



**CENTRO DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS
SUPERIORES EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL**

ETNOGRAFÍAS CREATIVAS:
UNA PROPUESTA DE ACOMPAÑAMIENTO EN
PROCESOS DE CREACIÓN ESCÉNICA EN TIEMPOS
DE CRISIS

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

DOCTOR EN ANTROPOLOGÍA

P R E S E N T A

PATRICIO JUÁREZ FLORES

DIRECTOR DE TESIS: DR. JOSÉ ANTONIO FLORES FARFÁN

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO DE 2025

Índice

Agradecimientos.....	8
Resumen.....	12
Introducción	1
Por qué hablar de los cuerpos danzantes.....	1
Un contexto de crisis radical: las/os artistas de los cuerpos en movimiento en México frente a un escenario de inmovilidad y distanciamiento obligado	7
1.- Breve recuento sobre lo dicho en torno a los estudios sobre danza	13
1.1.- La danza desde la antropología	16
1.2.- La antropología teatral.....	20
1.3.- La danza contemporánea desde una mirada mexicana	22
2.- La danza contemporánea mexicana, un recorrido a manera de telón de fondo.....	27
2.1 De las artes y su inserción en el mundo global a la danza escénica y su lugar en el escenario nacional	33
2.2.- La Ciudad de México como un espacio de concentración cultural	39
2.3.- La llegada de la pandemia: primeras acciones de contención y cuidado en México	46
2.4.- El trabajo artístico en México frente a un contexto de crisis agravada	50
3.- Identidades, cuerpos y trabajos precarios: composiciones conceptuales para aproximarnos a las/os artistas de los cuerpos en movimiento en contextos de crisis radical.....	55
3.1.- La antropología semiótica como camino para observar la construcción identitaria: esbozo de una propuesta teórica	55
3.2.- Relacionalidad, posicionalidad y discursividad: tres dimensiones para comprender las configuraciones identitarias.....	57

3.3.- Del cuerpo como condición de existencia y los cuerpos en movimiento como espacio experiencial para la construcción de sentidos	62
3.4.- El trabajo artístico y su condición de precariedad	66
4.- Ser artista del cuerpo en movimiento en tiempos de crisis agravada	71
4.1.- Los relatos biográficos: un acercamiento desde la antropología a los discursos cómo configuradores de sentido.....	73
4.2.- ¿Con quién hablar? Posibilidades y limitaciones para hacer entrevistas en un contexto de encierro y distanciamiento	76
4.3.- Relatos en torno a ser artistas de la danza y el cuerpo en tiempos de crisis.....	82
4.4.- Reflexiones entre ser artista y trabajador/a del arte en un contexto incierto: anudamientos desde una mirada posicional, relacional y discursiva.....	111
5.- La etnografía como camino para acercarse a procesos de creación en las artes escénicas	121
5.1.- La creatividad como experimento metodológico: diálogos entre antropología y arte	123
5.2.- Una experiencia personal entre las artes del cuerpo y la antropología.....	128
5.3.- De los marcos etnográficos tradicionales a la apertura creativa.....	131
6.- La etnografía creativa: una experimentación con dispositivos de campo específicos en procesos de creación.....	141
6.1.- El cuidado colectivo como camino para la creación en tiempos de incertidumbre.....	143
6.2.- Un enjambre virtual: voluntades en red para la organización entre artistas en un contexto de emergencia global.....	156
6.3.- Un regreso lento a los teatros: la exploración con otras temporalidades no humanas	163
6.4.- Alternativas a los espacios escénicos durante la pandemia: danza a la casa.....	172
6.5.- Rompiendo los moldes de un antropólogo en campo: un acompañamiento en forma de vaivén	175
6.6.- Qué es una antropología de/para la escena o los avatares de una etnografía creativa.....	190

6.7.- Post scriptum de una antropología de/para la escena o un diálogo con la figura del dramaturgista	200
Reflexiones finales	213
Bibliografía	225
Anexos	247
Anexo 1.....	247
Anexo 2.....	251

A mi madre: para ella todo y por ella siempre

Agradecimientos

He de confesar que este ha sido un proyecto que en ocasiones fue complejo, solitario y en momentos un proceso cargado de profunda incertidumbre. Sin embargo, este es el resultado también del apoyo y colaboración de personas que han sostenido este trayecto conmigo, y en este sentido externo mi agradecimiento a quienes hicieron posible la conclusión de esta investigación que es también parte de un proyecto vital.

A las/os artistas que compartieron sus voces e historias. Espero que esta colaboración resuene entre quienes quieren arrojarse a imaginar investigaciones sobre el universo de las artes escénicas en México. En particular agradezco a Rocío, que me abrió las puertas al universo de la danza que recién comenzaba a explorar la Ciudad de México y quien, con el tiempo, se ha convertido en una amiga entrañable y cómplice de aventuras en torno al movimiento.

A José Antonio, con quien estoy profundamente agradecido por su acompañamiento como director de tesis. Su calidez humana y empatía fueron bálsamo y fuente de enseñanza. Agradezco sus consejos, su mirada ética y rigurosa. Pero, sobre todo, agradezco la lectura que desde el cuidado realizó siempre sobre mis palabras y sobre mí.

A Rocío, Claudía y Sergio por su paciencia, sus aportes y por su lectura a un proyecto que se encontró la mayoría del tiempo un tanto perdido y el resto otro tanto inacabado. Pero que, gracias a su apoyo pudo encontrar su camino a buen puerto.

A mi familia que siempre está.

Al CIESAS, por su apoyo institucional y al Secihti por la beca recibida.

A mis compañeras/os, con quienes, aunque vimos interrumpida nuestra convivencia por la pandemia, pudimos esbozar nuestras primeras puntadas de investigación doctoral en colectivo.

En particular a Alejandro, porque esta generación de doctoras/es no seríamos sin él.

“Si un bailarín deja de bailar, se terminó el baile”

(Latour, 2005)

“Danzo, entonces, y mi cuerpo está siempre

en el goce del mundo”

(Le Breton, 2010)

“la humanidad no es sin arte,

de ahí la importancia de investigarlo”

(Guzmán, 2017)

Resumen

Este trabajo indaga sobre las formas en que un grupo de artistas en la Ciudad de México construyen sentidos sobre su condición como trabajadoras/es del arte en un contexto de crisis inédita, el cual transformó sus horizontes de acción individual, sus campos para el desarrollo profesional, así como sus referentes para la creación y producción escénica. Aunado a esto, se explora en torno a las formas en que es posible acompañar y reflexionar sobre los procesos de creación de las/os artistas de los cuerpos en movimiento y artes escénicas en México desde una propuesta experimental de acompañamiento etnográfico.

En un primer momento, se explora cómo la crisis sanitaria causada por el virus COVID-19 trastocó y transformó las formas a través de las cuales las/os artistas que colaboran en este proyecto configuran sus representaciones como profesionales de la danza contemporánea. En un segundo momento, se presenta una experimentación en torno a cómo la antropología y la etnografía pueden encontrar caminos creativos de observación y acompañamiento en el ámbito de las artes escénicas y, de forma particular, dentro de los procesos de creación de proyectos que transitan por la danza contemporánea, el teatro, la performance, la exploración multidisciplinar y sus posibles derivas.

Los resultados pueden leerse en dos pistas, una que pone en su centro las tensiones resultantes de crear en tiempos de una crisis que agravó sus condiciones de vida y de creación, así como las reflexiones que un grupo de artistas elaboraron sobre su condición como trabajadoras/es del arte en este contexto. Por otra parte, se da cuenta de cómo la etnografía encuentra en los procesos creativos en el ámbito de las artes escénicas, posibilidades de

colaboración y participación específicas que pueden problematizar y complejizar la labor etnográfica más allá de su lugar tradicional como ejercicio descriptivo.

Palabras clave:

Antropología de (para la) escena, etnografía creativa, trabajo artístico, representaciones profesionales, danza contemporánea, COVID-19.

Introducción

Por qué hablar de los cuerpos danzantes

A lo largo de la elaboración de este proyecto, me he encontrado una y otra vez con cuestionamientos sobre el deseo de pensar y reflexionar sobre quienes conforman el mundo de las artes del cuerpo en movimiento: ¿Por qué escribir sobre aquellas/os que experimentan la danza como forma de vida? ¿Por qué hablar de los cuerpos danzantes? ¿Qué relevancia existe en pensar sobre los trabajos artísticos? ¿Para quién escribimos, para las/os artistas o para el universo académico? ¿Cuáles son las posibles propuestas y afectaciones que se pueden generar en el cruce entre antropología, trabajo y arte?

Éste es el punto de partida para compartir algunas coordenadas que servirán de brújula a lo largo de estas páginas. Razón por la cual pido al lector algo de su paciencia, ya que elaborar sobre estos cuestionamientos y esbozar algunas respuestas como guía aportará a la comprensión de los motivos y objetivos de esta investigación.

En primera instancia, es importante aclarar que no hay misterios detrás del deseo por escribir sobre la danza y sobre quienes se dedican a las artes del cuerpo¹. En mi caso, como

¹ El universo al que me referiré en esta investigación comprende artistas que inmersos en diversos campos creativos y laborales son: coreógrafas/os, bailarinas/es, intérpretes creativas/os, directoras/es de movimiento, performers, modelos, actrices y actores, entre otras/os. Sin embargo, la mayoría de ellas/os orbitan principalmente en torno al ámbito de la danza contemporánea. Atendiendo a esta aclaración, de aquí en adelante me referiré a las personas con las que se colabora en este proyecto como artistas de los cuerpos en movimiento,

en el de muchas/os otros, el encuentro con la danza como práctica escénica ha significado una oportunidad de experimentar un universo singular y enigmático en y través del cuerpo². En este encuentro subyace, como elemento constitutivo, el contacto con una dimensión sensitiva que vincula la realidad y la imaginación en un tipo de experiencia que pasa por el movimiento corporal, sus velocidades y pesos, sus temperaturas y proximidades, sus entresijos y bordes como recursos para explorar encuentros con el mundo desde los terrenos corporales como universos sensibles.

El cuerpo que danza sabe que esa potencia que requiere debe ser trabajada de manera cotidiana, sabe que la fuerza de sus músculos, la posición de sus huesos, la conexión de sus nervios, requieren un mantenimiento constante y una atención particular. Un cuerpo que imagina a otros cuerpos danzar, que delinea trayectorias posibles de movimiento, como el de una coreógrafa/o, o un cuerpo que compone sonidos para ser danzados, sabe que un cuerpo que danza es un campo de resonancias que tiene una capacidad específica para afectar y ser afectado. (Kent, 2021, p.72)

Pensar la danza significa colocarnos en el terreno de una apertura experiencial para explorar la posibilidad de percibir al cuerpo respirar, sentir los músculos tensarse y distenderse, experimentar la atención y la escucha que posibilita el diálogo con el propio

en un intento por hacer uso de una delimitación lo más abarcadora posible, en tanto considera las particularidades y la diversidad de quienes participan del universo de las artes escénicas, pero que mantiene un grado de delimitación que no deja de referir a los intereses de este trabajo, a los referentes conceptuales que aquí se abordan y a las/os artistas con los que se colaboró.

² Hacerse gramaticalmente presente en este trabajo responde a que esta investigación es parte de la construcción de un proyecto profesional a la vez que un camino y búsqueda en torno a mis intereses personales. Esta última dimensión tiene un valor sustantivo, ya que es el punto de partida que motiva, sostiene y dialoga con los presupuestos y hallazgos que aquí se presentarán. De igual manera, esta posición gramatical es a su vez un recurso deíctico para establecer una relación entre mi involucramiento personal y la dimensión autoetnográfica de este trabajo. Hablar de la danza es una forma de relacionarse y ser parte de ella, y aquí, el involucramiento abierto será a lo largo de estas páginas referencia experiencial y recurso metodológico.

cuerpo y con otras corporalidades desde una relación con el mundo que no siempre pasa por las palabras, pero sí por la gestualidad, por lo táctil y por el impulso de los cuerpos para moverse, existir y compartir sus materialidades y energías en el espacio.

Pensar la danza también es imaginar los lugares de ensayos y exploración para el movimiento; la duela cálida y flexible, el pasto suave y vivo o el cemento frío y pesado bajo los pies; los cuerpos juntos creando figuras o generando conexiones energéticas; los músculos y ligamentos activos y presentes; el sudor compartido y el vaho que empaña los espejos por el calor de los cuerpos exhaustos y la energía expandida; las miradas que se sostienen durante una función; la excitación por el descubrimiento de otras posibilidades de moverse: un salto más alto, un movimiento más expresivo, un gesto más tenue. En fin, el hacer del cuerpo materia experimental y dispositivo comunicativo.

De igual manera, pensar la danza es reconocerla en su contexto histórico, en sus condiciones materiales de existencia y sus transformaciones como práctica artística y como campo profesional, como lugar de construcción de trayectorias vitales individuales y colectivas y como espacio de elaboración de discursos estético-políticos sobre el mundo. El universo de la danza contemporánea mexicana es también espacio de experiencias que se generan en la relación entre cuerpos que buscan relacionarse con su contexto dialogando con él y sobre él. ¿Cómo se configura la danza contemporánea mexicana, quiénes la sostienen y a la vez que viven de ella? ¿Qué significa vivir y hacer danza en nuestro país y qué es posible reflexionar sobre este universo particular y su lugar en el mundo?

La apuesta es por pensar un estado danzante que es experiencia que afecta y se deja afectar tensando y distendiendo su estado matérico y perceptivo, estado que es búsqueda

estética de una relación distinta consigo misma/o y con su espacio circundante, estado que es un “cómo” dislocado y disruptivo que busca inquietar la realidad de la que es parte.

La apuesta es por indagar sobre las afectaciones y estimulaciones que del movimiento emergen, así como del deseo de compartir reflexiones sobre este tipo de experiencia específica como una, entre tantas posibilidades, de ampliar los horizontes de nuestros sucesos vitales como experiencias para nutrir y ampliar nuestras propias vidas.

Esta evocación parte del deseo de no dar por sentado por qué reflexionar sobre los cuerpos en movimiento, sobre el arte y sobre la danza como actividad artística en México³.

Es éste un esfuerzo que busca convertirse en ventana por la cual mirar hacia una actividad que coloca en el centro la exploración y creación a través de los cuerpos. Es decir, que tiene en el centro de sí una pulsión sensible, corporal y estética⁴. En una época donde la racionalidad de la vida, el distanciamiento social y la productividad son las normas, los cuerpos moviéndose en multiplicidad de formas, velocidades y ritmos en un acto creativo, pueden ser vistos como una experiencia política que se posiciona como una forma específica de vivir.

³ Reconozco también que el escribir está atravesado por la pulsión de moverme en tanto imagino que en la escritura es posible hallar micro coreografías que pasan por poner al cuerpo en acción: desde los dedos que teclean estas palabras, el cuerpo que sentado se inclina y se yergue, las piernas y los pies formando figuras mientras se escribe, la atención a las articulaciones que se acomodan una y otra vez con el paso de las horas frente a la pantalla, la mirada que se desplaza entre renglones enfocando y desenfocando al ritmo de las palabras ordenadas de forma sintagmática, las ideas que forcejean o se escabullen fugazmente, así como las emociones que se generan al hilar ideas para imaginar formas posibles de entender y hablar sobre la vida. Aquí escribir es una apuesta, sí, cargada de racionalidades en la forma de un esfuerzo académico. Pero también es una acción sensible en tanto busca establecer contacto entre los cuerpos, entre las personas. Pienso que la escritura genera un contacto, tal vez deslocalizado y desplazado, que puede estimular y generar afectaciones y reacciones en las/os otras/os.

⁴ Considero a lo estético como “un campo de reflexión sobre el arte y como manera de relación con y en el mundo” (del Mármol, Sáez y Sanabria, 2018, p.12), retomamos aquí esta segunda acepción buscando pensar en la estética como práctica constitutiva de las/os humanas/os en la construcción de sus mundos.

La apuesta es por pensar a las/os artistas de los cuerpos en movimiento como agentes constitutivos del mundo y de su devenir social (Guzmán, 2017), a sus expresiones y proyectos artísticos como objetos estéticos⁵, a la vez que como dispositivos dialógicos que imaginan y crean discursos que dan cuenta de las formas en que éstas/os creadoras/es desean e imaginan mundos diversos.

De forma particular, busco comprender la manera en que las/os artistas de los cuerpos en movimiento en la Ciudad de México construyen sentidos sobre su lugar en el mundo y cómo estos sentidos se configuran entre dos dimensiones: su vocación artística y las condiciones en las que es posible llevar a cabo su actividad profesional. Por otra parte, es de nuestro interés explorar cómo es que imaginan y materializan sus propuestas artísticas a través de una actividad creativa que es espacio de autorrealización y medio de vida. Por último, esta investigación se realizó en tiempos del COVID-19, un evento que trastocó tanto la construcción de sentidos como las prácticas de creación en torno a las artes de los cuerpos en movimiento en el mundo y en nuestro país. Así, lo que aquí se busca problematizar es cómo este contexto inédito de encierros obligados, distanciamientos sociales y de incertidumbres en torno la vida afectó dos dimensiones fundamentales para quienes se dedican al arte escénico en México: las configuraciones subjetivas sobre su lugar en el mundo y las posibilidades de ser artistas a través de la creación. Cómo las/os artistas afrontaron este

⁵ Considero también el planteamiento de Barrios (2016) para aproximarme a la condición de lo estético en la modernidad desde los entresijos que generan lo sensible y lo vivo frente a la racionalidad como paradigma hegemónico para entender la vida. Este autor, siguiendo las discusiones sobre los afectos y la razón planteadas por Kant, retoma de éste la posibilidad de colocar a la estética como “un saber propio de la modernidad, como un saber que sobrepasa las meras consideraciones sobre lo bello, lo feo... del arte mismo.” (p.18) y que, aparece “como un discurso que intenta dar cuenta de los límites de la mera racionalidad lógica [...] sin duda lo estético puede ser pensado como el territorio de las potencias de lo vivo” (p.19). En este sentido, entiendo los cuerpos en movimiento como medio para generar propuestas estéticas, en tantos saberes que esquivan y cuestionan lo puramente racional como norma de construcción de experiencias en la modernidad.

contexto y cuáles fueron las afectaciones y transformaciones derivadas de este proceso, es lo que este trabajo intenta dilucidar.

Para organizar estas reflexiones, elaboramos una ruta que transita por seis capítulos. El capítulo uno es una aproximación hacia los estudios que, desde distintos campos de conocimiento se han realizado sobre la danza como fenómeno social y humano. En el capítulo dos se presenta un breve mapa de la danza escénica mexicana, su lugar como una actividad laboral inserta en los mercados de trabajo globales, algunas características de la danza en la capital del país y las afectaciones de la pandemia al sector cultural. En los capítulos tres y cuatro y cinco y seis se articulan dos aproximaciones distintas a un mismo universo que son las artes del cuerpo en movimiento en la Ciudad de México en un contexto de crisis inusitada.

La primera de ellas se articula desde una antropología semiótica que busca explorar cómo los referentes discursivos de un grupo de artistas pueden servir como recurso hermenéutico para comprender la forma en que las afectaciones causadas por un tiempo de crisis radical trastocan los sentidos en torno a ser un artista de la danza contemporánea y de los cuerpos en movimiento. La segunda, se elabora a partir de una etnografía creativa como una propuesta para conocer cómo este contexto afectó las formas de crear y producir proyectos artísticos. Estos dos acercamientos se articulan complementariamente para observar, por una parte, una dimensión subjetiva de las afectaciones derivadas de la pandemia y, por otra, la dimensión de las prácticas como contrapunto para comprender la complejidad que significó para las/os artistas de los cuerpos en movimiento vivir y crear durante la pandemia. Esta última aproximación a su vez deriva en una propuesta de colaboración entre la antropología y los procesos de creación que se delinea como una antropología de y para la escena contemporánea.

Ésta es la manera en que este proyecto se configura como una apuesta experimental, en la cual, a través de una postura etnográfica que coloca en sus centro las potencialidades creadoras que existen entre las/os artistas y sus procesos de investigación y exploración en torno al arte, se propone un camino para explorar y colaborar en procesos de creación de artistas de los cuerpos en movimiento, a la par que se indagan cuestionamientos y reflexiones en torno a lo que significa ser artista y crear arte escénico en México durante un periodo de crisis. Este es el punto de partida desde el cual nos adentramos a esta investigación.

Un contexto de crisis radical: las/os artistas de los cuerpos en movimiento en México frente a un escenario de inmovilidad y distanciamiento obligado

No frecuentemente nos enfrentamos de manera conjunta como sociedad a un fenómeno global que es capaz de poner en peligro la existencia misma de millones de habitantes. Tampoco es frecuente que veamos cuestionadas nuestras formas de entendernos como sociedad ante un tipo de crisis que la mayoría de nosotras/os sólo habíamos leído en libros o conocido a través del cine o la televisión. No es cosa de todos los días el tener que reconfigurar de forma abrupta las maneras en que cohabitamos las/os unas/os con las/os otras/os, así como tener que reconocer y cuestionar, de golpe, la fragilidad de nuestros sueños y horizontes vitales, la convivencia con nuestros familiares y amigas/os y nuestros planes y proyectos futuros. Es decir, la vida tal y como la conocemos. Los años 2020, 2021 y 2022 sin duda fueron una experiencia liminal, en el sentido de Turner (1988), que nos descolocó, de manera imprevista, de lo que hasta ese momento entendíamos como normalidad (expresión que cobró un nuevo sentido a partir de la llegada del coronavirus SARS-CoV-2).

Ante esta situación y con justa urgencia, se han escrito innumerables cantidades de registros y análisis sobre las afectaciones que se experimentaron durante este tiempo y, en este sentido, una parte de este trabajo busca sumar a este reciente compendio de reflexiones post-pandémicas como esfuerzo por contribuir a una comprensión más amplia sobre lo que significó para el mundo y sus habitantes la crisis global sanitaria causada por el COVID-19.

Ahora bien, por qué hablar en este contexto de las/os artistas del cuerpo, el movimiento y la danza contemporánea en la Ciudad de México (CDMX). Qué se puede decir de este grupo de creadoras/es como contribución a las investigaciones antes mencionadas y, qué puede aportar un trabajo que construye su mirada en el cruce de la antropología, los estudios del trabajo y las profesiones artísticas que sea de interés y/o valor, tanto para quienes viven del arte y la danza contemporánea, como para quienes se dedican a estudiar y reflexionar sobre los universos artísticos. Sobre esto, es posible adelantar que en este trabajo lo que se busca es estrechar los diálogos interdisciplinarios entre los campos antes mencionados, a través de una propuesta metodológica que llamo *etnografía creativa*, con la que he intentado abonar a la generación de puentes entre la antropología y las/os artistas, sus procesos creativos y sus indagaciones como artistas y trabajadores del arte. Ésta es una propuesta que busca, desde una apuesta colaborativa, contribuir tanto a las reflexiones académicas en torno al arte y los trabajos artísticos, como a los procesos mismos de creación, particularmente los relacionados con las artes escénicas y la danza contemporánea en México.

Si bien a lo largo de este trabajo buscaré dar respuesta a estos cuestionamientos, comenzaré por delinear algunos apuntes sobre qué se entenderá aquí por danza

contemporánea en tanto trabajo y expresión artística. En primera instancia, la danza⁶ contemporánea es considerada en dos dimensiones que se anudan como configuradoras de sentidos en torno a un tipo específico de trabajo: como un medio de subsistencia económica y como un medio para la realización personal (Meda, 2007). De igual manera, la danza es a su vez un tipo de ocupación específica en tanto actividad profesional, es decir, como un trabajo en tanto acción transformadora del mundo para la imaginación y producción de bienes y servicios, que son elaborados por grupos de personas con conocimientos y calificaciones específicas -reconocidos como tales por la sociedad- y cuya realización tiene como fin el de compartirse y ser de interés/utilidad/beneficio/referente para la sociedad (Fernández, 2002).

La danza escénica⁷ también es un tipo de expresión que forma parte de un campo artístico en el cual se imaginan y generan discursos a través del cuerpo que dialogan y se tensionan cotidianamente con su realidad circundante. En palabras de Louppe (2011), cuando habla sobre la poética de los cuerpos danzantes contemporáneos, estos pueden, a través de sus trabajos coreográficos y sus discursos: proponer y elaborar lecturas sobre el mundo (p.30) en formas de propuestas estético-políticas imaginadas para compartirse cómo proyectos escénicos en un foro⁸ y frente a un público.

⁶ Es importante hacer una distinción entre las danzas que, por un lado, son entendidas desde la antropología como “una manifestación socialmente construida, que integra un conjunto de prácticas culturales en las que se establecen relaciones entre comunidades e individuos. En este sentido, es una expresión simbólica que comprende un conocimiento corporal y no verbal” (Daniel y Lora, 2020, p.74), y las que aquí entendemos como danzas escénicas. La categoría escénica incorpora la dimensión antropológica antes señalada, a la vez que toma como referencia lo que Margarita Tortajada (1995) nombra danza de concierto y que involucra una danza que “necesita de una formación académica, y tiene como fin llevarse a un foro, con vocación de arte” (p.28).

⁷ Si bien más adelante ahondaré sobre la historia de la danza escénica. Es pertinente apuntar que aquí nos referiremos a la danza surgida en occidente y cuyos orígenes pueden rastrearse al surgimiento en Francia de la danza clásica en la época del renacimiento, al surgimiento de la danza moderna a principios del siglo XX en Europa y Estados Unidos (Méndez Montoya, 2022) y la aparición, a mediados del siglo XX, en estas latitudes y en Latinoamérica, de la danza contemporánea. Es a partir de este último siglo que comienza a denominarse a la danza como un arte escénico (Abad, 2004), entendida como una actividad artística y un producto cultural.

⁸ Este foro puede adquirir muchas formas, tales como: teatros, galerías, plazas, casas, entre otros.

Aunado a esto propongo tres dimensiones, complementarias entre sí, desde las cuales comprendo las artes escénicas de los cuerpos en movimiento y, es a partir de éstas, que hilo mis reflexiones sobre los universos del arte frente a un contexto de crisis que agravó las condiciones de trabajo y creación de un grupo de artistas de los cuerpos en movimiento en México. Contexto en el cual, además, fue posible elaborar una propuesta de acompañamiento etnográfico de procesos artísticos antes, durante y posterior a la pandemia del COVID-19.

El primero de ellos, parte de reconocer que las/os artistas de los cuerpos en movimiento sostienen un tipo de relación con el cuerpo que “se convierte en un modo de ser; ser bailarín es vivir como bailarín, siempre con el cuerpo a ‘flor de piel’” (Guzmán, 2016, p.279) y siempre en movimiento. Sostengo que, en un contexto en el que la inmovilidad, el encierro y el distanciamiento fueron la regla y, en el que las artes fueron consideradas como actividades no esenciales, las/os artistas tienen consideraciones significativas que aportar a las reflexiones post-pandémicas desde su posición particular en el mundo.

Desde otro ángulo, parto de observar y comprender a las artes de los cuerpos danzantes como una actividad laboral precarizada⁹. En este sentido, conocer los discursos de las/os artistas de los cuerpos en movimiento con el objetivo de conocer cuáles fueron sus experiencias en una situación de crisis acentuada donde “la precariedad del artista se reveló

⁹ La precariedad laboral es entendida como una característica de empleos con un alto grado de incertidumbre, de inestabilidad, con ausencia de soporte gremial, contratos y seguridad social. Todas éstas son condiciones que afectan la dignidad del trabajo y la vida de las/los trabajadoras/es. Sobre esto, ya desde el año 2012 en México, Hualde, Guadarrama y López reflexionaban sobre la necesidad de abonar a la claridad del concepto, con miras a explorar la noción de precariedad en distintas actividades laborales en México. Estos autores señalan que, si bien la precariedad ha acompañado casi toda la historia del empleo asalariado, esta condición se ha extendido cada vez más en los mundos del trabajo. Así, la precariedad es entendida como un fenómeno multidimensional; como un proceso evolutivo que es a su vez influenciado, perpetuado e impulsado por dimensiones y actores externos a las propias actividades precarizadas; cuyos aspectos subjetivos son ignorados frecuentemente, pero que son importantes tanto para la claridad de su definición conceptual como para la comprensión de sus efectos sobre las personas (Hualde, Guadarrama y López, 2012). Sobre esto elaboro más adelante.

a cielo abierto” (Muller, 2022, p.123) de una forma radicalizada, contribuye a la elaboración de reflexiones que cruzan la antropología del trabajo, los estudios semióticos contemporáneos y los estudios sobre la cultura y las artes.

Por último, considero al arte contemporáneo como una apuesta por dislocarse del tiempo presente para, desde este desplazamiento explorar lecturas y propuestas críticas sobre el mundo y lo que en él ocurre. En este sentido, las/os artistas de los cuerpos en movimiento pueden, con sus apuestas creativas, generar provocaciones en torno a “problemas estéticos urgentes, como aquel del lugar que ocupa el arte en una vida devorada por el absurdo” (Salcido, 2019, p.135), que nos sitúa en una condición de vida maquinada por lógicas precarizantes, productivistas e individualistas, las cuales se radicalizaron con la llegada de la pandemia.

Las voces y experiencias de las/os artistas del cuerpo en movimiento nos pueden invitar a conocer, desde sus universos, reflexiones necesarias sobre nuestra relación matérica con nosotras/os mismas/os y con las/os otras/os, sobre la creatividad como potencia vital y las artes y su relación con la sociedad en el contexto mexicano. Ahora bien, para esto, es necesario retroceder un poco y esbozar un planteamiento que permita arar el camino hacia los objetivos aquí planteados, para esto, una primera acción será trazar un mapa sintético de lo que se ha investigado en torno a la danza desde la antropología, la sociología, la historia y otros campos de estudios, con miras a elaborar una imagen sobre la diversidad e indagaciones que se han elaborado en torno a la danza como fenómeno cultural y como actividad artística. Así, hago un recuento breve sobre lo que se ha dicho en torno a la danza desde estos campos de estudio.

1.- Breve recuento sobre lo dicho en torno a los estudios sobre danza

Presento aquí un mapa que recopila algunos de los estudios sobre la danza desde la antropología americana, la sociología y la historia en torno a la danza en México y algunas investigaciones específicas en torno a la danza y al teatro desde miradas que fueron y siguen siendo novedosas para los universos artísticos y los campos de conocimiento que aquí nos interesan. Esto con la intención de dar cuenta, no sólo de lo que ya se ha escrito en torno a los intereses de esta investigación, sino también del lugar en el cual este trabajo se inserta dentro de un mapa de indagaciones diversas. No obstante, creo pertinente partir de un piso común desde el cual leer lo que se ha investigado en torno a la danza desde las miradas aquí propuestas. Para esto, retomo una definición que, si bien no abarca la complejidad de los universos y expresiones dancísticas, sí proporciona una caracterización que sirve para establecer un piso común desde el cual leer los estudios que aquí se agrupan:

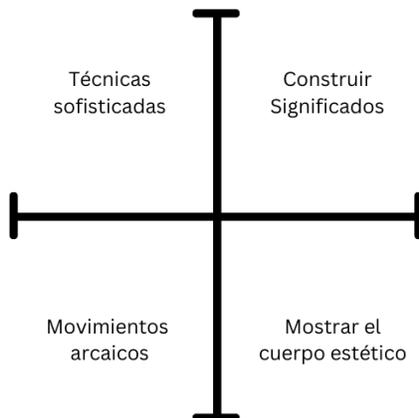
La característica fundamental de la danza es comunicar una idea en forma de expresión a través del lenguaje del cuerpo. En la historia de cada región, de cada época y cada cultura han surgido lenguajes de danza desarrollados a partir de movimientos arcaicos y otros elaborados estéticamente en las técnicas más sofisticadas. Mientras las técnicas establecidas se fundamentan en mostrar el cuerpo dentro de un movimiento estético, algunos lenguajes de la danza tienden a construir significados.

Las danzas que transmiten significados gozan de contenidos que cuentan o sugieren situaciones correspondientes a narraciones reales o ficticias, algunas de ellas se conocen a través de la historia de un pueblo, como los ritos, los mitos o las expresiones folclóricas que incluyen un compendio cultural en todas sus manifestaciones: nacer, amar y morir. Otras danzas surgen por la necesidad de crear nuevas expresiones conforme el avance y desarrollo de la humanidad. (Fuentes, 2021, p.19)

Si bien esta definición puede ser leída como reduccionista, vale la pena rescatar 1) la centralidad del cuerpo como medio de comunicación, 2) la afirmación sobre la danza como expresión inherentemente humana que, en distintas formas y con distintos fines ha acompañado la historia, 3) la categorización entre movimientos arcaicos frente a técnicas sofisticadas y 4) la presentación del cuerpo en su dimensión puramente estética frente a la posibilidad de construir significados con los cuerpos en movimientos (ver Figura 1).

Figura 1

Tipos de danza



Nota. Elaboración propia a partir de lo expuesto por Fuentes (2021).

Ahora bien, los estudios relacionados con la danza abarcan un amplio espectro de miradas y acercamientos desde el ámbito de las ciencias sociales. Desde los estudios antropológicos sobre las danzas rituales, hasta estudios recientes sobre las manifestaciones dancísticas modernas entendidas como productos culturales, son muchos los esfuerzos que reflexionan sobre el movimiento del cuerpo como fenómeno social. No obstante, “dentro de instituciones y universidades, la investigación de la danza —de hecho, de las artes en su conjunto— todavía no se reconoce ampliamente” (Guzmán, 2017, p.17) por lo que es necesario continuar con el esfuerzo por elaborar estudios que contribuyan a la comprensión de una actividad en constante transformación, así como a su importancia como campo de estudio.

En atención a esta reflexión realizada por Guzmán, y como ejercicio para identificar cuál es el aporte y pertinencia que este trabajo tiene dentro de los campos de estudios sobre la danza, se sintetiza aquí un mapa de algunas propuestas que estudian las múltiples formas en las que se expresa la danza como fenómeno social. Para esto se agrupan los trabajos de autoras/es pertenecientes a los siguientes campos de estudio: antropología, sociología, historia y semiótica, con la intención de situar esta investigación un campo de indagaciones más amplio y diverso.

Es importante señalar que los trabajos aquí presentados no agotan el total de los esfuerzos que desde las ciencias sociales y las humanidades se han realizado en torno a la danza, sino que es una selección con limitaciones claras relacionadas con los marcos de referencia de esta investigación, cuyo objetivo gira en torno a elaborar una propuesta que contribuya a la generación de conocimiento en el cruce de los ámbitos de la antropología, las artes y la danza contemporánea en México.

1.1.- La danza desde la antropología

Un referente en la antropología de la danza, por su contribución al generar una genealogía de los estudios en torno al cuerpo como fenómeno social, puede ser encontrado en los trabajos de Kaeppler (1978, 2000). Según esta autora, la antropología de la danza puede remontarse a las etnografías de sociedades no occidentales, en donde se observó en las danzas locales recursos para comprender las formas culturales que estructuraron la vida cotidiana (Kaeppler, 2000, pp.116-117) en distintos grupos sociales.

Desde estos inicios, el trabajo antropológico sobre el movimiento del cuerpo como fenómeno social se ha diversificado en distintas corrientes. Así, por ejemplo, algunas tradiciones europeas se enfocaron en estudios comparativos sobre estilos locales y regionales de danza, influenciados por los trabajos de la musicología y el folclore. Por su parte, las/os investigadoras/es norteamericanas/os oscilaron en sus inicios, entre colocar su atención en la danza como un producto en sí mismo, o bien, observar a ésta como parte de procesos complejos relacionados con la dimensión social (Kaeppler, 2000, p.118) en la que se surgen y con la que se relacionan para su reproducción y/o transformación.

Algunos ejemplos contemporáneos, derivados de estas corrientes antropológicas son los trabajos de Delgado (2002) y San Sebastián (2008). El primero de ellos trabaja con la danza colombiana Yu'pa, como un fenómeno simbólico que forma parte de las dinámicas culturales de su comunidad. El segundo explora la danza tradicional en la comunidad de Autaún, en la provincia de Guipúzcoa en el País Vasco, España como un elemento constitutivo de la cultura de este grupo social. En México, por ejemplo, tenemos el trabajo de Navarrete (2003), quien realiza una revisión de la etnomusicología a través de trabajos

antropológicos enfocados en la música y en la danza. Por otro lado, encontramos las indagaciones de Daniel y Lora (2020) en donde realizan un trabajo etnográfico comparativo en torno a danzas en comunidades brasileñas y peruanas. Por su cuenta, Lora (2022) explora las danzas tradicionales como medio para la transmisión de saberes y recuperación de la memoria, entendidos estos como recursos identitarios para un grupo de jóvenes migrantes que radican en la Ciudad de México.

Regresando a los orígenes del campo de la antropología de la danza, es necesario reconocer los trabajos de la bailarina, historiadora, música y dramaturga Gertrude Prokosh Kurath, quien es considerada por sus trabajos de tradición boasiana sobre la danza y su relación con su contexto cultural, como la precursora, a inicios de la segunda mitad del siglo XX, del campo conocido como etnología de la danza (Kaeppler, 1978).

Ahora bien, estudios más recientes han puesto su atención en manifestaciones contemporáneas de la danza como representaciones artísticas, ya no sólo como expresiones culturales, sino como fenómeno que forma parte de la reproducción y transformación de las estructuras sociales. Así, por ejemplo, en los años setenta encontramos una corriente de investigadoras que toman como referencia la lingüística como base para elaborar sus trabajos en torno a una antropología de la danza. De nueva cuenta, una referencia es Adrienne L. Kaeppler, quien elabora un modelo estructural de los movimientos en la danza como expresiones complejas y sistémicas que expresan significados y valores culturales; Dridd Williams, quien siguiendo la gramática universal de Chomsky elabora un modelo llamado semasiología a través del cual busca “emprender una comparación intercultural de diferentes sistemas de movimiento, a partir de aquellos "universales estructurales" que, en cada sistema, suelen tener ‘particularidades semánticas’” (Williams, 2001 en Citro, 2011, 34); Judith Lyne

Hanna, que señala cómo la danza, desde un modelo cercano a la propuesta funcionalista de Parsons puede afectar patrones culturales en búsqueda de una integración social; y Ana Pyeterson Royce que explora el aspecto socio-político del movimiento como factor identitario (Citro, 2011).

En el contexto contemporáneo, recupero esfuerzos que abordan la danza desde el cruce entre la etnografía, la historia y la filosofía para explorar el cuerpo como medio de expresión y como lugar en donde la representación es escenario de disputa política y filosófica. Estos estudios se enfocan en corrientes dancísticas que aparecen en occidente, principalmente en Europa y Estados Unidos a partir del surgimiento de la Real Academia de la Danza en el siglo XVII, colocando su mirada en el tránsito de la danza clásica o ballet a las danzas modernas y, posteriormente, a su expresión contemporánea. Aquí el foco ya no está en las danzas rituales, sino en el movimiento del cuerpo como una disciplina artística construida en la modernidad, y que se constituye en un campo profesional de producción cultural.

Entre éstos destacan los trabajos de las investigadoras Bojana Kunst y Susan Foster, la primera de ellas ha generado importantes reflexiones que, desde la filosofía, exploran las concepciones que han dado fundamento a las nociones occidentales de los cuerpos que bailan (2019), así como a las potencialidades políticas de los cuerpos danzantes (2011). Por su parte Foster ha elaborado diversas indagaciones sobre la danza moderna y contemporánea, particularmente sobre sus posibilidades de representación a través del lenguaje escénico (Foster, 1986) y, más recientemente, con exploraciones en torno a las facultades políticas del cuerpo y el movimiento corporal como configuradores de subjetividades en el mundo contemporáneo (Foster, 2019).

En Latinoamérica, es relevante el trabajo de Susana Tambutti, quien ha hecho un importante esfuerzo por elaborar una genealogía de la danza moderna y contemporánea, a la vez que ha explorado al cuerpo como espacio de representación de las dicotomías modernas, como la separación cartesiana entre mente y cuerpo, así como las luchas y transformaciones al interior de la danza como espacio de construcción de formas de ver el mundo (Tambutti, 2008; 2020). De igual manera, los trabajos de Mora (2010, 2014 y 2015) abordan la danza desde una perspectiva que entrecruza la etnografía y la historia para explorar el cuerpo como expresión y como espacio para la construcción de identidades en torno a la danza clásica y contemporánea.

En México, Adriana Guzmán ha realizado una prolífica contribución a los estudios que, en el cruce de la corporalidad, la danza, el performance y las representaciones, han explorado las posibilidades de esta práctica artística. Recupero aquí dos de sus trabajos: el primero de ellos se ha vuelto referencia para quienes buscan aproximarse a los estudios del cuerpo, la gestualidad y la danza en México y lleva por nombre “Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto” (Guzmán, 2016). En segundo lugar, una compilación de trabajos que coordina en torno a distintas formas de abordar la danza en México y, en el cual, a su vez, ella realiza una historiografía de la investigación en danza mexicana (Guzmán, 2017). Sin duda el trabajo de esta autora es referente para la antropología del cuerpo y la danza en nuestro país.

Es necesario agregar aquí, como lo señala la investigadora argentina Silvia Citro que, tanto en Europa como en Norteamérica y América Latina, la mayoría de las investigaciones en torno a una antropología de la danza han sido realizadas por autoras mujeres que a su vez eran bailarinas. Esto, por un lado, permite entender la constitución feminizada de una

subdisciplina de la antropología que se contrapone con la composición general de un campo ocupado mayoritariamente por hombres. Por el otro, que las autoras “a contrapelo de la hegemonía académica de las ciencias sociales, han insistido en *escribir y bailar*” haciendo de esta una disciplina en la que teoría y la praxis, desde sus inicios, mantienen una relación estrecha (Citro, 2011, p.12)¹⁰.

1.2.- La antropología teatral

Vale la pena incorporar también los trabajos que se han realizado desde las antropologías del espectáculo, entre las que podemos enlistar aquí: la sociología del teatro, el teatro antropológico, la teatrología, la semiología teatral, la etnoescenología y el etnodrama (Naranjo, p. 2015). Destaca como contrapunto a estas propuestas, la antropología teatral de Eugenio Barba¹¹, ya que pone en su centro al proceso creativo como lugar de posibilidad para generar reflexiones sobre lo que se denomina “Tercer Teatro”, un tipo de apuesta escénica que busca crear en torno a “las relaciones del ser humano con la naturaleza y la cultura” (Naranjo, 2015, p.2010).

La propuesta de Barba (2005) es particularmente afín a este trabajo, ya que su antropología teatral parte de la observación de los procesos de creación. Es decir, coloca su

¹⁰ En su trabajo, Silvia Citro a su vez llama la atención a lo que ella considera, una invisibilización de algunos investigadores masculinos que también contribuyeron, como precursores, a la construcción de una antropología de la danza: Kurt Sachs (1881-1959) y Rudolf von Laban (1879-1958). Para la autora, la exclusión de estos personajes, que podrían ser considerados como pioneros en esta disciplina atiende, en parte, a tensiones geopolíticas de la época como el cambio, derivado de las guerras mundiales, de poderes de Europa a Norteamérica, así como al crecimiento del movimiento feminista en esta misma región. A la luz de este contexto, señala esta autora, “tal vez se entienda esa insistencia de las genealogías estadounidenses en situar a una *madre norteamericana* como iniciadora de esta subdisciplina, olvidando un poco los nombres de otros posibles *padres alemanes* que también habrían aportado a su engendramiento” (Citro, 2011, p.18).

¹¹ Una postal sobre el trabajo de Barba puede encontrarse en este texto que extrae, de una entrevista guiada por Jorge Dubatti para *Youtube*, algunos de los elementos que compone la mirada e historia de este autor: <https://inteatro.ar/novedades/eugenio-barba-picadero-44/> (consultado el 8 de octubre del 2024).

interés en el trabajo que antecede a una pieza escénica de teatro (o danza). En este proceso, es posible explorar “el comportamiento escénico pre-expresivo” (Barba, 2005, p. 25) y observar la forma en que actores-bailarines son modelados por sus contextos particulares. Si bien las contribuciones de Barba no se reducen sólo a la imaginación y experimentación, que junto a Nicolás Savarese, realizaron en torno a una antropología teatral -ya que podemos mencionar su trabajo como autor de múltiples libros, su trayectoria como director de teatro, y la creación de la escuela internacional de antropología teatral, entre otras aportaciones al arte escénico occidental-, en este espacio sólo retomaremos el interés de este autor por aquel momento pre-expresivo durante la creación de una pieza escénica, ya que refiere a los procesos creativos como lugares de potencialidad en donde es posible conocer y comprender la forma en la que las/os artistas reflexionan y elaboran propuestas escénicas en un estrecho diálogo con el entorno en que cohabitan.

Cercano a este campo de estudios, los trabajos de Parrini (2018) y Parrini, Marin y Luna (2019) exploran, desde la antropología y la etnografía, sobre las similitudes y diferencias en las que teatro y la etnografía como formas de documentación realizan lecturas y reflexiones sobre el mundo, así como el trabajo que desde la antropología se puede hacer sobre materiales de archivo con los que, a través de una mirada teatral, es posible imaginar y crear una puesta en escena. El trabajo de Parrini es referencia de los esfuerzos que desde la antropología se están realizando para generar encuentros que no se limitan a un ejercicio documental puramente descriptivo, sino que generan derivas hacia otras posibles lecturas, interpretaciones y/o análisis sobre los materiales, procesos y artistas involucrados en la creación escénica. Regresaré sobre estos dos puntos en el capítulo cinco.

1.3.- La danza contemporánea desde una mirada mexicana

Si bien es pertinente señalar que en la antropología mexicana todavía no es posible hablar de un campo consolidado para el estudio de la danza escénica, existen vastos trabajos que abordan la danza desde diversas aproximaciones disciplinarias que se han conformado como un campo de estudios en torno a la danza, el teatro y la performance, y sobre el cual este trabajo busca engarzarse como ejercicio para contribuir con una mirada antropológica en torno a estos universos artísticos.

Observo, grosso modo, tres vertientes de investigación en torno a este campo de estudios: los estudios sociológicos del trabajo, las profesiones artísticas y el arte; la historia de la danza y, en particular, la una historia de las/os representantes de la danza mexicana; los esfuerzos que cada vez más exploran la danza escénica desde la filosofía y los estudios sobre el cuerpo.

Sobre el primer campo de estudio, es importante el trabajos realizados por Román (2016) sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la danza contemporánea en la Ciudad de México. Igual de importante son los aportes de Rueda (2018) al describir las condiciones de creación de la danza contemporánea y su relación con la política cultural mexicana en la capital del país. Son relevantes también el trabajo de Vázquez (2015) e, incorporo aquí mi propio trabajo (Juárez Flores, 2018) en tanto exploran los campos dancísticos en distintos puntos de la frontera norte. El primero describe la conformación histórica de la danza contemporánea en Mexicali, Baja California. Por mi parte, reflexiono sobre los significados derivados de arrojararse a vivir de la danza como profesión artística en las ciudades de Tijuana, Baja California y Monterrey, Nuevo León. En este tenor se suman

las reflexiones sobre la construcción de una vida económica en torno al trabajo dancístico (Solís y Brijandez, 2018) en la frontera norte de México.

