporánea. De igual manera, se afirmó que en tanto la danza es un subcampo artístico que se manifiesta de forma diferenciada en distintos contextos, las configuraciones identitarias corresponderían esta heterogeneidad. El propósito de estas conjeturas no fue la búsqueda de una respuesta que diera cuenta de una causalidad entre las tensiones expresadas en las experiencias individuales y la heterogeneidad de sus contextos, sino que más bien sirviera como detonador de múltiples hipótesis posibles que aportaran en la comprensión de un fenómeno complejo como lo son los procesos identitarios. No obstante, regresar a estas conjeturas iniciales es un buen punto de partida para contrastar los hallazgos y cuestionamientos que resultaron de esta investigación.

La tarea que siguió a estos planteamientos, fue la de construir un soporte conceptual que permitiera hilar analíticamente las experiencias de bailarinas y bailarines como procesos de identificación en el que los individuos, a través de la organización y administración de sus propias experiencias, construyen sentidos sobre su lugar en el mundo (Dubet, 1989; Dubar, 2001 y 2002; Giménez, 2002). Por otra parte se esbozó un diálogo entre algunas de las discusiones existentes sobre las profesiones (Freidson, 2001 y 2007; Fernández, 2002 y 2007) y las profesiones artísticas (Becker, 2008; Buscatto, 2014; Sapiro, 2012; Menger, 1999 y 2001), situándolas como una dimensión a la que se anclan las experiencias individuales y sociales. También se planteó hacer uso de la noción de campo (Bourdieu, 1990; Lahire, 2002; Criado, 2008) como herramienta para aprehender el espacio social en el que estos procesos ocurren.

Posteriormente se trazó el recorrido histórico de la danza mexicana en los primeros dos tercios del siglo XX (Tortajada, 2004 y 2007; Dallal, 2013) y el desarrollo de la danza contemporánea en las ciudades de Monterrey y Tijuana a partir de los años sesenta (Jatib, 2002; Vázquez 2015). Esta exploración permitió comprender a estas dos ciudades como representaciones diferenciadas de un mismo subcampo profesional.

Algunas de las diferencias más significativas sobre su dimensión estructural están relacionadas con el desarrollo institucional, particularmente con la creación de espacios para la

formación profesional. Por una parte, Monterrey agrupa una mayor cantidad de instituciones educativas, y por la otra, Tijuana ha reposado la formación y especialización de sus artistas en las propias agrupaciones y compañías de danza contemporánea de la localidad. De esto resultan diferencias significativas en su constitución como comunidades. Así, por ejemplo, el contar con instituciones de formación profesional significa un flujo constante de entrada y salida de artistas, lo que explica en parte las más de 30 agrupaciones activas que fueron registradas en Monterrey. Por su parte, en Tijuana las y los artistas estudiaron danza principalmente fuera de la ciudad, ya que hasta años recientes (2005) la ciudad no contaba con espacios de formación propios para bailarinas y bailarines en danza contemporánea, por lo que la creación de agrupaciones no tiene el mismo dinamismo que Monterrey.

Un asunto pendiente a observar está relacionado con la dimensión de clase, en tanto algunos de los cuestionamientos que surgieron de considerar a Tijuana como un espacio receptor de artistas, invita a reflexionar sobre ¿cuáles son las razones por las que las y los artistas emigran? Esto, como un presupuesto que requiere una indagación posterior, puede atender al hecho de que la migración es un recurso para superar situaciones problemáticas en el lugar de origen, como pueden ser las dificultades económicas. Por otra parte, si bien en el caso de Monterrey también existe un fenómeno migratorio, como se observó en el caso de la ESMDM, donde el 68 por ciento de estudiantes que cursan actualmente la licenciatura en danza contemporánea provienen de fuera del estado, es posible afirmar que las motivaciones y deseos por emigrar para estudiar pueden no ser los mismos que para ejercer profesionalmente fuera de sus lugares de origen, como en el caso de Tijuana. De igual manera, el hecho de que la mayoría de entrevistadas y entrevistados en Monterrey nacieron, estudiaron y ahora realizan sus actividades profesionales en esta ciudad, da indicios para pensar que la mayoría de quienes son originarios de Monterrey, no emigran -por lo menos no permanentemente- a otros lugares en búsqueda de oportunidades laborales. Las razones e implicaciones de estas características requerirán del esfuerzo de otra investigación.

Otra de las diferencias significativas encontradas son el número y los tipos de foros en los cuales se presenta la diversidad de propuestas artísticas en ambas ciudades. Así, por ejemplo, en Monterrey los eventos son realizados en su mayoría en un formato de concierto, y están diseñados para la circulación de las propuestas locales. En Tijuana, por otra parte, además de los formatos tradicionales, los eventos de danza se realizan en forma de competencias,

recorridos, e intervenciones públicas, por mencionar los más representativos. Por otra parte, en Monterrey los eventos son organizados casi exclusivamente por el CONARTE, mientras que en Tijuana existen múltiples eventos que surgen y se organizan desde la propia comunidad dancística. La descripción de estas características corresponde a uno de los supuestos iniciales de este proyecto, reforzando la idea de que la danza regiomontana tiene un mayor grado de institucionalización que su contraparte tijuanaense, por lo menos en lo que respecta a los espacios para la formación profesional, así como a los foros en que la comunidad y el público conviven y consumen obra dancística.

La descripción contextual aportó elementos para comprender algunas particularidades sobre las formaciones históricas de la danza en México, así como de los contextos en los que se insertan las trayectorias de vida de las y los artistas en danza contemporánea. De igual manera permitió dar puntadas sobre las condiciones materiales y estructurales que configuran al subcampo de la danza en Monterrey y Tijuana. Posteriormente, se expuso una propuesta metodológica (Bertaux, 1981, 1989, 2005) para hacer la recolección de relatos de vida que dieran cuenta de los procesos de identificación en torno esta actividad artística. De igual manera, se esbozó una propuesta para la organización (Corbin y Strauss, 1990, 1994, 2002) de estos procesos con el objetivo de que fuera posible desplegarlos de manera coherente y con posibilidades de ser contrastados unos con otros.

Los relatos presentados están constituidos por fragmentos (relatos de prácticas) de trayectorias amplias y complejas, por lo que es necesario puntualizar que las experiencias aquí agrupadas no representaron la totalidad ni la profundidad de cada una de las historias que fueron compartidas para esta investigación, no obstante, a través de su sistematización y contraste, se buscó dar cuenta de algunas de las características que envuelven la vida en la danza contemporánea, y éstas sirvieron a su vez para dar cuenta sobre cómo cada una de sus particularidades son parte de los componentes que conforman los procesos de identificación y de sentido que le atribuyen las y los artistas a sus propias experiencias de vida.

Ahora bien, sobre las características de los relatos, se encontraron diferencias significativas en casi todos los ejes temáticos en que se organizó el esfuerzo de contrastación. Así, por ejemplo, en relación con las percepciones que bailarinas y bailarines tienen sobre el tipo de danza que se hace en su comunidad, entre los relatos recogidos en Monterrey predomina la percepción de que la danza contemporánea regiomontana está más enfocada en la técnica y a la

forma que a la exploración e investigación sensible. No obstante es significativo que quienes realizan este señalamiento lo hacen desde una postura crítica, por lo que esto deja entrever un esfuerzo por generar propuestas alternativas. Por su parte en Tijuana los relatos apuntaron más a la diversidad de propuestas y técnicas que a un tipo específico de danza como característica de la ciudad.

Otra diferencia significativa atañe a las percepciones recogidas sobre la idea de una comunidad de artistas que se reconocen y colaboran unos con otros. Sobre esto, en Monterrey parece haber un consenso sobre la idea de que su comunidad dancística está fragmentada, dispersa o inclusive que no existe. Por su parte en la ciudad de Tijuana lo que predomina es la percepción de colaboración entre una comunidad que se reconoce y apoya cotidianamente. Esto es significativo en tanto se considera que la idea de comunidad, es decir, el espacio y las personas con las que se interactúa cotidianamente como profesional de la danza contemporánea tienen repercusiones significativas sobre las experiencias individuales. En este sentido, lo que la información recopilada corrobora sobre este tema, es la idea de que existen trayectorias y formaciones identitarias más individualizadas o cerradas en Monterrey, e identidades colaborativas o con un mayor grado de apertura en la ciudad de Tijuana. Como hipótesis para comprender esta situación se afirma que en tanto en la ciudad de Monterrey las instituciones (educativas y culturales) tienen un gran peso en las experiencias de las y los artistas, sus trayectorias vitales están más vinculadas a las instituciones que a la comunidad como tal. Ejemplo de esta relación se encuentra en los relatos que manifiestan una estrecha vinculación a la ESMD y la UANL durante sus etapas formativas y posteriores a estas. De igual manera en el ejercicio profesional, la mayoría de los recursos para producir y circular obra se realiza a través del CONARTE, por lo que si bien existen relaciones independientes entre las y los miembros de la comunidad, históricamente la institución ha concentrado gran parte de la energía invertida en el desarrollo de proyectos por parte de las y los artistas de la localidad. Por el contrario, dado que el contacto entre artistas tijuanenses está más centrado en su actividad profesional, ya sea porque estudiaron en su lugar de origen y llegaron a la ciudad de Tijuana para ejercer como profesionistas, o porque los procesos formativos ofertados por los diplomados de la localidad tienen la característica de vincular permanentemente a los estudiantes con distintos ámbitos de trabajo, la relación con instituciones educativas y/o culturales es más débil o inexistente. Por otra parte, tres compañías de la localidad cuentan con recursos propios (otorgados por la

federación) para la realización de sus actividades artísticas, lo que significa un alto grado de independencia para la creación y circulación de su obra artística. Estas características propician la generación de redes de colaboración profesional que aportan a la cohesión de su trabajo como comunidad, por lo que en Tijuana las experiencias y trayectorias artísticas despliegan un grado más alto de colaboración.

No obstante, para delinear con mayor detalle esta hipótesis es necesario explorar las historias de vida más que los relatos de prácticas, como es el caso de este proyecto, por lo que aquí el alcance de esta suposición no puede ser analizada a profundidad.