Por su parte, en tiempos recientes la Universidad Nacional Autónoma de México ha editado, a través de la dirección de Danza UNAM y bajo la edición de Hayde Lachino y Lúcia Matos, la serie de investigaciones “Composiciones para el disenso: perspectivas iberoamericanas para la danza”. A inicios del 2023, esta serie ha publicado dos libros: “Danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia” (2021) y “Danza, trabajo, creación y precariedad” (2023). Este esfuerzo reúne distintas perspectivas sobre el arte, la danza y su lugar en la sociedad y su condición como actividad laboral, entre otras cuestiones que, desde una mirada iberoamericana nutren las reflexiones sobre el quehacer dancístico en la actualidad. En consonancia con estas investigaciones encontramos el trabajo de García López (2022) cuya investigación gira, en el cruce de la antropología del trabajo y una antropología de la danza, sobre las/os artistas del ballet en la Ciudad de México como trabajadoras/es. Por último, agrego aquí una reciente investigación de mi autoría, ya que complementa los estudios que indagan sobre la danza entendida como trabajo explorando, desde la microsociología, la dimensión subjetiva de las/os artistas como trabajadoras/es del arte y la forma en la que resuelven cotidianamente la falta de reconocimiento social (Juárez Flores, 2023) en la ciudad de Monterrey.

Sobre el segundo campo de estudios, el cual se encuentra mucho más consolidado como lugar de referencia para el registro y la investigación en torno a la danza contemporánea mexicana, encontramos los trabajos de Alberto Dallal (2013) y Margarita Tortajada (1995; 2004; 2006; 2007; 2011; 2015), quienes se han convertido en los más prolíficos historiadores de la danza mexicana. Es importante notar que, en el caso de Tortajada, su abordaje hacia la

danza, si bien se ha realizado predominantemente desde un enfoque histórico, ha incorporado una visión crítica sobre las luchas de poder al interior del campo de la danza desde una mirada bourdiana, así como desde las perspectivas de género.

Aunado a esto, el reciente trabajo de Alarcón (2023) se constituye como una propuesta novedosa sobre los estudios histórico-críticos de la danza contemporánea en México, a través de un tránsito de la historia biográfica de la danza centrada en personajes relevantes para los mundos dancísticos, hacia una historia centrada en las prácticas escénicas homosexuales, cuir y maricas. Su propuesta abre camino para contrarrestar la fuerte influencia de una forma de hacer historia de la danza, al colocar al cuerpo en una “coreoscritura” con la cual hablar, desde una perspectiva crítica y situada, sobre aquellas otras formas y aquellos otros cuerpos de los que aún falta mucho por escribir en el mundo de la danza contemporánea.

Por último, tenemos el trabajo de Hilda Islas (2001; 2016) quien, desde el cruce de los estudios sobre filosofía, historia y el cuerpo, ha contribuido a la comprensión de los cuerpos en movimiento y la danza en escena. Ya sea que nos aproximemos a su compilación “De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación en danza” (2001), o a “El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas” (2016), su mirada aguda es fundamental para los interesados en los estudios en torno a la danza.

Estas son sólo algunas de las aportaciones que, desde la sociología, la historia y la filosofía contribuyen a la descripción del campo de la danza contemporánea en México, a las luchas que ocurren en su interior y las relaciones que se establecen con su entorno social.

Hasta aquí, se ha realizado un recorrido que permite ver algunas de las distintas miradas desde las cuales es posible trabajar la danza como fenómeno social: desde la antropología como una forma cultural o como parte de la estructura social y desde la sociología y la historia en sus condiciones sociohistóricas y materiales. En este sentido, lo que se propone aquí es hacer una conjunción de algunos de los caminos trazados por estas perspectivas para explorar y contribuir, desde una mirada antropológica, a la exploración, descripción y comprensión de cómo las/os artistas de los cuerpos en movimiento crean y desarrollan sus proyectos artísticos y cómo reflexionan sobre su lugar como artistas en la sociedad. Antes, sin embargo, es necesario conocer desde dónde haremos nuestra acercamiento a la danza como un universo artístico y campo laboral en México, de manera que sea posible elaborar una lectura crítica y reflexiva sobre el contexto de la danza contemporánea en la Ciudad de México, las condiciones de esta actividad como campo artístico y laboral y el impacto que el contexto del COVID-19 generó sobre este universo.

Para ahondar en estos caminos es necesario primero hacer un recorrido contextual sobre la danza contemporánea en nuestro país. En el siguiente capítulo se presenta un recuento sintético sobre la historia de la danza contemporánea mexicana; un mapa sobre las características de la Ciudad de México como espacio de concentración cultural y un recuento sobre la llegada de la pandemia y sus afectaciones en el campo de las artes y la danza en la capital del país.

2.- La danza contemporánea mexicana, un recorrido a manera de telón de fondo

En primera instancia es importante considerar que, si bien el desarrollo de la cultura y las artes en México ha transitado por diversos periodos, desde inicios del siglo XX éstas han pugnado por su consolidación como universos artísticos (Becker, 2008) y como campos (Bourdieu, 1990) profesionales del arte. Esta tarea ha implicado un enorme esfuerzo por construir discursos propios en torno a sus propuestas y discursos artísticos, sus técnicas y recursos estéticos; por la construcción de estrategias y espacios para la formación, reproducción y crecimiento de sus integrantes; así como por la creación y consolidación de un mercado de circulación de sus obras y un público propio. Sin embargo, estos esfuerzos han sido acompañados de una interdependencia histórica con el Estado como principal proveedor de recursos económicos e infraestructura para la producción, circulación y difusión de las artes.

Así, desde el periodo vasconcelista en los años veinte¹², hasta las políticas paternalistas de finales de los ochenta bajo el gobierno salinista, y, recientemente como supuesto pilar estratégico de la política social del actual gobierno federal (2018-2024), la

¹² La danza mexicana de principios del siglo XX formó parte de un movimiento nacionalista más amplio en torno al arte (Dallal, 2013), en el cual se sentaron las bases de una danza moderna que abrevó de la técnica europea del ballet, por un lado, y de una indagación de sus raíces en las danzas indígenas y mestizas, por el otro (Tortajada, 2004). Si bien este movimiento fue impulsado a su vez desde el Estado como parte de un proyecto nacional de culturización, así como desde las clases medias que encontraron en el consumo de estos movimientos artísticos un atractivo cultural, las/os artistas de la danza fueron encontrando caminos para generar e impulsar propuestas artísticas cuyas narrativas y estéticas se colocaron “en contraposición de los discursos que exaltaban la mexicanidad construidas y sostenidas por el Estado después de la Revolución” (Román, 2016, p 192). Esto es importante ya que, si bien la interdependencia entre arte y Estado en México ha servido en ocasiones para legitimar y apoyar las políticas de este último, así como exotizar al arte como producto de consumo frente al mundo, las/os artistas no sólo han creado artes al margen de estas lógicas, sino que han sido a su vez críticas/os de éstas.

cultura y las artes han jugado un rol importante como parte de los distintos proyectos de nación construidos durante el último siglo.

En México, esta interdependencia es condición constitutiva del sector cultural y artístico, a la vez que, en algunos de los subcampos artísticos del país como la danza contemporánea, es reflejo de dificultades y tensiones existentes en su consolidación como un sector económico y cultural independiente. Ya sea que pensemos en los procesos de profesionalización de actividades artísticas; en la creación y manutención de espacios formativos o de difusión; en la regulación e intermediación entre mercados laborales y artistas; en la generación de empleos, otorgamiento de estímulos, becas y financiamientos; o, en la mediación entre públicos de la cultura y las artes, es posible pensar que las/os artistas en México se han organizado históricamente apoyados por el Estado (Cleaves, 1985).

Por su parte, el antecedente de la danza contemporánea en México surge paralelamente en los albores del siglo XX, como una exploración corporal tendiente hacia los discursos estéticos modernos, así como con una postura que buscaba distanciarse de la danza clásica que, en ese momento era la única expresión del cuerpo en escena considerada como una actividad propiamente profesional (Rueda, 2017). Esta nueva búsqueda que se configuraría como la danza moderna mexicana, fue impulsada por las bailarinas y coreógrafas estadounidenses Waldeen von Falkenstein y Anna Sokolow (Dallal, 2013; Tortajada, 2008)), quienes entre las décadas de los treinta y los cincuenta, hicieron visible esta expresión dancística como una actividad reconocida al abordar en sus obras:

temáticas relacionadas con las problemáticas sociales que se percibían como trascendentales para el pueblo de México en ese momento. Su intención era bailar por el pueblo, y para el pueblo. Sus coreografías buscaban temas relacionados con la tradición cultural del México antiguo. (Rueda, 2017, pp.77-78)

Como lo menciona Tortajada (2008), la llegada de estas especialistas de la nueva danza encuentra en el México de los años treinta, un conjunto de condiciones propicias para que esta forma de expresión pudiera abrirse camino en la escena política y cultural del momento:

El clima de nacionalismo exaltado fomentado desde el gobierno; la profesionalización de la danza académica gracias al trabajo de la Escuela de Danza del DBA y de artistas independientes; la madurez de los coreógrafos en la creación de obras nacionalistas mexicanistas; el apoyo de artistas e intelectuales y su estímulo para que la danza constituyera su propio lenguaje y usara las técnicas modernas que reflejaban el momento que se vivía; y la aceptación del público y la crítica a esa danza nacional. (Tortajada, 2008, p.54)

Éstas fueron condiciones para que la danza moderna encontrara un escenario propicio para su constitución como expresión artística. Por su parte, la danza contemporánea comienza a aparecer a finales de los años cincuenta y se reconoce plenamente constituida a partir de la década de los sesenta (Rueda, 2017). Es en este periodo que en el ámbito de la danza escénica:

se generó una explosión de formas de pensar y hacer danza, resultando, entre otras manifestaciones, en lo que hoy conocemos como danza contemporánea, entendida como un lenguaje que surge en tanto ruptura y oposición de la danza moderna. (Dallal en Juárez Flores, 2023, p.51)

Esta expresión contemporánea es parte de un fenómeno que, en el universo de las artes posterior a la segunda mitad del siglo XX, busca romper los moldes tradicionales sobre las formas en que se reflexiona y crea desde los campos artísticos. En el ámbito escénico tenemos, por un lado, que el teatro rompe con las estructuras del drama clásico para comenzar a crear desde, por ejemplo, el suceso escénico más que del texto teatral. Por su parte, en el caso de la danza se abrió espacio a:

la “democracia del cuerpo”, y se liberó de los cuerpos ideales, delgados, hieráticos y etéreos típicos del ballet aún presentes en la danza moderna. Movimientos simples de la vida cotidiana -como caminar, correr, mover los dedos de una mano, caer o agitar la cabeza- pasaron a ser considerados como danza. Posibilidades de movimiento que, hasta entonces, habían sido rechazadas y consideradas como rústicas, corrientes u ordinarias pasaron a ubicarse en el centro de la coreografía. (Hang, B, y Muñoz, A., 2021, p.16)

En México, es a partir de este periodo que se dio el proceso de desarrollo para la danza contemporánea como práctica artística, así como se abrió el camino para su consolidación y descentralización a nivel nacional (Rueda, 2017, pp.113-114). Posterior a esto, el campo de la danza fue transformándose a causa de diversos sucesos, entre los que podemos destacar el contacto con nuevos lenguajes estéticos y corporales, cambios en las

políticas culturales, la institucionalización de la educación artística a través de escuelas profesionales y el surgimiento, por primera vez, de agrupaciones independientes de danza¹³ (Tortajada: 2007; Román, 2016; Juárez Flores, 2018).

Hago una pausa para señalar, que entiendo a la danza contemporánea sí, como un lenguaje que surge a partir de la ruptura con su pasado en la búsqueda y exploración de nuevas técnicas, formas y motivos para expresarse a través del cuerpo, pero a la vez busco escapar de una noción cronológica en donde lo contemporáneo es aquello que acontece después de lo moderno, o aquello que es actual o de su época. Sostengo, en este sentido, que lo contemporáneo en la danza es también su condición ontológica en tanto “carácter indagatorio, provisional, ensayístico y provocador” (Salcido, 2019, p.81). La danza puede ser entendida como contemporánea en tanto práctica heterogénea y autoconsciente (Islas, 2016) de lo que puede decir sobre el mundo y, en ese sentido también es crítica porque, para crear y reflexionar sobre sí misma y sobre su realidad debe tomar una posición dislocada, fracturada y hendida para, desde los entresijos que generan sus propios quiebres y aperturas en tanto experiencia exploratoria del cuerpo situado en contextos específicos, construir miradas inadecuadas (Salcido, 2019) y, en ese sentido, disruptivas sobre su tiempo.

Aunado a esto, a la par de la historia de la danza contemporánea en México y junto con otras expresiones escénicas, encontramos la performance como una práctica que refiere:

¹³ Es decir, agrupaciones que se constituyeron a sí mismas al margen -aunque no separadas en su totalidad- de la influencia de instituciones estatales, lo que permitió una novedosa libertad creativa y profesional, a la vez que colocó, a quienes participaron de estos primeros grupos independientes, ante inexplorados retos creativos y organizacionales para la crear, ensayar y presentar sus propuestas artísticas.

A una forma específica de arte, arte en vivo o arte acción que surgió en los años sesenta y setenta para romper con los lazos institucionales y económicos que excluían a artistas sin acceso a teatros, galerías y espacios oficiales o comerciales de arte. (Taylor y Fuentes, 2011, p. 8)

Esta apuesta estética/política es entendida aquí como “una expresión artística que expande las posibilidades del arte como vehículo de ideas” (Salcido, 2019, p.59) cuyo espacio de existencia es el presente (Gontovnik, 2012) y cuya única norma es romper las normas (Taylor, 2011) a través del ejercicio político de mantenerse indefinible y fronteriza (Fabião, 2021). En la actualidad, no es extraño que artistas que se dedican a la danza en México entremezclen expresiones corporales contemporáneas con formas teatrales y performáticas¹⁴, como recursos para expresar -en el cruce de lenguajes- sus discursos estético-políticos sobre sí mismos y el mundo que les rodea.

Desde sus inicios, la danza contemporánea en México ha transitado por un proceso de exploración y búsqueda de técnicas y variaciones en su lenguaje de movimiento; de imaginación de intereses y objetivos estéticos; de creación de discursos y estilos de movimiento; de construcción de formas de producción y circulación de sus propuestas escénicas. Todo esto ha configurado una identidad propia con la cual la danza contemporánea ha trazado un camino hacia su consolidación como actividad artística experimental, situada y crítica, a la par que pelea por ocupar un lugar reconocido en el mundo social y por consolidarse como un campo artístico.

¹⁴ Podría decirse, más bien, que este entremezclar métodos, aproximaciones y saberes es parte fundamental de su propia condición como expresión contemporánea.

Este proceso no ha sido sencillo ya que, la mayoría de las veces las/os artistas encuentran más desinterés que apoyo por parte de la sociedad, más callejones sin salida que horizontes posibles para el desarrollo profesional y más incertidumbre económica que espacios para la libertad creativa, por mencionar sólo algunos ejemplos de la realidad que viven cotidianamente las/os artistas que se dedican a la danza contemporánea y otras expresiones que involucran a los cuerpos en movimiento dentro de la escena mexicana.

2.1 De las artes y su inserción en el mundo global a la danza escénica y su lugar en el escenario nacional

Tanto la danza como las artes en general se encuentran insertas en un proceso de globalización¹⁵ en el que, desde los años ochenta se emprendió una lógica de apertura estatal, financiera y comercial que afectó profundamente los mercados laborales. Esto impulsó procesos de flexibilización y la desaparición de muchas de las certezas construidas en torno al empleo (Tokman, 2004, pp.73-74). En este contexto, las particularidades del trabajo artístico se suman a las discusiones contemporáneas en torno a las ocupaciones y el empleo: “las actividades de creación artística dejaron de contemplarse como algo separado e incluso opuesto al mundo del trabajo para concebirse como una de las representaciones más ajustadas de sus desafíos presentes y futuros” (Menger en Bulloni, 2020, p.4).

¹⁵ Pienso, siguiendo a Sassen (2007), en la globalización entendida en dos dimensiones. La primera tiene que ver con el sentido y la actividad de organismos explícitamente globales como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) o el Fondo Monetario Internacional. La segunda, que es de interés para este trabajo, es aquella que vincula sucesos que “incorporan redes o entidades transfronterizas que conectan múltiples procesos y a actores locales o ‘nacionales’, o bien porque se trata de cuestiones o dinámicas que se registran en un número cada vez mayor de países o ciudades” (Sassen, 2007, p.5).

La relevancia de la cultura y las artes como objeto de investigación han generado a su vez estudios en los que se señala que, si bien hacia finales del siglo XX existe un importante desarrollo de las industrias culturales y creativas (ICC)¹⁶ del cual deriva un crecimiento del mercado laboral de las/os artistas a nivel global, en los países predominantemente capitalistas con políticas neoliberales -entre los que podemos considerar a México-, este crecimiento se ha dado sin subsanar las condiciones de precarización de sus trabajadoras/es (Sánchez, Romero y Reyes, 2020, p.85). Es posible afirmar que la llegada del neoliberalismo y el auge de las ICC como modelos para el desarrollo de las ciudades contemporáneas han significado promesas inconclusas, ya que las/os artistas en México “hasta ahora no se han beneficiado de la <nueva> economía creativa ni de proyectos creativos enfocados en su nombre” (Miller, 2020, p.150).

Las transformaciones globales en los mercados de trabajo impactan a su vez los campos de las artes en México y las condiciones laborales de sus artistas. Es entonces pertinente preguntarnos ¿cómo es que se configuran sentidos en torno al arte junto a estas transformaciones? Un camino para comprender esto es explorar y registrar cuáles son los tipos de prácticas discursivas que son empleadas cotidianamente entre las/os artistas, y cómo su uso puede permitirnos explicar cómo es posible construir sentidos en torno a la actividad de crear danza contemporánea y/o artes escénicas en México.

Adquiere entonces relevancia indagar, cómo es que las/os artistas en la Ciudad de México logran construir discursivamente representaciones en torno a una profesión que se configura entre dos extremos: ser una actividad artística asociada a la creación y exploración

¹⁶ “Las industrias culturales y creativas (ICC) son industrias que componen al sector cultural, incorporando la creatividad como componente central de la producción y, a su vez, promoviendo el contenido artístico, cultural y patrimonial” (OEI y CEPAL, 2021, p.132).

sensible en una estrecha relación entre la mente y el cuerpo y, por otra parte, ser una actividad profesional inserta en las lógicas globales de los mercados de trabajo contemporáneos, así como en las particularidades de los mercados culturales y artísticos latinoamericanos. De igual manera, es importante observar cómo los sentidos en torno a la actividad de crear y danzar resisten y/o se modifican en contextos de crisis como los experimentados en tiempos recientes. Sobre esto último ahondaré más adelante

Colocar a las/os artistas como trabajadoras/es en el marco de procesos históricos, implica comprenderlos como sujetos cuyo devenir está asociado con transformaciones económicas, políticas y culturales locales, así como con procesos de transformación global. A manera de ejemplos, en el terreno político en México tenemos los procesos de transición democrática que comienzan en 1988 y que, en treinta años han transformado el panorama de la cultura y las artes a nivel nacional, teniendo efectos en las condiciones para el desarrollo de las artes en general y para la danza contemporánea en particular. En este periodo se instaura una nueva lógica por parte del Estado mexicano para apoyar los campos culturales y artísticos. Así, en 1988 se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y en 1989 el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Con el objetivo de:

entregar recursos de manera predominantemente individual, por concurso a partir de convocatorias abiertas, por un tiempo corto y delimitado, por proyecto específico, sin posibilidad de continuidad y acumulación, dificultando establecer nuevos espacios de creación que resultaran estables. (Rueda, 2017, p.145)

Esta nueva manera de organizar la cultura y los apoyos gubernamentales está alineada con una perspectiva neoliberal cuyo objetivo inicial fue potenciar el desarrollo individual, la

competencia y la productividad en los ámbitos cultural y artístico. Aún hoy, el sistema por convocatorias es el modelo que rige la vida diaria de las/os artistas de la cultura quienes ven insostenible el desarrollo de proyectos de largo aliento frente a la necesidad infranqueable de elaborar propuestas, crear obras y entregar resultados en un ciclo interminable que “afecta la posibilidad de generar procesos que permitan acumular experiencias y conocimientos; es decir, las propias condiciones de reproducción del campo profesional de la danza contemporánea” (Rueda, 2017, p.147).

Influenciadas por estas nuevas lógicas globales, a finales del siglo pasado se impulsaron una serie de transformaciones en la relación entre el Estado y el sector cultural, como resultado de una extenuación del nacionalismo cultural como estrategia para la “integración nacional” (Cleaves, 1985, pp.57-58), así como por la decisión de adoptar una perspectiva neoliberal e individualista sobre el lugar de la cultura en la sociedad. Este proceso se hace evidente a partir de la transición democrática ocurrida en el año 2000, momento en el cual es posible encontrar un debilitamiento sutil del esfuerzo (Bordat, 2011), por parte del Estado, de hacer de la cultura y las artes un importante anclaje identitario de la nación. De igual manera, en este momento la política cultural, entendida como “un proyecto público más que estatal o, en su sentido amplio, un programa unitario, nacional, de cultura” (Fonseca, 2005, p.49) llega a un punto de agotamiento. Se refuerza así, un tránsito hacia un modelo programático centrado en la “democratización, descentralización y ciudadanización” (Rodríguez, 2008, p. 17) de la cultura.

Este proceso deriva en la implementación de un nuevo escenario para la cultura y las artes en el país que se aleja de las lógicas paternalistas que rigieron durante el siglo pasado,

y que se sitúa en consonancia con modelos neoliberales de un trabajo no asalariado que generalmente se realiza en condiciones de independencia y desprotección.

Por último, en el 2018 el país dio un viraje de régimen político a nivel federal, el cual tuvo un efecto de cascada en la mayoría de los estados de la república. Esto trajo consigo un viraje en las políticas públicas, las cuales como parte de su discurso programático han puesto especial atención en el desarrollo social y económico de sectores históricamente marginados.

En este escenario, la política cultural parece ligarse de nueva cuenta con las políticas de desarrollo social. Así, la cultura y las artes se ubican, desde el año 2018, en un escenario de reestructuración institucional y de modificaciones en los apoyos económicos destinados a sus actividades. Ejemplo de esto es la incorporación de la cultura al Plan Nacional de Desarrollo como un derecho de las/os ciudadanas y como generadora de bienestar social. En este documento las actividades culturales representan “factores de paz, cohesión social, convivencia y espiritualidad (Diario Oficial de la Federación, 12 de julio de 2019, p.24). Otro factor relevante, es un cambio, aunque mínimo, en el presupuesto nacional destinado a la cultura que en el año 2020 aumentó un 3.7¹⁷ por ciento en relación con el año anterior, contrarrestando una tendencia de reducciones presupuestales en el ámbito cultural.

No obstante, estos esfuerzos parecen no haberse materializado en una mejora del escenario cultural a nivel nacional: la falta de claridad conceptual entre cultura, arte y desarrollo social; la falta de desarrollo e implementación de planes y programas sectoriales; la falta de atención a las/os agentes culturales por parte de instancias de gobierno en sus diferentes niveles indican que:

¹⁷ <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Cultura-repite-incremento-de-3.7-en-la-propuesta-del-2020-20190909-0140.html> (consultado el 10 de diciembre de 2019).

Lo que hoy día ocurre en México sugiere que hay una crisis en la política cultural entendida como política pública. No está en riesgo la institucionalidad cultural en sí misma sino la integralidad de la política de cultura y su vinculación con lo que se ha llamado el *sector cultural* constituido por el conjunto de actores y empresas culturales que generan una importante parte del producto interno bruto nacional (3.2 por ciento) y da trabajo a más de un millón de personas. (Nivón, 2020, p.48)

Los escenarios hasta aquí delineados se suman a una realidad caracterizada por la dificultad en que las/os artistas producen y circulan sus proyectos artísticos, por el poco reconocimiento social que poseen (Freidson, 2007) y el riesgo laboral, la incertidumbre y multiactividad (Menger, 1999 y 2001) como condiciones estructurales de su vida cotidiana. En el caso particular de la danza contemporánea como actividad artística, se suma una desvalorización (Buscatto, 2014) por ser una actividad generizada (Mora, 2010), es decir, una actividad considerada culturalmente como femenina y que como resultado es ocupada mayoritariamente por mujeres. Estas reflexiones apuntan a que aún queda mucho trabajo para reducir la brecha entre las aspiraciones programáticas de la política cultural mexicana y la realidad que viven las/os artistas cotidianamente.

Aun considerando este escenario, la capital del país sigue siendo la demarcación política con mayor concentración de recursos financieros, infraestructura cultural y oferta educativa a nivel nacional en torno a la cultura y las artes. Esto hace de la Ciudad de México un polo de atracción para artistas de todas las latitudes del territorio mexicano, a la vez que configura un campo particular para la creación en artes escénicas y danza contemporánea que no es posible encontrar en el interior del país.

2.2.- La Ciudad de México como un espacio de concentración cultural

La Ciudad de México, con una población de más de nueve millones¹⁸ de personas distribuidas en 16 demarcaciones municipales, es la capital del país y el polo más importante para la cultura y las artes a nivel nacional. En ella se congregan la mayor cantidad de espacios y actividades para la creación, producción y circulación de eventos y objetos culturales y artísticos¹⁹. Estas actividades, junto a la infraestructura cultural, la colaboración entre espacios, artistas y gestores, así como un público amplio y diverso (Jaramillo-Vázquez, 2020) que consume la oferta que se circula en la ciudad, hacen de este un espacio con una importante centralización de la cultura y las artes. No obstante, es necesario aportar algunos datos que expliquen más a fondo esta concentración cultural. Para atender esto, utilizo cuatro tipos de datos: recursos económicos, infraestructura cultural, concentración de trabajadoras/es culturales y crecimiento y concentración de estudios profesionales en danza.

En primer lugar, a nivel federal, el presupuesto de cultura para el año 2022 fue de 15 mil 28 millones de pesos. De éste, poco más del 25% se concentró en instituciones y/o programas que beneficiaron principalmente a la capital del país. Ejemplo de esto son los tres mil millones 823 mil pesos destinados al Proyecto Integral del Complejo Cultural Bosque de Chapultepec, o los 212 millones de pesos que recibió la Dirección General del Centro Nacional de las Artes (CENART), la más grande institución de formación de artistas en el

¹⁸ Vale la pena señalar que la CDMX forma parte de la Zona Metropolitana del Valle de México y que tiene un importante flujo de población flotante que labora y transita diariamente por la ciudad: “En 2020, la población en Valle de México fue de 21,804,515 habitantes (48.3% hombres y 51.7% mujeres)” <https://www.economia.gob.mx/datamexico/es/profile/geo/valle-de-mexico#:~:text=En%202020%2C%20la%20poblaci%C3%B3n%20en,hombres%20y%2051.7%25%20mujeres> (consultado el 2 de marzo del 2023).

¹⁹ Para el año 2022, la Ciudad de México y la contribución de su sector cultural tuvo, junto a otras ocho entidades federativas, una contribución al Producto Interno Bruto por encima de la media nacional (Cuenta Satélite de Cultura, 2023).

país y un espacio único por su tamaño, ubicación y cantidad de recintos, foros, teatros, salas y galerías destinados para la oferta artística. La suma de estos montos alcanza alrededor del 26 por ciento del total del presupuesto federal destinado a la cultura y son recursos que benefician principalmente a la Ciudad de México y sus habitantes.

Como contraste, “el Programa de Apoyos a la Cultura, que distribuye recursos para proyectos culturales a los 32 estados del país, asignó en el mismo periodo un promedio de 3.87 millones de pesos por entidad”²⁰, lo que equivale a que las otras 31 entidades federativas reciben alrededor del 0.3% de lo acumulado en sólo dos proyectos ubicados en la capital.

Por su parte en la capital del país, el presupuesto para la cultura destinado desde el congreso para el 2022, fue de mil 496.88 millones de pesos²¹. Esto contrasta con el presupuesto, por ejemplo, del estado de Jalisco que, en 2022 asignó 658 millones de pesos al sector cultural²². O bien, con el presupuesto de 136 millones que el Gobierno de Veracruz destinó a turismo y cultura. No es sencillo hacer comparaciones cuando los montos son tan dispares entre tres estados cuya población asciende a los 8 millones de habitantes²³. No obstante, esta diferencia entre montos presupuestales permite ver que la Ciudad de México cuenta, junto con el apoyo a la cultura que proviene de la federación, con un monto significativamente más amplio de recursos económicos destinados a la cultura y las artes, incluso mayor al de otras entidades federativas con una proporción de habitantes relativamente similares.

²⁰ <https://fundar.org.mx/pef2022/presupuesto-federal-para-cultura/> (consultado el 9 de octubre de 2024).

²¹ <https://www.congresocdmx.gob.mx/comsoc-congreso-capitalino-aprueba-paquete-economico-ciudad-mexico-2022-2957-1.html> (consultado el 9 de octubre de 2024).

²² <https://www.jalisco.gob.mx/es/prensa/noticias/151398> (consultado el 9 de octubre de 2024).

²³ Según el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), para el año 2020, el estado de Jalisco tenía 8,348,151 habitantes, Veracruz 8,062,579 y Ciudad de México 9,209,944 (<https://www.inegi.org.mx>, consultado el 9 de octubre del 2024).

En segundo lugar, cuando hablo de infraestructura cultural, es importante considerar el aporte que hace el gobierno federal a proyectos físicos o inmuebles ubicados en la capital del país. Así, sumado a los recursos ya señalados destinados a proyectos como el Complejo Cultural Bosque de Chapultepec o el Centro Nacional de las Artes²⁴, existen también espacios como la Cineteca Nacional o el Palacio de Bellas Artes, ambos operados con recursos federales a través de la Secretaría de Cultura y del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), respectivamente. Lo mismo se puede decir del Museo Rufino Tamayo o del Centro Cultural Universitario de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), este último con recintos importantes como el Centro Cultural Universitario en donde se encuentran el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la Sala Nezahualcóyotl, el teatro Juan Luis de Alarcón, la sala Miguel Covarrubias y el Salón de Danza, administrados todos con recursos públicos. A su vez, en el ámbito que nos interesa aquí, en este espacio se encuentran la Dirección de Danza, el Taller Coreográfico y la Compañía Juvenil de Danza de la UNAM, proyectos referentes para la danza contemporánea en la ciudad y en el país.

Si agregamos los recintos administrados por el gobierno de la CDMX, encontramos que éste opera 11 museos, 6 centros culturales (entre estos se encuentra el Centro Cultural Ollin Yoliztli que cuenta con seis escuelas de educación artística), ocho Fábricas de Artes y Oficios (FAROS Culturales), cuatro teatros que forman parte del Sistema de Teatros de la

²⁴ Creado en 1994 como espacio para la investigación, formación y difusión de las artes. Aquí se encuentran la Escuela Superior de Música, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, la Escuela Nacional de Arte Teatral y el Centro de Capacitación Cinematográfica. Alberga cuatro centros nacionales de investigación: el Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información de Artes Plásticas, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. A su vez, cuenta con 14 espacios escénicos, ocho galerías, tres espacios de usos múltiples, una librería, un centro multimedia, una biblioteca y una sede de la Cineteca Nacional.

Ciudad (Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, Benito Juárez, Sergio Magaña y Foro A Poco No)²⁵.

Aunado a esto, es posible encontrar más de un centenar de espacios independientes para la creación, formación y distribución de actividades culturales. Existen trabajos que han mapeado estos recintos, de los cuales recupero un registro de Espacios de Artes Vivas No Oficiales, realizado por el Observatorio de Políticas Culturales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM)²⁶. Este proyecto registra 290 espacios, de los cuales el 53% está ubicado en la alcaldía Cuauhtémoc, mientras que las Alcaldías Coyoacán, Benito Juárez y Miguel Hidalgo concentran el 10, 9 y 4 por ciento respectivamente. Las alcaldías con menos representación son Gustavo A. Madero, Xochimilco, Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Tláhuac, Milpa Alta, Azcapotzalco e Iztacalco con entre el 2 y 3 por ciento. Sin participación porcentual, se encuentran Magdalena Contreras y Cuajimalpa (Román, et al, 2022).

Este registro permite observar, no sólo la gran cantidad de espacios relacionados con las artes vivas en la Ciudad, sino que a su vez aporta indicios de la localización y concentración de estos espacios en cuatro alcaldías: Cuauhtémoc, Miguel Hidalgo, Benito Juárez y Coyoacán. Esto es coincidente con otros trabajos que exploran la concentración de actividades culturales en la capital (Calderón Contreras, Guadarrama Olivera y Reyes Silva, 2020), así como con los datos aquí recopilados de manera empírica sobre la ubicación de las/os artistas de la danza contemporánea y los cuerpos en movimiento en la CDMX.

En tercer lugar, sobre la concentración de artistas, es posible señalar que la Ciudad de México es un polo que atrae artistas y trabajadores de la cultura. Para corroborar esto,

²⁵ <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/recintos>

²⁶ <https://politicasculturales.mx>

recurrimos a Telar, plataforma creada por el Gobierno Federal y la Secretaría de Cultura con el objetivo de generar información estadística sobre las/os agentes culturales en México²⁷. Así, en su primer “Informe del Registro Nacional de Espacios, Prácticas y Agentes Culturales”, se señala que, con datos de alrededor de 20 mil registros obtenidos hasta agosto del 2020, era posible observar una fuerte concentración de agentes culturales en el centro del país, principalmente en Ciudad de México, Estado de México y Veracruz²⁸. En el caso de las/os profesionistas creativos, esto es coincidente con lo señalado por Guadarrama y García (2022) cuando muestran que entre el 2010 y 2015, alrededor de un 32% las/os profesionistas creativos del país estaban concentrados en la capital.

En cuarto lugar, los estudios profesionales -específicamente en danza- son un dato relevante para contribuir a la delimitación de la CDMX como un espacio de concentración cultural, ya que estos, por una parte, permiten observar la infraestructura existente para la formación de artistas, y, de manera indirecta, la infraestructura de puestos de trabajo relacionados con la docencia, administración y gestión de estos espacios. Por otro lado, permite observar, desde una cartografía de la profesionalización artística, la importancia que tiene la capital. Para este caso particular, recurro a los datos proporcionados por la Asociación Nacional de Instituciones de Educación Superior (ANUIES) para explorar dónde se concentran las/os estudiantes de danza a nivel nacional y cuál es el lugar que ocupa la capital.

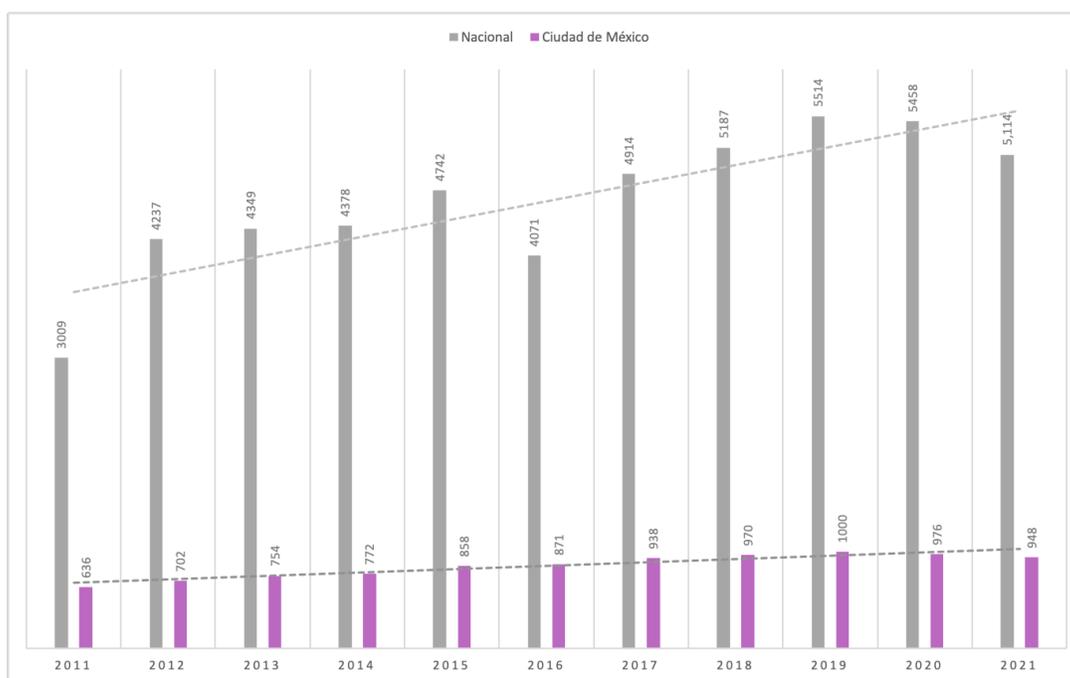
²⁷ Telar define a los agentes culturales como “aquellas personas que desarrollan un trabajo que contribuye al ciclo cultural, tanto en el ámbito de prácticas culturales como de expresiones artísticas y de prácticas transversales en el sector” (<https://telar.cultura.gob.mx>).

²⁸ https://telar.cultura.gob.mx/public/assets/Informe_Telar_2020.pdf.

Hay que mencionar que los datos aquí proporcionados corresponden a la matrícula de estudiantes profesionales y técnicos superior universitarios en danza²⁹ en todo el país, en el periodo que corresponde a los años escolares 2011-2012 al 2021-22 (Ver figura 2). Esta información permite, por una parte, hacer un primer acercamiento a un grupo específico de estudiantes de nivel técnico superior y superior que buscan convertirse en artistas de la danza y los cuerpos en movimiento en el país³⁰, a la vez que permite contrastar estos datos con los consultados hasta el momento sobre la concentración de trabajadores culturales.

Figura 2

Matrícula nacional de estudios técnicos superiores y superiores en danza a nivel nacional y a nivel CDMX 2011-2022



²⁹ Se desagregaron los datos siguiendo sus áreas de estudio: Artes y Humanidades > Artes > Artes escénicas y, en algunos casos artes escénicas y música. De este grupo se consideraron licenciaturas y estudios técnicos superiores en: Danza, Danza Clásica, Danza Contemporánea, Danza Regional, Danza Folclórica, Artes Escénicas, Escenografía, Artes circenses contemporáneas y Técnico superior universitario en Danza.

³⁰ Si bien no se tiene información sobre la eficiencia terminal y deserción escolar, el ingreso permite observar el aumento del interés por profesionalizarse en la danza y registrar su comportamiento en el tiempo.

Nota. Elaboración propia con datos obtenidos de la ANUIES.

A primera vista, lo que estos datos muestran es que, en promedio, la capital del país ha concentrado, al menos en la última década, el 18.59% de la matrícula nacional. Esto es importante si consideramos que el otorgamiento de títulos universitarios en danza comienza a masificarse a partir de los años 2000. Antes de eso, sólo era posible obtener el título de técnico superior universitario, a excepción de la Universidad Veracruzana, institución pionera en la profesionalización de la danza y que otorgó su primer título de licenciatura en danza en 1975.

Esta información ayuda a complejizar la idea de una centralización a nivel de la formación profesional en el país, ya que en los datos es posible observar que, si bien existe una concentración de poco menos del 20% de estudios profesionales en danza en la capital, también es importante visibilizar que existe una oferta de estudios en danza fuera de ésta que comprende el 81.41%³¹. Otro dato importante, es que el aumento de estudios fuera de la capital muestra un aumento sostenido a lo largo de la última década.

Si comparamos la información que señala que la Ciudad de México concentra una parte significativa de trabajadores de la cultura -entre quienes se encuentran las/os artistas de la danza- es posible pensar que un grupo significativo de artistas, al terminar sus estudios profesionales en distintos estados del país migran hacia la capital para buscar oportunidades de empleo. Esta información, entonces, me permite afirmar que la concentración de artistas

³¹ Los datos que aquí se presentan sobre la matrícula en danza son coincidentes con trabajos que, aunque similares, muestran rasgos de la heterogeneidad que existe en las múltiples actividades del universo de las artes escénicas en México. Ejemplo de esto es el trabajo de Jaramillo-Vázquez (2022), que haciendo uso de datos del censo de población y vivienda 2020 del INEGI, observa que del total de personas que señalan contar con estudios académicos en artes escénicas, el 30% señala haber realizado sus estudios en la capital del país.

en México es más acentuada en el nivel profesional que en el formativo. De igual manera, esto refuerza el sentido de observar la concentración de artistas profesionales en la Ciudad como un espacio cultural excepcional, y en donde existen una mayor cantidad oportunidades para el desarrollo profesional que en el resto del país.

2.3.- La llegada de la pandemia: primeras acciones de contención y cuidado en México

Este era el contexto de la Ciudad de México, cuando súbitamente todo se detuvo. En un evento sin precedentes en nuestra historia reciente, en marzo del 2020 comenzó a nivel global la pandemia sanitaria causada por el SARS-CoV 2³², virus ahora comúnmente conocido como COVID-19 o COVID³³. La aparición de esta enfermedad y su acelerada propagación modificó radicalmente la manera en la que se experimentó la vida en todo el mundo, afectando todas las dimensiones de la vida social. A continuación, abordo algunos datos sobre cómo se vivió esta experiencia en México. Posteriormente delinearé algunas de las afectaciones en el mundo del trabajo y al trabajo artístico en la Ciudad de México.

De manera esquemática, se puede advertir que este virus³⁴ causó alarma entre la población mundial por su rápida propagación y porque alcanzó en algunos países, según estimaciones de la Organización Mundial de la Salud (OMS), una tasa de mortalidad de hasta

³² <https://www.who.int/es/healthtopics/coronavirus/coronavirus>

³³ A partir de este momento utilizaré para nombrar a este virus sólo las siglas en su versión más acortada: COVID, para facilitar la lectura a lo largo del texto.

³⁴ El COVID-19 es un virus respiratorio que se transmite principalmente por contacto directo, entre personas contagiadas, por contacto con superficies que hayan estado en contacto con saliva o mucosas infectadas (<https://www.who.int/es/news-room/commentaries/detail/modes-of-transmission-of-virus-causing-covid-19-implications-for-ipc-precaution-recommendations>) a través de estornudos o expulsiones por parte de personas contagiadas. Este virus tiene entre sus principales síntomas: “fiebre o escalofríos, tos, dificultad para respirar, fatiga, dolores musculares y corporales, dolor de cabeza, pérdida del olfato o el gusto, dolor de garganta” (<https://espanol.cdc.gov/coronavirus/2019-ncov/symptoms-testing/symptoms.html>). En casos graves, puede llegar a generar un proceso inflamatorio en los pulmones que puede causar la muerte (<https://www.bbc.com/mundo/noticias-62052128>).

un 25%³⁵. Entre el 31 de diciembre del 2019, fecha en que se estableció que el virus se encontraba en circulación a escala global; el 3 de enero del 2020 en que la OMS establece a la epidemia del COVID como una emergencia de salud pública internacional; y el 11 de marzo del mismo año en que esta misma organización declara la existencia de una pandemia, transcurrieron poco más de tres meses³⁶.

Como respuesta a esta acelerada propagación y la gravedad de los síntomas causados por el COVID, organismos internacionales, Estados nacionales y población en general a nivel global tomaron múltiples medidas preventivas y de atención para desacelerar los contagios y enfrentar el virus. Entre éstas, una de las más inmediatas y efectivas acciones fue la decisión de reducir drásticamente las actividades laborales, recreativas, deportivas y, en general, cualquier tipo de interacción social no esencial para el funcionamiento y operación de sectores claves de la sociedad.

En nuestra región:

cada país de América Latina y el Caribe implementó el aislamiento de manera más o menos estricta, pero en la mayoría de ellos se suspendieron las clases en todos sus niveles, se cerraron comercios, se prohibió la circulación entre fronteras, se restringieron los movimientos al interior de los distintos estados y se suspendieron muchas actividades productivas. (Palermo y Capogrossi, 2020, p.1989)

En México, las medidas de prevención comenzaron con las llamadas Jornadas de Sana Distancia publicadas por el gobierno federal el 23 de marzo del 2020, las cuales

³⁵ https://apps.who.int/iris/bitstream/handle/10665/333857/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mortality-2020.1-spa.pdf

³⁶ https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5590793&fecha=31/03/2020&print=true

consistían en cuatro puntos: 1) medidas básicas de prevención como el lavado frecuente de manos, una rigurosa etiqueta respiratoria en torno a los cuidados al toser o estornudar, saludos a distancia y una recuperación efectiva; 2) la suspensión temporal de actividades no esenciales³⁷, entendidas como aquellas que no “afectan la actividad sustantiva de una organización pública, social o privada, o los derechos de sus usuarios” tales como la administración pública y el sector salud; 3) la reprogramación de eventos de concentración masiva y 4) la protección y cuidado de personas adultas mayores, quienes son más vulnerables al virus COVID³⁸. Aunado a esto, el uso de cubrebocas se transformó en la principal y más aceptada forma de cuidado y prevención de contagios. Millones de cubrebocas utilizados diariamente se convirtieron en el referente de un tiempo pandémico, a la vez que dibujaron un paisaje que años antes sólo hubiéramos imaginado como extraído de una película de ficción.

De manera complementaria, el gobierno federal implementó el semáforo de riesgo epidemiológico: un “sistema de monitoreo para la regulación del uso del espacio público de acuerdo con el riesgo de contagios”³⁹. Este sistema sirvió de indicador y fuente de información para la ciudadanía sobre las altas y bajas de contagios en todo el país, en donde el color verde responde a un riesgo bajo de propagación del virus, por lo que no existen restricciones en la movilidad y las actividades económicas y sociales pueden realizarse con

³⁷ El 30 de marzo del 2020, el gobierno federal emitió una serie de acciones para mitigar el alza de contagios en el país. Entre estas se encontraba la suspensión inmediata de lo que llamaron, actividades no esenciales https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5590914&fecha=31/03/2020#gsc.tab=0

³⁸ https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/541687/Jornada_Nacional_de_Sana_Distancia.pdf

³⁹ <https://coronavirus.gob.mx/semaforo/> (consultado 1 de mayo del 2024).

normalidad. En el extremo opuesto, el color rojo señala el nivel más alto de riesgo, restringiendo la movilidad y la realización de actividades no esenciales.

Fue hasta marzo del 2022, y con la reducción de contagios, que el indicador de color verde se registró por primera vez en todas las entidades federativas del país, marcando el inicio del fin de la crisis sanitaria⁴⁰. Pocos meses después, en octubre del 2022 y ante la tendencia sostenida de la baja de contagios por COVID, la capital del país declaró como opcional el uso del cubrebocas en espacios cerrados,⁴¹ lo que significó, al menos de manera simbólica, el fin de una pandemia que duró dos años y medio y que causó, al mes de diciembre del 2022, la muerte de casi siete millones de personas a nivel mundial⁴², así como poco más de trescientas treinta mil en México⁴³.