La percepción que se tiene sobre la existencia de un público para la danza también presentó rasgos disímiles, en donde en la ciudad de Monterrey se expresaron más tensiones dado que en sus relatos se recopila una sensación generalizada de que la danza contemporánea no cuenta con otro público que no sean las propias comunidades artísticas y/o amigos y familiares. Por su parte en Tijuana esta percepción es distinta, en tanto se expresa que sí existe un interés por parte de la sociedad tijuanense por asistir y consumir este arte escénico. En concordancia con esto, las percepciones sobre la falta de reconocimiento y desvaloración social de la danza contemporánea son más acentuadas en Monterrey que en Tijuana. Sobre esto, una hipótesis a indagar, es que el reconocimiento que posee la danza está influenciada por las propias características de la ciudad, en este sentido, se plantea la idea de que Monterrey posee rasgos históricos que la definen como una ciudad conservadora y con una cultura que valora el esfuerzo y la dedicación al trabajo, y que desvalora a las actividades que no son consideradas como productivas, como pueden ser las artes y la danza. Por otra parte, si bien la ciudad se ha caracterizado por contar con una participación activa y comprometida con las artes, ésta generalmente atiende a un tipo de prácticas artísticas específicas y circunscritas a las elites sociales, una muestra de esta relación se da con el caso del Ballet de Monterrey, compañía que ha sido desde su fundación, apoyada por un “patronato integrado por miembros de la industria regiomontana”.¹⁰¹ De esto resulta la marginación de otras artes como puede ser la danza contemporánea. Por su parte, Tijuana es considerada históricamente como un laboratorio cultural en el que existen y conviven manifestaciones culturales y artísticas diversas, nutridas en parte por su condición de polo migratorio, lo que ha generado una sociedad con un contacto más estrecho con la cultura y las

¹⁰¹ <http://www.balletdemonterrey.com/quienes-somos/> (consultado el 05 de agosto de 2018).

artes. Estas condiciones culturales impactan de manera significativa el acercamiento que la sociedad tiene con la danza contemporánea.

Otro hallazgo relevante resulta de la diferencia existente entre bailarinas y bailarines con estudios credencializados y no credencializados en ambas ciudades. Se presupone aquí que la institucionalización y credencialización tiende a acentuar la individualización y los conflictos entre las comunidades artísticas, ya que en Monterrey aparece una tensión entre quienes poseen estudios credencializados y quienes han realizado sus procesos de profesionalización de manera alternativa, mientras que en Tijuana no aparecen conflictos sobre esta relación. Esto es relevante ya que las tensiones aparecen de manera acentuada en el marco de una comunidad con un alto grado de institucionalización de sus procesos de formación dancística como lo es Monterrey, mientras que en Tijuana, donde éstos son menos institucionalizados, las tensiones no son tan evidentes. En consecuencia, es necesario cuestionarse cuál es el rol que cumplen las instituciones para el desarrollo y la convivencia cotidiana de las comunidades artísticas ¿es este un rol positivo o negativo, y cuál es el papel que deberían cumplir como soporte institucional para el subcampo de la danza contemporánea? Si bien no es objetivo aquí profundizar en las características y objetivos deseables de las instituciones educativas y culturales, si es posible llamar la atención a seguir indagando sobre los posibles efectos positivos y negativos que éstas tienen sobre el quehacer artístico en ambas ciudades.

Sobre la autonomía o dependencia de esta actividad artística, en ambas ciudades fue posible observar, aunque con sus propios matices en cada una, elementos característicos de las profesiones artísticas, como lo son: el riesgo, la multiactividad y la relación con los apoyos Estatales, por mencionar algunos. Esto reafirma la hipótesis de que la danza contemporánea se configura a sí misma como un subcampo autónomo en lo general y que esta autonomía se refleja en cuestión de grados de manera diferenciada en cada contexto particular.

Por otra parte, los relatos sobre las desigualdades de género permitieron esbozar dos hallazgos relevantes sobre las experiencias entre las y los artistas entrevistados. En primer lugar, lo que se observa es una desigualdad que afecta de manera diferenciada a mujeres y hombres. Por un lado ambos se ven en la necesidad de sobrellevar el estigma que significa dedicar su vida a una disciplina artística. Sin embargo, en este punto los hombres tienden a ser cuestionados en tanto la danza, aparte de ser una profesión desvalorada como actividad artística, es también considerada una actividad feminizada. En ese sentido, los hombres que deciden dedicarse a la

danza contemporánea pueden ser sujetos al cuestionamiento social. No obstante, si estos obstáculos son superados, el resultado es el ingreso a una actividad que valora la participación masculina por encima de la femenina, en tanto la participación de hombres en la danza contemporánea ha sido históricamente menor que la de mujeres. Así, quienes logran sortear las barreras sociales, ven redituado su esfuerzo al interior de su práctica artística. En cambio, las mujeres, si bien no son cuestionadas de la misma forma que su contraparte masculina por querer involucrarse con la danza, en tanto se considera como “normal” que una mujer se dedique a una actividad percibida como femenina, éstas sufren, a lo largo de toda su trayectoria profesional, una desventaja en relación con los hombres ya que estos últimos agrupan la mayoría de los diversos capitales existentes en el interior del subcampo.

Ahora bien, en términos identitarios esta desigualdad de género implica diferencias significativas en tanto, si bien las trayectorias profesionales en la danza comparten el tener que sobrellevar el poco reconocimiento social de su actividad artística, las trayectorias de hombres que se involucran con la danza pueden ser entendidas, a manera de hipótesis, como de ruptura, mientras que las trayectorias de mujeres como de continuidad¹⁰². Esto se observa en algunos de los relatos en donde la elección por dedicarse a la danza implica un rompimiento con lo que culturalmente se espera de un hombre, y en ese sentido, ésta puede convertirse en un momento vital que deviene en el reforzamiento de un proceso identitario. Mientras que en el caso de las mujeres se puede hablar de trayectorias de continuidad, en tanto las mujeres tienen posibilidades de ingresar a la danza de una forma más orgánica, ya que la decisión por dedicarse a la danza no implica una contraposición a lo que culturalmente se espera de las mujeres. En este sentido, en el caso de las mujeres los momentos vitales pueden estar asociados a otras experiencias profesionales, más que a su condición de género.

No obstante, los matices y diferencias hasta aquí presentados entre ambas ciudades se difuminan en su tránsito hacia los significados auto atribuidos por bailarinas y bailarines de danza contemporánea, ya que si bien sus experiencias resultan en formas de identificación

¹⁰² Se retoma aquí a Solís (2009) y su trabajo con las identidades de continuidad y de ruptura propuesto por Dubar: “En el primer caso se supone la existencia de una institución que legitima la identidad vivida por el individuo, ya sea la empresa, la institución escolar, de formación o la familia: el reconocimiento es producto de interacciones positivas, afirmativas de las identidades predicativas; mientras que el no-reconocimiento genera un conflicto identitario, que en un caso extremo [...] lleva a la vivencia de un proceso de exclusión, de identidad amenazada (Dubar, 2005)” (Solís, 2009, p.115).

diversas, en todas se expresa una fuerte carga emotiva relacionada con lo vital, lo humano y lo sensible. Así, en esta dimensión, la intersección entre sus relatos se encuentra en el involucramiento profundo con su profesión artística y su relación con las condiciones materiales y culturales en las cuales se desarrollan. De este punto de encuentro, los relatos se despliegan en múltiples líneas de fuga sobre lo que significa experimentar la danza contemporánea. No obstante, partiendo de los relatos recopilados, se afirma que éstos comparten un sentido vocacional en tanto este es asociado a una dimensión vital, reforzando y dotando de potencia el involucramiento con su práctica artística. Como ejemplo de esto, se sintetizan aquí algunos elementos clave extraídos de los relatos, como un conjunto de líneas de fuga que configuran las formas de identificación posibles.

La danza como:

- un todo vital
- un constante descubrimiento personal
- camino espiritual y aventura de vida
- una adicción
- motor de vida
- un encuentro con uno mismo y con los otros
- una posibilidad de liberarse y ser
- el ser más humano
- un todo: una pasión, una filosofía, un encuentro, un amor, un camino
- una forma de vida
- el sentido de vivir y la necesidad de explorar una necesidad humana
- como oda a la salud y a la vida
- una pasión liberadora
- un todo articulador de la vida

Ahora bien, en un ejercicio de abstracción, es posible agrupar en tres dimensiones esta multiplicidad de significados en torno a la danza:

- La danza como un medio: en este grupo se puede percibir una significación que coloca a la danza como un camino para ser libre, para explorar el cuerpo y sus deseos personales, una adicción que da placer, una pasión que llena y un medio para alcanzar un estado de salud.
- La danza como búsqueda filosófica: aquí los significados giran en torno al descubrimiento personal, al encuentro con uno mismo y con los otros, a la búsqueda de la condición humana y al desarrollo de un camino espiritual.

- La danza como vitalidad: En este grupo la significaciones están cargadas de potencia dado que son expresadas como un motor y una forma de vida, como la posibilidad de ser y existir, como una oda a la vida, como el eje articulador de la existencia y como un todo.

Una vez agrupados los distintos significados, es posible observar, que si bien existen variaciones, en todas sus dimensiones se percibe una relación íntima con la significación que se hace de su profesión: el medio, la búsqueda y la vitalidad son referencias vinculadas a la danza como una experiencia humana, sensible y cargada de una potencia trascendental que confiere sentido a su vocación artística. Como resultado, es posible pensar en la danza contemporánea como una actividad profesional en que la vocación es un elemento fundamental para la configuración identitaria de quienes la practican, a la vez que ésta encuentra su razón de ser en la vitalidad de la condición humana y en los estímulos que de su exploración y encuentro derivan. No obstante, la dimensión vocacional está en permanente relación con las condiciones materiales de su profesión, las cuales si bien son compartidas por toda la comunidad, son experimentadas de forma distinta según los contextos, recursos y las trayectorias personales de las y los artistas contemporáneos.

Como ya se señaló, este ejercicio de análisis comprensivo no busca representar la generalidad sobre las experiencias de vida de bailarinas y bailarines, sino dejar, como un primer rastro, sólo un puñado de las posibilidades que implica el vivir en torno a la danza. Éstas podrán servir como el camino de vuelta a un lugar conocido, o como el punto de encuentro para seguir complementándose y ampliándose con otras formas de identificación, que a su vez puedan conectarse o compararse frente otros contextos en México o fuera de él.