La pandemia implicó vivir entre el confinamiento y el distanciamiento social, entre la incertidumbre sobre el futuro y el cuidado ante los contagios. Durante las primeras semanas predominaron el miedo y la incertidumbre alrededor del planeta, pero también surgieron estrategias y acciones de solidaridad y acompañamiento colectivos. Con el paso de los meses aprendimos a encontrar maneras de cohabitar en una realidad desconocida para todas/os, así como a construir formas de comprender colectivamente nuestros días.

Sólo con la vacunación masiva fue posible ralentizar la propagación del COVID y comenzar a pensar de nueva cuenta en horizontes más allá de la inmediatez, el encierro y el distanciamiento. Como parte de la generación que experimentamos este fenómeno, creo

⁴⁰ <https://www.gob.mx/salud/prensa/a-partir-del-proximo-lunes-todo-el-pais-en-verde-del-semaforo-de-riesgo-epidemico-covid-19?idiom=es> (consultado 1 de mayo del 2024).

⁴¹ <https://twitter.com/ssaludcdmx/status/1580912715035340800?s=46&t=M9BDC2q350OzewO4UmasNw> (consultado 1 de mayo del 2024).

⁴² <https://www.paho.org/es/noticias/23-2-2024-preguntas-respuestas-sars-cov-2-america-latina-caribe-4-anos-despues> (consultado el 1 de mayo del 2024).

⁴³ <https://datos.covid-19.conacyt.mx> (consultado el 1 de mayo del 2024).

necesario contribuir a los esfuerzos por comprender en qué consistieron las afectaciones derivadas de la pandemia y, si es que los hay, en qué consisten los aprendizajes que nos dejó este insólito fenómeno que experimentamos como sociedad.

2.4.- El trabajo artístico en México frente a un contexto de crisis agravada

A un par de años de distancia del inicio del COVID, es posible hacer una breve lectura sobre los impactos que este tuvo sobre el trabajo en general y en los trabajos artísticos en particular. A través de la información estadística sobre el trabajo cultural, bosquejo aquí parte de los efectos que tuvo esta crisis sobre el sector artístico en nuestro país.

En primera instancia, el sector cultural en Iberoamérica “representa entre un 1,7% y un 3,1% del empleo total regional, siendo un sector dinámico y en constante evolución” (OEI y CEPAL, 2021, p.132). En el caso de México, en la última década observamos una contribución del sector cultural al Producto Interno Bruto nacional (PIB) por encima de lo señalado para Iberoamérica, rondando de manera sostenida en alrededor de un 3.3%⁴⁴. Por su parte, respecto al año 2022, en la Ciudad de México la contribución de la cultura y las artes fue de 293,493.00 millones de pesos, lo que significó el “7.3% respecto del PIB estatal”⁴⁵, es decir, más del doble de la aportación promedio de la cultura a nivel nacional.

Si ampliamos de nueva cuenta el lente al sector cultural a nivel global, es importante señalar que, si bien fue uno de los sectores más afectados por el COVID (UNESCO, 2021), la situación de crisis laboral que experimentaron las/os artistas en México no deriva

⁴⁴ <https://pasolibre.grecu.mx/con-esta-lindura-terminamos/> (consultado el 20 de mayo de 2024).

⁴⁵ Información obtenida del diálogo virtual “El impacto de los contenidos digitales e internet en la economía cultural de México”, transmitido por el Centro de Cultura Digital de la CDMX. El diálogo completo puede ser consultado en: <https://www.facebook.com/share/v/44e66h8HQBeShTQi/?mibextid=WC7FNe> (consultado el 20 de mayo de 2024).

exclusivamente de los impactos causados por la pandemia. Lo que se padeció fue el recrudecimiento de una condición ya existente de precariedad laboral (Molina y Garduño, 2022) estructural del sector cultural a nivel global (UNESCO, 2020).

Sumado a esto, las afectaciones derivadas de esta crisis encuentran en el universo de las artes en México y en la danza de la CDMX, un campo en condiciones de transformación en el que desde hace tiempo se comenzó a gestar una lucha por hacer visible esta condición preexistente, como señalan Morales y Mercedes, (2020), de vulnerabilidad y precariedad generalizada entre quienes se dedican a las actividades artísticas. Esta visibilización se constituye a su vez como parte de un proceso reciente y complejo de politización de las/os actores culturales (Sotelo, 2021) en México.

La suma entre esta crisis de precariedad estructural y la crisis contingente del COVID, situadas a la par de un proceso de politización de las/os artistas, es lo que configura un contexto de crisis radical que colocó a estos últimos en una situación límite.

En este sentido, si bien todas las personas fuimos afectadas, ya fuera por la suspensión o reducción de nuestras actividades laborales por la crisis derivada del COVID (OIT, 2020, pp.4-5)⁴⁶, el ámbito de la cultura y las artes en México fue uno de los sectores más afectados por la pandemia. Esto ocurre, entre otras cosas, porque la realización de su profesión está estrechamente ligada al contacto con otras personas. Ya se en salas, foros, galerías, o espacios públicos como plazas, centros culturales, entre otros, las artes en general y las artes escénicas

⁴⁶ En México las afectaciones por la pandemia significaron que, para abril del 2020, a un mes de la llegada del COVID, 7.2 millones de personas de la población económicamente activa (PEA) se encontraban ya en condición de ausencia o suspensión temporal de sus trabajos y, de éstas, el 92.2% por causas relacionadas por el COVID (INEGI, 2020, p.9). Aunado a esto, de los 13.6 millones de personas que conforman la población no económicamente activa (PNEA), el “87.1% (11.9 millones) estuvo ausente o con deseos de trabajar, pero sin búsqueda por el COVID-19” (INEGI, 2020, p.15).

en particular presuponen la relación con un público, por lo que el confinamiento afectó directamente a estos grupos (UNESCO, *et al*, 2021, p.83), llegando a registrarse una pausa y/o cese de actividades de hasta el 48% en el sector cultural (OEI y CEPAL, 2021).

La gravedad de la afectación en el trabajo cultural puede observarse a su vez, en la contracción que tuvieron las aportaciones de la cultura al PIB nacional. La Cuenta Satélite de Cultura, elaborada por el INEGI registró que, en el 2020 la variación anual en este sector fue del -20%, a diferencia del -8.3% que presentó la economía nacional (INEGI, 2022). Esta contracción se expresa como un comportamiento atípico derivado del cierre de actividades culturales ya que, en la última década la variación promedio de la contribución de la cultura y las artes al PIB se había mantenido en alrededor del 1.3%.

En el ámbito de las artes esto significó un escenario inusitado que mostró la precariedad del trabajo artístico, condición que se agravó rápidamente con la pandemia:

el cierre en la primavera de 2020 de teatros, cines, museos, galerías, librerías, bibliotecas, centros gestionados por artistas, etc. se tradujo rápidamente en una caída sin precedentes de la tasa de actividad y del nivel de empleo en los sectores de las artes y el espectáculo, así como en importantes pérdidas y aplazamientos de contratos en el sector de las artes. (Barré y Dubuc, 2021, p.1)

Aunado a esto, en México los campos de la cultura y las artes fueron considerados, entre otros sectores, como actividades no esenciales⁴⁷, lo que afectó drásticamente a las/os artistas en general, ya que con el paso de los días:

⁴⁷ <https://www.gob.mx/covid19medidaseconomicas/acciones-y-programas/nueva-normalidad-244196> (consultado el 20 de abril del 2024).

los espacios de reunión pública cerraban sus puertas y con ello las artes escénicas y la música quedaban reducidas al consumo de contenidos en múltiples dispositivos, aquellos que con su brillo iluminaban los hogares de un planeta enfrentado a una pandemia sin precedentes. (Gándara, 2020, p.13)

El caso de la danza contemporánea no fue la excepción, ya que todo suceso escénico fue “suspendido por considerarse un espacio amenazante” (Kent, 2021, p.75). Temporadas programadas y festivales cancelados, así como el cierre de espacios de ensayo y escuelas de todos los niveles implicó la pérdida de prácticamente todas las fuentes de ingreso (Alarcón, 2022) así como la pausa de casi toda actividad creativa.

Esta situación de cierre se convirtió rápidamente en una crisis que hizo aún más visibles las condiciones precarias en las que ya se encontraban las/os artistas (Guadarrama Olivera, Bulloni, Segnini, Quiña, Mariano y Tolentino, 2021) así como los pocos mecanismos institucionales, políticos y culturales con los que cuentan los universos artísticos en sus distintos contextos para hacer frente a los retos que surgieron con este nuevo escenario global. En este sentido, en México las/os artistas de los cuerpos en movimiento vieron afectadas notablemente sus posibilidades para la supervivencia (Guadarrama, 2021, p.41) lo que resultó en acciones y reflexiones para mitigar el impacto negativo del cese de sus actividades como fue el tránsito de una multiactividad -característica de los trabajos artísticos centrada en el marco de actividades culturales o relacionadas con su actividad artística, hacia actividades no culturales. Este tránsito, desde la perspectiva de Guadarrama, García, y Tolentino (2023), puede ser entendido como el tránsito de una multiactividad estructural a una multiactividad precarizada.

Sumado a esto, en el ámbito de la danza donde el cuerpo es el centro de articulación de la vida, quienes se dedican a la creación a través del movimiento y el contacto de los cuerpos se convirtieron en un “riesgo latente ante la posibilidad de ser portador[as/es] del virus” (Kent, 2021, p.75). Entonces, distanciamiento e imposibilidad de contacto tensan, no sólo su condición como artistas y trabajadoras/es del arte, sino su experiencia como seres danzantes.

La resistencia a la distancia, a la ausencia de contacto físico y al encierro emergieron como formas de existencia incompatible con el contexto de crisis vivido durante la pandemia. El contacto entre los cuerpos y el movimiento se convirtieron en prácticas y formas discursivas vitales y disruptivas frente a la implementación de un ordenamiento de la vida centrada en lógicas de cuidado de la salud ante la pandemia, las cuales tuvieron efectos negativos en el ánimo de la gente, en el bienestar de sus cuerpos y en su condición emocional y psicológica.

Esta situación inusitada, afectó las formas en cómo las/os artistas de los cuerpos en movimiento construyen sentidos sobre sí mismas/os, generando reflexiones contingentes para hacer frente a un contexto de incertidumbre que trastocó todas las dimensiones de sus vidas.

Veamos desde dónde es posible elaborar una mirada teórica con la cual acercarnos a esta primera dimensión de nuestra investigación.

3.- Identidades, cuerpos y trabajos precarios: composiciones conceptuales para aproximarnos a las/os artistas de los cuerpos en movimiento en contextos de crisis radical

Como recurso para observar lo planteado hasta aquí, se recogen tres ejes conceptuales: discurso, relacionalidad y posicionalidad, los cuales se articulan con las categorías de cuerpos en movimiento en estado danzante y del trabajo en su condición de precariedad, para explorar las reflexiones que 25 artistas de los cuerpos en movimiento elaboraron sobre sí mismos y su condición como trabajadores del arte en un contexto de crisis causado por la pandemia. A continuación, se articulan estos conceptos para elaborar un marco teórico que permita observar estos discursos desde una antropología que pone su atención en una dimensión semiótica de las configuraciones identitarias.

3.1.- La antropología semiótica como camino para observar la construcción identitaria: esbozo de una propuesta teórica

Como primer paso, recogemos algunas reflexiones que han surgido en los últimos 50 años en torno al concepto de identidad, y en donde una de las principales discusiones se ha dado entre quienes, por un lado, apuestan por definiciones esencialistas de la identidad y quienes, por el otro, entienden a ésta como un proceso relacional en permanente construcción.

Desde esta última postura, y desde una perspectiva crítica elaborada en el seno de los estudios culturales, se han generado críticas sobre las conceptualizaciones en torno a las identidades concebidas como propiedades y atributos de una persona que permanecen estables a través del tiempo (Giménez, 2002), que están constituidos por ciertos contenidos

intrínsecos y esenciales (Grossberg, 2003) y que se expresan como un núcleo estable del ‘yo’ que no sufre cambios o transformaciones en su historia (Hall, 2003).

De igual manera, en el ámbito de la sociología se han generado críticas a las posturas esencialistas sobre la identidad. Tal es el caso de Dubar (2002), que cuestiona las identidades entendidas como características esenciales que se establecen en una persona de manera definitiva, o Dubet (1989), que rebate la idea de que la identidad no es otra cosa que la internalización, a la manera de una camisa de fuerza, de las normas sociales.

De estos cuestionamientos derivan propuestas críticas cuyo objetivo ha sido liberar al concepto de identidad de sus ataduras esencialistas, para pensarlo desde la relacionalidad y la historicidad. Es entonces, que la identidad, más que ser entendida como una etiqueta definitoria, comenzó a observarse como un proceso situado en el devenir histórico de la sociedad. Por otra parte, y como señala Hall (2003), si bien existieron importantes discusiones en torno a este concepto, éstas se dieron bajo las premisas de que era necesario repensar las nociones de identidad, pero que no podía desecharse su uso del todo ya que, sin éstas, “ciertas cuestiones clave” de la vida social no pueden pensarse en absoluto (p.14).

Sobre las posturas que resultaron de estas discusiones, la definición realizada por Giménez (2002) sintetiza el viraje epistemológico que abrió paso a estas nuevas formas de conceptualizar la identidad al señalar que ésta:

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)

Esta definición nos permite transitar a tres posturas conceptuales sobre las identidades: las perspectivas relacional, posicional y discursiva sobre las identidades que, anudadas en una relación dinámica, abren la posibilidad para desplazarnos de una noción única de identidad hacia la noción de procesos de identificación.

3.2.- Relacionalidad, posicionalidad y discursividad: tres dimensiones para comprender las configuraciones identitarias

En primera instancia, reconocemos que los procesos de identificación se configuran en su relación con los otros y con el contexto en el que estos emergen. Así, las identidades dependen de la bosquejo que un individuo hace de sí mismo frente al mundo en un momento determinado. En este sentido, los procesos de identificación son siempre un efecto de las relaciones que un individuo establece en un ejercicio de diferenciación (Grossberg 2003, p.152). Es decir, éstos son siempre un proceso social y una forma de interacción (Frith, 2003, p.186). Así, las identidades “nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes” (Hall, 2003, p.17).

En consonancia con esto, Dubar (2002) señala que las identificaciones son el resultado de “una doble operación lingüística: diferenciación y generalización” (p.11), lo que permite establecer un puente entre una dimensión relacional, en la medida en que las

identidades se configuran en relación con otros individuos o grupos; una dimensión posicional, en tanto esta relación define el lugar desde donde se establecen los procesos de diferenciación y generalización; y una dimensión discursiva, ya que estas relaciones se establecen y materializan a través del discurso: yo me defino al enunciar que soy distinto o semejante a otros, lo que me coloca en una posición de cercanía o distanciamiento de ellos.

Ahora bien, la articulación identitaria y discursiva se establece a partir de las posiciones concretas desde las cuales los individuos o grupos se ubican en el mundo social. En este sentido, las personas construyen su identidad en un horizonte subjetivo en donde entrecruzan tres dimensiones: “el sujeto como una posición que define la posibilidad y la fuente de la experiencia y, por extensión, del conocimiento; 2) el agente como una posición de actividad, y 3) el yo como la marca de una identidad social” (Grossberg, 2003, p.165).

Es entonces, que la construcción discursiva de las identidades siempre se realiza desde una posición específica -ubicada espacial y temporalmente-, la cual implica una perspectiva del mundo y no otra. No obstante, esta posición no es estática e inamovible, por el contrario:

al hablar y actuar desde una posición, la gente trae a ese contexto particular su historia como un ser subjetivo; esa historia es la de alguien que ha estado en posiciones múltiples y ha participado en diferentes formas de discurso. (Davies y Harré, 2007, p.246)

Sin embargo, las posiciones en el universo social no están distribuidas de manera horizontal, sino que existen en un campo material determinado por una “máquina

subjetivante” (Grossberg, 2003) que condiciona el lugar de las posiciones de manera diferenciada en el mundo social. De esta forma:

aunque todos los individuos existen dentro de los estratos de la subjetividad, también están situados en determinadas posiciones, cada una de las cuales permite y restringe las posibilidades de la experiencia, de representar esas experiencias y de legitimar esas representaciones. (Grossberg, 2003, p.166)

Esto implica reconocer que los procesos de identificación están tensionados en una relación con el poder y la sujeción del sujeto social, a la vez que confiere a la noción de posición una característica diferenciadora cargada de una potencia subjetivadora. En este sentido, el posicionamiento implica el discurso de un sujeto que posiciona a otro, o de aquel que discursivamente busca posicionarse a sí mismo (Davies y Harré, 2007, p.246). Así, las/os individuos se encuentran inmersos en un campo en disputa por la definición de las subjetividades posibles, es decir, existe una política de la representación (Shapiro, 1988) que condiciona la producción de identificaciones de las/os individuos. Es entonces que los discursos se configuran como un recurso que posibilita construir, es decir, posicionar, siempre en una disputa más o menos cruenta, sentidos sobre el mundo.

En el caso de las/os artistas del cuerpo, esta aproximación permite reflexionar sobre qué recursos son utilizados para autodefinirse: no es lo mismo enunciarse como bailarina o bailarín, como artistas, como productoras/es culturales o trabajadores del arte. No es lo mismo, tampoco, decir que se es artista en la capital del país que de la periferia. De igual manera no es lo mismo señalar que se ha sido artista desde siempre o que se ha encontrado con el arte en el camino de la vida; que se es un artista profesional o autodidacta, etcétera.

Cada una de estas enunciaciones lleva una carga simbólica que se relaciona y posiciona materialmente con el mundo circundante. Por otra parte, una lectura de este tipo obliga a poner atención a los repertorios ya existentes con los que las/os artistas cuentan para su representación individual y colectiva. Esto hace necesario, considerar desde dónde o por quiénes se elaboran etiquetas que buscan definir los horizontes subjetivos que posibilitan ciertos tipos de representación, desde una división categorial entre artistas o trabajadoras/es y no desde sus posibles fusiones o combinaciones.

Así, la representación es entendida como “producción de sentido a través del lenguaje” (Hall, 2010, p.457), y es en las prácticas discursivas de las/os artistas de los cuerpos en movimiento con las que se representan a sí mismos en contextos específicos y, de manera particular en un contexto de crisis donde se exploraron sus procesos de identificación. En el ámbito de la danza contemporánea, este campo de disputa también se expresa en los discursos escénicos, ya que es a través de éstos que las/os artistas crean, reproducen o transforman visiones sobre sí mismas/os y sobre el mundo, por lo que será necesario contemplar las formas en las que se engarzan el mundo subjetivo de las/os artistas, su representación colectiva y las manifestaciones artísticas que derivan de su propia observación y entendimiento del mundo que les rodea, o bien, del mundo que ellas y ellos desean proyectar.

La tercera postura implica observar las identificaciones como prácticas discursivas. Sobre esto realizo algunos apuntes. En primera instancia, asumo que es posible conocer el mundo a través del discurso, y que éste a su vez se reproduce entre individuos a través del diálogo y la conversación (espacios por excelencia de interacción social). Así, si la conversación y el diálogo son espacios generadores de productos sociales (Davies y Harré,

2007, p.243), es posible definir a los discursos como “actos sociales” de producción de sentido (van Dijk, 2000, p.21).

Una vez definido el discurso es necesario colocarlo en el marco de los procesos de identificación, y, en ese sentido asumimos que “el individuo se constituye y reconstituye a través de las variadas prácticas discursivas en las cuales participa” (Davies y Harré, 2007, p.244). Así, la constitución del individuo y sus procesos de identificación no pueden ser entendidos sin una dimensión discursiva, ya que:

la comprensión y experiencia de los actores con respecto a su identidad social, el mundo social y su lugar en el mismo, se construye discursivamente [...] [Su] identidad personal-social, puede sólo expresarse y entenderse a través de las categorías disponibles [...] en el discurso. (Frazer en Davies y Harré, 2007, p.244)

Las representaciones identitarias son entonces prácticas discursivas, las cuales se modifican a lo largo del tiempo en función de las distintas posiciones que ocupan los individuos en sus trayectorias de vida, y las cuales están sujetas a las condiciones subjetivantes de su realidad social; a los discursos que cargan consigo cada una de las posiciones por las que han transitado en su vida; y a los deseos y motivaciones de las/os individuos por representarse, a través de enunciaciones sobre sí mismos en relación a los demás, como una cosa y no otra.

Una vez articuladas las nociones de identidad y discurso, es posible elaborar una síntesis conceptual sobre las identidades discursivas y plantear así que las identificaciones son: “una articulación, una sutura” (Hall, 2003, p.15) entre discursos y prácticas sociales, entre posiciones y contextos históricos, entre individuos y grupos. De igual manera, esta

articulación ocurre en el acontecer dinámico que es la vida, y en la cual las/os individuos configuran y reconfiguran permanentemente su sentido en el mundo. Como consecuencia el proceso de identificación es siempre “estratégico y posicional” (Hall, 2003, p.17).

Ahora podemos establecer un vínculo entre una propuesta teórica sobre las identidades como prácticas discursivas y los universos de interés para esta investigación. Para esto, es necesario pensar a la/al artista de la danza contemporánea, inmersa/o en un campo subjetivo que condiciona sus posibilidades de representación como sujeto social, así como ubicada/o en un contexto de crisis particular causado por una pandemia global que afectó sustancialmente sus campos de acción, así como la forma en la que ésta/e concibe su lugar de forma individual y colectiva. En este sentido, y bajo el supuesto de que las identificaciones son “producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos, en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 2003, p.18), se acude a los discursos como un camino para explorar la construcción de sentidos en el ámbito de la danza contemporánea en la Ciudad de México en un contexto específico de crisis agravada. De esta manera, la observación de los discursos individuales en relación con el contexto en el que éstos se articulan se constituye como método de acercamiento a la construcción identitaria en torno al ser artista de la danza en tiempos de crisis.

3.3.- Del cuerpo como condición de existencia y los cuerpos en movimiento como espacio experiencial para la construcción de sentidos

Por otra parte, en tanto hablamos aquí en torno a las/os artistas de los cuerpos en movimiento, es necesario elaborar un tamiz teórico a través del cual explorar el cuerpo en

sus dimensiones conceptual y matérica. En primera instancia debo aclarar que no parto de una postura experta en torno a este tema, sino que el interés aquí es sólo delimitar algunas categorías que sirvan para dialogar: 1) con la noción de cuerpos en movimientos como un lugar de experiencia y construcción de sentidos en el contexto pandémico y 2), con las reflexiones que las/os artistas realizan sobre sus cuerpos, así como el lugar que éstos ocuparon en tanto espacios de exploración sobre sí mismas/os como artistas de la danza y el movimiento coreográfico.

Si bien ya la filosofía ha trabajado e indagado sobre el cuerpo desde hace siglos (Salcido, 2019, p.20), no fue hasta años recientes que los estudios sobre el cuerpo en las ciencias sociales ganaron popularidad. Es así como las reflexiones en torno a este campo y el tratamiento del cuerpo como objeto de estudio desde la sociología y la antropología son relativamente nuevas (del Mármol y Sáez, 2011; Esteban, 2013). En este sentido, este campo aún se encuentra en construcción y mantiene una apertura para su exploración e investigación desde distintas perspectivas y disciplinas como concepto, como objeto de estudio y como ruta metodológica. En atención a las posibilidades de esta apertura, es que me centro en un grupo de aproximaciones al cuerpo que colocan en diálogo los estudios sobre danza, teatro y performance por un lado, y la antropología y filosofía por el otro, con la intención de situar las reflexiones que las/os artistas realizan sobre sus cuerpos entre aproximaciones que buscan revalorizar el conocimiento corporizado como parte de una postura crítica que coloca el foco en lo corporal, con el objetivo de generar y abrir la posibilidad hacia “otras racionalidades, otras lógicas, otras formas de vincularse con el mundo y de aprehenderlo” (del Mármol y Sáez, 2011), así como afectarlo y construirlo desde estos otros horizontes dislocados de una racionalidad hegemónica.

Sin tratar de ser exhaustivo en una delimitación conceptual del cuerpo, es necesario dejar por lo menos asentado que lo corporal será en este trabajo el espacio y la materia en donde la experiencia es posible, ya que, como señala Le Breton (2010), la condición humana es corporal y “está fundada en el acontecer de la experiencia del cuerpo y su relación con el mundo” (Kent, 2021, p.64). A su vez, será necesario incorporar el movimiento y el estado de danza a esta afirmación como situaciones particulares que son de nuestro interés. Así, podemos sumar que, de manera particular para las/os artistas de los cuerpos en movimiento, la experiencia a través de su dimensión matérica se estrecha y complejiza en tanto:

En la danza el cuerpo vivido es la inmediatez, cada segundo los músculos avisan su condición, los sentidos están exaltados; el yo el aquí y el ahora están centrados en el movimiento, en la fuerza, en los umbrales de la kinesfera, en la vitalidad para, pese a todo o por todo, mantener el movimiento. El bailarín goza de una particular experiencia del cuerpo vivido pues las exigencias de la técnica le obligan a percatarse del funcionamiento de los miembros, los órganos, los músculos; de su capacidad y su condición. El cuerpo se vive intensamente y se tiene que apelar a sus demandas de forma constante: dolor, hambre, fatiga, mismas que de ser desatendidas propiciarán el decaimiento de sus objetivos. A diferencia de la consabida poca atención que suele brindársele al cuerpo, el bailarín vive a partir de él. (Guzmán, 2016, p.280)

Considero que esta profunda y vital relación de conciencia entre las/os artistas de la danza contemporánea y otras expresiones dancísticas con sus cuerpos y otros cuerpos, es parte de su condición de existencia y es a partir de esta que construyen sus sentidos en el mundo desde su posición en él como artistas. Esta relación entre individuo, cuerpo, creación

y mundo circundante, tal como el cuerpo danzante: nunca deja de moverse (Nancy, 2007) y de esta forma, este movimiento implica a su vez una afectación permanente sobre sí mismos y una reverberación de sus cuerpos con su entorno. Es también en este movimiento que el cuerpo es capaz de danzar, ser arte y de pensarse (Salcido, 2019) a sí mismo como materialidad danzante y de significar su danza. Así, “la danza es por excelencia, la forma sublimada de la creación de sentidos con el cuerpo en movimiento [...], la danza, donde los cuerpos, además de hacer, quieren decir algo” (Guzmán, 2016, 26). Ahora bien, esto permite pensar que el cuerpo como lugar de experiencias sensibles y la danza contemporánea como práctica artística tienen algo que decir sobre el mundo que nos rodea:

Tal como las artes plásticas (y especialmente el body art) o el teatro, la danza participa intensamente en la interrogación de nuestras sociedades sobre el estatus del cuerpo y, por tanto, más allá de eso, sobre el estatus del sujeto, en un mundo en el que se encuentra amenazado por todas partes. (Le Breton, 2010, p.111)

En este sentido, la danza y los cuerpos en movimiento son fundamentales para “la reapropiación de nuestro cuerpo, la reevaluación y el redescubrimiento de su capacidad de resistencia, y la expansión y celebración de sus poderes individuales y colectivos” (Federici, 2022, p.128). En un contexto de encierro, inmovilidad y distanciamiento, de incertidumbre y de pausa obligada, las posibilidades vitales que resultan de las formas en que los cuerpos en movimiento se relacionan con su dimensión matérica fueron más evidentes que nunca. Como se verá más adelante: la introspección corporal, la movilidad, la expresividad, la posibilidad de dejarse afectar y afectar a otros cuerpos, son sólo algunas de las experiencias a las cuales, quienes se dedican a las artes de los cuerpos danzantes pueden acercarnos.

3.4.- El trabajo artístico y su condición de precariedad

Por último, si bien a lo largo de estas páginas ya se han perfilado apuntes en torno a la danza como trabajo, como actividad profesional y como ocupación precarizada, es necesario elaborar una reflexión sintética que agrupe e hile estos apuntes en torno al trabajo artístico que es la danza, entendida como una actividad a través de la cual las/os artistas danzantes colocan en juego su vocación, experiencias personales, proyectos laborales y potencia creativa. Como consecuencia, la danza es así configuradora de trayectorias vitales y de sentidos sobre sí mismos en tanto artistas y como actores sociales.

Comienzo por considerar al trabajo como un medio para vivir, así como un medio para la realización personal (Meda, 2007) “que configura la vida social, que estructura las relaciones sociales y la posición de los actores en el entramado de relaciones de la vida social” (Belmont y Rosas, 2020, p.162). El trabajo artístico, entonces, configura de forma específica y a partir de las condiciones, conocimientos y campos de acción específicos de su actividad, un tipo de experiencia situada en relación con el mundo social que le rodea.

De forma puntual, me sitúo en el marco de la tradición mexicana de estudios del trabajo que, desde sus inicios en los años setenta, comenzó a poner su atención en lo que las/os individuos tenían por decir sobre su cotidianidad en tanto trabajadoras/es. Es decir, coloco mi atención sobre las dimensiones subjetivas del trabajo artístico y las formas en que es posible explorarlas a partir de las experiencias de las/los propias/os artistas. Seguimos la pista de una perspectiva que se sitúa en la antropología latinoamericana, impulsada por Victoria Novelo y José Luis Sariego Rodríguez, ya que coloca su atención en el trabajo etnográfico y en la exploración de la vida cotidiana de las/os trabajadores “centrándose en

las significaciones que aquellos dan a [...] sus situaciones reales de vida, de trabajo, familiares, sociales y sindicales, sus visiones del mundo, valores, símbolos y prácticas, así como sus expectativas para el futuro” (Palermo y Capogrossi, 2020, p.33).

Por otra parte, a finales del siglo XXI, el concepto de precariedad gana popularidad como categoría analítica con la cual observar los ajustes en los mercados laborales y la consecuente degradación de las condiciones de trabajo a finales del siglo XX (Belmont y Rosas, 2020; Vallejos, 2022) a nivel global, que resultaba de la implementación de un nuevo modelo laboral centrado en el dinamismo de los ritmos en torno al trabajo, la flexibilidad y la movilidad individual (Tokman, 2004). En este contexto de transformaciones, las artes son, por sus propias particularidades que les caracterizan como campos laborales innovadores, con una inherente carga creativa y centradas en la individualidad creadora, por mencionar sólo algunas particularidades, tanto un ejemplo a seguir (Katzenstein e Iglesias, 2017), como un ejemplo de la crisis que han generado los nuevos modelos laborales (Guadarrama, 2019). Así, el tipo de trabajo que realizan las/os artistas⁴⁸ con los que aquí se dialoga es considerado como un empleo que se tensiona entre dimensiones positivas y negativas, pero con una condición estructural de precariedad que se sostiene y reproduce en tanto se encuentra inserta en las dinámicas de la crisis global del empleo.

Vale la pena agregar, que las artes no son sólo un trabajo, sino un tipo particular de ocupación considerada como profesión. Así, las artes del cuerpo en movimiento son entendidas aquí como una ocupación especializada que se realiza entre:

⁴⁸ Comparto con Díaz (2020) que una actividad artística puede ser entendida como un trabajo al considerar -entre otras cosas- la forma en que las/os artistas entienden su propia actividad. En este sentido, en otras investigaciones que he realizado, (Juárez Flores, 2018 y 2023) como en este espacio, las/os artistas de la danza suelen referirse a sí mismas/os como trabajadoras/es. Partiendo de esta auto adscripción, así como de la literatura aquí consultada, es que entiendo a la danza contemporánea como un trabajo.

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)

En síntesis, las artes del cuerpo en movimiento son una actividad profesional que adquiere sentido en una relación estrecha con la sociedad como universo que es tanto fuente de inspiración y reflexión, como mercado y público. No obstante, es a su vez un campo de actividad inestable y con un alto grado de incertidumbre (Hualde, Guadarrama y López, 2016); que carece de protección social a través de instituciones o de organizaciones gremiales; que no cuenta con seguridad social ni prestaciones (Reygadas, 2011, pp.33-36); que se sostiene a través del tránsito entre el empleo y el desempleo bajo una lógica del sostenimiento de su actividad por proyectos (Bulloni, 2020); que sufren una desvalorización por ser una actividad sin un discurso textual que facilite su comprensión (Mauro, 2018); que experimenta distintos tipos de discriminaciones por ser una actividad generizada y feminizada (Mora, 2010; Buscatto, 2014, 2018; Mauro, 2020), y que a pesar de ser actividades con un alto grado de escolaridad, perciben salarios bajos (Sánchez, Romero y Reyes, 2019) en relación con otras actividades profesionales.

Hay que agregar, en el contexto de la pandemia, la vulnerabilidad que las/os artistas de los cuerpos en movimiento sufrieron porque sus principales labores y fuentes de ingresos fueron consideradas como no esenciales, y a quienes se dedican a estas ocupaciones como agentes de riesgo, ya que, sus actividades se realizan principalmente entre acciones

consideradas como contaminantes (Kent, 2021): el encuentro de dos o más cuerpos, el movimiento y agitación, la generación de sudor, vaho y contactos físicos, así como la exposición frente a un público, entre otros.

En su dimensión subjetiva, quienes se dedican a las artes lo hacen desde una fuerte carga vocacional (Sapiro, 2012), con un fuerte deseo de autorrealización y de elaboración de discursos (Louppe, 2011) estéticos y políticos sobre su realidad individual y su contexto social. Las/os artistas de los cuerpos en movimiento experimentan su quehacer cotidiano a través del cuerpo y una conciencia sobre éste y sus posibilidades de afectar y dejarse afectar (Kent, 2021) por el mundo. Así, las/os artistas construyen sus sentidos como trabajadoras/es del arte en una tensión y negociación permanente entre sus motivaciones personales por crear y construir trayectorias en torno a su creación artística, y las condiciones materiales y locales de su campo laboral, las transformaciones globales de los mercados de trabajo y la valoración que reciben por parte de la sociedad.

4.- Ser artista del cuerpo en movimiento en tiempos de crisis agravada

Considerando todo lo anterior, es posible afirmar que las/os artistas de los cuerpos en movimiento vieron trastocados sus universos subjetivos como seres danzantes, sus condiciones materiales de trabajo, sus referentes contextuales, los productos que éstos crean en forma de proyectos artísticos y sus posibilidades de relacionarse con el mundo a partir de su cercanía con el cuerpo.

Es entonces que, situar a través de la antropología las prácticas discursivas en el universo de la danza contemporánea junto a las transformaciones políticas, sociales y materiales de los últimos años en México, invita a preguntarse cuáles son las formas en que las/os artistas se relacionan con su contexto y cómo es que construyen sentidos sobre sí mismas/os, a la vez que sortean sus experiencias entre la suma de múltiples agravantes a una condición de precariedad estructural.

Por otra parte, si suponemos que los procesos individuales y subjetivos a través de los cuales se configuran sentidos e identificaciones en torno a las actividades artísticas, se realizan a través de una negociación entre los deseos personales y las condiciones materiales (Juárez, Flores 2018; Solís y Brijandez, 2018) en las que se trazan sus horizontes vitales, es pertinente preguntarse a su vez, si estos procesos de construcción de sentido se ven reflejados en los discursos de quienes participan en el campo de las artes de los cuerpos en movimiento y, cómo es que éstos se configuran en contextos de crisis social que impactan significativamente las formas de crear, producir y circular danza en el país.

Quienes practican danza se vieron interpeladas/os -por la condición ontológica de su actividad profesional- a situarse en una postura de reflexión, cuestionamiento y tensión

profunda como respuesta a este tiempo de crisis. La precarización de sus condiciones laborales y la limitación de su medio de encuentro con el mundo -a través del cuerpo- suscitó profundas reflexiones que cuestionaron sus sentidos como artistas del cuerpo y profesionales del arte, al mismo tiempo que se buscaban maneras de resistir la crisis pandémica. Así, la “creatividad, solidaridad, resiliencia y convicción” (Sotelo, 2021 p.18) fueron sólo algunas de las apuestas que sirvieron para enfrentar los embates de una situación que trastocó, tanto la dimensión material de la vida de las/os artistas de la danza y los cuerpos en movimiento, como su dimensión emocional y psicológica.

La magnitud de las transformaciones derivadas de la crisis causada por el COVID aún no es clara, sin embargo, es posible conjeturar que su impacto ha sido significativo y que éste podrá percibirse aún en el futuro afectando a grandes sectores sociales, entre ellos a las/os artistas. De igual manera, podría significar el tránsito hacia nuevas formas de creación, producción y circulación de proyectos dancísticos.

Por último, en tanto los planteamientos hasta aquí esbozados requieren situarse en una dimensión observable para la investigación antropológica, y en sintonía con el objetivo por explorar las múltiples configuraciones de significados en torno a ser artista y trabajadora/or del arte, así como sus posibles transformaciones en contextos de crisis a través de los discursos y prácticas escénicas, elaboro un conjunto de cuestionamientos para conocer y comprender las representaciones que un grupo de artistas de los cuerpos en movimiento realizan sobre su actividad artística en la Ciudad de México.

La interrogante que será punto de partida y brújula de aquí en adelante es aquella que busca explorar y conocer si el contexto de crisis causado por el COVID implicó cuestionamientos o reconfiguraciones sobre lo que significa ser artista de la danza

contemporánea y/o los cuerpos en movimiento. En segundo lugar, me interesa describir qué referentes semióticos fueron utilizados, desplegados y/o transformados para dar sentido a su condición como artistas y como trabajadores del arte.

Con estos cuestionamientos, anclados al contexto de crisis que viven las/os artistas de la danza contemporánea y los cuerpos en movimiento en México causado por el COVID, a continuación, elaboro una propuesta metodológica como camino de acercamiento al universo de estas/os artistas en la CDMX, seguido de un espacio que da cuenta de las experiencias de un grupo de colaboradoras/es en torno a los significados de ser artista en tiempos de crisis

Aquí nuestras preguntas, los presupuestos y los objetivos siempre fueron pautas flexibles y cumplieron la función de una hoja de ruta que se fue adecuando en relación con las adversidades y posibilidades que aparecieron en este encuentro con el universo de la danza y el arte escénico en la Ciudad de México, así como en el diálogo con quienes participan en él.

4.1.- Los relatos biográficos: un acercamiento desde la antropología a los discursos cómo configuradores de sentido

Para realizar un acercamiento al universo de artistas de los cuerpos en movimiento en la capital, esbozo lo que será una primera propuesta metodológica que, desde la etnosociología busca observar de manera abierta y experimental los discursos y prácticas a través de las cuales se crea y reflexiona en torno a la actividad de danzar.

Así, para explorar las formas en que artistas elaboran reflexiones sobre sí mismos como trabajadores del arte, me sitúo desde un enfoque que, poniendo su atención en la vida

cotidiana a través de una mirada biográfica (Bertaux, 1981, 2005) permite realizar una observación diacrónica y sincrónica de las experiencias de vida. En particular, retomo aquí lo que este autor denomina relatos de prácticas, que es una versión más acotada de los relatos de vida. Hago uso de este tipo de relatos, ya que contemplan la “descripción de experiencias vividas en primera persona y de contextos en los que estas experiencias se han desarrollado” (Bertaux, 2005, p.21).

Lo que se buscó con esta propuesta biográfica, fue recopilar las experiencias más significativas de un grupo de artistas durante un periodo específico enmarcado en un contexto de crisis global que afectó tanto su actividad profesional como la manera en la que concebían su lugar en el mundo⁴⁹. Con esto, se colocan en diálogo dos dimensiones de análisis: por un lado, la ilación narrativa que constituye los recortes biográficos de las/os artistas de la danza, y por el otro, los recursos semióticos con los que estas narrativas son configuradas.

Para esto se elaboró un instrumento que, a través de una batería de preguntas semiestructuradas, y en una interacción en forma de entrevista (ver anexo 1), permitiera recopilar los relatos de prácticas como fragmentos de experiencias situadas que giraron en torno a los significados de ser artista en contextos de crisis.

Cabe señalar que la entrevista, en tanto herramienta elemental de la investigación sociológica, proporciona una experiencia que es en parte artificial ya que, en ésta, un sujeto investigador solicita de un actor específico información particular. La entrevista como situación y el contexto de su realización son condicionantes que, si bien permiten acceder a

⁴⁹ Explorar y relacionar múltiples experiencias individuales en torno a una situación particular, permite “superar sus singularidades para lograr, mediante una construcción progresiva, una representación sociológica de los componentes *sociales* (colectivos) de la situación” (Bertaux, 2005, p.37). En correspondencia con esta propuesta, se buscó -como se verá más adelante- explorar, conocer y relacionar distintos testimonios de artistas de los cuerpos en movimiento en torno sus experiencias con la pandemia del COVID.

experiencias de la vida de las personas, son construidas en una interacción previamente definida y en la búsqueda, la mayoría de las veces, de información anticipadamente imaginada por las/os investigadoras/es⁵⁰.

Durante la realización de las entrevistas para este trabajo, la vigilancia de las particularidades de esta situación fue una condición crítica para dar espacio a una equivalencia epistémica que permitiera que la entrevista fuera un diálogo abierto en donde el hilo conductor, más que una guía fija, se configurara en una negociación y colaboración entre los intereses de las partes participantes.

Esto resultó, entre otras cosas en: 1) una apertura que permitió conocer experiencias y situaciones que en ocasiones bordearon y desbordaron mis intereses iniciales, pero que nutrió los hallazgos finales de esta investigación; 2) la recopilación de información que en ocasiones fue difícil ordenar en ejes temáticos homogéneos, pero que a su vez amplió la diversidad de puntos de vista sobre la vida en el arte escénico de la CDMX.

Si bien durante esta investigación busqué subsanar estas particularidades, el compaginar esta ruta metodológica con un ejercicio etnográfico experimental -el cual visitaremos más adelante- permitió contrastar dos formas de exploración y construcción de información. Las experiencias y significados derivados de las entrevistas junto a las descripciones y hallazgos recopilados del acompañamiento de procesos creativos en la danza durante la pandemia y sus meses posteriores, contribuyeron a complejizar y profundizar

⁵⁰ Como señala este autor, es el investigador quien marca de antemano la orientación de una entrevista al expresar los temas u objetos sobre los cuales se dispone la conversación, así como es ella o él, quien sabe qué se está buscando o pretendiendo hacer con la información que surja durante la conversación. Esto es importante ya que esta orientación y condicionalidad que forman parte de la entrevista como instrumento de investigación “queda interiorizada por el sujeto bajo la forma de un filtro implícito a través del cual selecciona, en el universo semántico de la totalidad interior de sus experiencias, lo que será capaz de responder a las expectativas del investigador” (Bertaux, 2005, p.51).

posibles comprensiones sobre las/os artistas y sus actividades creativas en contextos de crisis. En los siguientes apartados presento una nota metodológica sobre las posibilidades y limitaciones de elegir con quién fue posible contactar para realizar las entrevistas⁵¹ y, posteriormente se reúnen y analizan los testimonios derivados de las conversaciones que se realizaron con un grupo de artistas de los cuerpos en movimiento.

4.2.- ¿Con quién hablar? Posibilidades y limitaciones para hacer entrevistas en un contexto de encierro y distanciamiento

Desde inicios del año 2020, fui generando una red de contactos con la intención de conocer lo que estaban experimentando las/os artistas de los cuerpos en movimiento, tanto en su condición como artistas, como en su condición de trabajadores del arte. Para esto, y dentro de los alcances de un proyecto de una tesis doctoral, el tamaño y diversidad de la danza contemporánea en la Ciudad de México, así como el contexto de encierro experimentado en el proceso de este ejercicio, se propuso una delimitación de posibles colaboradoras/es que atendiera los objetivos de esta investigación y que pudiera arrojar información que, aunque no tiene la intención de ser representativa, sí permitiera mostrar algunas de las similitudes y diferencias que experimentaron en tanto integrantes de un universo artístico más amplio. Así, se establecieron un conjunto de criterios para integrar una muestra no probabilística de participantes:

- Que fueran artistas jóvenes:

⁵¹ Para consultar los tiempos en los que se realizaron tanto los encuentros etnográficos como las entrevistas revisar el anexo 2.

Esta primera delimitación fue problemática, ya que la noción de juventud puede variar en función de la fuente a la que se acuda. Así, la ONU señala que la juventud comprende aquellas personas entre 15 y 24 años, por su parte el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), agencia de esta misma organización señala que la edad de los jóvenes va de los 14 a los 29 años. En México, el Instituto Mexicano de la Juventud establece que esta etapa va de los 12 a los 29 años⁵². Sin embargo, lo que nos interesa en este trabajo, más que las características fijas de un periodo entre edades, es captar un periodo en la vida personal y profesional, entendido como una etapa vital, en el que las/os entrevistados de la danza aún se encuentran consolidando su identidad como artistas, sus horizontes estéticos y sus proyectos profesionales y personales. Así, más que referirnos a personas jóvenes, nos referimos a proyectos y/o trayectorias jóvenes en tanto esfuerzos individuales o colectivos en los cuales se generan discursos y apuestas específicas relacionados con el cuerpo y la danza.

Aunado a esto, considero necesario contribuir a elaborar trabajos académicos que registren el quehacer artístico de agrupaciones, proyectos y artistas jóvenes y en procesos de consolidación, ya que el foco generalmente se centra en personajes, compañías y agrupaciones consolidadas o de larga data. Esto, en parte, atiende a una forma de escribir y documentar la danza que históricamente ha puesto su atención en las/os protagonistas de la danza (Alarcón, 2022).

Por último, esta primera delimitación atiende a su vez al supuesto de que las/os artistas con proyectos aún en procesos de consolidación, sufrieron de manera más acentuada

⁵² Sobre la categoría de juventud consultar: <https://www.un.org/es/global-issues/youth>, <https://www.unicef.org/cuba/historias/quienes-son-los-jovenes-de-hoy-una-generacion-sin-limites> y <https://www.gob.mx/imjuve/articulos/que-es-ser-joven>

los efectos de la pandemia por contar con menos capitales sociales, menos recursos económicos y menor seguridad laboral para afrontar las dificultades de la crisis que experimentaron entre el 2020 y 2021.

- Que fueran responsables (coreógrafas/os o directoras/os) de proyectos cuya antigüedad fuera mayor a un año.

Esta segunda delimitación es complementaria a la anterior, es decir, busca captar proyectos artísticos en procesos de consolidación, a la vez que busca conocer la experiencia de personas que durante la pandemia no sólo tuvieron que dejar de bailar, sino que, en tanto responsables de colectivos, compañías o agrupaciones también se vieron en la necesidad de administrar y negociar con otros actores tales como intérpretes, colaboradoras/es, iluminadoras/es, productoras/es, gestoras/es, entre otras/os, así como con espacios como galerías, museos, teatros e instancias de gobiernos locales, estatales y federales.

- Que radicarán en la Ciudad de México.