Por último, y en alusión a la metáfora del movimiento entre tensión y distensión, cuando se piensa en ésta como un proceso de identificación en la danza contemporánea, es posible esbozar que la configuración de los procesos de identificación en torno a una profesión artística, resultan del fortalecimiento que implica su dinamismo interno. Se puede decir, a manera de hipótesis, que las identificaciones con la danza, en tanto son el resultado de un movimiento en forma de negociación continua entre su vocación por bailar y las condiciones socioculturales en las que se configuran como procesos identitarios, son a su vez el proceso a través del cual se refuerzan a sí mismas como formas de identificación. Las negociaciones individuales y colectivas que se realizan cotidianamente entre las dimensiones aquí articuladas, resultan, como ocurre con los

músculos de los cuerpos mientras danzan, y los cuales se mueven una y otra vez llevándose al límite, en el fortalecimiento del sentido de su actividad artística profesional. Así, las bailarinas y los bailarines no sólo se encuentran permanentemente en un proceso de identificación, sino que el resultado de este proceso es el fortalecimiento de sí mismos como artistas de la danza contemporánea.

ANEXOS

Guía de entrevista.-

Datos Generales: Nombre del entrevistado (a): _____ 2. Correo electrónico y teléfono: _____ 3. Ciudad de la entrevista: _____ 4. Fecha de la entrevista (dd/mm/aaaa): / ____/ ____/ ____/ 5. Nombre del entrevistador(a) _____	
Datos Personales	
Datos personales	
- Lugar de nacimiento - Lugar de residencia - Edad - Ocupación actual - Sexo	- <i>¿Cuál es tu lugar de nacimiento?</i> - <i>¿Dónde vives actualmente?</i> - <i>¿Cuáles es tu edad?</i> - <i>¿A qué te dedicas actualmente?</i> - <i>¿de qué sexo te consideras hombre, mujer, otro (especificar)?</i>
Dimensión Biográfica de la Identidad	
Primeros acercamientos a la danza	
- Interés personal - Interés por parte de los padres de familia - Herencia familiar	- <i>¿Cómo fue que te acercaste por primera vez a la danza contemporánea?</i> - <i>¿Quién fue tu principal referente para decidir estudiar danza?</i> - <i>¿Hubo algún detonante en tu vida para iniciar tu carrera como bailarín /na?</i>
Trayectoria en la danza contemporánea	
- Años de trayectoria - Tipos de involucramiento con la danza - Eventos de relevancia personal/profesional - Retos personales/profesionales - Logros personales/profesionales - Visiones sobre el futuro de sus actividades profesionales	- <i>Platícame un poco ¿Cómo fuiste involucrándote con la danza contemporánea?</i> - <i>¿Has participado en otros tipos de actividades artísticas? ¿En cuáles y cómo?</i> - <i>¿Recuerdas algún momento de relevancia particular en tus primeros años en la danza contemporánea?</i> - <i>¿Cuáles crees que fueron los mayores retos que tuviste que enfrentar para practicar danza contemporánea?</i> - <i>¿Cuáles crees que fueron tus mayores logros?</i>
Procesos de Profesionalización	
Formación profesional credencializada	
- Grado de estudios	- <i>¿Cuentas con estudios en danza contemporánea?</i>

- Años de estudio -Motivos para realizar estudios en danza contemporánea - Instituciones en los que se realizaron dichos estudios - Lugar de formación - Eventos de relevancia personal/profesional	- ¿Dónde has realizado estos estudios? - ¿Cuáles fueron tus motivos para decidir estudiar danza contemporánea? - ¿Cuáles crees que hayan sido los mayores retos que tuviste que enfrentar como estudiante de danza contemporánea? - ¿Cuáles crees que fueron tus mayores logros? - ¿Tienes otros estudios no relacionados con la danza contemporánea?
Formación profesional alternativa	
- Tipos de formación - Años de formación - Motivos para formarse en danza contemporánea - Espacios en los que se realizó dicha formación - Lugar de formación - Eventos de relevancia personal/profesional	- ¿Cuentas con estudios en danza contemporánea? - ¿Dónde has realizado tus procesos formativos como bailarín o bailarina? - ¿Cuáles fueron tus motivos para decidir formarte en danza contemporánea? - ¿Cuáles crees que hayan sido los mayores retos a enfrentar de tus procesos formativos en de danza contemporánea? - ¿Cuáles crees que han sido tus mayores logros? - ¿Tienes otros estudios no relacionados con la danza contemporánea?
Dimensión Relacional de la Identidad	
Actividad profesional actual	
- Actividades que realiza vinculadas a la danza contemporánea - Fuentes de ingreso - Grupos o personas con las que trabaja o desarrolla actividades profesionales en el campo de la danza contemporánea - Espacios en los que realiza sus actividades profesionales	- Actualmente, ¿cuáles son tus principales actividades relacionadas con la danza contemporánea? - ¿Con quiénes desarrollas estas actividades? - ¿Con qué otras personas o instituciones tienes que colaborar para desarrollar tus actividades artísticas? - ¿En dónde desarrollas estas actividades? - ¿Con qué frecuencia? - ¿Estas actividades te generan ingresos económicos?
Actividad en otros ámbitos ocupacionales	
- Actividades ocupacionales no relacionadas con la danza - Necesidad de realizar otras actividades laborales o profesionales - Deseo de realizar otras actividades laborales o profesionales	- ¿Realizas algún otro tipo de actividad artística? - ¿Realizas alguna otra actividad no relacionada con las artes? - ¿En dónde desarrollas estas actividades? - ¿Con qué frecuencia? - ¿Estas actividades te generan ingresos económicos? - ¿Cuáles son los motivos para realizar este tipo de actividades?
Campo profesional	
Campo Profesional	

- Espacios de formación y desarrollo artístico - Espacios para realizar actividades artísticas (foros, teatros, espacios para el entrenamiento y ensayos) - Formas para realizar actividades artísticas (independientes, en redes, con apoyo de Estado, entre otros) - Agentes/actores que participan del campo de la danza contemporánea (institucionales/no institucionales) - Espacios o formas de organización de la comunidad de danza contemporánea (gremios, padrones, asociaciones, comunidades, entre otros) - La danza contemporánea y el Estado - Reconocimiento personal/profesional al interior del campo de la danza contemporánea - Reconocimiento personal/profesional al exterior del campo de la danza contemporánea - Lugar que ocupa la danza contemporánea en la sociedad - Público para la danza contemporánea	- <i>En tu ciudad, ¿cuáles son los espacios en los que un bailarín o una bailarina puede formarse o entrenarse?</i> - <i>¿Cuáles son los espacios donde realizas tus entrenamientos, ensayos, juntas y demás actividades relacionadas con la danza contemporánea? y ¿Qué otros espacios existen para realizarlos?</i> - <i>¿Cuáles son los espacios o foros donde realizas tus presentaciones? Y ¿Qué otros espacios existen para presentarse?</i> - <i>¿Con qué instituciones te apoyas o mantienes vínculos para el desarrollo de tus actividades artísticas? ¿Cómo se da este vínculo?</i> - <i>¿Con qué otra instancia mantienes relaciones de trabajo para la realización de tus actividades artísticas?</i> - <i>Al interior de la comunidad de danza contemporánea ¿con quienes interactúas para la realización de tus actividades artísticas?</i> - <i>¿Existen formas de organización para la comunidad dancística?</i> - <i>¿Quiénes asisten a sus funciones de danza contemporánea?</i> - <i>¿Cómo se difunde la oferta de danza contemporánea?</i>
Vocación personal o profesional de la danza contemporánea	
Significado de la danza como práctica artística	
- Significados de la danza - Satisfacciones personales - Insatisfacciones personales	- <i>¿Qué es la danza contemporánea para ti?</i> - <i>¿Qué satisfacciones personales te ha dado la danza?</i> - <i>¿Qué insatisfacciones personales te ha dado la danza?</i> - <i>¿Cómo hombre o como mujer que ha implicado esta carrera en tu vida?</i> - <i>¿Cambió algo de tu feminidad/masculinidad con la danza? ¿Qué cambió?</i> <i>¿Qué tanta aceptación has tenido entre tus amistades y tu familia por ser bailarín o bailarina?</i> <i>¿Crees que hay igualdad entre hombres y mujeres en la danza? ¿Por qué?</i>
Significado de la danza como profesión	
- Significados de la danza	- <i>¿Qué significa vivir de la danza contemporánea?</i>

- Satisfacciones profesionales - Insatisfacciones profesionales	- <i>¿Cuáles han sido tus satisfacciones profesionales?</i> - <i>¿Cuáles han sido tus insatisfacciones profesionales?</i> <i>¿Piensas que mujeres y hombres tienen las mismas oportunidades para desarrollarse profesionalmente en la danza? ¿Por qué?</i> <i>¿Qué barreras se presentan para los hombres en esta carrera?</i>
--	---

BIBLIOGRAFÍA

Abbot, A. (2005). The sociology of work and occupations. En Semlser y Swedberg (ed.), Handbook on economic sociology (pp.307-330). New York, Estados Unidos: Russell Sage Foundation and Princeton University Press.

Álvarez, A. (1996). El constructivismo estructuralista: La teoría de clases de Pierre Bourdieu. Revista Española de Investigaciones Sociales (Reis), (75), 145-172.

ANUIES. Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior. Obtenido de <http://www.anui.es/informacion-y-servicios/informacion-estadistica-de-educacion-superior/anuario-estadistico-de-educacion-superior> (consultado 15 de noviembre del 2017).

Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (pp.9-387).

Bertaux, D. (1981). El enfoque biográfico. Su validez metodológica, sus potencialidades. En Propositiones Vol.29. Santiago de Chile: Ediciones SUR. (pp.1-23).

_____ (1989). Los relatos de vida en el análisis social. *Historia y fuente oral*, (1), 87-96.

_____ (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Barcelona, España: Ediciones Bellaterra, S. L. (pp.1-35).

Bourdieu, P. (1990). Algunas propiedades de los campos, en *Sociología y Cultura* (pp.109-114). Distrito Federal, México: Editorial Grijalbo, S. A.