Esto es relevante ya que, como se mencionó en capítulos anteriores, la capital del país ha sido históricamente el espacio más importante para el desarrollo de las artes escénicas y la danza contemporánea en México, y es a la vez el espacio con más infraestructura (teatros, salas de ensayo, escuelas, etcétera) y agrupaciones y proyectos artísticos. Sin embargo, si bien conocer las experiencias de las/os artistas capitalinos puede dar indicios sobre lo que acontece a nivel nacional, no es pretensión de este trabajo elaborar generalizaciones sobre lo que pasa en otras localidades del país.

- Que se hayan encontrado activos como intérpretes, creadoras/es, coreógrafas/os y/o directoras/es durante los años 2020 y 2021.

Con estos criterios se elaboró una guía de preguntas para explorar las dimensiones diacrónicas y sincrónicas de las experiencias de las/os artistas entrevistados. A la par, se establecieron contactos con artistas de la capital, con la finalidad de contar con experiencias, tanto individuales como grupales que se vieron afectadas por la pandemia.

Como resultado, se realizaron 25 entrevistas narrativas (Ver tabla 1) a artistas de la danza y el cuerpo en la Ciudad de México entre los meses de abril y diciembre del 2021. La distribución de las/os entrevistadas/os fue de 8 hombres y 17 mujeres, con un promedio de edad 32 años. La mayoría de las/os entrevistadas/os son originarias/os de la capital, conformado por un grupo de 14 personas, lo que representa un 56 por ciento del total de entrevistadas/os. Nueve personas son del interior de la república y dos de fuera del país.

De las/os entrevistadas/os, 22 cuentan con estudios profesionales y tres con estudios medio superiores. Al entrevistarlas/os, dos personas contaban con apoyos por parte del Estado, y al concluir las entrevistas la mitad de ellas/os contaba con algún esquema de vacunación. Sólo una persona decidió no vacunarse. No obstante, estos datos cambiaron entre abril y noviembre del 2021, por lo que al final del año, al menos otros tres entrevistadas/os recibieron apoyos estatales y la mayoría completó su esquema de vacunación.

El resultado final de colaboradoras/es atendió tanto a la delimitación aquí planteada como a las posibilidades y limitaciones derivadas del trabajo de campo. No obstante, es pertinente señalar que se partió de la idea de construir un muestreo cualitativo no representativo en cadena o por redes (Miles, Huberman y Creswell en Sampieri, 2006, pp.566-568), comúnmente conocido como “bola de nieve”, en donde, a través de un primer acercamiento con artistas de la danza en la Ciudad de México, se generaron redes de contactos que contribuyeron con la realización de este trabajo.

Tabla 1*Entrevistas realizadas entre artistas de los cuerpos en movimiento en la CDMX*

	Nombre	Proyecto	Originaria	Residencia	Estudios	Edad	Vacuna	Apoyo
1	Rocío	La poética del agrado	Monterrey	Cdmx	Lic. danza	34	No	No
2	Ricardo	Independiente	Monterrey	Cdmx	Prepa	31	No	Sí
3	Luis	Uróboros	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	30	No	No
4	Erika	LAGÚDANZA	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	38	No	No
5	Guillermo	Independiente	Cdmx	Cdmx	Lic. danza (no titulado)	31	No	No
6	Melva	Melva Olivas	Hermosillo (Son.)	Cdmx	Lic. Artes escénicas	31	Sí	No
7	Gaby	Motores danza	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	32	No	No
8	Diego	Nohbords	Los Mochis (Sin.)	Cdmx	Prepa	30	No	No
9	Julia	Independiente	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	30	No	Sí
10	Mauricio	Plataforma.pm	Cdmx	Cdmx	Lic. teatro (no titulado)	31	No	No
11	Gaby	Independiente	Torreón (Coah.)	Cdmx	Lic. danza Lic. diseño	40	Sí	No
12	Jessica	Iluminadora	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	40	Sí	Sí
13	Tomas	Visión Danza Contemporánea	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	22	No	No
14	Catalina	Hekatômbe	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	30	Sí	No
15	Ariana	Drama Danza	Cdmx	Cdmx	Lic. coreografía	30	Sí	No
16	Isela	Hebra	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	33	Sí	No
17	Itzel	Atlas	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	31	Sí	No
18	Patricia	Ts'ook Danza	Cdmx	Cdmx	Lic. danza	30	Sí	No
19	Zurizadai	Ts'ook Danza	Bacalar (Roo.)	Cdmx	Lic. danza	32	Sí	No
20	Aura	Sociedad de carne y hueso	Cdmx	Cdmx	Lic. com. visual	34	Sí	No
21	Gabriela	Moviente	Quito (Ecu.)	Cdmx	Lic. danza	36	No	No
22	Flor	Territorio abierto	Buenos Aires (Arg.)	Cdmx	Lic. danza teatro	36	Sí	No
23	Stephanie	Punto de inflexión	Cdmx	Salt Lake City	Lic. danza	34	Sí	Sí
24	José	Zapapa' Escena	Oaxaca	Cdmx	Lic. danza	31	Sí	Sí
25	Yumana	Visión Danza Contemporánea	Cdmx	Cdmx	Lic. Danza	24	Sí	Sí

Nota. Elaboración propia a partir del trabajo de campo realizado entre abril y octubre de

2021. Los datos se actualizaron en diciembre del 2022.

Como anotación importante, el realizar trabajo de campo durante un periodo de encierro prolongado dificultó en gran medida la posibilidad de iniciar una red de contactos, así como ampliar y diversificar esta red entre distintos sectores del ámbito dancístico. Esto, ya que, si bien la Ciudad de México cuenta con un amplio número de artistas dedicados al cuerpo en escena, a la danza y al performance, las condiciones de inactividad, el distanciamiento social y el encierro, así como mis limitaciones en tanto originario de otra ciudad y mi reciente llegada a la ciudad a finales del 2019, fueron elementos que condicionaron las posibilidades para conocer y contactar a más artistas. Esto sin duda limitó la diversidad de los perfiles de las/os entrevistados.

En atención a estas limitaciones, es necesario señalar que, a pesar de que se realizaron esfuerzos para diversificar las redes de contactos, existe un alto grado de homogeneidad entre las/os colaboradoras/es de esta investigación y, consecuentemente, existen similitudes en sus experiencias. Otro elemento por considerar es que, en tanto la búsqueda de contactos se realizó en su mayoría durante un periodo en donde la comunicación era predominantemente virtual, esto también condicionó otros posibles medios de encuentro como pueden ser el asistir a funciones de danza, festivales, coloquios, eventos sociales, entre otros.

Así mismo, durante la pandemia muchas/os artistas tuvieron periodos de inactividad intermitentes, en algunos casos más prolongados que otros, por lo que la visibilidad limitada que tuvieron algunas/os artistas también significó un factor importante en la exploración de otros posibles testimonios. Esto implicó que, en gran medida se pudo contactar a artistas que, o bien estaban activos durante el periodo en el que se recopiló información de campo, o bien que se mantuvieron activos y visibles durante la pandemia o la mayor parte de ella. Habiendo señalado lo anterior, los relatos que se presentan a continuación permiten conocer parte de

los impactos que tuvo la pandemia en el mundo de las artes y de la danza contemporánea en la CDMX.

4.3.- Relatos en torno a ser artistas de la danza y el cuerpo en tiempos de crisis

En este apartado se presentan algunas de las experiencias que vivieron las/os artistas de la danza y los cuerpos en movimiento que colaboraron con esta investigación. Si bien las voces que aquí se agrupan no representan la totalidad de la diversidad de formas en las que se experimentó la vida en torno a la danza en la Ciudad de México durante la pandemia, sí permite adentrarnos a conocer cómo es que quienes se dedican al trabajo artístico, vivieron, afrontaron, reflexionaron y, a final de cuentas resistieron las muchas dificultades derivadas de un periodo de crisis como el que vivimos entre los años 2020 y 2022.

En tanto las historias de las/os artistas que aquí se acuerpan a través de sus voces transfiguradas en letras son extensas, he realizado un trabajo de selección tomando como referencia las preguntas y planteamientos de esta investigación. Esta organización, tuvo como objetivo elaborar un cuerpo coherente de relatos sobre las experiencias de ser artista de la danza y el cuerpo en tiempos de crisis. Vale la pena señalar que este trabajo se realiza en un esfuerzo consciente y riguroso por respetar el sentido original de lo que las/os autores quisieron compartir.

A continuación, encontramos una agrupación de las experiencias más significativas experimentadas por causa de la llegada de la pandemia, de las modificaciones que esto significó para la vida personal y profesional, así como de las reflexiones que resultaron de los primeros meses de pandemia y las adecuaciones y transformaciones derivadas de la misma.

Estos testimonios corresponden a relatos seleccionados de las/os 25 artistas que fueron entrevistadas/os entre abril y diciembre del 2021. Este fue un tiempo en el que la pandemia seguía presente, las precauciones sanitarias permanecían en constante cambio y en ese sentido las entrevistas son reflejo de un periodo que, si bien sufría transformaciones cotidianas en torno a la situación del COVID, aún se percibía como un periodo de crisis atípica. Ejemplo de esto es que, al comenzar las entrevistas, en México aún no iniciaban las campañas para vacunar a la población en general, por lo que las/os primeras/os entrevistadas/os no habían iniciado su esquema de vacunación. No obstante, al concluir la realización de entrevistas, éstas ya tenían meses de haber iniciado. Esto es sólo una muestra de los retos que implicó realizar investigaciones sobre la pandemia mientras ésta ocurría, a la vez que pone de manifiesto algunas de las dificultades para poner en un mismo diálogo experiencias que, a pesar de girar en torno a una misma temática son muy diversas entre sí.

4.3.1.- Vivir en Tiempos Inéditos.

Los años 2020 y 2021 fueron tiempos inusitados. Era difícil imaginar que, de la noche a la mañana, nos encontraríamos confinados en nuestros hogares cuidando de nuestra salud y en la necesidad de guardar distancia con otras personas. Tampoco imaginábamos la posibilidad de vernos obligados a pausar la vida y modificar nuestros planes a corto, mediano y largo plazo. Y si bien esta situación nos colocó a todas/os ante una experiencia desconocida, pero a la vez compartida, la forma en la que cada una/o afrontamos esta situación fue única.

En este apartado agrupo un par de estas experiencias, para dar cuenta lo que significó vivir este contexto inusitado. Comencemos conociendo cómo fue que las/os artistas de los

cuerpos en movimiento experimentaron la llegada de la pandemia. Sobre esto, Rocío, intérprete y creadora escénica, nos platica:

...los primeros meses fueron de completo encierro. No de detener la profesión, porque al final eso es imposible. Siento que esos meses decía: “bueno, si la vida está poniendo una pausa hay que aprovecharla para pensar, reflexionar y compartir”. Esos primeros meses me lo tomé para tener tiempo para mí. Hay un cambio a inicios de junio, donde empiezan a suceder iniciativas colectivas [entre artistas de la danza] que para mí es como “okey va”, después de este encierro y reflexión, de este “qué necesito yo como persona antes de ser artista” ahora hay necesidad de una reflexión desde una mirada colectiva. Después de este periodo vino una etapa muy bella que llegó en agosto que me convertí en repartidora de *Danza a Domicilio*⁵³. Un poco también creo que para esas alturas ya no teníamos miedo de salir ¿no?

Y agrega:

En realidad, mi pandemia ha tenido un montón de etapas. Ahora, llegó septiembre [del 2020] y ya estábamos hartos. Ya me había acabado mis ahorros, y era imposible no estar dando clases, no estar teniendo ensayos. Soy bailarina free lance, vivo al día y no tengo un trabajo de base que me esté pagando... (Rocío Reyes, abril del 2021)

El testimonio de Rocío permite ver a grandes rasgos algunas de las etapas más representativas de la pandemia: 1) la pausa inicial y el tiempo para una/o misma/o, 2) la búsqueda de acompañamiento colectivo, 3) las reflexiones sobre el quehacer artístico, 4) la atención personal y/o familiar y 5) la necesidad de regresar a trabajar.

⁵³ Para conocer más sobre este proyecto, consultar el apartado 6.4 de este trabajo.

En primera instancia la idea de parar las actividades artísticas y laborales implicó preocupaciones significativas sobre la vida en torno a una profesión que parece no permitir altos en el camino. Sobre esto, Melva, intérprete y creadora escénica expresa que:

Creo que todos le tenemos miedo a la pausa, y fue como encarar [ese temor]. Es una cuestión más personal de reconocer que tu bienestar está ligado a tu productividad, y que tu percepción del éxito entonces está ligada al hacer. Fue muy duro reconocer eso y decir “Melva, no pasa nada, eres más que eso”. Pero creo que todos tenemos un chip capitalista que no nos permite soltar, que no nos permite no hacer porque sentimos que perdemos (Melva Olivas, mayo del 2021).

En consonancia con lo señalado por Melva sobre la necesidad de “hacer”, pero ahora expresado como un “dar” encontramos la voz de Gabriela, directora de la agrupación Motores Danza.

Al principio, te voy a ser sincera, las primeras dos semanas [de encierro] yo dije “[por fin,] necesitaba vacaciones”, ya no podía más. [Antes de que llegara la pandemia, yo] estaba dando muchas clases y a veces era como mucho esto de dar, dar, dar, y yo decía “yo también necesito recibir e inspirarme”. (Gabriela, mayo 2021)

La enunciación de estos verbos que son el “hacer” y “dar” permanentemente, difuminan los límites entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo. En una actividad que generalmente se considera como realizada “por amor al arte”, puede ser difícil discernir cuando se trabaja y cuando no se está trabajando. Sobre esto Catalina, intérprete escénica, coreógrafa y productora reflexiona:

...yo recuerdo que todo abril [del 2020] dije: “¿nos toca encerrarnos? pues nos vamos a encerrar”. Creo que por primera vez asumí [la idea de] un tiempo libre [...] [y fue como] “¿qué significa esto del tiempo libre? Fue comenzar a reflexionar, [en mi caso]: dónde haces las cosas por una obligación laboral y dónde haces las cosas sólo por gusto y, realmente, preguntarme cuándo tenemos oportunidad de separar esas dos [dimensiones]... (Catalina Navarrete, julio del 2021)

El reconocer que es posible detenerse, así como asumir el estrés y la culpa derivada de poner un alto a sus actividades a causa de una pausa obligada a su vez originó otras reflexiones concernientes a la relación entre tiempos libres y tiempos de trabajo. Sobre esto Jéssica, iluminadora, intérprete y creadora escénica nos comenta:

Los primeros meses aproveché el tiempo porque soy una persona que se la pasa trabajando. Pero, después me comencé a cuestionar si mi actividad profesional era relevante para el mundo... Al final de cuentas, espero que [después de la pandemia] conservemos el derecho a la inutilidad, porque creo que esos momentos de pausa son necesarios. En esos momentos de inutilidad es cuando pueden suceder otras cosas [...] y cuando podemos cuestionarnos cosas que no nos permitimos cuando estamos en llamas... (Jéssica Elizondo, junio del 2021)

Estos cuestionamientos sobre los significados de ser artista y sobre las trayectorias construidas en torno a la danza aparecen con recurrencia entre las experiencias que pude conocer. Sobre esto, Gabriela, intérprete, creadora y docente -quien al momento de la entrevista radicaba en la CDMX, pero que actualmente vive en Canadá- se cuestiona: “al

final durante la pandemia sí que se reflejaron mucho todas esas preguntas de ‘¿en dónde he puesto mi tiempo y energía en los últimos años?’” (Gabriela Guerra Woo, junio del 2021).

La pausa inicial se convierte entonces en posibilidad reflexiva que, como señalaron Melva, Gaby y Catalina, en otros tiempos era imposible o impensable encontrar. En esta condición inusitada, en donde la incertidumbre y el cuidado de la vida y la salud tomaron por asalto nuestras vidas, emergen a su vez ponderaciones que se generan como respuesta a la pausa y a la crisis. Sobre esto, Stephanie, coreógrafa e intérprete, quien al momento de la entrevista se había mudado a vivir en Estados Unidos, nos comparte cómo la danza dejó, momentáneamente, de ser su prioridad:

Durante la pandemia había momentos muy malos [...] pero hubo también momentos buenos, como de decir “okey, la vida paró un segundo”, y [esto] también me permitió poner en perspectiva lo que es realmente esencial. Y en ese momento la danza y el arte sí eran importantes, sabes, pero no las consideraba mi prioridad. Y esa fue justo la crisis en la que yo me encontraba. (Stephanie García, 2021)

Las palabras de Stephanie muestran cómo ante una situación de crisis hay un desplazamiento que pausa la importancia de su vocación por el arte para concentrarse en la emergencia del presente y la necesidad por sobrevivir en términos económicos, como poner atención en el cuidado de la salud individual y familiar. En ese tiempo, la pareja de Stephanie recién se había mudado a México para iniciar una vida en familia y la pandemia los colocó en una crisis económica que los obligó a mudarse a Estados Unidos.

Por su parte, Flor, intérprete, investigadora y documentalista refuerza la idea de que en el hacer está el ser y, que en tiempos donde no se puede hacer, entonces las nociones que dan soporte a nuestra dimensión identitaria entran en crisis:

El encierro fue muy reflexivo para mí. Me pregunté muchas cosas [...]. Me acuerdo con una amiga con la que hablaba, en un momento le decía: “cuando dejás de hacer todo lo que hacés hasta te replanteas quien sos”, porque lo que hacés y lo que sos van de la mano. Entonces era como si al dejar de hacer todo esto que hacés, [como hacer arte], empiezas a parecer otra cosa. Había un vacío. Pero a la vez para mí estaba bien. No era un vacío angustiante. (Flor Firvida, septiembre del 2021)

Sin embargo, no todas/os las/os artistas tuvieron esta posibilidad de pausar y tener tiempo para imaginar cosas distintas. Tal es el caso de Isela y Rocío que, al ser ambas artistas y madres, experimentaron la pandemia de forma distinta al resto de sus colegas:

...a mí lo que me ayudó en la pandemia es que mi hijo estaba conmigo. Entonces yo organizaba mis tiempos, tenía juntas y estaba creando y estaba dando clases, pero también era mamá. Entonces nunca perdí mi rutina. Seis de la mañana yo de pie, para dejar todas las cosas de mi hijo listas. Nunca perdí la rutina, nunca estuve “bueno, ahora qué voy a hacer”, no, no mamacita. Porque yo puedo no comer, pero mi hijo tiene que comer. Todo mi tiempo lo organizaba con base a las cosas que tenía con mi hijo, entonces yo nunca perdí la rutina y él tampoco. Por eso yo pude seguir creando y tuve la fuerza para seguir haciendo proyectos, pero fue un trabajo que no te quiero ni explicar, una chinga. (Isela Quintana, agosto del 2021)

El encierro significó a su vez no poder contar con sus redes familiares.

...pues yo soy mamá, y lo primero que cambió fue [el enfrentarme a la] responsabilidad de mi hija en casa sin el apoyo y contención de familiares. Definitivamente eso cambió los tiempos de mi vida. Empezamos a hacer *home schooling*, lo cual implicaba que mis mañanas tuvieran otra forma de desarrollarse, a lo mejor en la vida normal antes de pandemia yo llevaba a mi hija a la comunidad educativa, y tenía ese tiempo para dar o tomar clases, para trabajar en la computadora. En la tarde si tenía ensayos sabía que la podía dejar en casa de las tías. De alguna manera había un engranaje más amplio que permitía que la vida se llevara a cabo y de repente tres personas estar encerradas en la casa fue como que ¡guau! (Rocío Reyes, abril del 2021)

Estas experiencias diferenciadas por la maternidad, pone en evidencia que quienes compaginan sus actividades artísticas y el cuidado de las/os hijos no experimentaron de la misma manera los tiempos de pausa que expresaron en sus testimonios otras/os artistas. Lo que para unas/os significó un momento de pausa y oportunidad de ocio y libertad para la reflexión sobre sus condiciones de vida como artistas, para Isela y Rocío significó el reacomodo de los cuidados familiares y la reorganización de los tiempos en torno al aumento de una carga extra de responsabilidades que antes de la pandemia eran compartidos con la escuela, otras/os familiares y actividades fuera del hogar. En este sentido, si bien para las mujeres existía ya un fuerte esfuerzo por compensar un conjunto de cargas económicas, simbólicas y culturales que dificultan la compaginación entre el trabajo y el cuidado maternal (Verdenelli, 2020), durante la pandemia, estas cargas se acrecentaron e implicaron nuevas negociaciones entre las artistas y sus responsabilidades familiares y sus trabajos.

4.3.2.- Una Crisis radical: Afectaciones en el Trabajo Artístico.

Por otra parte, y en un tránsito hacia los significados de ser artistas del cuerpo y el movimiento durante los años 2020 y 2021, encontramos que la mayoría de las/entrevistadas/os sufrieron afectaciones relacionadas con su quehacer laboral y artístico. Sin embargo, existe a su vez una diversidad de opiniones en torno al tipo de valoración que se realiza sobre dicha afectación. Por una parte, hay experiencias que señalan que este periodo de tiempo posibilitó reflexiones, realización de planes pendientes, imaginación y activación de propósitos hacia el futuro y/o el encuentro con distintas formas de crear, entre otros. Tal es el caso de Ricardo, artista escénico multidisciplinario, para quien la transformación de la vida derivada de la pandemia lo encuentra en un momento de consolidación profesional y aprovecha este momento para concentrar su atención en sus proyectos artísticos personales:

...la pandemia vino en el momento en que estoy transitando hacia una posición de mayor independencia creativa. Hasta ese momento yo trabajaba en colectivos todo el tiempo, en creaciones colectivas, etcétera. El FONCA⁵⁴ me da la posibilidad de visualizarme elaborando mis propios proyectos. Me explico: ahorita estoy dirigiendo un proyecto coreográfico, lo cual se siente raro. Pero al mismo tiempo deseo asumir esa nueva responsabilidad y sé que también me va a dar más lana eventualmente. Si yo hago récord de coreógrafo, que lo estoy haciendo desde que empecé mi carrera, pero ahora [estoy] dedicado a esto, pues sé que en unos años a lo mejor ya voy solamente a coreografiar y vivir de mis propios proyectos.

⁵⁴ Ricardo fue acreedor, en su edición 2020-2021, de la beca Jóvenes Creadores del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC) -anteriormente conocido como FONCA- de la Secretaría de

Y esto se pudo dar porque en pandemia tuve el tiempo para hacerlo, cosa que nunca había tenido. Yo siempre estaba en chinga con varias chambas simultáneas que no me permitían dedicarle unas tres o cuatro horas por día a un proyecto escrito ¿sabes? Y esta pandemia pude decir: “A ver, qué quiero hacer”. Entonces la pandemia sí me permitió eso. (Ricardo Daniel Rodríguez Rojas, abril del 2021)

Aunado a esto, comparte un pensamiento sobre cómo las/os artistas viven en una permanente situación de crisis. Así, la llegada de la pandemia los enfrentó a un escenario, en parte desconocido, pero con características de una condición que es parte de su cotidianeidad: el trabajo predominantemente en crisis, pero ahora en su condición de crisis agravada:

Pues no sé si es arrogante esto, pero tengo capacidad de adaptación entrenada, y eso es parte de ser bailarín (risas) [...]. Es que sí, estar en crisis constante ya te mantiene en una frecuencia en la que esto es un pequeño bache, no se siente tanto [...]. (Ricardo Daniel Rodríguez Rojas, abril del 2021)

Esta reflexión invita a pensar que la situación económica y laboral de las/os artistas en la Ciudad de México, como ya se mencionó anteriormente, se realiza y gestiona en una condición estructural de precariedad que está relacionada con la multiactividad, los trabajos por proyecto y la incertidumbre salarial, entre otros. Sin embargo, esta condición se vio recrudecida durante la pandemia, lo que acentuó y complejizó las formas de enfrentar una “incertidumbre radical” (Barré y Duboc, 2021) que requirió de las/os artistas de los cuerpos en movimiento en México, el máximo de su capacidad creativa para autogestionarse, auto

Cultura. Esto le permitió investigar y producir el proyecto “El baile: Arqueología de un trazo”, estrenado en 2021.

cuidarse y autoemplearse a sí mismos. O bien, por otro lado, aplicar por apoyos públicos para subsistir durante los meses más duros de la pandemia.

Otra faceta de ese uso creativo de habilidades para enfrentar la pandemia, la encontramos con Mauricio, artista escénico y director de movimiento, quien señala que las afectaciones en su caso estuvieron más en la dimensión emocional que en la económica:

Siendo honesto no. Hubo una crisis a nivel emocional por la incertidumbre que estábamos viviendo ¿no? Pero la inspiración nunca decayó a una oscuridad de suprimir mi creatividad, al contrario, mi propia necesidad me llevó a transformar [lo que estaba pasando] a otro lugar donde colocar mis energías y mi creatividad. Pero en cuestión económica sí te puedo decir que no padecí algo que me haya obligado a decir “¿qué voy a hacer?”. (Mauricio Rico, junio del 2021)

De igual manera, para Catalina la pandemia significó una fuerte afectación, pero esto no impidió sus posibilidades para imaginar y realizar proyectos durante este periodo:

Yo me siento profundamente afectada por la pandemia. Pero también creo que tuve muchos procesos reflexivos, tuve oportunidades de escribir muchísimo, de crear obra: hice un remontaje y creé piezas nuevas. Estoy por empezar una aventura de residencia con otro colega coreógrafo. Me siento conmocionada por todo lo que ha sucedido. No le pondría un juicio de valor si fue para bien o para mal porque aquí estoy, y porque he podido seguir pagando las cuentas. (Catalina Navarrete, julio del 2021)

Sin embargo, las sensaciones positivas tienen también sus traslapes con las partes negativas del encierro y el distanciamiento. Tal como lo platica Flor, el postergar constantemente un estado de incertidumbre fue generando efectos cada vez más presentes:

...como que a grandes rasgos pensaría que no lo sufrí, como que algo del encierro a mí no me afectó para mal. No el encierro en sí, como decir: “necesito hacer más cosas”. Hubo algo de eso que tuvo un giro casi positivo, por decirlo de alguna forma. Sin embargo, al mismo tiempo sí siento que, y quizás también porque me enfermé [de COVID], que tuvo un efecto negativo acumulado. Ahora siento, con el tiempo, los efectos de la incomodidad que sentimos con la cercanía, como de no poder acercarte tranquilamente a alguien o de ciertas auto restricciones [al querer interactuar con otros]. Por un lado, está la enfermedad, por otro este panorama de no saber qué va a pasar o cómo le vamos a hacer, de estar en una especie de incertidumbre. Como que hay algo de estrés que se ha ido sumando [...]. Pero lo sentí en el tiempo, no fue algo de un día para otro. (Flor Firvida, septiembre del 2021)

Estos cruces se observan también entre personas cercanas, tal es el caso de Patricia y Zurizadai, intérpretes, coreógrafos y directores del proyecto Ts’ook danza, proyecto que es agrupación de danza a la vez que espacio de entrenamiento y foro para las artes escénicas, quienes expresan haber vivido los primeros meses de pandemia de maneras distintas:

En realidad, mis planes no se desmoronaron. Al contrario, la pandemia, lo diré, aunque se escuche mal, nos vino bien para el espacio porque fuimos el primer espacio en abrir en semáforo naranja en la ciudad. Entonces, en cuanto sacamos el Verano Machinquepero⁵⁵, que fue el año pasado [en 2020] la primera emisión, esto se llenó. De ese momento hasta hoy hemos tenido gente. Digamos que [...] no nos fue mal.

Paty tuvo como cuatro meses difíciles porque se le fueron sus chambas, pero, así como se le fueron sus trabajos le llegaron un chingo de trabajos en línea y digamos que no tuvo una pérdida económica, tal cual. Yo tenía beca, entonces a mí no me fue mal en ese sentido. Yo sabía que tenía que darle [nuestro proyecto]. Si te digo lo contrario te mentiría [...]. Lo que sí hemos sufrido es en dar funciones, en ese sentido claro que está muy jodido, ha habido menos actividad, menos paga por ese lado [...]. (Zurizadai González, agosto del 2021)

Por su parte, Patricia ahonda en cómo vivió ella los primeros meses de encierro

⁵⁵ El verano machinquepero es “un encuentro de entrenamiento abierto a cualquier persona interesada en la investigación del cuerpo a partir de impulsos acrobáticos que a su vez se utilizan de manera natural dentro de la danza contemporánea, en donde durante dos semanas se comparten distintas propuestas de movimiento” (<https://www.instagram.com/p/C59qyjzOIU-/?igsh=NW12eH13NGIxdTV0>).

Yo enloquecí. Es que se me cayeron muchas giras y muchos proyectos. Bueno, yo además de tener este proyecto, colaboro con muchos otros proyectos como intérprete, como creadora escénica. También se cayeron mis clases, porque yo vivía de dar un montón de clases por todos lados. Todo se cerró. Entonces la única opción los primeros dos meses fue dormir, comer, y la beca de Zuri (risas) porque vivíamos de la beca de Zuri. Fueron dos, tres meses que estuve sin hacer nada...

De pronto empezaron a activarse cosas [en línea], entonces empecé a vivir de clases en línea y me estuve manteniendo este tiempo de eso, pero me empecé a saturar. Doy más de quince clases a la semana, es muchísimo. De pronto dices “basta”. (Patricia Rivera, agosto del 2021)

Estas experiencias entre Patricia y Zurizadai, quienes son compañeros, pareja y socios, muestra como inclusive entre personas tan allegadas como amigos, parejas o familiares, las historias pueden ser significativamente disímiles entre sí. Sin duda ambos tienen historias y eventos compartidos durante la pandemia. No obstante, existen particularidades que los colocaron a su vez en posiciones distintas desde las cuales experimentar el encierro, el empleo y la creación.

Ahora bien, desde otro punto de vista, las afectaciones negativas percibidas por las/os artistas entrevistadas/os, giran principalmente en torno a que, a pesar de todo el esfuerzo realizado para la configuración de sus trayectorias artísticas, la dedicación a la danza contemporánea y al movimiento coreográfico como expresiones artísticas y como medios de vida, quedan expuestas de manera radical en su condición de fragilidad y precariedad en el contexto de la pandemia. Sobre esto Luis, coreógrafo e intérprete, expresa que:

durante la pandemia se hizo más visible la situación en que vivimos los artistas y se radicalizó. Si antes teníamos un pie sobre el cuello, ahora tenemos dos. Pero esto es algo que siempre ha existido en las artes y [si me preguntas] ¿va a mejorar?... no lo sé, yo esperarí que sí. ¿En cuánto tiempo? tampoco lo sé... (Luis Ortega, mayo del 2021)

La radicalización como expresión extrema de la precariedad en el trabajo artístico, abre espacios para observar las formas en que un contexto como el pandémico afectó las condiciones de las prácticas artísticas, así como las estrategias y reflexiones que, como respuesta, las/os artistas elaboraron sobre su lugar en el mundo, sobre su futuro, sobre cuáles son las aportaciones que el arte y la danza tiene par las/os otras/os y para una/o misma/o, así como las perspectivas sobre su futuro.

Es importante considerar, que las afectaciones por el cierre de actividades trastocan tanto las condiciones materiales para la realización de sus actividades laborales, como las trayectorias mismas de las/os artistas. La pausa implicó la posibilidad de respirar y reflexionar, así como la interrupción de trayectorias profesionales. En ese sentido Gabriela platica:

[Por la pandemia regresé a casa de mi familia], pero yo tengo mucho tiempo viviendo fuera, entonces me la pasé fatal. Porque además me fui de mi casa a los 18, y regresar a los 39 a darle la razón a la familia después de que te peleaste con ellos durante tantos años, defendiendo a capa y espada una profesión y finalmente decir “sí, familia, tenían razón: no tengo casa propia, no tengo nada que vender, no tengo marido que me mantenga (risas)”. Fue un reflejo de lo que me podía pasar en la vejez de seguir así: sin nada de qué echar mano, nada en qué apoyarme y sin ningún respaldo... Fue un golpe fuerte porque realmente yo no tenía a donde ir...

Era estar aquí en Ciudad de México y gastar 8 o 9 mil pesos mensuales que ¿de dónde los iba a sacar sin trabajo? o regresarme a Torreón. Fue fuerte porque, además, te ausentas tanto tiempo que: no fuiste a las bodas, no fuiste a los funerales, a los bautizos, algunas navidades ni te presentaste, no le regalaste nada a los sobrinos... Siempre tenía función, siempre una gira, siempre había algo: mi carrera, mi carrera, mi carrera y, en un momento de crisis ¿dónde está esa carrera que te respalda?, ¿dónde está eso que tanto defendiste y por lo que te peleaste con toda la familia por decir que sí valía la pena? Y al final ahí vengo con la cola entre las patas a que me den asilo... [cuando] según yo era independiente. (Gabriela Guerra Woo, junio del 2021)

Esta experiencia revela un profundo malestar que es resultado de una situación estructural que la mayoría de las/os artistas en México experimentan como una condición de ser de su actividad y que, con la llegada de la pandemia se agravó haciendo realidad muchos de los temores que acompañan cotidianamente a quienes se dedican al arte: ¿qué pasa si me

quedo sin trabajo y no puedo pagar mi casa?, ¿qué pasa si me enfermo o lesiono?, ¿cómo seguir haciendo arte o para qué hacerlo?

Este reconocimiento sobre una condición de precariedad que, a pesar de existir previamente se muestra de forma sorpresiva como más presente en tanto su agravamiento por el cierre de actividades, por la consideración no esencial de las actividades artísticas, por el distanciamiento de las/os otros y por la imposibilidad de realizar planes sobre el futuro. En consonancia con lo señalado por Gabriela, Melva señala que:

Esta pandemia me hizo replantear todo. Empieza la pandemia y, bueno, primero fue el cuestionamiento de pensar para mí como coreógrafa: “si yo le hubiera invertido los últimos quince años de mi vida a cualquier otra cosa, seguramente hubiera construido más de lo que tengo ahorita”. Como que hubo un golpe de ya no hay teatros, ya no hay trabajo, y mi profesión se quedó así de “quién la necesita”, cuando todos estamos encerrados [...]. Este tiempo sí fue como un viaje a las profundidades de tener que pensar ¿qué es esto a lo que le he invertido todo mi pensamiento y toda mi energía y que ahorita es como sentirse en caída libre. Así pasaron unos meses donde todo perdió el sentido... (Melva Olivas, mayo del 2021)

Esta situación agravada también se hace evidente al observar el repertorio de recursos con las que una/un artista cuenta para enfrentar una crisis en comparación a quienes se dedican a otras actividades laborales:

Como artista yo me sentí sin piso, como bailarina me sentí como *fuck*, me dedico a algo que... y repito esta línea que traigo en la cabeza sobre la danza heroica, y pienso, ¿en verdad vale la pena? ¿vale la pena ser heroicos? Como que en muchos niveles no me hace sentido, pero en pandemia menos. Y también creo que la danza heroica tiene esta cosa de: *the show must go on*, y tenemos que preguntarnos seriamente ¿por qué [el show siempre debe continuar]? [...]. Yo no he pasado hambre gracias al universo y a que mi pareja tiene un sustento estable, pero conozco compañeros de la danza que literal se han quedado sin nada y han tenido que regresar a casa de sus padres en provincia para subsistir. (Rocío Reyes, abril del 2021)

Éste es un breve recuento sobre el tipo de situaciones que se experimentaron durante la pandemia. Por un lado, algunas/os artistas señalan no haber sufrido afectaciones negativas. Sin embargo, la mayoría de estas reflexiones se sitúan en una dimensión económica. Es decir, dan cuenta de cómo, de una u otra manera, estas/os artistas sortearon los avatares económicos y, en mayor o menor medida lograron transitar los meses más complicados de la pandemia. No obstante, esto no fue así para todas/os ya que, quienes señalan haber sufrido afectaciones negativas expresan un pesar significativo que trastoca, no sólo sus cursos de vida a causa de la pandemia, sino que las/os coloca en la necesidad de realizar reflexiones sobre su condición como artistas. La sensación de haberse equivocado, de haber desperdiciado el tiempo, de no haber construido recursos para su seguridad económica, física y emocional les obliga a realizar un ejercicio de introspección sobre su condición como artistas y como trabajadoras/es del arte.

Podemos observar entonces, un espectro de experiencias que oscilan entre dos polos: una percepción que coloca su acento en una dimensión económica y laboral, y en donde

parece no haberse sufrido mayores afectaciones, en tanto se logró sortear de una u otra forma los tiempos pandémicos. En el otro extremo, encontramos testimonios que narran cómo la pandemia trastocó negativamente su vida cotidiana, resultado de lo cual emergen preguntas sobre su sentido como artistas de los cuerpos y el movimiento.

4.3.3 Quién Necesita la Danza o el Lugar de las/os Artistas en la Sociedad.

Ahora bien, los cuestionamientos que surgieron durante la pandemia no sólo se realizan en torno a las trayectorias individuales y su sentido en torno al arte. Una reflexión que se vuelve presente en este contexto está relacionada con el lugar del arte y la danza contemporánea frente a la sociedad: ¿Cuál es el lugar de la danza?, ¿es una actividad esencial?, ¿se puede vivir sin danza? Estas son algunas de las preguntas que expresan quienes conforman este trabajo. Ejemplo de esto lo comparte Luis al preguntarse sobre la importancia de su actividad frente a la sociedad:

Vivir la pandemia implicó replantearse el sentido que tiene lo que haces, qué tan necesario es. En fin ¿para qué estoy haciendo esto si el mundo se está acabando y yo no puedo hacer nada? Realmente la pregunta básica, descarnada y brutal era la de preguntarme muy honestamente “¿realmente lo que hago qué aporta al mundo?” [...] y pensaba: “sí podemos prescindir del arte de cierto modo”. Fue decir, “ahorita lo único que es importante es ser médico, lo demás vale madre”. Me sentí tan inútil, fue [en cierto sentido] como ser un parásito tratando de hacer arte; de generar qué, para quién o por qué. (Luis Ortega, mayo del 2021)

Se hace presente una percepción en la que el ser artista del cuerpo es considerado inútil frente a una situación donde la lucha por la supervivencia es la preocupación principal.

Esta sensación es compartida y se expresa bajo la idea de que la danza no tiene un lugar en el mundo, que no es necesaria y que quienes se dedican ella no sirven para nada:

[la pandemia] me dejó claro que la danza no tiene un lugar en el mundo y no es muy necesaria para la gente. [...]. Lo hablaba con un amigo y le preguntaba ¿no te sentiste inútil en este tiempo, que no sirves para nada? [En esos tiempos] me preguntaba qué iba a hacer de mi vida porque lo que yo sé hacer no sirve, es poco esencial para el mundo. Se sintió cabrón, esos momentos en los que decías ¿de qué sirvo? (Gabriela Hernández, mayo del 2021)

Por su parte, Jesica nos comparte una lectura que matiza un poco estas perspectivas al señalar que existen también distintos niveles de interés en torno al arte en función de los contextos y condiciones particulares de cada persona:

Vivimos en pequeños mundos, porque al final mis conocidos morían por regresar al teatro. Entonces, dentro de este pequeño mundo sí existe una necesidad de consumir arte. Ahora, también entiendo que hay otro tipo de mundos en donde la necesidad es salir a obtener ingresos para la familia. Esa es una realidad y puedo entender, bajo ese contexto, que consumir arte valga un carajo. Hay que contextualizar el sitio donde estamos [...] y entender que hay personas que no tienen el privilegio de encerrarse tres meses a pasar la pandemia y que no les interese ir al teatro o lo que ocurra en la situación cultural en México. Es entendible. Yo estoy en este contexto, en esta burbuja, que también es una burbuja de privilegio. (Jésica Elizondo, julio del 2021)

Sin embargo, si la práctica a de la danza y el movimiento del cuerpo como expresiones artísticas fueron cuestionadas durante la pandemia, su lugar como espacio de

exploración y cuidado emergieron como aproximaciones importantes para la salud, para el encuentro con las/os otras/os y como lugar de reflexión sobre la vida misma. La exploración corporal y el movimiento como recursos para encontrarse con una/o misma/o y con las/os otras/os a través del cuerpo expande el sentido de la danza más allá de su dimensión escénica. Así, los recursos y las experiencias encontradas y construidas en torno al trabajo artístico se expanden también como recurso terapéutico en un contexto de incertidumbre sobre la vida, de encierro y distanciamiento social. Sobre esto, Julia, coreógrafa, investigadora y performer nos comenta:

En una conversación al principio de la pandemia, reflexionaba sobre qué interesante lo que este contexto nos hace pensar sobre el cuerpo, porque a mí me interesó mucho esta cosa de “no te acerques a una persona a menos de dos metros”. Me parecía muy interesante la apertura de pensar el cuerpo o cómo los cuerpos se afectan entre ellos y cómo fue necesario pensar en otras distancias. Como si el cuerpo se viera en la necesidad de tener límites expandidos más allá de lo visible y reconocible hasta ese momento. Entonces para mí la coreografía y la danza podían pensar esta visión del cuerpo que comenzaba a detonarse en el imaginario social del cuerpo. [También reflexionaba] sobre qué herramientas nos da la danza, no solamente para poner una pieza escénica, sino para otras cosas: ¿qué otras herramientas nos da esta formación en un contexto como el que vivimos estos años?

Y agrega:

Entonces [...] un año después, sí creo que [nuestra reflexión] tiene que ver con el cuerpo y las experiencias de las personas que estuvieron en sus casas encerradas y desconectadas del cuerpo en términos de movilidad. Por ejemplo, con mi grupo de los domingos, en algún momento les puse un ejercicio de: “pónganse en algún lugar en su casa donde puedan ver lejos” y les dolieron los ojos. Esto en medio de la pandemia. Entonces, esa parte que tiene la danza de sanación me parece bien interesante e importante. Porque además [las/os artistas del movimiento] tenemos una conciencia corporal desarrollada bien interesante y que es poco valorada socialmente, y que en esos momentos se necesitaba un motón. No sé si esta posibilidad fue aprovechada, porque en mi caso fue muy casual, no lo pensé, no reflexioné “ah, este es mi rol”, sino que de repente se fue dando y me fui dando cuenta lo vital que podían ser esas prácticas corporales para las personas. (Julia Barrios, julio del 2021)

Esta posibilidad de reconexión con el movimiento, con otros cuerpos y su propiedad sanadora ganó terreno conforme los meses de confinamiento pasaron, lo que hizo evidente la importancia y el deseo de algunas personas por reconectar consigo mismas/os y con las/os otras/os.

El conocimiento en torno al cuerpo como un universo complejo, es también un recurso valioso para conocernos mejor. Sin embargo, según palabras de Rocío, éste ha sido poco reconocido:

Yo creo, y lo repito firmemente, que los saberes del cuerpo son fundamentales en este momento... y ni siquiera tendríamos que pensarlo en tiempos de pandemia, los saberes del cuerpo siempre son importantes. Pero al final, todos estos saberes son poco valorados porque “ay, esto no nos da dinero”, pero nos podrían dar calidad de vida. Sí creo que si tú, como artista, has pasado la mayor parte del tiempo de tu vida conociendo tu cuerpo, con mayor razón puedes ayudar a otros a entender su propio cuerpo. Ahí es donde yo creo que no han sido realmente apreciados los saberes del cuerpo desde la danza... (Rocío Reyes, abril del 2021)

Entre los testimonios que aquí se comparten, se observa que durante la pandemia quedó en evidencia que la danza contemporánea y las exploraciones artísticas desde el cuerpo en movimiento como parte de la escena contemporánea poseen poco reconocimiento por parte de la sociedad. Esta falta de reconocimiento implicó cuestionamientos a los que las/os artistas se enfrentaron generaron sensaciones de inutilidad y dudas sobre el tiempo invertido a una actividad poco reconocida o no considerada como esencial por parte de la sociedad. Por otra parte, observamos también un desplazamiento sobre aquello que se considera importante o valioso entre quienes se dedican a las artes del cuerpo en movimiento y la danza contemporánea. Este desplazamiento transita de la importancia de la danza como arte escénico hacia el conocimiento del cuerpo y de sus posibilidades como lugar experiencial y medio de relacionarse con la vida. Así, en un contexto de distanciamientos, de hiper-conexión digital, de encierros y de inmovilidad, el cuerpo se concibe como medio de autoexploración, como medio de encuentro con el mundo y con los otros y, como espacio de potencialidades nutritivas para las formas en que experimentamos la vida.

4.3.4.- Cavilaciones Sobre el Trabajo Artístico en Tiempos de Crisis.

Por último, recopiló algunas relatos que arrojan puntadas sobre las diferentes formas de entender lo que significó la pandemia para las/os artistas de la CDMX. En estos testimonios se expresan reflexiones en torno a los cuidados individuales y colectivos, a los posibles regresos a la vida después de la pandemia y a los deseos de mejorar la forma en la que se es posible ser artista y trabajador/a del arte en México. Con estos relatos, busco dar cuenta de los cuestionamientos que surgieron durante un tiempo que trastocó significativamente la vida de estas/os artistas. Sobre esto, Guillermo, artista escénico, coreógrafo e intérprete, comparte una imagen que da cuenta cómo en los primeros momentos de incertidumbre emergió la necesidad de compartir y enfrentar como comunidad la pandemia:

...fue un momento de repensar muchas cosas en lo colectivo. Cuando empezó la pandemia aparecieron grupos como *ENJAMBRE*⁵⁶ en donde se reunieron muchas mentes y creadores y se comenzó a ver por el gremio, por llamarlo de alguna forma. Pero creo que fue un momento en el que se empezó a ver una verdadera intención de generar una comunidad. Me parecía una cosa muy valiosa porque venía de gente joven y se veía el interés de hacer y de cambiar algo, de aprovechar la situación para sacar un bien. Entonces creo que sí fue un buen momento para hacer comunidad y para repensar las prácticas colectivas... y también individuales. (Guillermo Aguilar, mayo del 2021)

⁵⁶ Para conocer más sobre este proyecto, consultar el apartado 6.2 de este trabajo.

Siguiendo la idea de que este periodo implicó repensar nuestras prácticas individuales, Aura, performer transdisciplinar e investigadora, destaca cómo en este tiempo las reflexiones sobre su práctica giraron en torno a una ética del cuidado de sí y de los otros:

Éste es un tiempo muy fuerte, y sí hay un reto que para mí implica cambio, implica el compromiso de repensarnos. Definitivamente ha sido un momento de pensar mucho sobre la ética. Si voy a crear una obra desde dónde la proponemos, qué le estamos pidiendo a la gente, qué le estamos dando a la gente. E intentar estar más en una lógica cercana a la afectividad. Abrir los discursos sobre el amor, la ternura y el cuidado es necesario [...]. Y sí, las artes del cuerpo tienen algo que decir, totalmente.
(Aura Arreola, agosto del 2021)

No obstante, si bien la pandemia fue un evento inédito que tuvo afectaciones significativas, también es importante reconocer que la vida intenta seguir su curso y que la situación de pausa laboral, al menos en un contexto como el mexicano no podía sostenerse indefinidamente. Aunado a esto, la normalización del cuidado, la llegada de las vacunas al país y el retorno paulatino a las diversas actividades que configuran la vida social posibilitaron el regreso a lo que en ese tiempo se conoció como una “nueva normalidad”.