_____ (1993). Estructuras, habitus, practicas, en *El sentido práctico* (pp.91-111). Madrid, España: Taurus.

_____ (2001). Las formas del capital: capital económico, capital cultural y capital social, en *Poder, derecho y clases sociales* (pp.131-164). Bilbao, España: Editorial Desclée de Brouwer, S. A.

Brijadez, J. (2012), Reporte de actividades, Proyecto de investigación *Problemática Urbana en la Frontera Norte*, El Colegio de la Frontera Norte. (pp.1-47).

Buscatto, M. (2014). Artistic practices as gendered practices. En Zembylas, T. (Ed), *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics*. (pp.44-55). New York, Estados Unidos: Routledge.

Carbajal, C. (2015). La Escuela Nacional de Danza, Revista electrónica Imágenes, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, http://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/la_escuela_nacional_de_danza (consultado 27 de noviembre del 2017).

Corbin, J. y Strauss, A. (1990). Grounded Theory Research: Procedures, Canons and Evaluative Criteria. *Zeitschrift für Soziologie*, 19(6), pp.418-427.

_____ (1994). Grounded theory methodology: An Overview. En N. Denzin y. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp.273-285), Thousand Oaks, Estados Unidos: Sage.

_____ (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*, Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

Corbetta, P. (2007). Metodología y técnicas de investigación social. Madrid, España: McGraw-Hill/Interamericana de España, S. A. U.

Criado, M. E. (2008). El concepto de campo como herramienta metodológica. *Revista Española de Investigaciones Sociales* (Reis), (123), 11-33.

Dallal, A. (1993). La Danza Contra la Muerte, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM. (pp.99-142).

Dallal, A. (2013). La Danza Moderna en México, Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, Coordinación de difusión cultural. (pp.2-31).

Delgado, C. (2009). *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. Distrito Federal, México: CONACULTA.

Dorantes, F. (2013). Derecho a la cultura en México. Su constitucionalización, sus características, alcances y limitaciones. *Alegatos*, 27 (85), 845-862.

Dubar, C. (2001). El trabajo y las identidades profesionales y personales. *Revista latinoamericana de estudios del trabajo*, 7 (13), 5-16.

Dubar, C. (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Barcelona, España: Bellaterra.

Dubet, F. (1989). De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto. *Estudios sociológicos*, 7 (21), 519-545.

- Durkheim, E. (1990). *Las reglas del método sociológico*. Distrito Federal, México: Leega.
- Fernández, J. A. (2002). Estructura y formación profesional. El caso de la profesión médica. Puebla, México: Facultad de filosofía y letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- _____ (2007). La profesión desde la sociología de las profesiones. En J. A. Fernández Pérez, G. Barajas, & L. Barroso, *Profesión, ocupación y trabajo. Eliot Freidson y la conformación del campo* (pp.15-36). Barcelona: Ediciones Pomares, S.A.
- Freidson, E. (2001). La teoría de las profesiones. Estado del arte. Perfiles Educativos, 23 (93), pp.28-43.
- _____ (2007). El reto conceptual de las vocaciones artísticas. En J. A. Fernández J. A., Barajas, G. y Barrosa L. (Eds.), *Profesión ocupación y trabajo. Eliot Freidson y la conformación del campo* (pp.93-105). Barcelona, España: Ediciones pomares, S. A.
- _____ (2007). ¿Por qué el arte no puede ser una profesión? En J. A. Fernández J. A., Barajas, G. y Barrosa L. (Eds.), *Profesión ocupación y trabajo. Eliot Freidson y la conformación del campo* (pp.137-153). Barcelona, España: Ediciones pomares, S. A.
- Fried, M. H. (1959). The science of culture. En Fried, M. H. (Cord.), *Readings in anthropology*. Vol. II Cultural Anthropology (pp.3-20). New York, Estados Unidos: Thomas Y. Cromwell Company.
- Giménez, G. (2002). Paradigmas de identidad. En A. Chihu Amparan (coord.), *Sociología de la identidad* (pp.35-62). Distrito Federal, México: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.
- Goffman, Erving. (1997), *La representación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (pp.29-87).
- Grau, A. (2007). Dance, identity, and identification processes in the postcolonial world. En S. Franco y M. Nordera, *Dance discourses: keywords in dance research* (pp.189-207). Abingdon, Reino Unido: Routledge.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). Muestreo cualitativo. En *Metodología de la investigación*, (pp.561-578) 4ta ed., Distrito Federal, México: McGraw-Hill.
- Hernández, E., Solís, R. y Stefanovich, A. F. (2012). *Mercado laboral de profesionistas en México*. Distrito Federal: ANUIES.
- Hughes, E. (1964). *Men in their work*. Chicago, Estados Unidos: The Free Press, a Corporation.

Jatib, S. (2001). *Historia en movimiento: la danza contemporánea en Monterrey* (tesis de maestría). Universidad de Monterrey, Monterrey, México.

INEGI (2015). Principales resultados de la Encuesta Intercensal 2015: Nuevo León / Instituto Nacional de Estadística y Geografía. -- México: INEGI, c2015.

INEGI (2015). Principales resultados de la Encuesta Intercensal 2015: Baja California / Instituto Nacional de Estadística y Geografía. -- México: INEGI, c2015.