Sobre lo que se pudo aprender de las reflexiones derivadas de un contexto pandémico, vale la pena tomar con cautela cuáles de estas y qué ambios pueden perdurar y cuáles no. En tanto el regreso a esta nueva normalidad fue también el regreso a una vida configurada por la velocidad, el trabajo extenuante, la multiactividad, la supervivencia y ritmos ya conocidos, es importante reconocer que muchas de las experiencias y situaciones vividas durante la pandemia, tanto por su temporalidad como por su condición de atípicas, pueden perderse y/u

olvidarse con el tiempo. Ésta es en parte la reflexión que realiza Erika, coreógrafa y bailarina al señalar:

Yo creo que [la danza] va a volver a lo que era, sí, yo no creo que cambie porque en este momento estamos en un estado alterado en donde es más preponderante la vida, pero cuando vuelva la normalidad va a ser lo mismo, sabes, dejaremos de pensar en todo lo que hemos reflexionado... En mi caso, ya otra vez regresé a lo mismo de que ya me saturé de trabajo, ya no me da tiempo de nada, porque, además, si quieres vivir de la danza tienes que trabajar mucho, esa es la cosa ¿sabes? Si no tienes, hay que buscarle y decirle a todo que sí y luego ves cómo te arreglas con tus horarios... esa es la vida. (Erika Méndez, mayo del 2021)

Sobre esto, y a poco más de un año de haber iniciado el encierro obligado por la pandemia, Mauricio nos comparte una opinión similar:

Pues es como si no hubiera pasado, compañero. Está muy cabrón. Siento que este torbellino de productividad y de volver a entrenar y de no sé qué, pues te absorbe... Y yo hablo en términos personales, pero también lo veo en mucha banda.... (Mauricio Rico, junio del 2021)

Si bien el regreso a la vida y a las actividades sociales, laborales y de cualquier otra índole poco a poco fueron retomando su lugar a medida que las necesidades personales y posibilidades colectivas lo fueron permitiendo, vale la pena dejar registro de algunas de las preocupaciones que se consideraron y expresaron durante la pandemia y, las cuales en el ámbito de la danza en México es pertinente seguir colocando como reflexiones necesarias para mejorar las condiciones de trabajo en la que las/ artistas de la danza, el cuerpo y el

performance construyen sus trayectorias vitales. Sobre esto, cerramos este apartado con tres reflexiones que arrojan luz a las tensiones existentes entre ser artistas y vivir del arte. En primera instancia, la pausa obligada permitió, en algunos casos, cuestionamientos en torno a las posibilidades de tener un futuro digno viviendo del arte:

Yo creo que sigo en esa reflexión [sobre lo que fue la pandemia para mí], pensando qué estamos todos en esta carrera que no te asegura una vejez, punto. He pensado mucho en qué quiero hacer, porque ahorita como una persona joven que vive muy en el momento, te puedo decir ahorita “pues ahí va, han salido trabajos, he tenido ingresos”. Pero pienso, bueno, dónde está la capacidad de tener un ahorro o seguro para el futuro. Porque puedo vivir así varios años, pero después de los cincuenta ¿dónde queda eso?

La pandemia me hizo revalorar muchas cosas en mi vida. Tener más tiempo en silencio y sola, porque a veces me sobreexplotaba entre actividades laborales y actividades que creía forzosamente sociales... Pienso también en la necesidad de valorar más mi trabajo, y creo que es mucho más valioso de lo que ahora recibo por él. Parte de mi misión es subir mis ingresos y decir, yo merezco ganar más. (Gabriela Hernández, mayo del 2021)

Por su parte, Ariana, intérprete y coreógrafa -que durante la pandemia aplicó a una maestría en gestión cultural en España y desde entonces reside en la provincia autonómica de Catalunya- platica cómo durante este tiempo se cuestionó si deseaba seguir haciendo arte. Derivado de este cuestionamiento se refuerza su deseo y vocación por seguir dedicándose a la danza contemporánea, pero con la convicción de querer vivir más dignamente:

A nivel profesional me hizo pensar en si quería seguir haciendo danza... Pero, más bien se afianzó una forma más profunda el decir “okey, sí, si esto me apasiona ¿cuáles son las vías para vivir bien de la danza?”. Porque a mí me interesa vivir de esto, poder decir, sí se puede. Pero, requiere muchísimo trabajo porque nuestra carrera no está bien valorada ni bien pagada. En este tiempo tuve que reconocer que, si solo hiciera esto no vivo, no como, no pago renta, no se puede. Y es mucho trabajo físico en donde dices: si tu cuerpo está cansado cómo vas a dar tantas clases al día y que además te paguen una nada. Ahí está mi motivación de decir, “quiero vivir de esto y quiero vivir bien ¿cómo le hago?” todo eso me hace falta descubrirlo y trabajarlo. Pero me queda muy claro que es mucho trabajo... y mucho amor también. (Ariana Ángeles, agosto del 2021)

Por último, se comparte aquí una reflexión que, en forma de metáfora sobre la precariedad y la fragilidad en torno a su trabajo, se configura como un recurso retórico a través de la cual fraguar el anhelo de una vida más digna para quienes se dedican y viven del arte. El reconocimiento de una condición de precariedad agravada se convierte entonces en la provocación del deseo por vivir mejor.

Con la pandemia, lo que me cuestioné es cómo hacemos y cómo vivimos de la danza. Esas reflexiones me llevaron al punto de tener que reconocer que ser freelance es insostenible porque estoy en la misma precariedad que el que se pone en la calle a vender. Así me sentía al reconocer que este modelo económico y de trabajo es insostenible para una vida sana. Fue como un despertar [...]. Ya no quiero más eso, no quiero seguir en esa precariedad, no quiero no tener un fondo de ahorros, no quiero convocar a gente donde no les pueda ofrecer un pago justo o más. Todas esas cosas de cómo existimos en la precariedad me hacen imaginar cómo se construye la ciudad ¿no? una cosa encima de la otra y no puedes mover nada porque todo se cae... Y en ese momento, [durante la pandemia] pensaba para mí: “prefiero nada”, que se caiga todo y que se vuelva a construir...

Porque todo se está cayendo y pasa el viento y se cae más: un terremoto, una pandemia... es un sistema precario que se sostiene en la precariedad...

Entonces mi duda ahorita es cómo cambiar [esta situación], qué elementos tengo que juntar para que mis tabuladores asciendan... No lo sabemos, pero está bien que nos hagamos estas preguntas... Y si me preguntas hacia dónde voy, yo voy hacia ese lugar, a poder seguir ejerciendo y viviendo de la dirección y de la coreografía [...]. Porque a lo otro ya no quiero regresar, a la precariedad no quiero regresar. No sé cómo le voy a hacer, pero es una decisión que ya tomé. (Melva Olivas, mayo del 2021)

Pensar en la radicalización de una condición de existencia refiere, en la imagen que nos plantea Melva, a señalar una situación de precarización agravada en el campo de la danza contemporánea y en las artes enfocadas en el cuerpo y el movimiento. “Un sistema precario que se sostiene precariamente”, el cual se muestra como insostenible frente a eventos o situaciones inusitadas.

4.4.- Reflexiones entre ser artista y trabajador/a del arte en un contexto incierto: anudamientos desde una mirada posicional, relacional y discursiva

Para finalizar, es necesario apuntar de nueva cuenta que los relatos aquí presentados corresponden a una selección que se realizó después de encuentros a manera de entrevistas con artistas a lo largo de un año, a la transcripción total de cada una de ellas, su lectura, organización y agrupamiento por ejes temáticos en atención a los planteamientos iniciales de este proyecto. No obstante, esta selección sufrió modificaciones implicando una reducción sustancial de los relatos que se habían considerado inicialmente, ya que en el transcurso de esta investigación los objetivos se adaptaron en función de los hallazgos que aparecieron durante su desarrollo. Aunque fue difícil modificar una investigación que en un principio estaba centrada en estos testimonios, fue necesario, desde una postura de apertura y sensibilidad, reconocer que ésta estaba tomando otro rumbo.

Aun así, fue posible mantener partes significativas de lo que se había planteado inicialmente en este trabajo, principalmente elementos relacionados con la forma en que artistas de los cuerpos en movimiento experimentaron el contexto de la pandemia y cómo este afectó la forma en que se perciben como artistas y/o trabajadoras/es del arte. Este es el esfuerzo que se presentó en apartados anteriores como relatos de prácticas, y sobre los cuales

ahora elaboro un breve análisis sobre la dimensión discursiva de algunas de sus partes. Así, los fragmentos que aquí selecciono son oraciones que retratan cavilaciones que dan cuenta de las tensiones que las/os artistas aquí entrevistadas/os experimentaron en torno a su condición como trabajador/as/es del arte en un contexto de crisis agravada⁵⁷.

En primera instancia, el tiempo libre se expresa discursivamente como una condición de posibilidad para reflexionar sobre sus identificaciones personales y profesionales. En un contexto inédito de pausa obligada, el tiempo libre se presenta como posibilidad especular por medio de la cual reconocerse en una posición particular como artistas, así como revelar algunos de los rasgos de la relación que se tiene con su actividad en tanto trabajadoras/es del arte. Sobre esto, encontramos fragmentos discursivos como:

Creo que todos le tenemos miedo a la pausa, y fue como encarar [ese temor]. Es una cuestión más personal de reconocer que tu bienestar está ligado a tu productividad, y que tu percepción del éxito entonces está ligada al hacer.

por primera vez asumí [la idea de] un tiempo libre [...] [y fue como] “¿qué significa esto del tiempo libre? Fue comenzar a reflexionar, [en mi caso]: dónde haces las cosas por una obligación laboral y dónde haces las cosas sólo por gusto y, realmente, preguntarme cuándo tenemos oportunidad de separar esas dos [dimensiones]...”

Me acuerdo con una amiga con la que hablaba, en un momento le decía: “cuando dejás de hacer todo lo que hacés hasta te replanteas quien sos”, porque lo que hacés y lo que sos van de la mano. Entonces era como si al dejar de hacer todo esto que hacés, [como hacer arte], empiezas a parecer otra cosa

⁵⁷ Es necesario enfatizar en torno al contexto en el que se generan estos testimonios, el cual comprende de febrero a diciembre del 2021, ya que este fue uno de los periodos en que la pandemia se experimentó en su forma más acentuada. Esta consideración permite comprender las lecturas que las/artistas elaboran sobre sus condiciones laborales y artísticas en un tiempo particular. A la vez, permite contextualizar sus experiencias y no caer en generalizaciones que ocultarían distintas lecturas posibles en otros periodos de la pandemia.

En estos breves extractos, se observa una tensión que emerge a partir de la imposición de la pausa de sus actividades artísticas que son, tanto su medio de expresión creativa como su medio de subsistencia. Enunciados como “reconocer que tu bienestar está ligado a tu productividad”, “Fue comenzar a reflexionar, [en mi caso]: dónde haces las cosas por una obligación laboral y dónde haces las cosas sólo por gusto” y, “cuando dejás de hacer todo lo que hacés hasta te replanteas quien sos” expresan, por un lado, una condición identitaria en torno al arte que está ligado a un hacer que es constitutivo de quienes son. En ese sentido, el arte como actividad laboral y vocacional es una práctica configuradora de sentidos: soy en tanto hago mi arte. Así, cuando se deja de crear o danzar, o se pausa cualquiera de las actividades ligadas a su quehacer artístico, emerge la posibilidad de dejar de ser: ¿qué se es si no se hace arte?

Discursivamente, aquí se observa la expresión de una tensión que muestra la afectación de una sutura subjetiva entre el hacer y el ser, que es puesta en crisis por una situación contextual inusitada en la que el tiempo libre abre la posibilidad de preguntarse cosas que normalmente no se ponen en cuestionamiento y que son consideradas como normales dentro de una actividad artística. En ese sentido, en tanto actividad vocacional, cargada de un deseo y arrojo hacia el hacer creativo, vivir del arte se concibe como una condición constitutiva que existe como un continuo que no desaparece en ningún momento, y que a su vez está desprovista de elementos que la relacionen con características arquetípicas de una actividad laboral, como pueden ser las nociones de tiempo de trabajo y tiempo libre.

Por otra parte, esta afectación se expresa en una dimensión subjetiva como correspondencia dialógica con el yo. Emerge un cuestionamiento introspectivo que se establece en una relación con lo que una/o hace o deja de hacer. Si el hacer arte en su

dimensión vocacional se expresa como un continuo que atraviesa todos -o la mayoría de los aspectos de la vida- el cese de esta actividad implica poner en tensión la noción misma del ser artista. Aquí la relación de cuestionamiento no es con su exterioridad, sino con una dimensión personal en la que se cuestiona una forma de identificación con ser artista intrínsecamente ligada al hacer arte. Así, aquí la relación no está situada en el hacer en una dimensión productiva, sino como relación discursiva que es a su vez acción constitutiva de una forma de identificación en torno al ser artista. Sin embargo, este cuestionamiento se desdobla a su vez hacia una dimensión que se exterioriza cuando se sitúa en el campo del trabajo. Ya no es la identificación en torno al ser artista, sino a la de ser trabajadora/or del arte. La relación dialógica se direcciona entonces hacia al exterior:

...durante la pandemia se hizo más visible la situación en que vivimos los artistas y se radicalizó. Si antes teníamos un pie sobre el cuello, ahora tenemos dos.

Como que hubo un golpe de ya no hay teatros, ya no hay trabajo, y mi profesión se quedó así de “quién la necesita”, cuando todos estamos encerrados.

Como artista yo me sentí sin piso, como bailarina me sentí como fuck, me dedico a algo que... y repito esta línea que traigo en la cabeza sobre la danza heroica, y pienso, ¿en verdad vale la pena?

[la pandemia] me dejó claro que la danza no tiene un lugar en el mundo y no es muy necesaria para la gente. [...]. Lo hablaba con un amigo y le preguntaba ¿no te sentiste inútil en este tiempo, que no sirves para nada?

En estos fragmentos discursivos, la atención está colocada en el ser artista como una actividad laboral en relación con su valoración social. Se observa un desplazamiento discursivo hacia una referencia colectiva sobre la danza como actividad compartida de la que

se forma parte: “mi profesión”, “como artista” y “la danza” son frases que refieren a una actividad especializada, artística y laboral que fue afectada por la pandemia. Aquí también se observa una dimensión relacional de las identificaciones. Es decir que, la posibilidad de identificarse como artista está ligada al reconocimiento de las/os otras/os como una exterioridad que es constitutiva de su configuración identitaria. Esta relación queda explícita en frases como “La danza no tiene lugar en el mundo y no es muy necesaria para la gente” o “¿quién la necesita?”. Estos enunciados a su vez reflejan una posición simbólica sobre el lugar que, en este momento de crisis, el arte y la danza tienen en el mundo. Es una posición en conflicto ya que, al menos temporalmente, al no considerarse relevantes su propia posibilidad de existencia es cuestionada.

Tenemos así dos dimensiones que se enlazan en torno a la crisis causada por el contexto pandémico. Por un lado, las introspecciones individuales sobre las posibilidades de ser artista sin hacer arte, y por el otro, aquellas ancladas en los cuestionamientos sobre el reconocimiento y valoración de las artes en tanto actividad social. De este anudamiento, resultan a su vez reflexiones significativas sobre su condición como artistas y trabajadoras/es del arte:

Pienso también en la necesidad de valorar más mi trabajo, y creo que es mucho más valioso de lo que ahora recibo por él. Parte de mi misión es subir mis ingresos y decir, yo merezco ganar más.

A nivel profesional me hizo pensar en si quería seguir haciendo danza... Pero, más bien se afianzó una forma más profunda el decir “okey, sí, si esto me apasiona ¿cuáles son las vías para vivir bien de la danza?”. Porque a mí me interesa vivir de esto, poder decir, sí se puede. Pero, requiere muchísimo trabajo porque nuestra carrera no está bien valorada ni bien pagada.

Con la pandemia, lo que me cuestioné es cómo hacemos y cómo vivimos de la danza. Esas reflexiones me llevaron al punto de tener que reconocer que ser freelance es insostenible porque estoy en la misma precariedad que el que se pone en la calle a vender. Así me sentía al reconocer que este modelo económico y de trabajo es insostenible para una vida sana. Fue como un despertar [...]. Ya no quiero más eso, no quiero seguir en esa precariedad...

En estas frases tenemos, por un lado, la afirmación de una dimensión personal en torno a su vocación por ser artistas y un deseo por seguir viviendo del arte. Por el otro, la tensión de una actividad profesional llevada al límite con el recrudecimiento de sus condiciones de subsistencia derivadas de un contexto de crisis agravada. De esto resulta un segundo anudamiento en forma de reflexiones que revitalizan o reafirman su vocación, pero con una conciencia de una condición de precariedad expuesta de forma violenta, y que derivó en el deseo de mejorar sus condiciones laborales como resultado de experimentar esta situación límite.

Así, en el plano de la enunciación de un deseo que confronta su condición como artistas y como trabajadores del arte en un contexto de crisis, es posible observar el anudamiento -que Hall llamaría sutura- de una dimensión discursiva que se expresa, siguiendo a van Dijk (2000), como un acto de construcción de sentido en un contexto específico como el pandémico, entre prácticas discursivas que tensionan, tanto la dimensión subjetiva y material de su actividad y, frente a las cuales se elaboran estrategias enunciativas (Hall, 2003) como recursos para posicionarse frente a un momento que pone en cuestionamiento el sentido de su existencia como artistas. Estas estrategias las podemos encontrar en oraciones como: “*a mí me interesa vivir de esto, poder decir, sí se puede. Pero,*

requiere muchísimo trabajo porque nuestra carrera no está bien valorada ni bien pagada”, o, “Fue como un despertar [...]. Ya no quiero más eso, no quiero seguir en esa precariedad...”.

Es aquí, donde los procesos de construcción de sentidos pueden ser leídos en su condición discursiva como procesos estratégicos, posicionales y en relación con contextos específicos y, en donde, como señala Grossberg (2003), se observa el deseo por representar un tipo de experiencia particular como lo es el ser artista, así como de legitimar discursivamente esta representación. La posición-relación entre el enunciado que afirma un deseo por vivir del arte, aunque sea una profesión poco reconocida y/o precarizada, muestra cómo en el discurso se configura una imagen sobre lo que se es, así como lo que se desea ser en el mundo: quiero vivir de esto, a pesar de que reconozco las dificultades que esto implica. En la propia enunciación establezco una postura frente a las condiciones de posibilidad de ser artista en un contexto específico de crisis, a la vez que frente un futuro predominantemente incierto.

El caso de la pandemia no fue percibido ni vivido como un evento menor. Fue una situación que afectó, no sólo a las artes y quienes se dedican a la exploración y creación desde el cuerpo y el movimiento, sino que fue un fenómeno que nos afectó, en distintos grados y de distintas maneras a todas/os. Sin embargo, es posible afirmar que aquellas actividades que ya se encontraban en condiciones estructuralmente precarizadas se enfrentaron a una situación extrema que radicalizó sus particularidades constitutivas.

Como se vio en este apartado, la construcción de sentidos a través de las prácticas discursivas situadas en los cuerpos danzantes y la danza como una actividad precarizada, sirvieron de apoyo para hacer una síntesis reflexiva frente a los relatos de las/os artistas

durante la pandemia. Este es solo un pequeño registro de las experiencias que dan cuenta cómo las/os artistas de los cuerpos en movimiento vivieron un contexto de crisis, así como una lectura que desde sus propias formulaciones discursivas puede hacerse. Sin duda es posible profundizar y robustecer este registro. Sin embargo, el espacio de esta investigación es limitado y el compromiso será continuar esta exploración en indagaciones ulteriores.

Aunado a esto, la precariedad es un fenómeno procesual y heterogéneo (Guadarrama, 2019) y en nuestro caso se expresa de formas disímiles entre tipos de actividad, contextos y momentos de las trayectorias individuales de las/os artistas. Estos factores deben tomarse en consideración si se desea comprender cómo la precariedad se expresa en un momento particular como en el caso de la pandemia, la forma en la que las/os individuos experimentan esta condición en su cotidianidad, la manera en que afecta sus horizontes de sentido y sus planes a futuro y cómo sus prácticas de creación se ven afectadas frente a las transformaciones de su entorno.

Es así que, buscar cómo la pandemia afectó las condiciones de este sector, implica observar y analizar las distintas dimensiones de esta crisis, reconociendo que ésta agravó las condiciones de precariedad estructural en la que el campo de las artes en México ya se encontraba, afectando la vida de las/os artistas, sus trayectorias laborales y sus condiciones para la creación y producción escénica.

Llegados a este punto, es posible explorar las afectaciones que este contexto tuvo sobre sus actividades artísticas⁵⁸ a través del acompañamiento etnográfico de un cuerpo de

⁵⁸ Cuando hablamos de actividades artísticas nos referimos a la creación de obra en su sentido escénico. Es decir, un proceso, proyecto o suceso dancístico, teatral, performático o interdisciplinario pensado para presentarse frente a un público, ya sea en un teatro, museo, plaza pública, espacio alternativo, a través de video u otro. Esta actividad es a su vez considerada como su principal actividad laboral, sobre la cual orbitan distintas actividades como la docencia, las clases de entrenamiento en distintas disciplinas corporales y la participación

procesos creativos, con el propósito de observar cuáles fueron las posibilidades, dificultades y adecuaciones que experimentaron las/os artistas en este periodo de tiempo y posterior a él. Esta indagación, servirá para observar la dimensión de las prácticas como recurso para complementar la dimensión discursiva de las afectaciones por la pandemia, contribuyendo a conocer, no sólo cómo se experimentaron subjetivamente estas afectaciones, sino como se presentaron en el ámbito de su principal actividad artística y laboral: la creación escénica.

Así, en el siguiente capítulo se formula una propuesta metodológica de acompañamiento y colaboración con artistas de los cuerpos en movimiento y sus procesos creativos y, por el otro, se da cuenta de cómo en la investigación en ocasiones la realidad le invita a uno a abrirse a posibilidades inesperadas sobre lo que se busca conocer y comprender.

En el caso de esta investigación, estas posibilidades derivaron en la configuración de una figura que, si bien es una propuesta experimental, puede ser un camino fructífero para investigadoras/es interesados en el universo de las artes escénicas y sus procesos de creación.

Esta posibilidad se configuró como un ejercicio etnográfico abierto a la creatividad constitutiva de los procesos de creación artística, así como un lugar desde el cual re-pensarse y re-imaginarse en el ejercicio de investigación y colaboración antropológica. Al final, lo que se propone aquí es la posibilidad de imaginar una antropología de y para la escena contemporánea a través de la colaboración y acompañamiento de los procesos de creación que la constituyen. Sobre esto versan las siguientes páginas.

como cuerpos de baile en distintas industrias como la cinematográfica, televisiva o musical, entre otras. No obstante, en ocasiones, esta actividad principal puede no ser necesariamente su fuente de mayores ingresos. En este sentido, la actividad artística es el centro alrededor de la cual se configuran la construcción de sentidos e identificaciones profesionales, pero puede no ser su principal medio de sustento económico.

5.- La etnografía como camino para acercarse a procesos de creación en las artes escénicas

Para la exploración y comprensión de las formas en que las/os artistas crearon, produjeron y circularon sus proyectos artísticos durante y posterior a la pandemia, hago uso de la etnografía como una propuesta de acercamiento a la realidad social, considerando que ésta busca fundamentalmente observar a detalle, “tanto las prácticas (lo que la gente hace) como los significados que estas prácticas adquieren para quienes las realizan (la perspectiva de la gente sobre estas prácticas)” (Restrepo, 2016, p.16). Es entonces que realicé, entre los años 2020 y 2023, acompañamientos etnográficos de cinco proyectos artísticos relacionados con la danza contemporánea y las artes del cuerpo en la Ciudad de México.

Estos acercamientos, tuvieron como objetivo comprender la manera en la que fue posible crear durante las múltiples fases que tuvo la pandemia, así como a los meses posteriores a este contexto de incertidumbre. Sin embargo, en el proceso emergió una manera particular de comprender el trabajo etnográfico en contextos de creación artística. Para profundizar en esto, a continuación describo el recorrido que significó vincular, como una apuesta metodológica experimental, mi experiencia personal en torno a las artes, la etnografía y las prácticas artísticas.

Antes de avanzar, vale la pena apuntar que el hablar de la emergencia de una forma particular de entender la etnografía implica reconocer que durante el proceso de investigación ocurrió accidentalmente⁵⁹ un suceso inesperado ante el cual, como investigador, me veo

⁵⁹ Para revisar más a profundidad las implicaciones de la noción de accidente, consultar la nota 64 referente a la propuesta de Cornago (2020).

interpelado a indagar. Aquí, la figura de la autoetnografía⁶⁰ cobra relevancia, ya que el autor, es decir, quien escribe estas palabras aparece como sujeto que intuye la posibilidad de una correspondencia no contemplada y es quien toma la decisión de explorar y elaborar en torno a esta intuición en un esfuerzo por dilucidarla como una posibilidad de hacer antropología en torno a las artes escénicas y sus procesos de creación.

Ahora bien, no basta describir y hablar sobre mi propia experiencia en este trabajo para hablar de autoetnografía (Ingold, 2017). Hay que dar un paso más allá de la dimensión puramente anecdótica. Este camino se traza considerando a la autoetnografía como una propuesta que “reconoce y da lugar a la subjetividad, la emocionalidad y la influencia del investigador en su trabajo, en lugar de ocultar estas cuestiones o pretender que no existen” (Ellis. Adams y Bochner, 2015).

Así, si bien en este proyecto ya he expresado algunas dimensiones de mi involucramiento personal con la investigación en danza y en la danza escénica como actividad artística. En lo siguiente este involucramiento se presentará a) como telón de fondo desde el cual leer esta cercanía con la danza y b), en forma de hacer visible mi colaboración como observador participante dentro de los procesos de creación que aquí se presentan y c), como condiciones que posibilitaron la emergencia de una intuición sobre las nociones de etnografías creativas y antropología de escena. Aunque el ensamblaje ulterior de este descubrimiento se presenta en forma de una discusión teórico-metodológica sobre la etnografía y sus posibilidades creativas en la descripción de un grupo de encuentros

⁶⁰ Entendida como un método que busca “dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador” (Blanco, 2012, p.55) en el proceso de una investigación antropológica y/o etnográfica, sin perder de vista que éstos se generan dentro de un espacio de correspondencia con un grupo de individuos y en un espacio social que se consituyen como referentes y marcos de posibilidad para la configuración de las experiencias de la/del investigadora/or.

etnográficos y en la discusión y caracterización en torno al descubrimiento de la figura de una antropología de/para la escena, este proceso fue más de las veces una aventura fortuita, sinuosa e incierta, que un recorrido lineal y sencillo. No obstante, en el curso de los siguientes apartados se presenta un esfuerzo por reflexionar analíticamente en torno a mi figura dentro de los procesos de creación y a la imaginación y definición de los hallazgos en torno a la etnografía y la antropología en contextos de creación escénica.

5.1.- La creatividad como experimento metodológico: diálogos entre antropología y arte

Simpoiesis es una palabra sencilla, significa 'generar-con'. Nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoietico o autoorganizado. [...] Es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía. (Haraway, 2019)

Antes de ahondar en lo que es una etnografía creativa, vale la pena señalar que la elaboración de esta propuesta, si bien fue inesperada, no es accidental. Es parte de un interés y recorrido que inicia, primero desde la experiencia de ser público de danza y teatro, posteriormente experimentando la escena desde el cuerpo en movimiento y ahora, desde la investigación, en la búsqueda de generar experiencias y conocimientos en torno al teatro, la danza y el performance en México. Esta propuesta responde a la relación entre experiencias previas en la indagación y exploración del cuerpo en movimiento para la escena, la investigación en torno a las artes como trabajo y una pulsión creativa como nexo entre ambas.

Poner énfasis en este involucramiento personal, responde a que estas experiencias motivan y dan soporte a la realización de esta propuesta. Por otra parte, no es novedad que,

en el ámbito de las artes contemporáneas latinoamericanas, la investigación y la indagación conceptual que artistas hacen sobre su obra y su quehacer creativo ha cobrado suma relevancia en los mundos del arte (Sánchez, 2011; Castillo, 2016).

Sobre esto, desde los albores de los años 2000 observamos la emergencia de un campo llamado arte-investigación, que entrelaza en un plano intermedio el trabajo práctico y artístico con el teórico crítico (Sánchez, 2011), en el que artistas generan reflexiones sobre las dimensiones estéticas, políticas y epistemológicas de su quehacer creativo. En el campo de las artes escénicas y en la danza de forma particular, la investigación-creación plantea hibridaciones y cruces entre los saberes del cuerpo en las artes y la escritura académica (Sánchez y Parra, 2022). Así, exploraciones en torno a las artes como campo de investigación-creación y el/la artista como investigador/a generan condiciones cada vez más tangibles para generar diálogos entre las ciencias sociales y las artes, desdibujando los límites disciplinares entre estos universos. Ejemplo de esto, es el caso del proyecto mexicano que lleva por nombre “Artropología”, un esfuerzo en forma de libro que recupera un proceso pedagógico y de investigación que busca descolocar a las artes y a la antropología de sus ámbitos tradicionales de acción: los mercados del arte y el mundo académico, respectivamente (González y Geneviève, 2019). Este trabajo busca poner en el centro el reconocimiento de la dimensión investigativa del arte y la dimensión creativa de la antropología como puntos de encuentro.

En esta búsqueda por contribuir a los ya muchos esfuerzo que descolocan y desdibujan la compartimentación disciplinar, aunado al encuentro con artistas abiertas/os al diálogo y al acompañamiento, es que fue posible explorar aquellos entresijos desde donde

imaginar y delinear metodológicamente a la etnografía creativa como una experimentación de acompañamiento y escritura en/sobre contextos y procesos de creación.

La idea de una etnografía creativa como un “dispositivo de campo” (Estalella y Sánchez Criado, 2023) pasa por reconocer a las/os artistas de los cuerpos en movimiento en el marco de sus procesos creativos, como creadores de prácticas similares a las que realizamos las/os antropólogos (Holmes 2005 y Marcus, 2008 en Sánchez Criado y Estalella, 2018). Así, participar del espacio-tiempo de la creación y explorarlo como lugar de experiencia vital, de construcción de ideas, historias y sentidos sobre el arte, el mundo y sobre quienes participan de éstos, puede transformarse en una experiencia compartida y de interés para sus involucradas/os. En palabras de Estalella y Sánchez Criado (2016), el reconocimiento de “cierta proximidad epistémica” entre las partes que coexisten -en nuestro caso en los espacios-tiempos en que se crea/investiga e investiga en torno a la creación- genera la posibilidad de “reconsiderar la forma y la norma del trabajo etnográfico” (p.12).

Con esta propuesta, respondo a su vez a una necesidad por contribuir a los múltiples esfuerzos que, desde hace tiempo, buscan transformar la manera en la que entendemos la relación entre los/las investigadores/as y colaboradores/as en la construcción de conocimiento. De forma particular, busco poner en discusión la relación entre antropólogo/a, etnografía, arte, artistas y procesos artísticos con el objetivo de abrir y consolidar caminos de ida y vuelta para: 1) generar reflexiones en torno a las artes que se dejen afectar por los procesos mismos de creación y lo que en ellos se imagina y experimenta, de manera que estos encuentros deriven en miradas, escrituras y formatos reflexivos-creativos; 2) generar posibilidades de colaborar en procesos de creación escénica y, desde una mirada

antropológica, contribuir a la imaginación de discursos estéticos, acompañar su realización y reflexionar sobre sus experiencias como sucesos escénicos.

No se trata aquí de descubrir algo que no exista ya, se trata de hacer explícita una intención por contribuir a desdibujar límites entre los universos de la investigación académica y la creación artística y, por imaginar situaciones específicas como dispositivos para la creación y construcción de conocimientos en un diálogo conjunto. No pretendo tampoco borrar las dificultades históricas que han atravesado y caracterizado a la labor antropológica como una actividad colonizadora, objetivadora y extractivista. Ni mucho menos que este sea un intento por desdibujar la figura del/la etnógrafo/a en una fusión con la del artista o grupo de artistas con quien colabora⁶¹. Por el contrario, problematizo, manteniendo una postura crítica sobre el quehacer antropológico y etnográfico, las formas en las que, en tanto disciplina académica, estamos dispuestos a relacionarnos con las realidades y las personas que nos interpelan en tanto investigadoras/es.

Busco también, la elaboración de proyectos académicos sobre el arte y las/os artistas que no resuenen sólo en aulas de posgrado, en cubículos académicos o en mesas de congresos, sino que también tengan eco entre quienes se dedican al arte. Si bien ya existen esfuerzos en este sentido, es una realidad que esta relación aún debe fortalecerse. Es así como busco crear una escritura que medie -retomando la perspectiva de Latour (2005)-, es decir, que afecte en su elaboración a los universos artísticos con los que dialoga.

⁶¹ Ya lo señalaba Augé (2007) al apuntar que “la labor del antropólogo es siempre una postura de exterioridad en relación al juego de relaciones que estudia [...] nunca llegará a ser uno más de los que está estudiando, él lo sabe, ellos lo saben...” (p.41). No obstante, esta postura de exterioridad, en tanto actitud consciente puede ser “antropológicamente fecunda” (Augé, 2007, p.43). Me sitúo más cercano a la última proposición que a la primera, a la vez que sostengo que ser antropóloga/o no excluye la posibilidad de ser a su vez otras cosas más allá de la del investigadora/or y de que, en ciertos momentos, sea posible traslapar distintos roles como recursos para, como en este trabajo, realizar acompañamientos etnográficos permitiendo que otras experiencias y saberes entren en juego en la colaboración con aquellos procesos en los que se participa.

La etnografía creativa es resultado de una serie de acompañamientos y colaboraciones iniciados como parte de esta tesis doctoral, con el objetivo de conocer las formas en que se imagina y crea arte escénico y performático en la Ciudad de México. Como resultado de estos acompañamientos, espaciados a lo largo de cuatro años, y en el encuentro sostenido con artistas en diversos espacios y contextos, los acercamientos y acompañamientos fueron tomando formas disímiles. Estas variaciones son entendidas aquí, siguiendo el trabajo de Estalella y Sánchez Criado (2023) como formas en las que se expresa un dispositivo específico de campo. El proceso en el que se generan estas configuraciones específicas de colaboración entre investigadora/or y colaboradoras/es en contextos de creación artística es lo que llamo etnografía creativa. Esta relación presentó variaciones en su construcción y articulación en función de las particularidades de cada proyecto y los distintos objetivos y deseos de colaboración de sus integrantes (entre los que me incluyo). En las siguientes páginas apuntaré sobre cómo, esta forma de acompañamiento etnográfico que se abre hacia las potencialidades de los espacios de creación toma distintas configuraciones como dispositivos específicos de campo y, en última instancia daré cuenta cómo de este proceso experimental se propone una contribución hacia una antropología de la escena dancística contemporánea en México.

A continuación, me centro en relatar mi acercamiento con las artes de los cuerpos en movimiento. En un segundo momento presento un breve mapa sobre las discusiones teóricas recientes en el campo antropológico, situándome en el espectro crítico de estas discusiones que exploran nuevas formas de experimentar la etnografía para, desde esta postura intentar aquí no sólo conocer y comprender el quehacer de las/os artistas, sino proponer un camino

con el cual la investigación antropológica pueda involucrarse y compartir con los procesos creativos y la creación escénica: compartir el universo artístico a la par de escribir sobre él.

En todo este trayecto sostengo que, a final de cuentas, la/el antropóloga/o investiga, como lo hace un artista escénico, pensando en un público. En este sentido el texto es medio con el cuál establecer esa relación de ida con la/el lectora/o y/o de vuelta con las/os propias/os colaboradoras/es.

Estos apuntes servirán a un apartado posterior en el que expongo de manera sintética cinco acompañamientos de procesos creativos realizados entre 2020 y 2023, que fueron espacios de encuentro, de exploración y de descubrimientos sobre la colaboración etnográfica. En estos casos expongo las formas específicas en las que fue posible imaginar y experimentar con una etnografía creativa.

5.2.- Una experiencia personal entre las artes del cuerpo y la antropología

Antes de seguir avanzando, creo pertinente hacer visible parte de mi biografía ya que, es desde mi encuentro con el cuerpo y las artes, así como desde mi formación como investigador, que me arrojé en la tarea de vincular dos universos como manera de construir reflexiones que, espero, puedan ser de interés para otras personas en búsquedas similares.

Mi primer acercamiento con el movimiento corporal se dio primero a través de la práctica de las artes marciales. Tiempo después, me encontré con las artes escénicas a través del coreógrafo Mizraim Araujo y su propuesta de investigación coreográfica, una mezcla de danza contemporánea y expresiones urbanas, parkour, artes marciales, lucha libre, entre otros (Delgado, 2009). Formé parte de su equipo alrededor de dos años, de los cuales durante un año fui acróbata escénico y bailarín dentro de la agrupación Los Unos y Los Otros, bajo su

dirección. Durante este periodo ensayábamos diligentemente de lunes a viernes de durante toda la mañana, hacíamos barra de ballet, estiramientos, entrenamiento -principalmente acrobático- y ensayábamos. Como parte de esta agrupación, nos presentamos en distintos foros y espacios como en el Festival de Cine de Monterrey, las temporadas de danza organizadas por el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León (CONARTE), el Encuentro Metropolitano de Danza Contemporánea de Monterrey, el Festival de la Laguna en Torreón, Coahuila, el Festival Cervantino en León, Guanajuato, entre otros (ver figura 3).

Figura 3

Presentación de Los Unos y Los Otros en distintos Festivales nacionales



Nota. Fotografías recuperadas de archivo personal.

De igual manera, y posterior a mi salida de esta agrupación en 2015, me mantuve activo en el ámbito escénico junto a la coreógrafa y bailarina regiomontana, Claudia López creando durante alrededor de un año (ver figura 4). Posterior a eso me mudé, en 2016, a Tijuana, Baja California a continuar con mis estudios de posgrado y dedicarme de tiempo completo a las reflexiones en torno a la danza escénica desde la investigación.

Figura 4

Presentación de obra “Desierto” coreografía elaborada y dirigida por Claudia López, con asistencia de dirección de Patricio Juárez Flores



Nota. Fotografía 1 recuperada de archivo personal, fotografía 2 por Gen Gibler.

Este encuentro e involucramiento con la danza, fue la experimentación con una forma distinta de reconocimiento con mi cuerpo y su relación con el mundo: las horas de ensayo, la textura de la duela y linóleo, los diálogos entre cuerpos durante entrenamientos y procesos de creación, la sensibilidad desbordada, la camaradería, la adrenalina previa a salir a escena, los estados alterados posteriores a ella. Esta experiencia fue el transitar un umbral (Turner, 1988) hacia estados corporales y emocionales marginales a las estructuras sobre lo que consideraba como normalidad.

Por otra parte, esta experiencia me invitó a reflexionar sobre las condiciones en que es posible dedicarse a las artes en México, así como a la forma en que se construyen trayectorias laborales en torno a una actividad poco reconocida socialmente. Todo esto resonó en mi paso por la sociología: otra profesión con una significativa carga creativa y que, pesar de tener más de doscientos años de historia, aún pugna por su propio reconocimiento social. Ese fue el encuentro entre dos universos que constituyeron el terreno compuesto sobre el cual montar mis propios campos de interés. La investigación y el arte, el trabajo artístico y la sociología, la antropología y la creatividad. El cuerpo arrojado en un vaivén entre dos mundos que se afectan y complementan entre sí.

5.3.- De los marcos etnográficos tradicionales a la apertura creativa

Revisemos ahora algunos de los referentes en torno a la exploración etnográfica que han sido brújula para bosquejar una etnografía creativa. Pienso, antes que nada, en la etnografía como un momento-espacio de correspondencia entre dos o más personas cuyo objetivo es el de conocer o conocerse de manera reflexiva. Esta postura implica, en nuestro caso, una equivalencia entre sus partes donde, tanto artistas y creadoras/es, lo mismo que las/os etnógrafas/os comparten una apertura creativa y un deseo por indagar en y sobre el mundo como esfuerzo por generar aperturas donde no las hay (Ingold, 2015, p.227) en búsqueda de nuevas experiencias y saberes.

Esto, más que querer responder a un conjunto de “planes y predicciones”, permite abrirse a la incertidumbre para, a través de una sensibilidad compartida y una búsqueda común imaginar “esperanzas y sueños” (Ingold, 2015, p. 227), reflexiones e inquietudes con los cuales nutrir procesos creativos y/o proyectos académicos, dejándose afectar en sus

formas o materialidades y deviniendo mixturas y dislocaciones cuyas configuraciones sean resultado de la experiencia misma de la creación en tanto proceso mediador.

Con esto busco situarme críticamente en un debate existente al interior de las ciencias sociales que pone en tensión viejas y nuevas formas de dialogar con la generación de conocimiento, así como con las condiciones de objetividad y las asimetrías existentes en las relaciones entre investigadoras/es observadoras/es y universos observados. Así, busco posicionarme junto a los esfuerzos que, desde una postura crítica sobre el quehacer antropológico positivista y colonial, ponen especial importancia en la colaboración y equivalencia de saberes como eje de trabajo. Los inicios de estos esfuerzos pueden rastrearse en “los procesos de descolonización en América, África y Asia; del auge de los movimientos por los derechos civiles y sociales de numerosos colectivos indígenas; y de los movimientos independentistas y nacionalistas de las antiguas colonias (Ribeiro y Escobar en Álvarez y Sebastiani, 2020).

Estas movilizaciones implican la puesta en duda de las formas en que se han contado las historias del mundo y de sus sectores más marginados, los lugares de enunciación desde dónde se han creado las teorías para definir grupos humanos en función de categorías como clase, raza y género, así como la idea de que el conocimiento científico puede generarse y circularse sólo a través de grupos legitimados y ubicados, principalmente, en el norte global.

En torno a la generación de conocimiento y sus participantes, este debate puede sintetizarse como la contraposición entre un modelo colonial de hacer antropología y nuevos modelos alternativos de entender la labor antropológica (Reygadas, 2014, p.94). El primero de ellos, coloca en una relación asimétrica a investigadoras/es frente a las personas que desean investigar y se sustenta en una perspectiva metodológica rigurosa, objetivista y

“extractivista” (Restrepo, 2016, p.85). El segundo, se perfila como camino alternativo que considera la existencia de una “igualdad gnoseológica”, que pone en pausa categorías que desvalorizan a quienes no son científicas/os sociales y que, por el contrario, reconoce el potencial creativo de sus colaboradoras/es; reconoce la diversidad de formas de saberes; considera la labor antropológica que las/os colaboradoras/es generan sobre sus vidas; trabaja por generar condiciones más equitativas entre investigadoras/es y quienes colaboran en el trabajo etnográfico; y es vigilante de sus propios procesos de colaboración y/o generación de conocimientos (Reygadas, 2014, pp. 103-114). Esta perspectiva epistémica y postura de igualdad gnoseológica, me permite a su vez imaginar una relación de equivalencia entre el quehacer antropológico y el artístico.

Ahora bien, sabemos que históricamente las artes, y, en particular las artes escénicas, han echado mano de otros saberes como la filosofía, la historia y la sociología por mencionar algunos, como referencias y complementos conceptuales para la creación de sus propias propuestas estéticas. Sobre esto vale la pena considerar que, si bien es importante “dejar atrás las definiciones totalitarias para construir otros parámetros críticos, otras formas de dirigir la mirada, quizás a contracorriente de costumbres académicas y escénicas” (Salcido, 2019, p.18), es elemental mantener la atención a no caer en apuestas novedosas pero inocuas, con las cuales se termine por replicar costumbres y formas de las cuales un ejercicio creativo-crítico, como el que se plantea aquí busca alejarse. En este sentido, la relación que aquí propongo se construye a partir -pero no exclusivamente- de dos recursos que en su anudamiento se configuran como una propuesta metodológica: la imaginación y creación de dispositivos específicos de campo y la materialización de artefactos y situaciones mediadoras derivados de estos dispositivos.

Me sitúo, entonces, junto a otros esfuerzos que ponen atención en la multiplicidad de lugares desde donde es posible construir conocimiento y la diversidad de formas en que éstos se pueden presentar. De igual manera, considero la subjetividad, el acompañamiento, la militancia y el quehacer conjunto como dimensiones importantes en las reflexiones sobre la vida social. Esfuerzos similares se realizan desde distintos frentes y, en el caso de México, recientemente tenemos trabajos cuyos objetivos pasan por indisciplinar la investigación buscando:

Valorar otros saberes tales como la intuición, lo sensible, lo emocional, lo vulnerable, lo corporal y lo subjetivo, que posturas más conservadoras han menospreciado e invisibilizado, pero que son clave en la relación que establecemos con el conocimiento. (Calderón y Caro, 2020, p.16)

Ejemplo de estas apuestas por explorar dislocaciones en la forma en que imaginamos la relación entre la investigación antropológica y las artes escénicas es lo propuesto por Parrini (2018). En su trabajo, y a través del seguimiento etnográfico de la compañía mexicana Teatro Línea de Sombra, durante el proceso de creación de la pieza Amarillo⁶², explora las formas en que etnografía y teatro construyen conocimiento sobre un mismo material. En palabras del autor, su investigación “interroga las fronteras disciplinarias que comprometen la labor antropológica” (Parrini, 2018, p.19). No obstante, entre los hallazgos en su trabajo encontramos que uno de los fronteras entre la antropología y el teatro es que la primera de ellas en muchas ocasiones se limita a documentar, mientras que la segunda imagina y conmueve sobre lo que observa. En esta frontera es que Parrini abre una posibilidad de

⁶² https://www.teatrolineadesombra.com/esp_amarillo/ (consultado el 20 de abril de 2024).

diálogo, en donde la etnografía puede documentar las acciones concretas de un proceso creativo, así como sus efectos simbólicos. Es decir, registrar aquello que es incorporado cómo parte de una propuesta escénica, así como lo que queda en el camino; dar cuenta de la magia y la alquimia en donde materiales concretos y abstractos se transforman y ficcionan con la intención de desbordar sus propios sentidos.

Esta propuesta es un ejemplo de lo que una agitación en torno al trabajo etnográfico puede significar. Ahora bien, si Parrini exploró las diferencias entre las formas en que la mirada teatral y la etnográfica pueden elaborar sobre un mismo universo, pero que a su vez son miradas paralelas que en su propia delimitación encuentran espacios para contaminarse, lo que yo busco aquí es imaginar miradas cruzadas entre la etnografía y los procesos creativos que, desde una intención de colaboración imaginen de manera conjunta formas de afectarse y de contaminarse mutuamente.

Así, y en sintonía con posturas alternativas e indisciplinadas sobre el quehacer antropológico, aquí la creatividad no tiene la intención de ser sólo una etiqueta para definir un tipo de etnografía. Busca ser la experiencia de una práctica abierta, arrojada, comprometida con su cualidad generadora y, que en este caso se potencia y configura en la relación entre creación artística e investigación antropológica. Si bien ya se ha reflexionado sobre la creatividad que envuelve el trabajo antropológico (Wagner, 1981), parto de una búsqueda por explorar los límites y posibilidades de seguir imaginando y contribuyendo, desde la creatividad, a la diversidad de formas en que desde la antropología es posible acercarse y colaborar con los mundos artísticos.

A su vez, es de interés aquí colocar el cuerpo que investiga en la exploración etnográfica como materia experimental (Wacquant, 2006)⁶³; a la creatividad como potencia que relaciona el conocimiento, la voluntad y el deseo para “crear algo que no existe todavía” (Mould, 2019, p.12); y la creación -entendida desde Kant- como fuerza de ánimo que moviliza desde lo sensible en tanto “unificación entre la imaginación y el entendimiento, entre la expresión y la idea” (Barrios, 2016). La atención se coloca en la experiencia sensible, y en el ejercicio experimental y creativo como recurso para generar situaciones posibles⁶⁴ que permitan imaginar dispositivos etnográficos. A su vez, busca dejar asentadas las bases para que esta propuesta sea espacio para futuros cuestionamientos y discusiones entre quienes buscan investigar y/o colaborar en la vinculación entre la antropología y el arte en contextos de creación.

La noción de creatividad busca desplazarse de su lugar tradicional situado en el momento de la escritura hacia el campo, adquiriendo un lugar central en el proceso de exploración de nuevos caminos del quehacer etnográfico. El deseo es expandir y estrechar las formas en que la mirada antropológica entra en diálogo con experiencias de creación

⁶³ En el caso de la antropología y la danza puede consultarse la exploración que realizan Daniel y Lora (2020), en donde los cuerpos, arrojados a través del conocimiento de la práctica de la samba de roda y el tondero, se convirtieron en camino metodológico para el acceso y diálogo con comunidades afrobrasileñas del Recôncavo Bahiano y de migrantes de Perú en Río de Janeiro, respectivamente.

⁶⁴ Retomo las nociones de situación y accidente desde Cornago (2020) las cuales, si bien son utilizadas por el autor para pensar sobre un conjunto de conferencias performativas y del archivo como dispositivo escénico, sus reflexiones me parecen fecundas para pensar en la idea de accidentes etnográficos como eventos que abren oportunidades inesperadas. Sobre estos, el autor señala que “Los accidentes no avisan, suceden provocando una serie de circunstancias de las que hay que hacerse cargo. Si la acción desencadena la historia; el accidente provoca la situación” (p.161). En mi caso, frente a la imprevisibilidad del accidente que fue comenzar a realizar etnografías de procesos de creación en el marco de este proyecto doctoral, la situación generada entonces fue lo que aquí llamo etnografía creativa. El esfuerzo por describir este accidente y transformarlo en propuesta metodológica es la forma en que “frente al accidente, imprevisto, irregular y sin objetivo, la acción es una escritura intencional de un acontecimiento por parte de un yo-hago/nosotros-hacemos que se muestran para interrumpir la linealidad de la historia” (Cornago, 2020, pp.161-162) con el objetivo de constituirse como recursos de diálogo y colaboraciones posibles para futuros encuentros entre las artes, las/os artistas, sus procesos creativos y la antropología.

artística en un ejercicio de apertura, traslape y reflexión compartiendo las expectativas, hallazgos e incertidumbres sobre lo que se experimenta en el marco de un proceso creativo. Esto implica estar dispuesto a la imaginación sobre las formas en que esta relación nutre, cuestiona, complejiza y/o potencia a cada una de las partes, tanto por separado como en su conjunto.

Para esto me coloco junto al trabajo de Estalella y Sánchez Criado (2023) quienes, -siguiendo el trabajo de Wagner- proponen que la creatividad no se encuentra sólo en la actividad conceptual de la actividad del/la antropólogo/a, sino que esta “condición inventiva forma parte integral de la actividad antropológica dentro del campo” (p.8). La propuesta entonces, parte de engarzar activamente esta dimensión creativa del arte como proceso y del ejercicio antropológico para imaginar dispositivos que busquen idear condiciones para el encuentro etnográfico (Estalella y Sánchez Criado, 2023). Esta postura es relevante porque hace posible considerar que el ejercicio etnográfico no está presupuesto como una forma dada de hacer las cosas, sino que desea configurarse en el encuentro como dispositivo heurístico, así como espacio de construcción de experiencias para sus participantes.

Asimismo, esta propuesta responde a nuestro entendimiento de los procesos creativos como espacios-tiempo excepcionales, en tanto lugares en donde la imaginación y la creación son los elementos en que se anudan encuentros y experiencias marginales a la vida cotidiana. En este sentido concuerdo con lo señalado con Barba (2005) cuando considera al tiempo pre expresivo, -es decir, todo aquello que existe previo a la materialización de una puesta en escena- como lugar de potencialidad creativa, donde a su vez es posible comprender las relaciones existentes entre artistas, contextos y culturas.

Aunado a esto “el tiempo compartido entre cuerpos durante una realización escénica tiene la capacidad de cambiar el estado de las cosas, de imaginar posibles, crear realidades, redefinirnos o repensarnos desde la experiencia corporal y física de la participación (Hang y Muñoz, 2021, pp. 12-13). Estas últimas, son dimensiones en que la mirada y reflexión antropológica pueden situarse como contrapunto y/o complemento.

Vale la pena agregar que, si bien el momento pre expresivo -el proceso mismo de creación- es un espacio de interés para este trabajo, también lo son los espacios intersticiales existentes durante las funciones o temporadas de presentación de los proyectos, ya que las obras o piezas en tanto artes vivas, no cesan de sufrir cambios y alteraciones durante estos momentos. Lo mismo ocurre con los equipos de artistas y personas involucradas en la creación de un proyecto escénico.

En tanto espacio y tiempo de potencia creativa, la inserción del trabajo etnográfico en este contexto rompe con su condición formal para reconfigurarse en función del proceso y proyecto en el que se encuentra inmerso. Esta posibilidad de ruptura creativa que la etnografía encuentra sobre sus propias estructuras y su devenir material es lo que moviliza esta propuesta, ya que desborda los alcances puramente racionales de un trabajo de investigación, a la vez que busca dislocar la importancia del resultado en forma de reporte académico hacia el proceso mismo de construcción de conocimiento, es decir, hacia la experiencia que se convierte en “saber vivido” (Miguel, Ranocchiari, Sardo, 2020, pp.371-372) y a la recursividad que éste puede tener en tanto medio de reflexión y afectación en los propios procesos creativos y en sus participantes.

La etnografía creativa es una propuesta metodológica a la vez que una postura epistemológica ante el proceso de creación de conocimiento en el cruce de la antropología y

el arte. Es un camino que busca situar a quienes participamos en estos procesos en una relación colaborativa y dialógica que encuentra en la creación, en este caso en los ámbitos dancísticos y performáticos contemporáneos, las posibilidades de crear dispositivos situados de trabajo de campo que deriven en medios para estrechar lazos, compartir informaciones y crear experiencias que trastocuen simultáneamente a quienes participan de estos encuentros, a sus campos del conocimiento y sus universos de colaboración.

Retomando el trabajo de Ingold con el que iniciamos este apartado, me sitúo ahora junto a su propuesta en torno al “arte de la investigación” como una postura que busca provocar brechas de indagación y dejarse llevar por los caminos inesperados que estas generan. En ese sentido y en lo que refiere a la antropología del arte, este autor propone transitar de una antropología “del” arte, a una antropología “con” el arte (2013).

En nuestro caso, una lectura de esta propuesta es pensar en una antropología que no busca observar al arte como un objeto ya realizado y cuyo objetivo es el de documentar e indagar cómo fue que este se realizó, en qué contextos y a través de qué relaciones, sino que se engarza con los procesos de creación como sucesos de indagación sobre la vida misma en una actitud de correspondencia, que reconoce que entre el arte y la antropología es posible hallar una apertura compartida desde la cuál indagar y reflexionar sobre el mundo y lo que podemos experimentar en él. Es así como la investigación de los procesos creativos no se realiza como una documentación de lo que ya sucedió, sino que busca acompañar los procesos mismos y los caminos que en estos se van creando, aprendiendo de ellos a la vez que compartiendo y colaborando en su experimentación.

Por otra parte, vale la pena señalar, que esta disposición hacia la apertura creativa no escapa de una necesaria traducción de estas experiencias de acompañamiento y colaboración

en procesos de creación artística, principalmente a través de textos que se conceptualizan como investigaciones académicas, pero que en el marco de esta propuesta a su vez discurren por la reseña y la crítica artística. Si bien el texto es un recurso que se percibe como arquetípico del trabajo científico, en este caso se imagina como una apuesta por su reimaginación y elaboración desde la afectación y la relación viva de la experiencia etnográfica. Esta es una apuesta por permitir que el reporte etnográfico transite del registro y descripción a ser un artefacto mediador. Entiendo aquello que media como un tipo de materialidad que traduce, transforma y distorsiona “los significados o elementos que se supone debe transportar” (Latour, 2005, p.63). Incorporo la postura del actor red para repensar la relación entre etnografía y universos artísticos como el desmontaje de las nociones tradicionales de etnografía y ejercicio etnográfico, y su re-montaje de nueva cuenta desde una dislocación y afectación a partir de su contacto con los campos de creación artística. Lo particular de ese reensamblaje pasa por aquello que ocurre de forma inesperada en el discurrir de una relación entre creación artística e investigación antropológica.

No paso por alto, como ejercicio de auto vigilancia, que en este espacio el resultado final no deja de ser un texto académico. Sin embargo, sobre lo que coloqué mi atención aquí, es en que, en el curso de la experimentación etnográfica en este trabajo, se generaron a su vez prácticas a modo de colaboración que resultaron en otros materiales y experiencias inesperadas que significaron la necesidad de ampliar y modificar las líneas de investigación que se trazaron inicialmente. El siguiente apartado busca dar cuenta de cómo la apertura en la investigación en campo puede significar, en ocasiones, derivas inesperadas sobre la forma en que se hace investigación y, en este sentido, contribuir a las formas en que como investigadoras/es nos es posible relacionarnos con el mundo.

6.- La etnografía creativa: una experimentación con dispositivos de campo específicos en procesos de creación

A lo largo de diversos encuentros etnográficos realizados en esta investigación (ver tabla 2), fue posible reconocer matices y particularidades en las formas en que los acompañamientos se imaginaron, las formas en que se configuraron en la cotidianeidad y las experiencias y los resultados que de éstos surgieron. Estas particularidades configuran lo que aquí entendemos como dispositivos específicos de campo.

Tabla 2

Información de acompañamientos etnográficos

Nombre	Tipo de proyecto	Salida	Dirección	Participantes	Apoyos	Acompañamientos
ENJAMBRE	Organización política/creativa	Virtual	Colectiva	< 100	Ninguno	may-dic 2020
La poética del agrado	Danza relacional	Videoarte	Rocío Reyes	5	ENARTES 2020	ene- 2020 / ene feb 2021
Dinámicas blandas: SLIME	Puesta en escena	Espacio escénico	Julia Barrios	7	Sistema de Teatros	julio 2021
Danza a domicilio	Intervención de espacios públicos	Calle	Inés Herrera	3	Ninguno	agosto 2021
Necesítote	Puesta en escena multidisciplinaria	Espacio escénico	Alejandra Estrada	12	Iberescena	feb-abr 2023
Senderos del Peñasco	Puesta en escena multidisciplinaria	Espacio escénico	Agustina Suárez	8	Iberescena	abr-julio 2023

Nota. Elaboración a partir del trabajo de campo realizado para este proyecto.

A su vez, resultado de un trabajo analítico posterior sobre estas particularidades, fue posible identificar que todas las experiencias de acompañamiento etnográficos comparten algunos elementos:

→ todos los encuentros se realizaron en contextos de creación artística,

- sus participantes expresaron una disposición por explorar las posibilidades de un diálogo entre la antropología (un investigador) y el arte (su proceso creativo),
- ninguna de las partes involucradas había explorado y/o experimentado previamente un acompañamiento etnográfico,
- existió en todo momento, y en tanto experiencia experimental, una incertidumbre compartida entre las partes sobre el lugar y el quehacer de un antropólogo acompañando procesos creativos y sus posibles resultados.

Lo que de estos encuentros se fue esbozando como un método a través de la experimentación, fue la exploración de una figura (antropóloga/o) arrojado al ámbito de creación que se encontró en la aventura necesaria de calibrar constantemente su posición y sus condiciones de acción como parte de los procesos y equipos creativos con los que colaboró. Todos los proyectos fueron distintos: se desarrollan en el cruce entre la danza, el teatro, la multimedia, el performance y sus posibles amasijos; reflexionan y hablan de cosas particulares; tienen distintos tipos de integrantes y formas de organización; y se encuentran en periodos disímiles de su desarrollo. En respuesta a estas particularidades fui involucrándome, junto a mi labor como etnógrafo, como utilero, documentalista audiovisual, así como llegué a realizar labores de asistencia de producción y dirección. En última instancia, de entre estos ejercicios de colaboración y experimentación derivó la propuesta del antropólogo de escena. En este capítulo presento de manera esquemática el recorrido a través del involucramiento con una diversidad de procesos de creación y los descubrimientos que en ellos surgieron.

6.1.- El cuidado colectivo como camino para la creación en tiempos de incertidumbre

Ahora bien, la ruta hacia la ideación de una etnografía creativa tiene su inicio a principios del 2020, cuando entre pláticas con la artista, coreógrafa e intérprete Rocío Reyes⁶⁵, quien radica en la CDMX desde hace más de una década, acordamos que acompañaría el proceso creativo de *La poética del agrado*, propuesta de danza relacional que reflexiona sobre la feminidad como mandato cultural. Este primer acercamiento se realizó durante distintas residencias de creación realizadas entre los años 2020 y 2021 (ver figura 5). Durante este tiempo acompañé y documenté cómo fue que cobró forma un proyecto abierto a la creación compartida y que cargaba consigo una importante potencia política.

Figura 5

Ensayo parte de la tercera residencia de creación de La poética del agrado



Nota. Fotografía de mi autoría, Ciudad de México, enero de 2021.

⁶⁵ Página personal de Rocío: <https://rocioreyes.com> (Consultado el 20 de mayo de 2024).

Se acompañaron ensayos, se realizaron notas de campo y registros de video. Como resultado, se escribió un artículo académico (Solís Pérez y Juárez Flores, 2023) y se elaboró un minidocumental⁶⁶ a cargo de ELHECHO⁶⁷. Aunado a esto, esta primera experiencia significó un reencuentro personal con los procesos creativos, así como un primer ejercicio de registro en video (ver figura 6) en torno a la danza. Por último, me permitió observar formas distintas de crear en el ámbito de la danza contemporánea en la capital del país, a la vez que resultó en la formación de redes de colaboración profesional y afecto.

Figura 6

Registro de la realización del videoarte sobre La poética del agrado.



Nota. Fotograma de grabaciones propias, Tepoztlán, Morelos, enero de 2021.

⁶⁶ Este minidocumental fue pensado para captar el argumento que da soporte a *La poética del agrado*. En él se observan sesiones del proceso creativo acompañadas por testimonios de sus participantes <https://www.youtube.com/watch?v=Txuz696J7o&feature=youtu.be>

⁶⁷ ELHECHO (<https://www.instagram.com/elhechoescenico/>) es un proyecto audiovisual que surge durante la pandemia y en donde comenzamos a explorar el uso de la cámara, el cuerpo en movimiento y la construcción de narrativas sobre el encierro. El proyecto desde sus inicios se enfoca principalmente en realizar acompañamientos videográficos de procesos creativos y obras de arte escénico desde una óptica documental.

Sobre el proceso creativo de *La poética del agrado*, es posible sintetizar que este es un proyecto imaginado por la bailarina y coreógrafa Rocío Reyes en el año 2019, en el cual, a través de una investigación documental y experiencial, se arroja a través del cuerpo a la exploración sobre la feminidad. Posterior a esto, Rocío abre el proyecto a un grupo de artistas mujeres (ver figura 7) para elaborar reflexiones colectivas sobre el agrado como mandato femenino. Es así como éste es un proyecto que se aut nombra colaborativo y abierto, el cual fue conformado por cinco mujeres artistas del cuerpo y la escena.

La poética se realizó como un proyecto de investigación-creación en la CDMX con el objetivo de ser un proceso que coloca su atención más en la experiencia de indagación individual y colectiva, que en un resultado coreográfico. En este sentido, el proyecto giró principalmente en torno al encuentro de sus integrantes en la búsqueda de formas más cuidadosas de crear, así como en la indagación sobre los significados de ser mujer.

Figura 7

Sesiones de ensayo: segunda residencia de creación para La poética del agrado



Nota. Imágenes propias tomadas en la Ciudad de México, febrero del 2020.

En tanto el enfoque del proyecto está centrado en el proceso como experiencia, éste se caracteriza por su apertura y flexibilidad. Así, desde finales de 2019 se llevaron a cabo tres residencias de investigación coreográfica, la primera en septiembre del 2019, la segunda entre febrero y marzo del 2020 y la tercera en enero y febrero del 2021 (ver figura 8) El proyecto, en sus distintas fases de investigación y creación, se realizó antes y durante la pandemia.

Figura 8

Sesión de ensayo: tercera residencia de creación para La poética del agrado



Nota. Imágenes propias tomadas en la Ciudad de México, enero y febrero del 2021

Como consecuencia de la pandemia, el proceso de investigación de *La poética* tuvo una pausa obligada de aproximadamente un año. No obstante, durante todo el 2020 su directora, Rocío Reyes, mantuvo contacto virtual con sus integrantes. No fue hasta inicios del 2021 que el proyecto se reactivó al ser seleccionado para presentar la obra como videoarte (ver figura 9) en el Encuentro Nacional de las Artes (ENARTES)⁶⁸. El Encuentro, a cargo

⁶⁸ El videoarte de *La poética del agrado* puede consultarse en <https://rocioreyes.com/portfolio/la-poetica-del-agrado/>

del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales de la Secretaría de Cultura a nivel federal, se llevó a cabo a inicios del 2021. Esto es, durante un periodo de significativa incertidumbre entre la población a nivel nacional. De igual manera, en marzo del mismo año el videoarte fue parte del festival Tiempo de Mujeres organizado por la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México.

Figura 9

Grabación de videoarte para ENARTES 2021



Nota. Fotograma de grabaciones propias, Tepoztlán, Morelos, enero del 2021.

Para su regreso al trabajo creativo, sus cinco integrantes: Ana Paula Oropeza, Kesia Herrera, Andrea Garay, Marlene Coronel y Rocío Reyes retomaron ensayos presenciales el 18 de enero de 2021, con muchos cuidados y redescubriendo paso a paso cómo era volver a trabajar juntas después de un periodo de pausa obligada. Sobre esto, Rocío Reyes nos comenta:

...había un sentir de emoción y disfrute de volvernos a ver, porque habíamos pasado mucho tiempo sin vernos, habíamos pasado por una pandemia y porque muchas habían estado encerradas. Había pasado un año desde la última vez que nos [vimos] y entonces éramos personas muy distintas. (Rocío, 2021)

A pesar de las dificultades, *La poética del agrado* se convirtió en un espacio de confianza e intimidad entre sus participantes, quienes, por más de un año y medio se acompañaron de manera presencial y virtual, como lo expresa Andrea al referirse a la comunicación que mantuvo con Rocío durante el periodo de pandemia:

por ejemplo, el tiempo de la pandemia, que no estuvimos en residencias o ensayos, Rocío estuvo muy presente en el grupo de WhatsApp, como “oigan miren tengo esta reflexión, oigan miren, he trabajado por aquí”. En ese momento cada una estaba lidiando con su pandemia y con la crisis mundial a su manera ¿no? quizá no había mucha respuesta, pero ella estaba ahí. (Andrea, 2021)

De igual manera, como equipo de trabajo y como compañeras, se enfrentaron juntas al regreso a la creación presencial, así como a una novedosa necesidad de sortear la extrañeza y dificultad de re-encontrarse con el salón de ensayos, con el trabajo de mesa y con el acompañamiento coreográfico. *La poética* es un proyecto que buscó generarse desde el cuidado colectivo entre un grupo de artistas que, reconociendo y reflexionando sobre las vicisitudes de la pandemia, encontraron en el arrojio creativo un espacio de contención individual y colectiva.

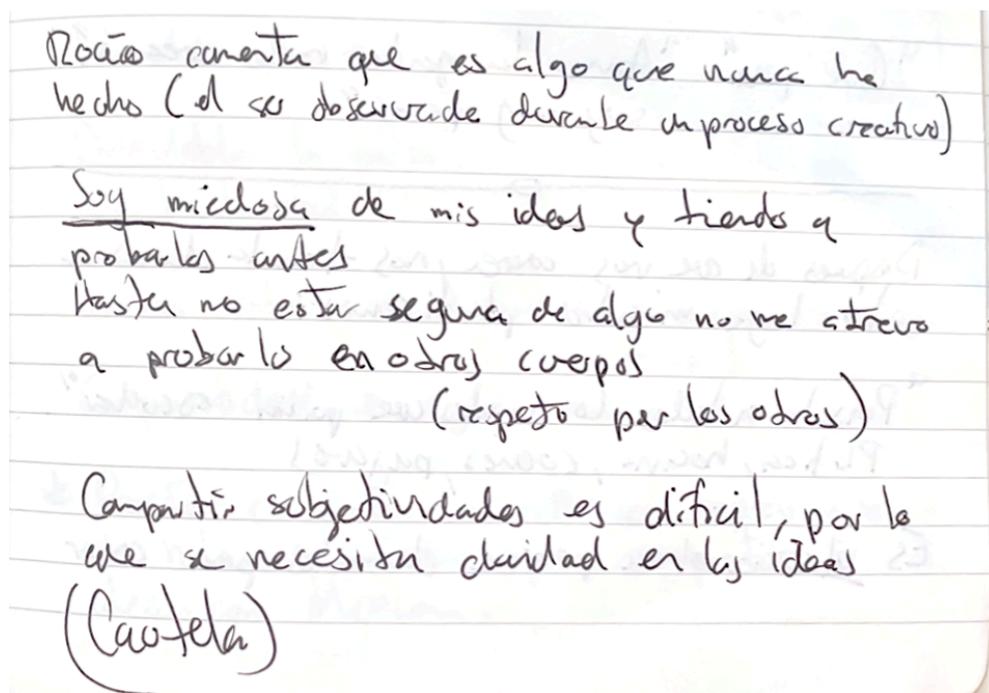
Por su parte, la experiencia de acompañamiento etnográfico durante este proceso se construyó a su vez desde el cuidado mutuo, Rocío y yo nos conocíamos de años atrás cuando

vivíamos en Monterrey, pero teníamos, por nuestras propias trayectorias personales, más de una década de no coincidir.

Esto, sumado al hecho de que recién comenzaba a indagar como investigador en la experiencia etnográfica como parte de mi tesis doctoral, así como a que Rocío no había abierto con anterioridad alguno de sus procesos creativos a una mirada externa, implicó un descubrimiento conjunto de las posibilidades y limitaciones que el acompañamiento podía traer consigo. Ya en algunas de mis primeras notas de campo, aparecía la palabra “cautela” (ver figura 10), la cual se convertiría en mantra y postura desde la cual acompañar *La poética del agrado* y a sus integrantes.

Figura 10

Notas de campo del proyecto La poética del agrado



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, febrero del 2020.

Desde el inicio compartí, como una información que consideré esencial como parte de una postura que fuera abierta y transparente en todo momento, que mi acompañamiento formaba parte de mi proyecto de tesis doctoral, que era un ejercicio exploratorio y que partía de la apertura e indefinición sobre lo que cómo investigador me sería posible observar y registrar. Desde esos primeros momentos, ya se expresaba una intuición experimental que partía de la idea de observar y acompañar a la par de imaginar y fraguar.

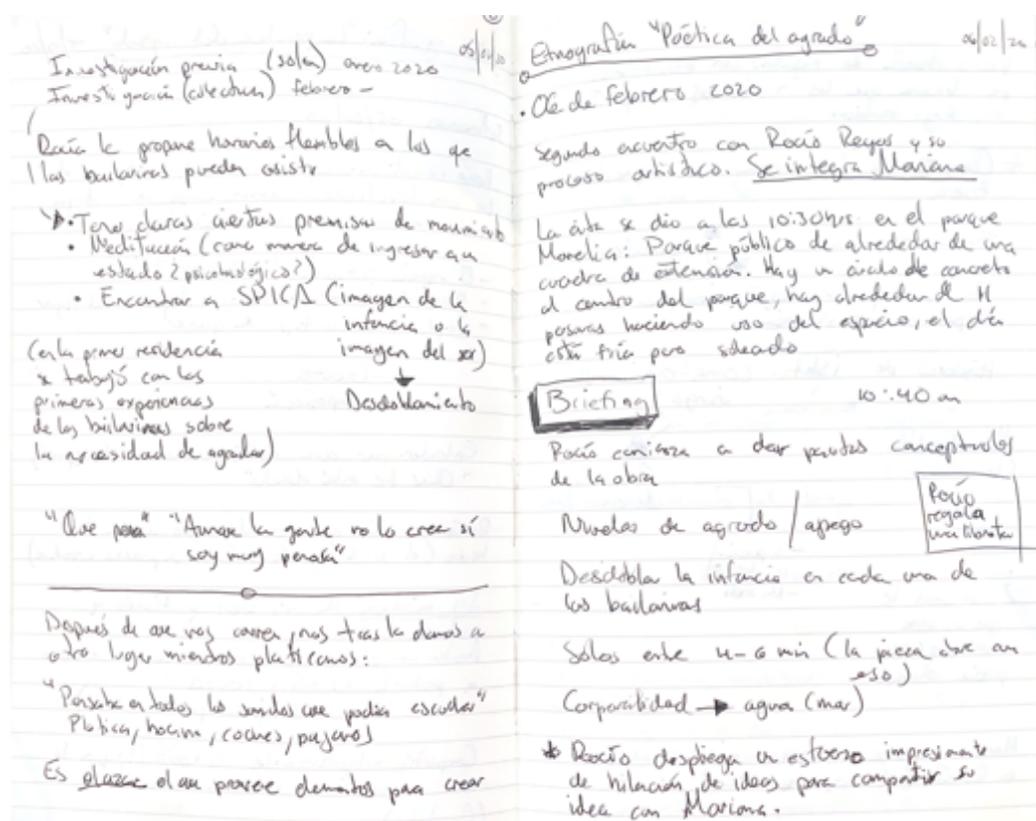
Tuve oportunidad de estar presente durante decenas de ensayos y reuniones con el equipo, en momentos espaciados en dos de tres residencias de creación, en enero y febrero del 2020 y enero del 2021, así como en un viaje corto en febrero del 2021 a Tepoztlán, Morelos como parte de la producción y realización del videoarte del proyecto.

Al revisar mis notas de campo (ver figura 11), y considerando que este fue el primer acompañamiento etnográfico que realizaba en torno a un proceso creativo, puedo hallar un desplazamiento en el tipo de elementos y situaciones que mi mirada, como investigador y participante del proyecto, fue buscando y registrando a lo largo de las distintas etapas del proyecto.

El involucramiento sostenido fue generando una lectura más involucrada, no sólo en los elementos estructurales de un proceso creativo: al inicio de mis observaciones registraba diligentemente datos como las características del espacio, las características de los participantes al llegar, las conversaciones al iniciar las sesiones de trabajo, sus acciones durante las mismas y las reflexiones que se compartían al final. Anotaba minuto a minuto los tiempos de ensayo y lo que en ellos ocurría con sus participantes.

Figura 11

Notas de campo del proyecto La poética del agrado



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, febrero del 2020.

Con el paso del tiempo, el acercamiento con las integrantes de *La Poética del agrado* y una comprensión más profunda de la pieza, mis registros comienzan a modificarse: las notas ahora son observaciones que se enfocan en dimensiones sensibles y emotivas, expresiones y tiempos. Elementos que requieren de una lectura más fina, de una postura receptiva que fue construyéndose con el tiempo y la mirada sostenida. Desplazamiento de un registro de movimiento hacia la observación de la exploración corporal y el ejercicio ensayístico como experimentación colectiva para la elaboración de discursos estéticos. Rastro de un suceso creativo, de la emergencia de una pieza coreográfica que se construye

en el diálogo de sus integrantes y que se estructura entre la disposición de los cuerpos moviéndose coordinadamente en el espacio. *La poética del agrado* comienza a expresar algo.

Es aquí donde, ante el descubrimiento de estas otras capas de información, y con el videoarte que se estaba por grabar, surge la idea de registrar visualmente los ensayos que restan. Entonces, le propongo a Rocío la posibilidad de acompañar la última fase de este proceso con una cámara bajo la premisa de elaborar, a partir de ese momento, un documento audiovisual sobre el proceso de creación de la pieza. Rocío accede, no sin antes compartir esta propuesta con el equipo creativo. Este último acepta y comienzo a sumar el registro videográfico a la experimentación etnográfica. Desde aquí, dejo de ser un cuerpo que, inmóvil y en el margen de lo que ocurre en los ensayos registra, escribe, comparte opiniones y acompaña desde la mirada y la escritura. Ahora, como cuerpo cámara descubro y exploro otra dimensión de acompañamiento y registro: la cámara se convierte en recurso que abre las posibilidades para otros diálogos entre etnógrafo y cuerpos danzantes. De estar en los márgenes de la observación etnográfica, ahora me encuentro moviéndome junto a las intérpretes en la búsqueda de un ángulo, de la luz que ahora también es dato a la vez que experiencia que, a través de la refracción del lente de la cámara, genera una nueva capa de registro sobre los cuerpos arrojados a un proceso de creación (ver figura 12).

Figura 12

Grabación minidocumental para ELHECHO, en el marco de la grabación del videoarte de La poética del agrado para ENARTES 2021



Nota. Fotograma extraído de video realizado por Alejandro Méndez, Tepoztlán, Morelos, enero de 2021.

Este diálogo, sumado a la confianza que resulta de un acompañamiento de largo aliento permiten construir un dispositivo etnográfico que se anuda en una relación creativa: cuerpo, texto y lente, cada uno contribuye, cada uno habla, cada uno registra, cada uno genera sus propias derivas.

Sin embargo, siendo esta la primera vez que intentaba registrar con cámara un proceso creativo, fue necesario resolver con rapidez aquello que era inesperado a la vez que soltarse a la aventura. Esto me hizo recurrir, más que a una dirección fotográfica en su sentido estricto, a la experiencia acumulada sobre el sentido de la pieza y el movimiento que cinco artistas

habían desarrollado durante las residencias de creación. Si los meses de exploración corporal, las semanas de residencias y los días de ensayos habían dejado su rastro en la memoria y en sus cuerpos, también lo habían hecho en el mío. Ese fue el lugar desde el que comencé a filmar los ensayos y el proceso de realización del videoarte. Así, esta fue una exploración visual que tenía como soporte mi breve experiencia etnográfica en torno a procesos creativos, pero que estaba anudada, a través de un acompañamiento de largo aliento, a los cuerpos en movimiento como dispositivos estéticos.

La idea inicial de la incorporación de la imagen fue la de registrar el proceso y, desde una lectura que partiera por mi experiencia como acompañante, elaborar un video que no fuera registro de obra, ni *trailer* (avance), ni resumen del proceso creativo, sino elaborar un videoclip corto que rescatara una lectura que se sostuviera por sí misma y que se dislocara narrativamente de la reseña, buscando generar una reflexión videográfica de la pieza. Así, se propuso sumar al video los testimonios de sus integrantes en torno al proyecto, con el objetivo de conocer los posibles significados que se compartieron sobre la palabra agradar y sobre cómo el proyecto había cambiado su percepción sobre estos.

Así, con los registros videográficos y los testimonios grabados en audio,

se elaboró un minidocumental⁶⁹ que versó sobre algunas evocaciones de sus integrantes en torno a la noción de agradar, así como lo que significó este proyecto para ellas. El minidocumental da cuenta, entonces, de las reflexiones que hacen sus integrantes en torno al argumento central del proyecto⁷⁰.

⁶⁹ Minidoc *La poética del agrado* <https://youtu.be/Tlxuz696J7o?si=1m4AN4JNL3cSYYhw>.

⁷⁰ Si bien en este trabajo el video no se planteó inicialmente como una herramienta metodológica, sí fue un medio que contribuyó significativamente a la realización de los acompañamientos aquí presentados. Sobre esto, compartimos la idea de que la antropología visual se sitúa dentro de las observaciones de tipo participantes que reconocen y trabajan con la noción de que el/la investigador/a siempre tiene una influencia

Posterior al término del proyecto, junto a la Dra. Marlene Solís, investigadora especialista en trabajo y género, escribimos un artículo que retomó las inquietudes iniciales del proyecto minidocumental en torno a las reflexiones de las integrantes de *La poética del agrado*, en torno al proceso creativo como un espacio de reflexión colectiva sobre el cuidado femenino. Este esfuerzo fue publicado como un artículo académico en el año 2023⁷¹.

En el acompañamiento etnográfico con el proyecto de *La poética del agrado* y sus integrantes, se fue generando un dispositivo de campo específico que se configuró a partir de la búsqueda, tanto del equipo creativo como de mi parte, por explorar caminos para expandir las derivas narrativas y matéricas de este proyecto más allá de su sola expresión como suceso de exploración estética y política a través de los cuerpos danzantes. Pensar qué diálogos eran posibles entre una experimentación etnográfica y un grupo de artistas del cuerpo situadas en un proceso creativo de danza contemporánea, abrió un campo de posibilidades para pensar e imaginar reflexiones, ya no sólo en el resultado en forma de coreografía como tal, sino en la posibilidad de bosquejar preguntas sobre cómo se crea y produce un proyecto de este tipo, cuáles son las afectaciones que una investigación que pasa por las experiencias personales y su traducción al cuerpo tienen para sus participantes. Lo que resultó fue una exploración

sobre las dinámicas y personas con las que interactúa, y que esto es “particularmente notorio cuando se involucran las cámaras” (González Tamayo, 2019, p.199). En el caso de las artes escénicas, la influencia de una mirada externa no es ajena, por el contrario, es parte cotidiana de este ámbito. Ya sea en forma de público, en el trabajo de publicitar su trabajo artístico o a través de la videodanza, por mencionar sólo algunos ejemplos, las/os artistas escénicas/os conviven y dialogan de muchas formas con una mirada externa. Esto, en el caso de este proyecto, facilitó la incorporación de un antropólogo que también era documentalista audiovisual, dentro de los procesos de creación ya que esta última figura era menos extraña que la primera. Aunado a esto, la cámara permitió recopilar materiales audiovisuales para esta investigación, a la vez que generar materiales documentales y publicitarios que sirvieron a su vez a las/os artistas con quienes se colaboró. Esto, desde el cuidado y la ética compartida, resultó en la concepción de la/del antropóloga/o como una/un investigadora/or aliada/o (Lora, 2024), abriendo posibilidades para una colaboración conjunta que aportó, desde una dimensión creativa y documental, a todas/os las/os participantes involucrados durante los procesos de creación.

⁷¹ *La poética del agrado: un proyecto de danza relacional y un artefacto de resignificación femenina* (Solís Pérez y Juárez Flores, 2023) <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/1117> (Consultado el 20 de mayo de 2024).

reflexiva en torno a estas preguntas, así como su materialización a través de dos medios distintos: el video en su forma documental y el texto en su forma académica.

Este encuentro abrió la posibilidad de generar experiencias específicas entre equipo de artistas y etnógrafo, quienes en el marco de un proceso creativo compartieron durante más de un año ensayos, notas, opiniones, imágenes y registros videográficos de ida y vuelta. Este flujo de información tuvo efectos que, junto al anudamiento entre notas, memorias y registros visuales me permitieron explorar, imaginar y crear, más allá de la incertidumbre inicial, sobre las posibilidades de un registro etnográfico y su traducción en artefactos que sean a su vez derivas matéricas que expandan la experiencia creativa de *La poética del agrado*.

La apuesta es que estas exploraciones en texto y video puedan tener a su vez efectos mediadores, ya sea entre las integrantes con las que se colaboró, ya sea entre personas interesadas en este proyecto o las artes en general. Por mi parte, el encuentro con la dimensión creativa, afectiva y sensible de un proceso creativo generó afectaciones en la forma en que comprendo la etnografía misma. Esta experiencia es el punto de partida desde el cual conceptualizar las expresiones particulares de tipos específicos de dispositivos de campo como parte de una postura etnográfica que busca poner en su centro a la creatividad.

6.2.- Un enjambre virtual: voluntades en red para la organización entre artistas en un contexto de emergencia global

Antes de continuar con los dispositivos específicos de campo, doy cuenta a su vez de como algunos ejercicios etnográficos, si bien no resultaron en derivas creativas, fueron experiencias relevantes para explorar y registrar distintas formas en que artistas de la danza contemporánea y otras expresiones dancísticas y corporales vivieron la pandemia. Uno de

estos esfuerzos se dio en el acompañamiento de un proceso de organización colectiva virtual de artistas del cuerpo. Sobre este suceso versa este apartado.

Las primeras semanas de pandemia significaron experiencias de mucha incertidumbre, pero con el paso del tiempo la gente comenzó a encontrarse y organizarse a través de la virtualidad con diversos fines. En el ámbito de las artes y la danza en México, las/os artistas comenzaron a generar medios para mantenerse informados sobre la situación en general en torno al COVID, así como el estado de las condiciones para regresar a sus actividades artísticas y laborales. Mientras eso sucedía, se comenzó a utilizar el espacio virtual para compartir/ofrecer clases de acondicionamiento, técnicas de danza, talleres y conversatorios de diversas temáticas⁷². A la par surgieron espacios de organización y movilización en torno a los derechos culturales y artísticos⁷³.

Una de estas movilizaciones surgió de un grupo de artistas de la danza contemporánea que observó que existía en este campo un sector subrepresentado en los diálogos que comenzaban a establecerse entre artistas y gobierno: las/os jóvenes. Como consecuencia, a partir del 23 de mayo del 2020, se creó un movimiento que buscó generar lazos entre los diversos sectores de artistas jóvenes de la danza contemporánea en el país, para conocer cuáles eran las necesidades puntuales que surgían durante el contexto de pandemia en las

⁷² En las primeras semanas de confinamiento a nivel global, se suscitó un fenómeno de solidaridad entre toda la sociedad en el que, desde el confinamiento y a través de la virtualidad, la gente comenzó a ofrecer sus conocimientos, habilidades, saberes y recursos para enfrentar la soledad, el confinamiento, la falta de empleo, por mencionar sólo algunas de las afectaciones que se presentaron con la pandemia. Con el transcurrir de las semanas este furor fue menguando, no obstante, la virtualidad permitió que muchas personas, incluyendo a las/os artistas pudieran encontrar en este espacio una manera de seguir conectados a la vez que se convirtió en un espacio para generar ingresos ofreciendo clases, talleres, cursos, asesorías, entrenamientos, entre otros.

⁷³ Ejemplo de algunos ejercicios de organización de distintos grupos de artistas escénicos fueron los realizados por Danza, Diálogo y Acción de México: <https://www.facebook.com/groups/ddamexico/permalink/2625416867725650/> (consultado el 20 de mayo de 2024) y el Consejo Nacional de Danza: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-escenicas/coronavirus-la-danza-solicita-apoyos-para-mitigar-impacto-economico/> (consultado el 20 de mayo de 2024).

distintas latitudes en las que se practica esta actividad artística, a la vez que generar proyectos que fortalecieran a los diversos grupos y artistas que conforman la danza contemporánea a nivel nacional, regional y local.

Así, este movimiento llamado inicialmente “Voz Joven”, se enuncia en un primer documento publicado en sus redes sociales como: “Movimiento autónomo emergente que busca generar un tejido orgánico de comunicación horizontal desde la colaboración y cercanía en la comunidad mexicana de danza contemporánea en sus amplias manifestaciones”⁷⁴.

Esta movilización, surgida en un marco de emergencia sanitaria, y en un momento en el que por disposición federal la población estaba llamada a no salir de sus casas para evitar la propagación del COVID, se generó en su totalidad en medios y espacios digitales. Por otra parte, en el mes de mayo, y a través de la invitación de una de sus integrantes, me incorporo como parte de este proyecto de organización colectiva, lo que me permitió observar, desde una mirada personal a la vez que etnográfica, su creación y desarrollo.

A continuación, se presenta una descripción general del movimiento desde sus inicios, en los que un grupo de artistas logró convocar, en unos meses, a cientos de interesadas/os en torno a la inquietud de generar lazos y abrir puentes de comunicación para mejorar las condiciones laborales de las/os artistas que conforman los diversos paisajes de la danza contemporánea en el país. Todo esto potenciado por el encierro, la incertidumbre, el reconocimiento de un estado de inconexión y desinformación que existía entre las distintas

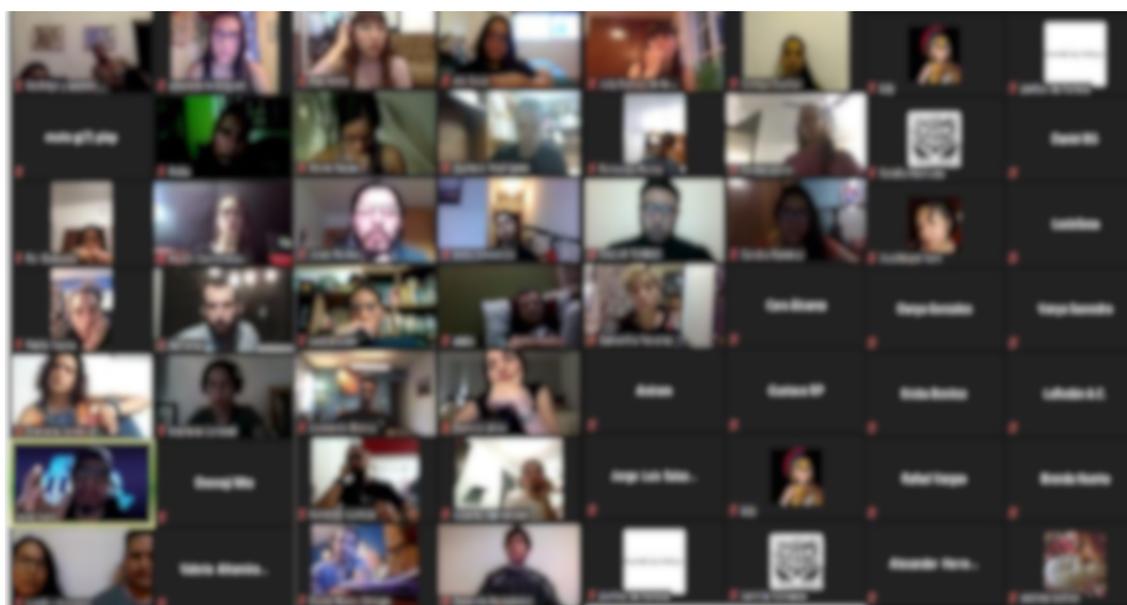
⁷⁴ Página de Facebook de *ENJAMBRE: tejido en movimiento* <https://www.facebook.com/groups/enjambretejidoenmovimiento/permalink/933107507194795> (consultado el 20 de mayo de 2024).

regiones alrededor del país, así como la diversidad de agrupaciones y artistas jóvenes de la danza que las constituyen.

La primera reunión de la que se tiene registro se realizó el 23 de mayo del 2020 por la plataforma Zoom y asistieron 57 personas (ver figura 13) de distintos estados de la república. La sesión giró en torno a las inquietudes que convocaron a la gente, a posibles objetivos que a corto plazo podían ser de interés común y a la necesidad de generar enlaces digitales de manera regional que atendieran la diversidad de las zonas que conforman el país.

Figura 13

Reunión de Voz Joven, antes de ENJAMBRE: Tejido en movimiento



Nota. Captura de pantalla tomada del grupo de Facebook.

Resultado de esta convocatoria, se crea un grupo de Facebook y se convoca a una segunda reunión el 28 de mayo, en donde se acuerda una definición de organización y trabajo por regiones (ver figura 14), a la vez que se plantea un primer mapa de áreas de intereses sobre las cuales articularse como movimiento organizado.

En este momento se designan un grupo de personas, llamadas sintetizadoras/es⁷⁵, quienes tuvieron la tarea de organizar y facilitar la información generada en las reuniones, de proponer actividades y de ser enlace, durante las primeras semanas entre las regiones y grupos de trabajo. Se plantea también una segunda figura de colaboración en el movimiento, que llevará el nombre de antena, cuya responsabilidad fue la de ser enlace entre sintetizadoras y cada una de las regiones, de manera que la información no permaneciera centralizada.

Figura 14

Infografía sobre la propuesta de organización por células de trabajo por regiones



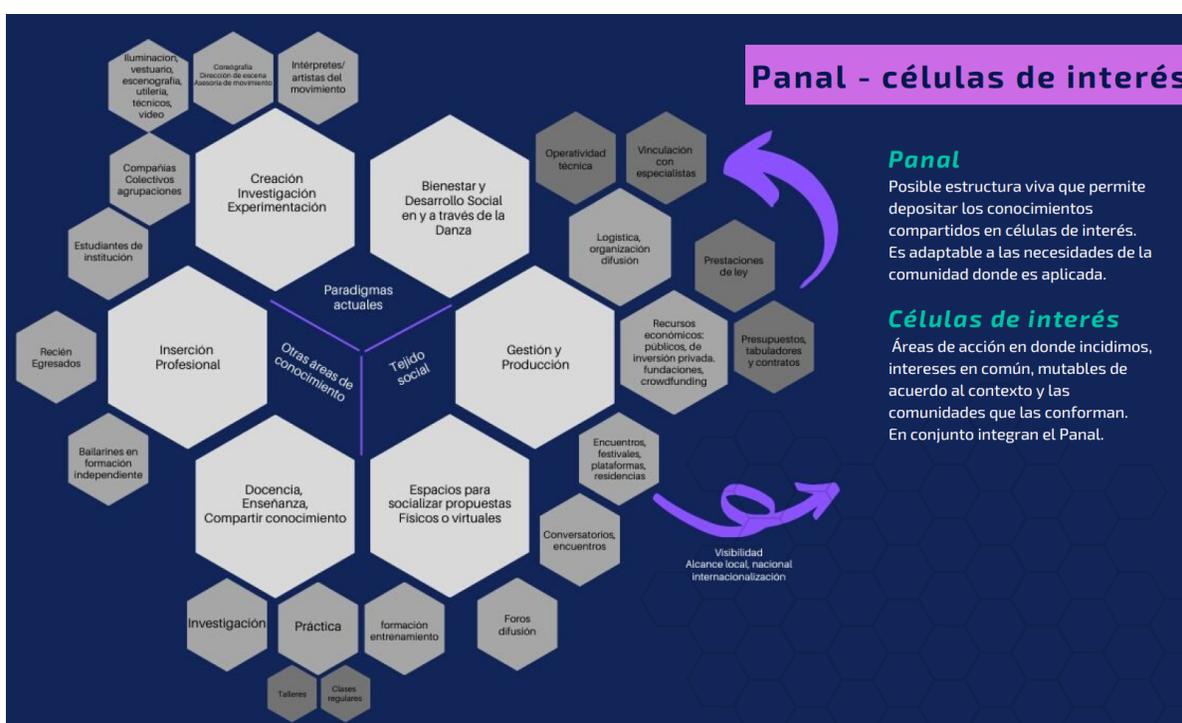
Nota. Captura de pantalla tomada de infografía publicada en grupo de Facebook.