INEGI (2017). Anuario estadístico y geográfico de Baja California 2017, Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI, c2017.

INEGI (2017). Anuario estadístico y geográfico de Nuevo León 2017, Instituto Nacional de Estadística y Geografía. México: INEGI, c2017

Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. Colección pedagógica universitaria. (37-38), 1-37.

Martínez, A. T. (2008). Lectura y lectores de Pierre Bourdieu: Lecciones y equívocos desde Francia y EEUU. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (34), 251-268. Recuperado en 01 de abril de 2017, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042008000100017&lng=es&tlng=es.

Meda, D. (1996). El trabajo visto en perspectiva. Revista internacional del Trabajo, 115 (6), 689-700.

Medor, D. (2016). ¿Qué significa trabajar? Una aproximación a la visión de los freelance sobre la actividad laboral. Espiral, estudios sobre Estado y Sociedad, XXIII (67), 203-237.

Menger, P.M. (1999). Artistic labor markets and careers. Annu. Rev. Sociol., (25), 541-574.

Menger, P.M. (2001). Artist as workers: Theoretical and methodological challenges. Poetics, (28), 241-254.

Mora, A.S. (2008). Cuerpo, género, agencia y subjetividad. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.6266/ev.6266.pdf

Mora, A. S. (2010). *El cuerpo de la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión*

corporal. (Tesis doctoral inédita). Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Río de la Plata.

Neffa, J. C. (2001). Presentación del debate reciente sobre el fin del trabajo, en E. Garza y J. C. Neffa (Coord.), *El futuro del trabajo – el trabajo del futuro* (pp.51-98). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.

Noguera, J. (2002). El concepto de trabajo. *Papers* (68), 141-168.

Panaia, M. (2007). Una revisión de la sociología de las profesiones desde la teoría crítica del trabajo en la Argentina. Santiago de Chile: Naciones Unidas.

Rodríguez, B. (2010). *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística* (tesis de pregrado). Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

Ricoeur, P. (1999). Identidad Narrativa, en *Historia y narratividad*, (pp.339-355). Barcelona, España: Paidós.

Rodríguez, B. (2014). Sociología: Campo artístico y mercado de trabajo, en *Teoría de mercadotecnia de las artes*, Escuela Superior de Producción y Escenotecnia S.C., México, D.F., (pp.330-345).

Román, L. (2016). *Transformación o permanencia de las condiciones laborales de los creadores. Propuesta de modelo de análisis adaptativo de la composición sociocognoscitiva de los campos laborales artísticos. El caso de la danza contemporánea en la Ciudad de México*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Coahuila, Saltillo, México.

Sánchez, L y Renzi, M. (2012). La noción de experiencia en la investigación sobre formación y trabajo docente: Interrogantes epistemológicos. *Revista Educação e Políticas em Debate*, 2 (2), 304-324.

Sapiro, G. (2012). La vocación artística entre don y don de sí. *Trabajo y sociedad*, (19), 503-508.

Scott, J. W. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas, (Comp.), *El género: una construcción cultural de la diferencia sexual* (pp.265-301). Distrito Federal, México: PUEG/Porrúa.

Solís, M. (2009). *Trabajar y vivir en la frontera: Identidades laborales en las maquiladoras de Tijuana*. México: Miguel Ángel Porrúa/Colef.

Tortajada, M. (1995). *Danza y poder I*. Distrito Federal, México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

_____ (2004). Bailar la patria y la revolución. *La casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana, 56-65.

_____ (2006). *Danza y poder II*. Distrito Federal, México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.

_____ (2007). La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces. *La casa del tiempo*. Universidad Autónoma Metropolitana. (95-96), 73-80.

_____ (2011). *Danza y Género*. Distrito Federal, México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

_____ (2015). Hester Martínez, danza rigor y audacia. En *Homenaje a una vida en la danza, segunda época*, (pp.47-67). Distrito Federal, México: CONACULTA, INBA, Cenidi Danza.

Trujillo, G. (2002). Encuentros binacionales de danza contemporánea: una breve historia. En Bojórquez, C. y Trujillo, G. (Comp.) En *Tiempos de danza* (pp.17-52). Mexicali, México: Universidad Autónoma de Baja California.

Turner, V. (1982). *From ritual to theater*. Nueva York, EUA: PAJ Publications.

Vázquez, H. (2015). *De la memoria dancística del desierto* (tesis de maestría). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, Distrito Federal, México.

Verd, J. y Lozares, C. (2016). El método narrativo biográfico. En *Introducción a la investigación cualitativa. Fases, métodos y técnicas*, (pp.183-209) Madrid, España: Editorial Síntesis.

El autor es Licenciado en Sociología por la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL). Integrante del grupo de investigación “Problemática Urbana: la danza en la frontera norte”, ha sido profesor en el área de Ciencias Sociales y ha colaborado en diversos proyectos de investigación para el sector público y privado. Egresado de la Maestría en Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: floresjpatricio@gmail.com

© *Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.*

Forma de citar:

Juárez, P. (2018). *Tensiones y distensiones: Formas de identificación en la danza contemporánea. Los casos de Monterrey y Tijuana* (tesis de maestría). El Colegio de la Frontera Norte, México.