⁷⁵ El movimiento se organiza en torno a un lenguaje que alude a dos referencias: tejido y movimiento. La primera de ellas refiere a una dimensión orgánica: panal, estructura viva, células de interés, por mencionar algunas. La segunda, a una dimensión comunicacional buscando dinamizar el flujo de información entre sus integrantes: antenas, sintetizadoras, entre otros. Este uso es deliberado y busca romper con etiquetas y adjetivos utilizados comúnmente para definir estructuras jerarquizadas, con el objetivo de configurarse, desde el lenguaje, como un movimiento horizontal, vivo y en permanente cambio.

A partir de este momento, se establecen una serie de acuerdos y el movimiento comienza a expandirse a distintas regiones, se busca establecer contacto con miembros del gremio dancístico contemporáneo en cada uno de los estados del país, se crean páginas de Facebook para cada una de las seis regiones establecidas internamente y se comienza a trabajar sobre inquietudes e intereses locales (ver figura 15).

Figura 15

Infografía sobre temas de interés de ENJAMBRE: tejido en movimiento



Nota. Captura de pantalla de infografía publicada en grupo de Facebook.

Dos momentos destacan en el desarrollo de esta comunidad germinada durante la pandemia: 1) la realización de una actividad virtual a nivel nacional cuyo objetivo fue recopilar experiencias sobre los distintos contextos de la danza en el país y 2), una fiesta virtual para la convivencia e integración de sus integrantes. Estos eventos son relevantes

porque muestran la articulación de dos dimensiones que configuraron al movimiento. El trabajo político y el reconocimiento colectivo a través del encuentro lúdico y social.

Sobre esto último, una dimensión importante para la creación y desarrollo de *ENJAMBRE* estuvo relacionada con la socialización, ya que las plataformas digitales fueron durante la pandemia, no sólo espacios de trabajo, sino de convivencia y sostenimiento psicológico y emocional. Así, uno de sus últimos eventos fue la realización de una junta nacional que fue a la vez una fiesta virtual. En este evento, realizado de manera simultánea en sesiones por Zoom, las/os integrantes del movimiento tuvieron un espacio de convivencia lúdica que, a la vez que reforzó el sentimiento de pertenencia, resultó también en el encuentro social de personas ubicadas en distintos puntos del país.

Al mes de agosto del 2020 el grupo de Facebook de *ENJAMBRE* contaba con 617 seguidores. Sin embargo, con el término de las jornadas de sana distancia, la necesidad personal de regresar a sus actividades laborales y artísticas y, ante la paulatina llegada de una “nueva” normalidad, el movimiento comenzó a perder potencia hasta entrar en un estado de latencia a finales del 2020. La imposibilidad de sostener el dinamismo de una organización de carácter nacional que requería una significativa cantidad de tiempo y energía por parte del equipo de sintetizadoras devino en el agotamiento de sus integrantes.

ENJAMBRE fue espacio de encuentro para un grupo de artistas que, a través de la virtualidad, exploraron maneras de comprender y afrontar un escenario de incertidumbre sobre su futuro inmediato como profesionales del arte. Este resultó ser un suceso inédito de colaboración que generó amistades, redes de trabajo y experiencias que ahora son memorias compartidas sobre el universo de quienes se dedican a las artes de los cuerpos en movimiento.

6.3.- Un regreso lento a los teatros: la exploración con otras temporalidades no humanas

Regresando a la exploración de dispositivos de campo, una segunda experimentación etnográfica se dio al acompañar el proceso de creación de *Dinámicas Blandas: SLIME*, proyecto de investigación coreográfica a cargo de Julia Barrios el cual, en 2021, formó parte de la temporada de sistema de teatros de la CDMX.

El encuentro con este proyecto se genera, ya que tuve oportunidad de conocer a Julia en el marco de una entrevista relacionada con este trabajo (ver capítulo 4). Como resultado de este intercambio, surge la idea de acompañarles en el proceso creativo de este proyecto, el cual estaba por iniciar su periodo de ensayos. La temática, la investigación de Julia y el equipo creativo en su conjunto, la exploración con un material como el *slime* y el trabajo de ensayos de manera presencial -en tiempos aún pandémicos- eran elementos que creímos valía la pena registrar. Así, en el mes de junio de 2021 me sumo como acompañante en este proceso.

Las premisas sobre las que se indaga en *SLIME*, giran en torno a las posibles relaciones entre cuerpos humanos y no humanos. Para generar esta propuesta escénica, se investigó en torno a las experiencias posibles entre la percepción humana y la manipulación del *slime*⁷⁶. El proyecto pasa por explorar las particularidades de una materia cuya densidad, temperatura, y maleabilidad propician formas distintas de explorar nuestras relaciones con el mundo y sus materialidades, así como sus efectos experienciales en el marco de una interacción sostenida en escena entre las/os performers y el *slime*.

⁷⁶ El *slime* es una “sustancia de viscosidad no constante compuesta principalmente por goma o detergente, colorante, y ácido bórico (u otro equivalente), usada como juguete relajante y estimulante sensorial” (<https://www.udep.edu.pe/castellanoactual/slime/>) (consultado, el 2 de diciembre del 2023).

En este proyecto realicé registros etnográficos durante el proceso de creación, montaje y presentación de la pieza. A diferencia del acompañamiento que realicé con *La poética*, *SLIME* se preparó en sólo un par de meses y sí tuvo temporada de presentaciones frente a público⁷⁷. El tiempo reducido para realizar el proyecto implicó un acompañamiento intensivo durante un par de semanas a ensayos (ver figura 16), juntas de trabajo, así como a diversos tipos de diligencias relacionadas con la producción.

Figura 16

Ensayo con equipo de Dinámicas Blandas: SLIME



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, julio de 2021.

Desde el inicio de mi acercamiento con el equipo creativo, expresé que mis interés pasaba por la idea de realizar un ejercicio etnográfico parte de mi investigación doctoral. Ese

⁷⁷ La investigación en torno al *slime* tiene su antecedente, como parte de un proyecto de creación apoyado por el FONCA en el año 2019, que funcionó como memoria y camino recorrido desde el cual iniciar esta nueva etapa que fue un proceso más acabado. Aunado a esto, su selección para la programación del sistema de teatros de la CDMX implicó la elaboración previa de un proyecto como tal, por lo que estos meses de trabajo presencial tienen detrás de ellos un trabajo que no es visible, pero que da soporte y guía al proceso de creación.

fue el lugar desde el que comencé a participar en juntas de trabajo virtuales, ensayos presenciales, montaje y funciones, realizando registros en notas de campo, fotografías y video (ver figura 17). Poco después, y tomando como referencia el antecedente de haber realizado un miniclip para el proyecto de *la poética del agrado*, compartí con el equipo el deseo de realizar un registro de video cuya finalidad era generar una mirada audiovisual sobre las particularidades del proyecto y sus participantes.

Figura 17

Ensayo presencial y prueba de material slime



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, junio-julio de 2021.

Sobre el proceso, durante julio del 2021, se llevó a cabo el montaje *Dinámicas Blandas: SLIME*⁷⁸. Esta pieza forma parte de una indagación que inició en 2016 y cuya

⁷⁸ El proyecto estaba pensado inicialmente para ser una pieza performática, sin embargo, al quedar seleccionado por parte de la convocatoria de la temporada de Sistema de Teatros de la CDMX, ésta tuvo que ser adaptada a un formato tipo teatro a la italiana, adquiriendo una forma más de propuesta escénica, aunque manteniendo un carácter experimental, contemplativo y plástico.

materialización es una investigación sobre “la relación entre la acción o agencia del cuerpo humano con otros cuerpos no humanos”⁷⁹. Para la realización de esta puesta en escena, el equipo conformado por ocho integrantes tuvo una semana de organización virtual, dos semanas de ensayos presenciales y una temporada de tres días en el teatro Sergio Magaña, ubicado en la colonia San Rafael. Todo el proceso se realizó con el apoyo del sistema de teatros de la CDMX a través de la convocatoria “Programación de artes escénicas 2020”⁸⁰.

Como resultado, la obra se presentó los días 30 y 31 de julio y primero de agosto del 2021. Los ensayos se realizaron en dos locaciones privadas -ambas en préstamo a través de redes de amistades- en donde equipo de trabajo, conformado por tres intérpretes, un músico, una iluminadora, una vestuarista, un asistente de producción y su directora se sumergieron en el trabajo de creación.

Por otra parte, el desarrollo de *slime* comenzó en un contexto de reapertura paulatina de espacios que permitían la reunión de personas, así como la reactivación de actividades de esparcimiento. Aunado a esto, ya estaba en marcha un programa de vacunación que, después de varias fases, comenzaba a inmunizar a jóvenes adultos de entre 30 y 39 años. Esto fue un contexto de incertidumbre, tanto para la realización del proyecto como para la forma en que se llevó a cabo la interacción diaria de quienes participaron en él. Sobre esto, Julia comenta:

⁷⁹ <https://www.juliabarriosdelamora.com/-dinaacutemicas-blandas.html>

⁸⁰ <https://www.cultura.cdmx.gob.mx/index.php/programas/programa/sistema-de-teatros-de-la-ciudad-de-mexico> (consultado el 28 de mayo de 2024).

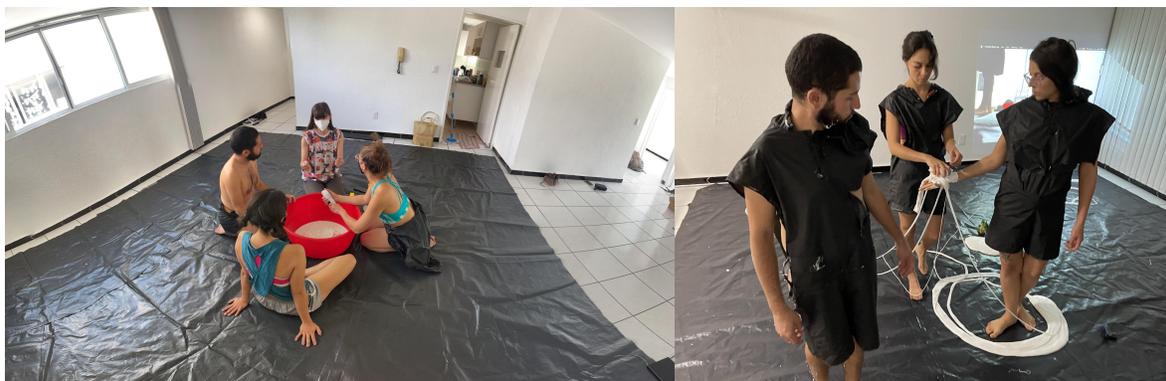
Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, junio-julio de 2021.

La organización inicial se llevó a cabo a través de sesiones virtuales avanzando sin contratiempos en la planeación que se requería para comenzar ensayos y el montaje de la pieza. No obstante, durante los días de ensayos presenciales, y a pesar de los cuidados (uso de cubrebocas y atención a las distancias personales) entre las/os integrantes del equipo, el regreso al trabajo presencial suscitó diversas tensiones. La primera de ellas se presentó en los días iniciales de ensayo, ya que una de las intérpretes había padecido COVID semanas antes de incorporarse al proyecto y se mostró cautelosa al interactuar con sus compañeras/os.

Si bien es posible tomar precauciones y cuidados frente al contagio del virus COVID, las particularidades de las artes escénicas, así como todas las actividades que involucran la interacción de los cuerpos, implican una dimensión insalvable que es la cercanía y/o el contacto (ver figura 19). Esto se hizo evidente durante los primeros ensayos presenciales, por lo que hubo un periodo importante de cuidado por parte de todas/os las/os involucrados para que el trabajo se hiciera en un ambiente de seguridad y comodidad compartida.

Figura 19

Encuentros presenciales. Sesión de ensayo para Dinámicas Blandas: SLIME



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, junio-julio de 2021.

Otro evento derivado de las dificultades de trabajar de manera presencial fue la alerta, a una semana del estreno, por un posible caso de COVID entre las/os integrantes del grupo. Si bien el contagio fue una falsa alarma, este hecho llamó la atención sobre el peligro al que el equipo estaba expuesto. Se consideró incluso la posibilidad de cancelar las funciones. Aunado a esto, si bien la vacunación contra el COVID en México había iniciado en diciembre del 2020, no fue sino hasta julio del 2021, y después de vacunar a grupos prioritarios como personal de salud y adultas/os mayores, que la vacunación comenzó a aplicarse de manera masiva entre la población en general⁸². Este periodo coincide con los ensayos de *SLIME* y fue un suceso que afectó la forma en la que se llevó a cabo el proceso creativo como tal, ya que estábamos comprendiendo juntos los efectos que la vacuna tenía sobre nuestros cuerpos, tratábamos de mantener medidas sanitarias pertinentes y observábamos el alza de contagios diarios. La alerta y el cuidado eran sin duda una prioridad.

Al final las funciones se realizaron sin contratiempos y, durante la semana de montaje en el teatro la percepción del trabajo presencial se percibió cada vez más ligera. No se dejaron de lado los cuidados, pero el ánimo entre el equipo después de una semana de trabajo presencial y la energía que proporciona el teatro como espacio, generaron un ambiente positivo que prevaleció hasta el cierre de temporada (ver figura 20).

Otro elemento para destacar fue el contacto con el equipo técnico y administrativo del Teatro Sergio Magaña. Siempre fueron atentos con todo el equipo y apoyaron durante el montaje de la obra. El cuidado con el distanciamiento, el uso de cubrebocas y productos antibacteriales, así como la limitación del aforo del teatro a un 50% de su capacidad durante

⁸² <https://vacunacovid.gob.mx/calendario-vacunacion/> (consultado el 28 de mayo de 2024).

las funciones, fueron acciones esenciales para el cuidado de todas/os las involucradas/os con el desarrollo del montaje y la temporada de la obra.

Figura 20

Temporada de funciones de la pieza SLIME en el teatro Sergio Magaña en la CDMX



Nota. Elaboración propia, Ciudad de México, junio-julio de 2021.

El acompañamiento de este proyecto supuso el fortalecimiento de una experimentación etnográfica que se nutrió de una observación participante engarzada a un ejercicio de registro audiovisual. A su vez, el contar con una experiencia previa de acompañamiento dentro de un proceso creativo, el haber coincidido en *ENJAMBRE* con Julia y la apertura de todo el equipo creativo, generaron las posibilidades para que, desde un inicio se configurara un dispositivo de campo abierto a la colaboración que se hiló entre: asistir en la producción, elaborar descripciones sobre los ensayos y montaje de la pieza de *SLIME* en un contexto pandémico y un registro que se materializó como un minidocumental⁸³ sobre lo que implicó este proyecto para sus intérpretes.

⁸³ Minidocumental creado por ELHECHO escénico https://www.youtube.com/watch?v=wGFAJi4Js_8 (consultado, el 2 de diciembre del 2023).

Esta experiencia, si bien no significó el hallazgo de formas novedosas de acompañar y colaborar con un equipo de artistas en el marco de un proceso creativo, sí generó una capa más de experiencias que servirían para acompañar otros procesos de creación, a la vez que reforzó el deseo por continuar explorando los límites de una observación participante y las posibles derivas que de un acompañamiento etnográfico pueden imaginarse.

Por otra parte, se reforzaron caminos para documentar audiovisualmente proyectos escénicos y su realización, buscando generar contenidos con una propuesta narrativa más acabada. En el minidocumental que se elaboró sobre el proyecto de *SLIME*, hay una apuesta más evidente por alejarse de la reseña o del análisis antropológico como experiencias que se elaboran en una distancia expresa entre sus autoras/es y los proyectos sobre los que se pueden crear diversos materiales, y en donde, más bien se buscó generar una propuesta que abrevara del conocimiento, podríamos decir íntimo, del proyecto en sí, en donde el sentido narrativo de la pieza se sostuviera a través de un diálogo entre los participantes del proyecto con el objetivo de indagar en sus discursos e investigaciones como creadoras/es e investigadoras/es.

En el caso de *Dinámicas blandas: SLIME*, la narrativa se centra en las afectaciones y reflexiones resultantes de las exploraciones en torno a las posibilidades de diálogo entre materialidades humanas y no humanas. Estas fueron indagaciones en torno al contacto y a los tipos y tiempos de respuesta entre un grupo de artistas y una materialidad blanda, pero que a su vez tenía consistencias y temperaturas cambiantes en su relación con el entorno. Por lo tanto, su densidad, velocidad, movimiento y maleabilidad implicaron experiencias retadoras en la necesidad de generar diálogos entre las partes involucradas. Esta exploración implicó, para este grupo de artistas, abrirse a recibir y compartir información sensible entre sus corporalidades y un cuerpo extraño y, a su vez, transferir esa experiencia a la escena.

6.4.- Alternativas a los espacios escénicos durante la pandemia: danza a la casa

Hago de nueva cuenta una pausa para exponer un cuarto encuentro que, si bien no fue etnográfico, permite exponer otra de las formas en que artistas de los cuerpos en movimiento en la capital encuentran caminos diversos y, aun en ocasiones novedosos para compartir su arte. Tuve oportunidad de platicar con un par de integrantes de *Danza a Domicilio* en la CDMX, así como presenciar una breve jornada de sus actividades durante agosto del 2021.

Este proyecto surge en Tijuana en abril del 2020, y fue creado y dirigido por la artista escénica, Inés Herrera Campa quien, inspirada en las/os bici-mensajeras/os que realizan entregas casa por casa⁸⁴ y, como una manera de celebrar el día de la danza en tiempos de pandemia⁸⁵, decide comenzar a entregar danza a domicilio como una alternativa a los cierres de teatros y espacios para las artes. Para agosto, según señala Inés⁸⁶, artistas en diferentes ciudades de México, así como en algunos países de Latinoamérica se habían sumado a este proyecto para entregar danzas por pedido a casas⁸⁷, patios, calles, parques, entre otros.

Este breve acompañamiento se realizó en el marco del primer aniversario de *Danza a domicilio* en la CDMX, tiempo en que las artistas Rocío Reyes y Ariana Ángeles celebraron el aniversario con la realización de una rifa de seredanzas. El sorteo se realizó de forma virtual a través de redes sociales y se regalaron diez piezas de danza, las cuales se entregaron durante un fin de semana en distintos puntos de la ciudad. Para la entrega de estas danzas a domicilio, ambas artistas tuvieron un par de reuniones y ensayos, posteriormente se

⁸⁴ <https://www.instagram.com/p/Cb5PhzDOqXW/> (consultado el 28 de mayo de 2024).

⁸⁵ <https://biencomun.com/la-nueva-forma-de-estar-estimulo-la-creatividad-de-una-bailarina-y-creadora-escenica-mexicana/> (consultado el 28 de mayo de 2024).

⁸⁶ <https://www.facebook.com/watch/?v=616960573003265> (consultado el 28 de mayo de 2024).

⁸⁷ Estas entregas también son llamadas “seredanzas”, en un juego de palabra entre serenata y danza.

contactaron con las/os ganadores de la rifa y se elaboró y programó una ruta de entregas a domicilio en bicicleta (ver figura 21) por distintos puntos de la ciudad. Durante el fin de semana de aniversario, tuve la oportunidad de acompañar a Rocío y a Ariana durante todo un día para conocer con mayor detalle qué implicaba hacer una entrega de danza a domicilio.

Nos reunimos en la zona centro de la CDMX, y ya que el acuerdo fue que la entrega de danzas se realizaría en bicicleta, yo acordé seguir su trayecto -también en bicicleta- con cámara de celular en mano para registrar momentos de las entregas, a la vez que, por el dinamismo de la jornada, iba a ser imposible desplazarse en otro medio de transporte que no fuera una bicicleta para observar a detalle las particularidades de una forma novedosa de hacer y compartir danza. Las entregas tuvieron lugar en cocheras, parques, banquetas y estacionamientos. En la mayoría de las seredanzas, el público salió a recibir con calidez a las artistas y en su mayoría asistieron más de dos personas, entre amigos y familiares.

Figura 21

Planeación de rutas para realizar las entregas de seredanzas en bicicleta



Nota. Imágenes propias, agosto del 2021.

Danza a domicilio surge en el contexto de la pandemia y que se convirtió, tanto en su ciudad de origen como en los contextos que se replicó, en una manera de mantener viva la danza. Así mismo, en el caso de Rocío y Ariana, este proyecto significó no sólo mantenerse activas en términos creativos, sino que también implicó una forma de generar ingresos económicos. Por otra parte, las características del proyecto minimizaron el riesgo de contagio al llevarse a cabo predominantemente en espacios exteriores y con posibilidades de mantener una distancia entre las artistas y las/os espectadores (ver figura 22).

Figura 22

Recorridos y entregas de danzas a domicilio en la Ciudad de México



Nota. Imágenes propias, agosto del 2021.

Por otra parte, *Danza a Domicilio* también implicó riesgos inesperados, como lo son el peligro de transitar solas por la ciudad, el no saber en ocasiones quiénes eran las personas que solicitaban la danza, el desgaste físico resultado de los traslados y el realizar sus presentaciones en terrenos no acondicionados para el cuidado del cuerpo. Sin embargo, y a pesar de las vicisitudes y dificultades que pudieron haber enfrentado, este proyecto fue una

apuesta por poder imaginar formas de seguir creando, compartiendo y experimentando la danza en tiempos de confinamiento e incertidumbre. Esta es una muestra de la creatividad que envuelve y caracteriza a las/os artistas del cuerpo y la danza, así como da cuenta de las estrategias que surgieron para generar proyectos creativos y económicos durante los tiempos inciertos que vivimos durante los años 2020 y 2021. En definitiva, esta experiencia no agota todo lo vivido en este tiempo, pero muestra parte de la multiplicidad de formas y estrategias a través de las cuales un universo artístico diverso se agrupó y creó, produjo y circuló sus propuestas y proyectos artísticos en un contexto de crisis causado por el COVID.

6.5.- Rompiendo los moldes de un antropólogo en campo: un acompañamiento en forma de vaivén

A inicios del 2023, conozco el proyecto *Necesítote: un movimiento en siete telegramas*. Este proyecto interdisciplinario gira en torno al hallazgo de un conjunto de telegramas de origen guatemalteco, los cuales fueron emitidos y resguardados/perdidos/olvidados durante los años noventa (ver figura 23).

Figura 23

Telegramas resguardados provenientes de Guatemala emitidos en el año de 1995



Nota. Fotogramas extraídos de material propio.

Muchos de éstos no llegaron a su destino por diversas razones: algunos fueron confiscados por el gobierno y unos menos fueron recuperados décadas después⁸⁸. Estos telegramas, que conservan mensajes de auxilio, de búsqueda y desesperanza, dan cuenta de historias silenciadas y olvidadas. Estos relatos que existen en una materialidad en forma de telegrama, son transfigurados primero a un compendio de textos poéticos, los cuales a su vez se convirtieron en el texto dramático que sirve a un equipo interdisciplinario en donde danza, voz y video, se configuran en un dispositivo escénico que construye un espacio-tiempo en el que se recupera, de manera momentánea sus voces y su memoria, generando la posibilidad para que éstas encuentren ecos en una realidad distinta a la de sus orígenes.

A través de la artista Rocío Reyes contacto al equipo para asistir a sus ensayos y registrar su proceso de creación (ver figura 24).

⁸⁸ Boletín de prensa de *Necesítote, un movimiento en siete telegramas*: “una puesta en escena inspirada en el hallazgo de un conjunto de telegramas que nunca llegaron a su destino. Estos documentos, destinados y procedentes de la provincia del Petén, Guatemala, datan del mes de febrero de 1995. En ese entonces, el país centroamericano vivía su último año de guerra civil. Los telegramas provienen de cárceles y campamentos militares y son el registro de intentos de comunicación que permanecieron interrumpidos y olvidados. Por razones desconocidas terminaron en México dentro de un armario viejo, y casi tres décadas después llegan a manos del Colectivo Vaivén, agrupación conformada por artistas guatemaltecos y mexicanos. Con la intención de liberar simbólicamente estas voces se hace una exploración en siete poemas que transita por distintos lenguajes expresivos como el movimiento, el sonido, la voz y la imagen”
<http://www.iberescena.org/noticias/Beneficiarios/estreno-de-la-coproduccion-necesitote-un-movi-5373>
(consultado el 28 de mayo del 2024).

Figura 24

Ensayo de obra Necesítote, un movimiento en siete telegramas



Nota. Fotograma de registro videográfico, Ciudad de México, marzo de 2023.

Es así como me incorporo al Colectivo Vaivén⁸⁹, conformado por un grupo de artistas originarios de México y Guatemala que tenía en ese momento un par de meses fraguando *Necesítote, un movimiento en siete telegramas*. Mis primeros encuentros con este proceso se dan inicialmente desde la mirada de un observador externo, cuyo objetivo era el registrar cómo unas voces e historias que fueron forzadas al olvido encontraban nueva vida a través del proceso de traducción de un cuerpo de telegramas a un conjunto de poemas y de una transmutación de los poemas a una pieza coreográfica, dramática y multimedial.

No obstante, ese objetivo inicial fue desbordado por una fuerte afinidad con el equipo, así como por el reconocimiento de que las incipientes experiencias acumuladas en el acompañamiento de proyectos creativos podían ponerse al servicio de este proceso de

⁸⁹ Página de Instagram del colectivo: <https://www.instagram.com/colectivo.vaiven/> (consultado el 28 de mayo de 2024).

creación, generando así un desplazamiento sobre lo que inicialmente se había planteado como una observación hacia un involucramiento más activo. De realizar un acompañamiento etnográfico (ver figura 25), a elaborar registros videográficos, asistir en la producción y dirección de la obra como tal, participar como contrapunto en el diseño de movimiento y contribuir con una perspectiva antropológica a la polifonía creativa que ya existía en la puesta en escena. Éste fue un acompañamiento etnográfico que devino involucramiento creativo.

Figura 25

Ensayo de obra Necesítote, un movimiento en siete telegramas



Nota. Fotograma de registro videográfico, Ciudad de México, marzo de 2023.

Este proceso implicó a su vez reconocer la configuración de un estado distinto de posibilidades en torno a las formas de accionar la relación entre la etnografía y los procesos creativos como espacio de exploración y creación teórico-artística. Al final de este proyecto, se configuró un dispositivo específico de campo que delinea la figura del investigador-colaborador-espectador interno como parte de un equipo creativo.

La emergencia de esta relación derivó en que, como proyecto, *Necesítote y sus integrantes* incorporaran en el equipo creativo un antropólogo de escena, el cual, en términos prácticos cumplió diversas funciones (ver figura 26):

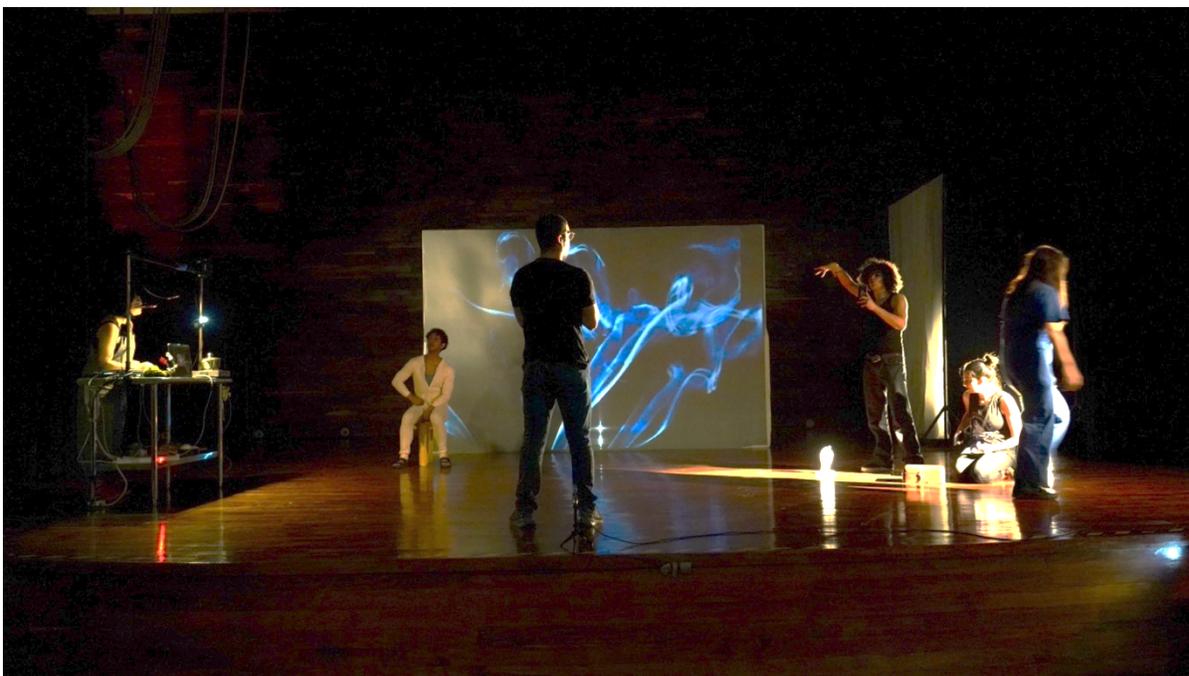
- Registrar en notas de campo y materiales videográficos el proceso creativo
- Labores como asistente de producción
- Labores como asistente de dirección
- Labores de primer espectador⁹⁰
- Colaborar en el armado de boletines de prensa y otros materiales textuales
- Realizar entrevistas para la elaboración de un documental audiovisual.

Estas funciones se realizaron de forma poco planeada durante el proceso de creación. Es decir, no fueron decisiones previstas que se tomaran de manera explícita y consensuada, sino que se generaron en función de las necesidades cotidianas del proyecto, la apertura a hacer preguntas y aportar ideas en torno a las distintas situaciones que en el proceso se presentaron.

⁹⁰ Sobre las labores de un primer espectador, consultar el acápite 6.7.

Figura 26

Montaje de obra, previo a estreno: Necesítote, un movimiento en siete telegramas



Nota. Fotografía tomada por David Páez (equipo de ELHECHO) como parte de los materiales para la realización de un documental sobre *Necesítote*.

Aunado a esto, durante esta experiencia de acompañamiento e involucramiento como parte del equipo del Colectivo Vaivén y *Necesítote* (ver figura 27), hubo también mucha labor intangible: trabajo de escritorio, reuniones, armado de la escenografía, discusiones, tiempo y energía invertida, tensiones y contenciones colectivas, entre otros eventos que forman parte de un proceso creativo y que en última instancia es el tejido invisible que sostiene una puesta en escena, así como a quienes participan de ella.

Figura 27

Poster para redes del proyecto *Necesítote*, un movimiento en siete telegramas



Nota. Captura de pantalla tomada de una nota de prensa.

Sobre el proceso, si bien yo me incorporé en el mes de febrero del 2023, el proyecto ya había pasado por una importante etapa de preproducción y de elaboración de una carpeta sobre el proyecto que fue presentada y seleccionada para ser acreedora del apoyo de IBERESCENA 2022/2023⁹¹, lo que sin duda significó contar con recursos suficientes para integrar un equipo interdisciplinario de creadoras/es que pudiera abocarse a la realización de un proyecto complejo por su temática, por sus características escenotécnicas y su abordaje en el cruce entre la danza, el performance y el teatro. Así, para el inicio del 2023, Alejandra Estrada, directora y actriz y Luisa Manero, escritora y productora de *Necesítote*, ya habían

⁹¹ Publicidad y fechas sobre el estreno de la obra <http://www.iberescena.org/noticias/Beneficiarios/estreno-de-la-coproduccion-necesitote-un-movi-5373?nombre=Necesítote> (Consultado el 27 de agosto del 2024).

realizado importantes avances en el desarrollo creativo y preproducción del proyecto, así como integrado al equipo que daría cuerpo a la puesta en escena.

Entre las acciones realizadas en este punto podemos rescatar el trabajo de transfiguración poética y dramática de los telegramas resguardados (ver figura 28).

Figura 28

Trabajo con telegramas de obra Necesítote, un movimiento en siete telegramas



Nota. Fotogramas de registro videográfico, Ciudad de México, marzo de 2023.

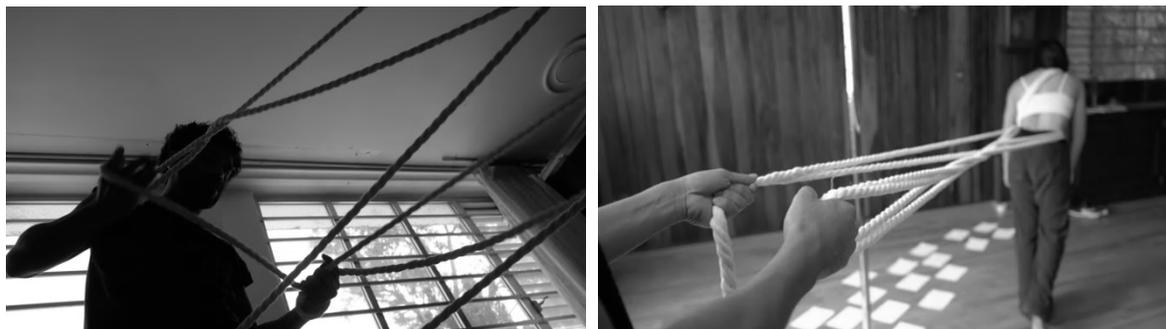
Éste consistió en una primera selección de testimonios que posteriormente fueron re-imaginados en siete poemas que, por medio del recurso de ficción, cuentan sus historias. A su vez, se había trabajado en una propuesta de imagen del proyecto, la musicalización de varias de las escenas y la elaboración de materiales de video para su uso dentro de la pieza.

Entre febrero y abril del 2023, como equipo nos concentramos en revisar los poemas que Luisa había escrito y, los cuáles fueron el texto dramático que dio sustento a las escenas que conformarían la pieza (ver figura 29). Fueron semanas de intenso trabajo creativo en el que el diálogo entre coreografía, dramaturgia, música, video, escenotecnia y los cuerpos de las/os artistas que ocuparon la escena, crearon un dispositivo performático que fue a su

vez un portal para a través de un ejercicio de memoria, reivindicar un cúmulo de historias que habían sido silenciadas por décadas.

Figura 29

Ensayos de obra Necesítote, un movimiento en siete telegramas



Nota. Fotogramas de registro videográfico, Ciudad de México, marzo de 2023.

La pieza fue presentada, entre abril y septiembre del 2023 en distintos recintos de la CDMX: Biblioteca Vasconcelos, Un Teatro, Centro Cultural España y Universidad Iberoamericana. También tuvo una gira corta por Guatemala, presentándose en la ciudad de

Antigua, en el Centro de Formación de la Cooperación Española y en la capital, en el histórico Teatro LUX. El proyecto fue concebido y realizado como una puesta en escena que se adaptaba a las particularidades de los espacios donde se presentó, por lo que como equipo mantuvimos una apertura en torno a la pieza y su configuración escénica, dotándola de un alto grado de plasticidad y dinamismo escenotécnico y coreográfico (ver figura 30).

Figura 30

Necesítote, un movimiento en siete telegramas en el Centro Cultural España, CDMX



Nota. Fotografías elaboración propia, Ciudad de México, agosto de 2023.

Necesítote fue un proyecto complejo en su concepción y realización, fue potente ya que sus integrantes, artistas profesionales de distintas disciplinas, se arrojaron a una aventura que terminó por atravesarnos emocional, laboral y políticamente. A pesar de los avatares que se enfrentaron a lo largo de su concepción, creación y realización, el equipo sostuvo como colectivo el proyecto. Se presentó la pieza una decena de veces, cada una de ellas implicando retos y aprendizajes para quienes participamos de este suceso escénico-ritual que compartimos durante medio año.

La etnografía creativa como dispositivo para el acompañamiento de procesos creativos (ver figura 31) es un esfuerzo por pensar desde lugares distintos la relación entre la investigación social y la creación artística, en la búsqueda de desdibujar nuestros límites disciplinarios y de contribuir a imaginar una antropología que apueste por observaciones y acompañamientos que afecten y se dejen afectar como forma de relacionarse con el mundo.

Recupero, como ejemplo de esta apertura a la imaginación, un breve pero significativo momento que comparto con Yoatzin Balbuena, artista e investigadora que trabaja con “la fotografía, el video, la antropología visual, y la creación escénico-multimedia”⁹², en el que, caminando por las calles de la ciudad entre días de ensayos, nos encontramos en un ejercicio conjunto por dilucidar qué era lo que estaba haciendo un antropólogo en un proyecto escénico.

En ese momento, con la agudeza de su mirada como investigadora y creadora, Yoatzin fraguó y enunció por primera vez la noción de una antropología de escena. A partir de este juego imaginativo de apertura y disposición colaborativa, así como de una

⁹² Portafolio profesional obtenido de <https://www.yoatzinbalbuena.com>

complicidad que comenzaba a tejerse entre nosotros como colaboradores creativos - complicidad arropada a su vez por nuestra formación antropológica-, es que a partir de ese momento la etnografía creativa toma cause hacia una antropología de/para la escena contemporánea.

Figura 31

Calentamiento previo a función



Nota. Fotografías tomadas por Leticia Olvera.

Ésta es solo una postal, aunque no por eso menos significativa, de la potencia creativa que atraviesa y envuelve a los procesos de creación y a quienes de ellos participan. Sobre algunas impresiones en torno a cómo esta figura comenzó a fraguarse, Yoatzin comenta:

Un hallazgo en el proceso fue conocer a Patricio, que no sólo ha sido una mente que pudo desde el primer momento hacerse parte del fenómeno que estaba sucediendo, sino que además estaba poniendo un elemento que tenía que ver con la observación desde fuera de lo que estaba ocurriendo y eso generaba una relación especular. Podíamos vernos en él, podíamos escucharnos en lo que él decía sobre lo que estaba viendo y viviendo. (Yoatzin Balbuena, comunicación personal, octubre del 2023)

Esta relación se vuelve posible porque, desde la acumulación de experiencias previas de acompañamientos se fueron generando reflexiones sobre las formas en que, la figura de una/un/antropóloga/o podría colaborar en proyectos escénicos y sus procesos de creación más allá de un registro documental o audiovisual; el proceso de creación recién iniciaba y el trabajo coreográfico y dramaturgico (como configuración de un dispositivo escénico) comenzaba a tomar forma, por lo que aún había escenas por crear y otras más estaban inacabadas. En ese sentido, había espacio para la imaginación y toma de decisiones; dentro del equipo se encontraba Rocío Reyes, con quien ya había colaborado en *La poética del agrado*. En este antecedente se creó un lazo profesional y de amistad que sirvió en este proyecto, junto a la apertura de todo el equipo creativo, como soporte desde donde involucrarme creativamente en los ensayos y lo que en ellos se imaginaba. Todo lo anterior genera las condiciones para transitar de la observación a una colaboración activa como parte del equipo.

...fue poder ver que el acompañamiento desde este tipo de mirada podía hacernos llegar algo que de entrada se nos iba a ir. ¿Por qué? Porque estábamos demasiado involucrados en lo que se estaba generando [...]. Hubo un momento donde era muy importante, porque imagínense que la dirección estaba dentro de escena, entonces nuestra directora era también intérprete y había una zona que nos mantenía en una incertidumbre de no saber quién nos estaba observando. De alguna forma, la mirada de Pato se constituyó desde ahí en lo que mucho llamamos asistencia de dirección. Entonces, pasó algo que pudo transitar desde un objetivo puramente teórico a uno práctico dentro de la escena. (Yoatzin Balbuena, comunicación personal, octubre del 2023)

De ahí en adelante la dificultad consistió en mantener conciencia de que, si bien mi acercamiento inicial pasaba por un interés antropológico, el involucramiento sensible con un proceso creativo significó también el reencuentro con la escena como agente creativo. La distinción en ocasiones fue difusa y durante momentos la relación se invirtió, colocando mi observación antropológica en una posición marginal.

Arrojo al proceso creativo, a ensayos y calentamientos; la ideación e imaginación de escenas, la planeación y realización de temporadas y giras; la convivencia y el aprendizaje colectivo. En fin, la vida en torno al arte escénico. Cómo perder la oportunidad de sumergirse en cuerpo y mente con un equipo de creadoras/es y ser parte de un proceso que nos interpeló de forma individual y colectiva desde el inicio.

Habiendo señalado esto, se generaron registros escritos y audiovisuales, se realizaron entrevistas y se acompañó el proyecto durante seis meses observando y viviendo el proceso de creación. Fui parte de los problemas, tensiones y dificultades que vivimos como colectivo,

así como de los hallazgos, de los objetivos cumplidos y de las experiencias positivas derivadas de llevar a buen puerto un proceso de creación.

El antropólogo que deviene agente creativo dentro de un proceso de creación se fragua a través de una postura abierta a la exploración, así como de la disposición, por parte de un equipo creativo por explorar formas diversas de colaboración con figuras más allá de la/del artista. Entre las/os integrantes del Colectivo Vaivén no se había contado con un observador externo, y por mi parte, en tanto antropólogo mi experiencia como etnógrafo - con deseos de arrojados experimentales- era limitada. Esto requirió paciencia, apertura y disposición al riesgo por parte de todas/os las/os involucradas/os para generar condiciones de posibilidad para la configuración de un dispositivo específico de colaboración en campo.

Al momento que escribo estas reflexiones, me encuentro elaborando un texto sobre el proceso de creación de *Necesítote*, su argumento narrativo y su realización escénica

El trabajo que se está elaborando posterior a este acompañamiento gira en torno a de expandir el suceso escénico a través de una materialidad textual y, de esa manera contribuir a generar derivas que medien entre las reflexiones antropológicas y las experiencias artísticas surgidas dentro de este proyecto. Así, como señala Yoatzin, las coyunturas como espacios de apertura a la afectación de otros campos experienciales abre vetas para repensar la forma en que se visualizan los procesos de creación y las formas en que se materializan sus resultados.

pudimos encontrar una vertiente dentro del proyecto que, a mí me gusta mucho pensarla como un momento de coyuntura entre las artes escénicas y la antropología, donde ambas necesitan divulgarse y parece insuficiente hacerlo a través sólo de los escritos o en la pura puesta en escena, como caminos para llegar a más personas. Ya podemos, incluso pensar en sinergias donde una antropología puede convertirse en un fenómeno instalativo que dé cuenta de un proceso, pero también nos acerque al fenómeno social que está detrás de ese proceso. O sea, nosotros vemos la capa de la creación, la capa de la relación entre las personas, pero cómo eso se puede pensar y analizar como un fenómeno cultural desde una antropología que pone su mirada en estos fenómenos tan particulares que ocurren en los procesos creativos de la escena contemporánea actual. (Yoatzin Balbuena, comunicación personal, octubre del 2023)

Configurar miradas reflexivas en torno a procesos de creación como fenómenos culturales es parte de las apuestas en las que una antropología para la escena busca contribuir. En ese sentido, considero a la etnografía creativa y la antropología de/para la escena contemporánea como rutas para explorar estas indagaciones. No obstante, éstas siguen en proceso de construcción, por lo que será sólo en su activación y experimentación con otros proyectos, que puedan comprenderse de mejor manera sus potencialidades y limitaciones como apuestas metodológicas para la creación de mixturas entre los campos académicos y los universos artísticos, así como entre investigadoras/, artistas y sus procesos de creación.

6.6.- Qué es una antropología de/para la escena o los avatares de una etnografía creativa

En el curso de la ideación y experimentación de un ejercicio etnográfico que se elabora en torno a la dimensión creativa de los procesos de creación, me incorporo al

proyecto *Senderos del Peñasco* (SDP)⁹³, ya no cómo etnógrafo, sino como antropólogo de escena para acompañar su proceso de creación. Esta colaboración tuvo la finalidad de contar con un acompañamiento antropológico del proceso creativo que dialogara con las reflexiones que dan forma al argumento narrativo de la pieza, elaborar textos que contribuyeran a dar soporte a los contenidos textuales internos (documentos de identidad, reportes y carpetas para convocatorias) y externos del proyecto (boletines de prensa, epígrafes para publicaciones en redes y medios), así como escribir un texto sobre la pieza y/o el proceso creativo.

Sobre el proyecto, este se elaboró en torno a la construcción de una historia de ficción que representa la travesía de una mujer indígena transfronteriza. La pieza es un unipersonal en el que Agustina Suárez, directora e intérprete de la obra, transita por distintas escenas que narran el regreso de una cosmonauta al planeta tierra y su deseo por compartir un mensaje de reivindicación sobre la memoria de otros mundos. La metáfora de una cosmonauta se hila como camino para generar una reflexión sobre la invisibilización de grupos humanos que han sido -y que siguen siendo- oprimidos y silenciados en función de su raza, sexo y género.

El equipo para este proyecto se conformó considerando la creación de una pieza interdisciplinaria, por lo que se convocó un grupo de artistas de múltiples disciplinas y con distintos bagajes culturales⁹⁴. Posterior a un primer contacto con el equipo, habiendo

⁹³ Página de Instagram del proyecto: https://www.instagram.com/senderos_del_penasco/ (consultado el 28 de mayo de 2024).

⁹⁴ “Los integrantes de esta puesta en escena son: Agustina Suárez Adrover (Argentina/México), bailarina, coreógrafa y rapera; Yoatzín Balbuena (México) artista audiovisual para la escena, antropóloga visual, docente e investigadora; Laura Marzetti (México) artista visual, diseñadora de vestuario; Gastón Artigas (Argentina/México), músico y compositor; Luz Glerean, Bailarina y coreógrafa; Patricio Flores (México), antropólogo y documentalista audiovisual; Bernarda Tapia Herrera (Chile/Argentina), productora, gestora cultural y directora escénica; Leticia Olvera (México), creadora lumínica y Shaira Díaz (México), creadora de contenidos y administradora de comunicación y redes sociales” (<https://www.reporteindigo.com/piensa/senderos-del-penasco-danza-que-explora-las-migraciones-y-la-identidad-indigena/>) (consultado el 28 de mayo de 2024).

concertado algunas reuniones y después compartir una propuesta de trabajo, acordamos que como antropólogo de escena para el proyecto de *SDP* realizaría las siguientes actividades:

- Dispositivo etnográfico

- Elaboración de un dispositivo etnográfico que recabe y registre de forma crítica las particularidades del proyecto y su proceso creativo, así como los elementos estéticos, coreográficos y dramaturgicos que entraron en juego para la creación de *SDP*.

- Contenidos textuales y evidencias

- Realización de notas, boletines, epígrafes y otros textos internos y para prensa que hilen las dimensiones antropológicas y artísticas que se ponen en diálogo en *SDP*.

- Producción de videoclips cortos curatoriales que aborden de manera conjunta (o por separado) las características, indagaciones y potencialidades del proceso creativo, así como de las experiencias de sus integrantes.

- Texto académico

- Escrito académico que incorpore el diálogo entre antropología y arte; la resignificación de la migración y los linajes puestos en relación con el espacio artístico contemporáneo; el cuerpo como archivo vivo y espacio de resignificación.⁹⁵

Es así como acompañé, entre abril y julio del 2023, las distintas actividades programadas para la realización del proyecto de *SDP*, tiempo en el cual el equipo pasó por una temporada de ensayos, la presentación de un *work in progress* en la CMDX, una breve gira por Chiapas en donde también se impartieron algunos talleres (ver figura 32) y una temporada de funciones, de nueva cuenta en CDMX⁹⁶.

⁹⁵ Información extraída de una propuesta de trabajo y colaboración elaborada por el autor.

⁹⁶ <http://www.iberescena.org/noticias/Beneficiarios/estreno-de-la-coproduccion-senderos-del-penas-5383?idc=1> (consultado el 28 de mayo de 2024).

Figura 32

Talleres y función realizados Chiapas, México



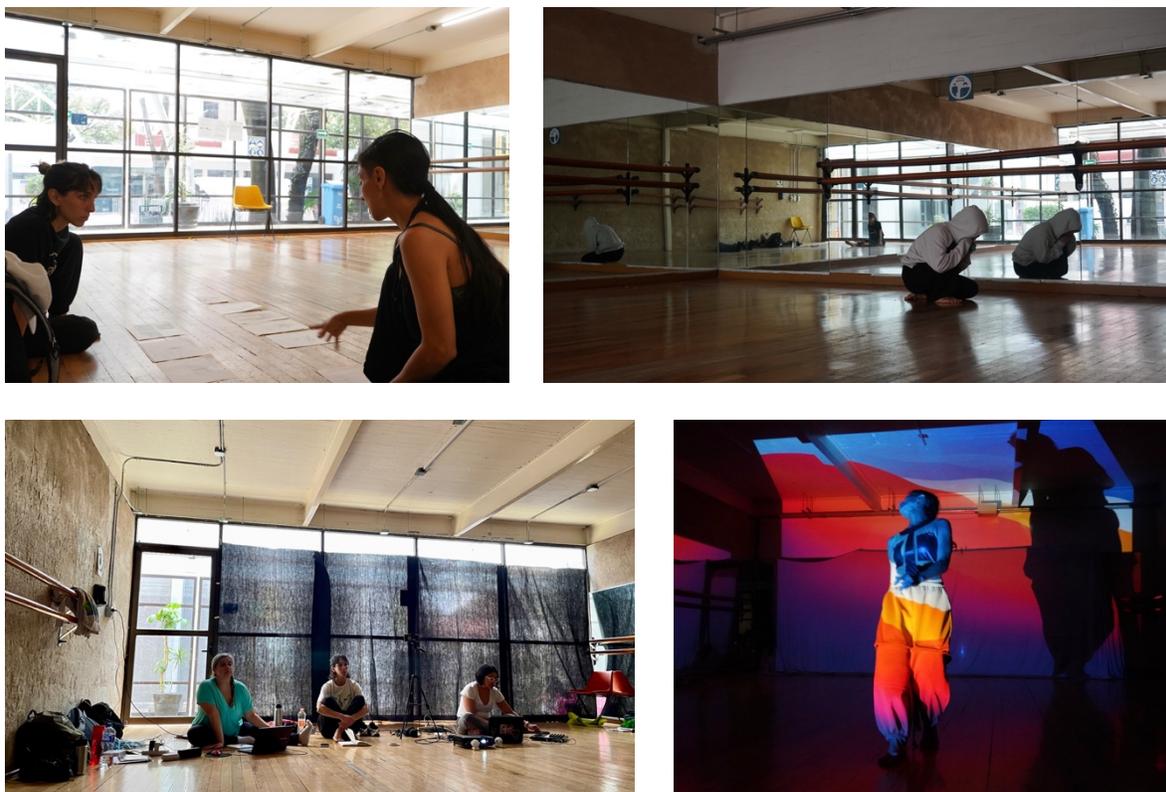
Nota. Registros elaborados por equipo de SDP, mayo de 2023.

Durante el proceso se asistió a ensayos, se realizaron registros videográficos, se escribieron notas de campo (ver figura 33), se elaboraron diversos contenidos textuales, se compartieron ideas y opiniones durante los ensayos, se viajó y acompañó, como parte de la producción al equipo la gira en Chiapas y, al concluir la temporada de funciones, se asignó un tiempo para cavilar una propuesta de escritura derivada del acompañamiento y colaboración en este proceso y de lo que se pudo observar sobre la pieza de SDP⁹⁷.

⁹⁷ Como en cada caso, expresé frente al equipo que la mirada sobre un proceso creativo desde una lectura antropológica es resultado experiencias generadas colectivamente durante el acompañamiento. Es a través de éste que es posible, no sólo conocer el proyecto, su argumento y sus particularidades coreográficas, dramáticas y estéticas, sino a su equipo, a la forma en que un proyecto es imaginado y las condiciones para

Figura 33

Proceso de creación SDP, Escuela Nacional de Danza Folclórica, Ciudad de México



Nota. Registros fotográficos, elaboración propia, Ciudad de México, mayo de 2023.

Es en este momento, y considerando que tanto en los procesos de creación escénica como en los procesos de escritura académica existen potencialidades compartidas como actividades creativas, que una apuesta de acompañamientos y colaboraciones que pone en su centro la creatividad adquiere sentido. Cómo conjurar estos elementos compartidos en una experimentación conjunta ha sido el hilo conductor de esta propuesta. Así, la tarea por escribir sobre *SDP* fue un ejercicio cuyo objetivo fue elaborar un material textual en torno a

su materialización. En este sentido, el ejercicio de acompañamiento involucra una apertura a la exploración para encontrar puntos de interés, tanto para quien observa, como para las/os integrantes del proyecto.

su hilo argumental y las posibles reflexiones que, desde la antropología en diálogo con la decolonialidad, el género y los estudios sobre el performance podían generarse como derivas que expandieran la pieza misma desde otro universo matérico y conceptual como lo es un texto académico. Elaborar en torno a una lectura antropológica e incorporar elementos que no sólo atendieran mis inquietudes personales, sino también posibles intereses del equipo creativo con el que colaboré, fue la apuesta para escribir (Juárez Flores, 2024) brevemente sobre el proyecto y su equipo, colocando en el centro las potencias políticas del arte transdisciplinar contemporáneo, engarzando a su vez una breve descripción de obra⁹⁸.

El proyecto de SDP significó un ejercicio experimental que se configura como un dispositivo específico de campo, en donde una antropología de escena se vuelve posible como colaboración entre investigación antropológica y creación artística. Si bien la categoría de experimental nos hace reconocer que una etnografía creativa como ruta metodológica es un proceso inacabado, comienzan a entreverse algunos de los posibles horizontes de esta apuesta.

Por otra parte, la aventura a una experimentación implica a su vez ensayos y errores, descubrimientos inesperados y la disposición para adaptarse y corregir un camino que se elabora y cobra sentido con cada paso. En el caso de SDP, si bien hubo mucho aprendizaje, fue en ocasiones también un proceso sinuoso.

En primera instancia, el proyecto se encontraba en un momento de reconfiguración, ya que existían tensiones al interior de su equipo que implicaron un reacomodo en la estructura del proyecto. En abril del 2023 se tomó la decisión de que Agustina, coreógrafa e

⁹⁸ Este artículo fue publicado en la revista *Hartes*, de la Facultad Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, en su volumen 5, núm. 10, en julio del 2024 (<https://doi.org/10.61820/ha.v5i10.1477>).

intérprete, asumiera las labores de dirección. Esto implicó grandes retos en términos de organización del equipo y sus tiempos, ya que se estrenaba en mayo de ese mismo año y la pieza aún no estaba terminada.

En ese contexto me sumo al equipo y, a pesar de haber tenido reuniones previas con el equipo y dialogado sobre las actividades que realizaría, mi participación en el proyecto inició de manera sinuosa, ya que se pensó que mis actividades estarían más relacionadas con generar registros audiovisuales, que propiamente un acompañamiento etnográfico.

Bueno, tuvimos una confusión cuando donde se suponía que venías a hacer un registro que iba a ayudar a generar material para mover la obra. ¿Te acuerdas de ese tema? Que tuvimos una reunión y me dijiste que en realidad estabas entrando por una cosa y estabas haciendo una chamba que tu pensabas que era otra. Entonces bueno, había cierta expectativa de tu rol dentro del equipo y luego se fue confundiendo, pero porque siento que entraste en un proceso donde las cosas estaban sucediendo.

Era muy bizarro que tú no supieras bien que yo estaba esperando una cosa de ti, que yo había entendido otra cosa y luego tú estabas esperando aportar otra cosa para el equipo, lo cual, nada, habla de una flexibilidad enorme y de unas ganas de ser parte del equipo que está espectacular, pero bueno (risas)... (Agustina Suarez, comunicación personal, agosto del 2024)

Esta situación generó incertidumbre en las primeras semanas de mi incorporación. A eso hay que sumar que el equipo se encontraba en un proceso de transformación y estrés importante. Reconocer este escenario implicó la necesidad de reajustar rápidamente mi lugar dentro del proyecto y averiguar cuáles eran las necesidades y posibilidades en las que podía

colaborar, dejando de lado las pretensiones iniciales sobre lo que yo estaba haciendo en SDP. En ese momento convulso tuve que sumarme a asistir en la producción, generar documentos internos y publicitarios y hacer labores de mediador entre el equipo. Sobre esto Agustina comenta:

Entiendo que tu llegada implicó responder a las lógicas que se estaban dando, y en donde yo apenas había asumido la dirección completa del proceso. Y cuando asumí ese rol como tal se decidió trabajar de una forma más vertical. Por una cuestión de tiempo se llegó a eso. Pero luego, cuando ya maduró un poco ese proceso y hubo la posibilidad de encontrar un poco de hilo que nos condujera a todos a un rol más específico, lo que siento que aportaste en particular, para mí fue... ese tema respecto al asunto de la propiedad intelectual, de los archivos que la anterior directora tenía ¿no? Cómo tu mirada y el diálogo contigo y con Yoa me hicieron ver que en el proyecto estaba ocurriendo, paradójicamente, un tema de apropiación cultural al interior del proceso. (Agustina Suarez, comunicación personal, agosto del 2024)

En este sentido, mi colaboración no estuvo relacionada con el desarrollo de la pieza escénica como tal, sino más en la de una figura mediadora dentro del equipo de trabajo. Esto no fue sencillo, porque como integrante recién llegado fue necesario comprender rápidamente lo que estaba ocurriendo con el equipo, cuáles eran las dificultades que tensionaban al proceso en ese momento y cuáles podrían ser los caminos para proponer salidas a una situación en la que existía un problema en el que una integrante del equipo no había cumplido con sus responsabilidades, retrasando y colocando en entredicho la viabilidad de la pieza. Fue necesario, desde una mirada cuidadosa y respetuosa, reconocer la

problemática y aportar en el reacomodo y la resolución de las tensiones que existían al interior del proyecto⁹⁹.

Para mí eso fue un gran aporte, porque fíjate que era algo super circunstancial, tú no venías para cubrir esto [de las tensiones internas], y yo no sé si Yoa habrá hecho eso para tener un respaldo. No sé si ella habrá dicho como, “bueno, yo sola diciéndole esto a Agustina, puede creer que es personal. Mejor traer un compa que pueda tener esta mirada de distancia”, porque además yo estaba inmersa en este proceso creativo súper demandante. Porque después, en específico sobre la pieza en particular que fue completamente transformada en relación con cómo se había planteado al principio, pues no podría decirte que encontré un gran aporte en ese momento. Quizá hubiera hecho falta tiempo de diálogo sobre el resultado de lo que fue la pieza, en lo que se terminó. (Agustina Suarez, comunicación personal, agosto del 2024)

Acompañé a *Senderos del Peñasco* durante tres meses. Sin embargo, en el caso de este proyecto, las limitaciones derivadas del estado del proceso creativo marcaron la pauta sobre lo que era necesario de una mirada externa y ajena al equipo. Esto, a su vez, se observa en las expectativas que Agustina tuvo sobre la deriva textual que elaboré posterior a mi colaboración con SDP:

⁹⁹ Sobre la función de mediación consultar el acápite 6.7.

En el texto que nos diste hay un análisis más sobre la obra en sí, y no sobre lo que nos atravesó en las experiencias, por ejemplo, de la gira a Chiapas. Pero es evidente que suma en cuanto a la carpeta del proyecto, también. Sinceramente me hubiera gustado ver un poco más algo de las relaciones de la pieza con los espacios en los que estuvimos, pero bueno, nada, es una capa más. (Agustina Suárez, comunicación personal, agosto del 2024)

Sin embargo, reconoce que esta opinión es resultado del desconocimiento que existe en torno a una al antropólogo de escena y, que esta, es una figura que todavía necesita clarificarse en términos de su lugar dentro de un proyecto artístico.

Y además eso, es una mirada mía en relación con una expectativa. También por no haber tenido claro lo que podríamos haber pedido sobre ese texto. Hubo mucho desconocimiento desde mi lugar, también. A la próxima, si tuviera que vincularme con un rol como el tuyo a futuro será desde otro lugar, qué cruces se pueden hacer de y para la obra. Porque también puedo ver eso ahora que ya pasó todo este caos. Y me parece muy importante que un equipo esté nutrido de diferentes disciplinas. (Agustina Suárez, comunicación personal, agosto del 2024)

Estas reflexiones dan cuenta de que aún existe un largo camino por recorrer en torno a la figura de un antropólogo del arte escénico contemporáneo, pero muestra algunas de las posibilidades que se abren para los procesos creativos en el ámbito de la danza y el performance, como para el campo de la antropología, los estudios en torno al arte y los procesos de creación, así como los caminos para observar, acompañar y colaborar desde una

postura abierta e interdisciplinar en torno a la construcción de conocimientos sobre los universos artísticos en México.

6.7.- Post scriptum de una antropología de/para la escena o un diálogo con la figura del dramaturgista

El significado de las palabras dramaturgista y dramaturgia es inestable, a veces hasta extremos angustiosos
(Luckhurst en del Monte, 2015)

En los meses finales en que elaboraba este trabajo, y con parte de lo escrito hasta ahora llegando a su cierre me encontré con la figura del dramaturgista. Este apartado da cuenta de una indagación exploratoria en torno a su surgimiento histórico, a su delimitación conceptual y a posibles relaciones entre esta figura y las experimentaciones realizadas en los acompañamientos etnográficos que aquí se presentaron.

La labor de la/del dramaturgista ha existido en el ámbito teatral desde finales del siglo XVIII, y surge a partir del dramaturgo y dramaturgista¹⁰⁰ Gotthold Ephraim Lessing, que en 1766 se incorpora al teatro nacional de Hamburgo como consejero y crítico de arte, adoptando el papel de dramaturgista (Hormigón, 2011). El trabajo de Lessig consistió en: “elaborar el repertorio y las adaptaciones, ser el consejero literario y artístico de la dirección

¹⁰⁰ Antes de diferenciar dramaturga/o de dramaturgista, -y aunque, como menciona del Monte (2015) ambas figuras confeccionan dramas-, es necesario dar un paso atrás, definiendo en primera instancia drama y dramaturgia. El drama “se basa en la trama, en la hilación de acciones dramáticas” (del Monte, 2015, p.2) es decir, acciones que se ordenan estructuradamente de forma que puedan ser interpretadas por actrices/actores como una historia frente a un público. Para del Monte, esa estructuración “fundante” (p.3) del drama. Es decir, el ordenamiento de las acciones dramáticas para contar una historia es lo que conocemos como dramaturgia.

y los actores, finalmente servir de intermediario entre el *Nationaltheater* y el público. Estas tres líneas de acción definen específicamente al dramaturgista” (Hormigón, 2011, pp.13-14).

Esta definición sobre el oficio del dramaturgista, si bien arroja luz sobre sus características fundacionales, es solo un primer paso para tender puentes entre su labor dentro del ámbito escénico y una antropología de/para la escena. Como parte de las transformaciones en la historia de la labor dramática, rescato el trabajo del dramaturgo y poeta alemán Bertolt Brecht (1898-1956), ya que su indagación sobre el quehacer dramático posibilita una distinción entre el hecho teatral y la escritura teatral. Esta distinción coloca al dramaturgista frente al hecho teatral como objeto y proceso social. En palabras de Hormigón:

Brecht conduce la figura del dramaturgista al centro del trabajo teatral. Es él quien efectúa el análisis teórico y lo convierte en materia nutricia de la práctica. [...] Las nuevas necesidades traen como respuesta la elaboración sistemática de una concepción dramática que revisa desde el sentido del arte en el mundo contemporáneo, hasta los métodos interpretativos o el significado de las canciones, la escenografía, una forma de iluminar, etc. Es una dramaturgia que aborda en su conjunto la totalidad del hecho teatral, su naturaleza, sentido, razones, proyección y recepción. (Hormigón, 2011, p.33)

Aquí el hecho teatral se coloca como un fenómeno social que considera, no sólo al suceso artístico como tal, sino a éste en su relación con un espacio específico que lo dota de sentido social. Las preguntas que se plantea la/el dramaturgista colocan al hecho teatral en

una relación entre el texto o pieza dramática y su exterioridad como condición constitutiva en tanto fuente de inspiración dramática y como objeto referencial.

Avanzando en la definición de la/del dramaturgista, recupero tres particularidades que nos acercan a los intereses de este trabajo: una caracterización que ayude a generar un diálogo con la/el antropóloga/o escénica/o¹⁰¹. Cabe señalar que la práctica dramaturgica -en lo planteado por Hormigón- parece estar pensada en colaboración con instituciones o con compañías de teatro. Esto implica considerar un tipo específico de recursos, infraestructura y una división relativamente compleja del trabajo para llevar a cabo los procesos de montaje y realización de las obras teatrales. Ahora bien, sobre estas particularidades:

Las dos primeras se relacionan directamente con el trabajo teatral, bien integrándose en la puesta en escena, bien ocupadas en los aspectos del impacto comunicativo: difusión y sociología del espectáculo. La tercera se produce en el campo del análisis o consideración crítica del hecho teatral. (Hormigón, 2011, pp.45-46)

Tenemos así tres tipos de actividades que conforman la labor dramaturgica. La primera de ellas está relacionada con el trabajo teatral y puede reunir acciones como la investigación de fuentes y obras que contribuyan seleccionar y/o actualizar el repertorio de una agrupación teatral (Hormigón, 2011, pp.46-47); la revisión e incorporación de referencias teóricas con las cuales analizar textos dramáticos y explorar puntos de análisis para el trabajo escénico, tales como sus características, estructura y significados del texto dramático (Hormigón, 2011, p.47); la lectura y análisis del texto dramático, de las

¹⁰¹ No pierdo de vista que un ejercicio de caracterización tiene limitaciones y que en ocasiones puede derivar en simplificar objetos o fenómenos que en la realidad son dinámicos y complejos. Por lo que la caracterización que aquí se hace se reconoce como un ejercicio predominantemente analítico.

especificidades de su escenificación en contextos específicos, como en las posibilidades de recepción, indiferencia o rechazo de la obra por parte de sus públicos (Hormigón, 2011, pp-47-50); las aportaciones creativas en relación a la estructura de la puesta en escena y sus actores, así como una lectura crítica en torno a las concordancias y/o contradicciones de sus elementos (Hormigón, 2011, p.51); las retroalimentaciones activas como participación en la composición de sus elementos y las tareas necesarias para materializar la puesta en escena (Hormigón, 2011, pp.54-55).

La segunda manera en que podemos observar a la práctica dramaturgica considera formas de relacionar la obra con posibles públicos. Esto puede ser a través de la promoción de eventos para generar retroalimentación sobre las experiencias con la obra (Hormigón, 2011). Este segundo compendio de actividades se realiza más allá del suceso teatral, centrándose en la generación de condiciones y situaciones para reflexionar sobre el hecho teatral y su relación con su contexto. Esto proporciona pistas sobre cómo una figura externa que, desde un campo de especialización como puede ser la antropología, puede contribuir a generar espacios de diálogo sobre los sucesos escénicos como fenómenos sociales.

En tercera instancia, tenemos la práctica de la crítica teatral, la cual no refiere a la crítica “informativa, ni a la autoritaria, ni a la impresionista, ni siquiera a la programáticamente militante, tampoco a la crítica basada en el gusto subjetivo de quien la realiza, cuyo juicio se apoya en sus conocimientos, sensibilidad y solvencia” (Hormigón, 2011, p.57) y que se realiza desde la exterioridad y lejanía. Por el contrario, el dramaturgista

como crítico se sitúa dentro del hecho teatral y su comprensión de este se fragua como parte de él.¹⁰²

Dando un salto hacia la escena teatral mexicana, la dramaturga e investigadora Fernanda del Monte (2015) señala que la/el dramaturgista ha cambiado en las últimas décadas. De ser un “una especie de editor-lector literario asociado a una compañía teatral permanente” (p.6), ha pasado a ser una figura más cercana a los procesos de creación desarrollando “técnicas específicas tanto [en] el trabajo con los actores, la búsqueda de ritmo, de tono y de articulación de los elementos de la puesta en escena que tiene que ver con la creación de la obra como tal” (del Monte, 2015, pp.6-7).

No obstante, en México estas labores generalmente son realizadas por los directores teatrales. Esto nos habla de que en Latinoamérica la figura del dramaturgista aún no es tan visible y/o no es tan utilizada como integrante de los equipos y proyectos teatrales¹⁰³. Esto se debe, en parte, a disimilitudes en los grados de consolidación de los campos teatrales entre Europa y Latinoamérica y a que en nuestras latitudes mucha de la producción escénica se hace de forma independiente o con limitados recursos/apoyos económicos, lo que dificulta robustecer, con una figura laboral como puede ser una antropología de escena o una labor dramaturgística, a los equipos de trabajo.

Para del Monte, el dramaturgista puede cumplir distintas funciones: textual, escénica y del espectador. En su función textual, puede hacer un análisis del texto dramático para trabajar, desde una postura conceptual, y junto a directoras/es y equipo creativo, limitaciones

¹⁰² Para una revisión más a profundidad revisar el capítulo siete de la obra aquí citada (Hormigón, 2011, pp.45-59), en la que se realiza una descripción pormenorizada de las actividades que aquí recupero.

¹⁰³ Si bien la figura del/de la dramaturgista ha ganado presencia en los últimos años, aún sigue siendo desconocida para muchas/os artistas, por lo que, como señala Hernández (2023), sigue siendo necesario elaborar esfuerzos que precisen en qué consiste esta actividad dentro de los ámbitos escénicos.

y posibilidades de éste. Cuando el texto es más detonador que estructura que analizar, la labor “es crear junto con el director la dramaturgia escénica del montaje” (del Monte, 2015, p.11).

Desde su función escénica, se estructura a partir de la consideración, no solo de los elementos textuales, sino también de los corporales, lumínicos y espaciales, entre otros, buscando la creación de una experiencia que, más que generar la sensación dramática de un conjunto de acciones concatenadas, propicie la sensación de una experiencia escénica anclada en el presente. Aquí la labor se centra en potenciar el dispositivo escénico (del Monte, 2015).

Por último, en su función como espectador, la atención se coloca en ser figura especular y una primera mirada activa de la obra¹⁰⁴. En este tipo de involucramiento, el dramaturgista:

puede ser entonces el primer espectador [...] de lo construido por un grupo o colectivo, un asesor de lo que recibe, de lo que permea de aquel trabajo. [...] En este sentido el dramaturgista funciona más como un primer público que como partícipe de la creación de la puesta en escena o de su documentación... (del Monte, 2015, p.15).

Las funciones de una/un dramaturgista se delinean en tres escenarios: como partícipe de la creación a partir del texto dramático o de la dramaturgia en escena, como colaborador en la estructuración del dispositivo dramático y en la interlocución activa como observador crítico. Del Monte proporciona una serie de funciones sobre del/ de la dramaturgista, a la vez que elabora su lectura en un contexto latinoamericano. Incorporamos una última lectura contemporánea en la caracterización de la práctica dramática.

¹⁰⁴ Desde el espectador emancipado de Rancière (2010), esto implicaría una posición activa en la que las/los espectadores, al ver una obra construyen desde una postura activa, su propia obra.

Desde una mirada programática podemos delinear algunos elementos para definir a la/al dramaturgista. En primera instancia, la/el dramaturgista forma parte de un proceso creativo (Hernández, 2023). Es decir, es una figura identificable, con funciones delimitadas dependiendo de las necesidades de cada proyecto y que forma parte de los procesos creativos en torno a la escena. Aunado a esto, puede colaborar en distintos momentos ya sea antes, durante o después de cada proceso creativo.

el *antes* corresponde al trabajo de apoyo dentro de un teatro o con una agrupación, con el objetivo de configurar una programación, repertorio, festival, temporada, etc. El *durante* implica el seguimiento del proceso desde una mirada crítica que asemeja al espectador. El tercer momento, el *después*, aborda el encuentro con el público. (Hernández, 2023, p.215)

Es deseable que la/el dramaturgista sea cercana/o al equipo creativo para poder generar conexión. Así mismo, son cuatro las actividades que, sin tener un orden secuencial, pueden realizarse como parte de la colaboración de una/un dramaturgista dentro de un proceso creativo: observación, investigación, documentación y mediación (Hernández, 2023).

En primera instancia, el proceso de creación de una pieza, aun y cuando se cuenta con un texto dramaturgico -o en el caso de la danza, una pauta de movimientos - generalmente la imaginación y formulación de la obra se genera a través del hacer de las/los integrantes en el espacio de ensayos. A la manera de un laboratorio en el que se prueban escenas, movimientos, desplazamientos, diálogos, entre otros, se arrojan preguntas e ideas que exploran hasta encontrar elementos que respondan los objetivos del proyecto. En este

proceso, la observación y el acompañamiento de un testigo cercano es un elemento en el cual, a la manera de contrapunto, se dialogue con lo que se está configurando en escena (Hernández, 2023, p.215).

Aquí es posible tender un puente con lo comentado por Yoatizn Balbuena, integrante del proyecto de *Necesítote* (ver apartado 5.8) cuando señala que dentro de este proceso la figura de un antropólogo escénico cumplió una función “especular”. En este sentido, cuando se habla sobre el acompañamiento de un primer espectador (del Monte, 2015; Hernández, 2023) crítico sobre lo que está construyéndose durante los ensayos, es posible tender una conexión entre lo que un antropólogo puede registrar desde un acompañamiento etnográfico -abierto a la creatividad- y la práctica dramaturgista. La diferencia radica en la posición conceptual y experiencial desde la cual se observa, así como los referentes que se ponen diálogo para generar esta posibilidad especular. En mi caso, la figura del antropólogo está nutrida a su vez con una relación de largo aliento con las artes de los cuerpos en movimiento, configurando así una mirada escénica. Por su parte, el dramaturgista construye su mirada desde la teoría teatral y la dramaturgia. Es la convergencia entre lo antropológico y lo escénico frente a la teoría teatral y la dramaturgia lo que aquí se establece como una diferencia entre ambas figuras.

La segunda actividad está relacionada con la documentación del proceso de creación. Una/Un dramaturgista puede elaborar registros durante el proceso de creación, por ejemplo, a manera de bitácoras y/o registros audiovisuales sobre los ensayos. O bien, como documentos que sirvan para vincularse con el público “a través de un libro, textos, exposiciones, redes sociales, entre otros” (Hernández, 2023, p.19).

Dentro de los procesos creativos que aquí se expusieron, se realizaron diversos tipos de registros. En el caso de *La poética del agrado* y *Dinámicas blandas: SLIME* se generaron registros videográficos que derivaron en minidocumentales publicados en las redes sociales. Así mismo, tanto en *La poética del agrado* como en *Necesítote*, los registros en forma de notas de campo y materiales audiovisuales sirvieron para generar retroalimentaciones durante los procesos de creación. En el caso de *La poética del agrado* y *Senderos del Peñasco* los registros valieron como insumos para la elaboración de recursos textuales sobre las obras y sus procesos creativos. Esto da cuenta cómo la documentación puede servir tanto durante los procesos de creación como para elaborar recursos mediadores que, posterior a estos, sirvan para generar contacto con posibles públicos. La antropología de escena comparte con la/el dramaturgista esta posibilidad de colaboración con equipos y procesos de creación escénica.

La tercera actividad es la investigación, la cual puede ayudar a delimitar o complementar la investigación teórica o documental necesaria para contribuir a la coherencia y consistencia de una puesta en escena. Si bien esta labor es con la que más se reconoce la figura del dramaturgista, en el caso de este proyecto, el involucramiento con diversos procesos creativos se da en una etapa ya iniciada la investigación dramática y/o coreográfica por lo que en este proyecto no tenemos registro de una participación en este tipo de actividad.

Por último, la mediación implica ser “acompañante del proceso, un/x dramaturgista será quien se encuentre en medio del trabajo de lxs demás y, por tanto, quien puede conducir dinámicas que propicien un espacio de trabajo equilibrado” (Hernández, 2023, p220.). El acompañamiento prolongado, la comprensión del proyecto y la cercanía con sus integrantes

son recursos que pueden utilizarse en situaciones de dificultad o conflicto generando condiciones para la resolución de tensiones al interior de un equipo y/o proceso de trabajo.

En las experiencias presentadas en este trabajo, existieron tensiones entre los equipos creativos. Desde situaciones menudas relacionadas con la puntualidad y ausencia en ensayos, pasando por insatisfacciones generadas por poca claridad en el manejo de tabuladores de pagos, o bien por las dificultades de compartir un mismo objetivos sobre la creación, hasta conflictos relacionados con el ego y el reconocimiento entre las/os propias/os integrantes, sin duda, los conflictos son parte de los procesos creativos. Desde la necesidad de una mediación fue posible ser escucha de las partes y compartir opiniones sobre posibles caminos para resolver situaciones de estrés, reconociendo que una postura consciente de apertura, escucha y cuidado de las/los involucradas/os es necesaria para llevar a buen puerto un conflicto.

Ejemplo de esto es lo señalado por Agustina, directora de SDP (ver apartado 6.6) y su relato en torno a una situación inesperada en el proyecto, en la que una persona abusó de la confianza del equipo generando afectaciones emocionales y psicológicas. Ante la falta de protocolos, nos vimos en la necesidad de generar esfuerzos para responder como equipo y, desde el cuidado individual y colectivo, resolver esta situación.

Éstas son solo algunas puntadas de lo que es posible comprender como una práctica de mediación en el marco de un proceso creativo y que es a su vez característica tanto de una labor dramaturgística como de una antropología escénica. Por último:

Lxs dramaturgistas pueden acoplarse en equipos [...] donde se fomente la apertura al diálogo y la colaboración. Esta profesión por sí misma busca colectividad, desde una perspectiva equilibrada y justa. Por lo tanto, la presencia de esta figura puede ser útil en momentos de incertidumbre para encaminar la travesía. (Hernández, 2023, p.223)

Como se ha visto, en el ámbito de la práctica teatral la/el dramaturgista ha cumplido -aunque principalmente en Europa- un rol cada vez más consolidado dentro de los procesos de creación escénica, aportando una lectura crítica sobre los textos dramáticos; una mirada externa sobre los procesos de creación; una retroalimentación conceptual sobre las piezas escénicas y el contexto en el que se presentan; la realización de registros y documentos para su revisión dentro del proceso de creación, así como documentos de corte académico y/o de divulgación para generar registros y reflexiones posteriores a la realización y presentación de un suceso escénico; la generación de lazos con públicos, instituciones y espacios con los cuales relacionarse para compartir la obra o las experiencias y documentos de la misma, entre otros.

De igual manera fue posible identificar algunas similitudes entre una antropología de escena y la/el dramaturgista. Sin duda esta lectura sobre la historia y características de la/el dramaturgista es para este trabajo un antecedente histórico y un referente conceptual del cual una antropología de escena se nutre en vías a su propia configuración y consolidación como figura creativa dentro de las artes escénicas latinoamericanas. Sobre esto, es posible apuntar una delimitación más entre ambas figuras, ya que si bien podemos afirmar que una antropología de escena puede realizar muchas de las actividades antes mencionadas: la lectura de los procesos creativos, sus elementos dramáticos y/o coreográficos, su relación con el contexto social en el que se inserta y las condiciones de organización interna dentro

de un proyecto de creación escénica, se configuran haciendo uso de una mirada antropológica que coloca su atención en las dimensiones culturales en la que estos procesos ocurren y los recursos semiótico-culturales que son puestos en juego en ellos para la organización y creación escénica.

Ahora bien, un cuestionamiento que emerge de este *post scriptum* gira en torno a si una propuesta como la de una antropología escénica se sostiene como figura creativa y laboral dentro de un proceso creativo en danza, performance, teatro u otra práctica artística. El esfuerzo aquí vertido apunta a que esta respuesta sea afirmativa, será en el ejercicio de una caracterización conceptual y en la exploración experimental que esta apuesta pueda sostenerse. En este sentido, lo que se plantea no distingue entre práctica dramaturgica y práctica escénica. Antes bien, la primera forma parte de la segunda, y dentro de esta última puede también pensarse al performance, otros tipos de danza, música e inclusive prácticas plásticas. Es decir que, si bien la experiencia de un acompañamiento etnográfico creativo se configura en el ámbito de la danza contemporánea, es posible su incorporación en otros tipos de procesos de creación. Así, una de sus particularidades es su condición de apertura transdisciplinar.

Si colocamos a la/el dramaturgista como contrapunto, se observa que esta/e surge y se localiza principalmente en el ámbito teatral. Por su parte, una antropología escénica, en tanto abreva del ámbito de las ciencias sociales para su configuración, es decir, de un campo exterior a las artes, puede tener un campo de acción más amplio. Si bien los ejercicios experimentales que aquí se presentan suceden principalmente en el ámbito de la danza contemporánea, también lo hacen en el performance, el teatro y la interdisciplina. De ahí el término escénico.

Sin embargo, es cierto que hay otras actividades (como quedó asentado en los apartados del 6.1 al 6.6) que no requieren de un experto en un campo disciplinar específico, sino más bien de una sensibilidad sobre la vida creativa, el arte y los procesos de creación. En ese sentido, tanto para las actividades de una/un dramaturgista o una/un antropóloga/o de escena, en definitiva, se requiere una sensibilidad que muchas veces, aunque no exclusivamente, se construye en la experiencia dentro del ámbito artístico y escénico.

La antropología de escena es un dispositivo específico de campo que es parte de una propuesta metodológica que se genera en un ejercicio etnográfico denominado creativo. Esta genealogía configura a una antropología de escena como una apuesta que, si bien abierta y comprometida, también reconoce sus referentes conceptuales y disciplinares con el objetivo de colocarlos en relación con fenómenos culturales situados como lo es la creación escénica contemporánea en México. Esta caracterización permite observar algunos de los límites -aún en construcción- de esta apuesta metodológica y comenzar a vislumbrar posibles cruces que, si bien se potencian a través de una sensibilidad que genera la experiencia en torno al arte - pero que no es exclusiva de esta-, tienen como objetivo comprender de manera más amplia y compleja las formas en que desde las ciencias sociales se abordan los fenómenos artísticos en contextos latinoamericanos, buscando afectaciones, traslapes y permeabilidad como condiciones para la construcción de conocimientos en torno a las artes y sus posibles derivas.

Reflexiones finales

La presente investigación se realizó con la finalidad inicial de contribuir a ser una investigación que, desde la antropología semiótica explore las formas en que artistas de los cuerpos en movimiento construyen sentidos sobre sí mismas/os como artistas y trabajadoras/es del arte en un contexto de crisis agravada como el vivido entre los años 2020 y 2022 a nivel mundial. Para esto, se plantearon preguntas, supuestos y objetivos que sirvieran como ruta para comprender las afectaciones que pueden sufrir los significados en torno a vivir del arte en un contexto de pausas laborales, encierros físicos y distanciamientos sociales. Sin embargo, desde el inicio se sostuvo una postura abierta con la cual ser capaces de observar, reconocer e incorporar aquellas experiencias y situaciones que, a pesar de no estar consideradas dentro de los planteamientos iniciales de este trabajo, pudieran ser relevantes para el campo de la antropología en torno a las artes y el trabajo artístico en México, para las/os colaboradoras/es de esta investigación y el universo de las artes escénicas en la Ciudad de México.

De esta postura resulta que, el curso de estas páginas se bifurca en dos partes sustantivas que, si bien no dialogan vis a vis, sí son complementarias al originarse en un mismo trabajo investigativo que buscó engarzar su exploración en dos dimensiones que configuran el universo de las artes escénicas y quienes en él participan: los significados de ser artista y sus prácticas artísticas.

Así, esta investigación elabora en una primera parte un marco de referencias que sirven de contrapunto teórico y contextual frente a los relatos de un grupo de artistas que experimentaron vivir en tiempos pandémicos. Sobre las historias aquí recopiladas, es posible

afirmar que entre los años 2020 y 2021, y como consecuencia de la crisis causada por el COVID, se trastocaron las formas en que las/os artistas de los cuerpos en movimiento reflexionaron sobre su lugar en el mundo. Esto a su vez afectó los recursos semióticos, es decir, los referentes culturales a los que éstas/os acudieron para comprender su condición como artistas y trabajadoras/es, en un contexto específico de deterioro acentuado de sus posibilidades para trabajar y crear arte. Estos referentes, expresados de forma discursiva a través de relatos sobre sus experiencias para afrontar la pandemia, permitieron explorar las formas en que se configuran y reconfiguran sus procesos de identificación como profesionales del arte.

De igual forma, esta afectación derivó en la búsqueda de otros referentes de sentido más allá de su vocación como artistas y, en el caso de las/os artistas de la Ciudad de México fue posible observar, por una parte, un desplazamiento hacia una representación política que proporciona centralidad a su posición como trabajadoras/es y profesionales del arte y, por la otra, una exploración en torno a posibles potencialidades de sus actividades como artistas frente a la sociedad, a partir de un conocimiento particular sobre los cuerpos como espacios de exploraciones sensibles, filosóficas y estéticas y, desde el cual es posible generar apuestas para explorar otras formas de construir sentidos sobre nuestra condición como individuos y nuestra relación con en el mundo.

Se dio cuenta también, cómo la crisis causada por el COVID acentuó y aceleró procesos de transformación ya existentes en el campo profesional de la danza contemporánea en México. Tal es el caso de la politización de cientos de artistas que se organizaron para sostenerse colectivamente y establecer redes de colaboración frente a un contexto incierto,

así como la necesidad de explorar y aprender, de forma acelerada, en torno al uso de herramientas virtuales para crear, organizar, gestionar, producir y circular su trabajo artístico.

Sobre las afectaciones a las formas en que las/os artistas del cuerpo reflexionan sobre su lugar en el mundo, fue posible hacer una exploración en torno a cómo una situación de agravamiento de su condición como trabajadoras/es del arte trastocó los referentes que son utilizados para elaborar configuraciones discursivas en torno a lo que significa ser artista de la danza contemporánea, el movimiento y la performance.

En primera instancia la pandemia significó un tiempo de pausa excepcional. Este momento permitió a las/os artistas generar una primera serie de introspecciones en torno a la hiperproducción, al exceso de carga de trabajo que sobrellevan cotidianamente, así como a las implicaciones positivas que el tiempo libre tiene para la salud, la mente y para el trabajo creativo. Los primeros meses de pandemia y el encierro obligado significaron un espacio reflexivo. No obstante, este tiempo también implicó la disminución de la mayoría -y en algunos casos de la totalidad- sus actividades laborales e ingresos económicos. De esto derivaron situaciones disímiles entre las/os entrevistadas/os: para algunos la pandemia no representó más que una pausa temporal, mientras que para otros fue el reconocimiento de la pérdida inusitada de sus posibilidades de subsistencia económica y del recrudecimiento de una condición de precariedad que, si bien es estructural, al agravarse se presentó en su forma más radical.

Este escrutinio sobre sus condiciones laborales generó en una segunda serie de cuestionamientos relacionados con el reconocimiento social de su profesión. Aquí se hizo presente, junto a la evidencia de una precariedad agravada, una falta de valoración por parte de la sociedad. Esto derivó en cuestionamientos sobre el tiempo y las energías invertidas en

una profesión que, si bien en condiciones de relativa normalidad se sostiene de forma precaria a través de la vocación, cuando se enfrenta a un contexto de crisis agravada la dimensión vocacional retrocede -al menos discursivamente- frente a la urgencia de la supervivencia.

Aquí la noción del trabajo artístico y de la danza como profesión emergen suscitando cuestionamientos que tensionan la vocación frente a las condiciones materiales y económicas en las que se realiza su actividad artística. El reflexionar sobre su condición como trabajadoras/es, cuestionar su presente y su futuro en la búsqueda de mejores condiciones para sí mismas/os se convierte en momento de inflexión dentro del contexto pandémico. El reconocimiento de condiciones insostenibles en las que se realiza la actividad de bailar en México, así como la necesidad de una revalorización de su trabajo frente a la sociedad son algunas consideraciones que aparecen como rutas para mejorar sus condiciones como artistas y trabajadoras/es del arte.

Habrá que continuar elaborando indagaciones para comprender si estas reflexiones se sostienen con el tiempo o si significan cambios reales en la forma en que estas/os creadoras/es crean y producen proyectos artísticos, a la vez que buscan generar mejores condiciones para su actividad y la de sus colaboradoras/es.

En una segunda parte, se presenta un mapa en torno la etnografía como propuesta metodológica y como técnica para la recopilación de experiencias y datos en el ámbito de la antropología, así como su discurrir hacia sus posibilidades colaborativas. Enseguida se presenta, haciendo uso de las nociones de exploración y experimentación etnográfica, el acompañamiento de cuatro procesos creativos, una propuesta alternativa para compartir danza durante la pandemia y un ejercicio de organización colectiva en este mismo contexto.

En el marco de estas colaboraciones fue posible realizar acompañamientos sostenidos durante procesos de creación, reuniones de trabajo, ensayos y presentaciones escénicas.

Si bien el realizar estos acompañamientos surge de forma inesperada, se incorpora como una posibilidad sugerente para complementar, desde las prácticas de creación escénica, cómo el contexto de crisis afectó, no sólo la dimensión subjetiva de las/os artistas aquí consultadas/os, sino como éste a su vez transformó las condiciones materiales y los horizontes de posibilidad para la creación escénica. Como se observa en páginas anteriores, existen en el ámbito de las artes escénicas figuras de acompañamiento en torno a los procesos creativos, principalmente a través de las funciones del dramaturgista. No obstante, en el ámbito de la danza contemporánea en México ésta ocupación es poco conocida y en el marco de este trabajo no se encontraron proyectos que contaran con este tipo de acompañamiento¹⁰⁵.

Dicho lo anterior, el objetivo fue conocer cómo las afectaciones de la pandemia significaron transformaciones, no solo en las formas en que se percibe el arte como trabajo, sino cómo éstas afectaron también las prácticas escénicas. Es decir, cómo imaginaron y produjeron propuestas artísticas en un contexto de encierro obligado, de inactividad presencial y de crisis generalizada. Sobre esto, se recopilan ejemplos que dan cuenta cómo la pandemia significó el trastocamiento de las prácticas de creación durante los años 2020 y 2022.

En primera instancia, tenemos el caso de *La poética del agrado*, un proyecto que se vio obligado a detener su proceso de investigación corporal y coreográfica durante casi un año. A pesar de esto, reencontrarse con un proyecto construido desde el cuidado personal y

¹⁰⁵ Ejemplo de un proyecto que cuenta con un acompañamiento de una dramaturgista es la obra LEIB, de CUATRO X CUATRO (<https://www.cuatroxcuatro.org/projects.html>).

colectivo significó organizar un espacio de contención que posibilitó un regreso amable al encuentro creativo, al contacto físico y a la creación artística. Aunado a esto, la pausa prolongada y la disposición por parte de sus integrantes de retomar un proyecto de investigación y creación como *La poética*, da cuenta de un involucramiento que fue capaz de sostenerse aún y después de haber transitado por un estado de latencia durante la pandemia. El sostenimiento prolongado de este proyecto da cuenta de cómo un proceso artístico puede ser un espacio para cuidar y nutrir las relaciones humanas a través del afecto, así como un lugar de contención frente a contextos inciertos.

Por su parte, el deseo por crear redes de contacto y colaboración con las cuales afrontar la pandemia generó diversos esfuerzos que se constituyeron en plataformas para compartir inquietudes, establecer colaboraciones y configurarse como espacios en los cuales transitar en compañía momentos de incertidumbre. Tal es el caso de ENJAMBRE, un suceso organizativo que se gestó y desarrolló casi en su mayoría en la virtualidad y que, durante el 2020 fue espacio para la colaboración posibilitando, entre más de un centenar de artistas de la danza en el país, redes de apoyo afectivo, contactos de colaboración laboral y espacios de socialización. ENJAMBRE fue un lugar de reunión y apoyo virtual que dejó a su vez relaciones y redes que perduraron después del encierro. En este escenario, la organización colectiva frente a inquietudes y problemáticas comunes devino en un proceso de politización de muchas/os jóvenes artistas quienes, a través de este espacio encontraron caminos para conocer más del contexto de las artes escénicas en México, sus condiciones como campo profesional y las formas en que distintas latitudes se vive en torno a la danza y las artes del cuerpo en movimiento. Por otra parte, dio cuenta de cómo las redes virtuales fueron esenciales para afrontar el encierro temporal y la incertidumbre que las/os artistas

experimentaron durante los primeros meses de la pandemia. El uso intensivo de redes y plataformas digitales durante este tiempo no sólo significó un espacio de aprendizaje sobre las potencialidades de la virtualidad para la colaboración en torno a la danza, sino que aceleró el camino para generar las bases de nuevas formas de organización que serían incorporadas como parte de los repertorios para la creación, la producción y la administración del trabajo de las/os artistas en todo el mundo.

Sin embargo, el trabajo y la creación como medio de subsistencia no se paralizó indefinidamente. Ya fuera buscando alternativas laborales de manera independiente, o bien aplicando a convocatorias para obtener recursos públicos, las/os artistas fueron regresando paulatinamente a sus actividades creativas. Ejemplo de esto lo encontramos con el equipo de *Dinámicas Blandas: SLIME*, quienes se aventuraron a crear una puesta performática para la escena a través del apoyo que otorga el sistema de teatros de la CDMX. Las/os integrantes de este proyecto se encontraron con múltiples obstáculos ya que, durante la realización del proyecto los contagios aún eran muy elevados, la vacunación contra el COVID no había sido administrada al grueso de la población y el semáforo epidemiológico de la CDMX aún se encontraba activo. Asimismo, el trabajo presencial generó estrés y preocupación entre el equipo creativo ya que una/o de sus integrantes recién había padecido COVID, durante los ensayos se presentó una alerta de contagio y la temporada de funciones estuvo cerca de ser pospuesta por el alta de casos registrados con COVID en la Ciudad. Estas y otras vicisitudes tuvieron que ser sorteadas por la directora e integrantes del proyecto. Por todo esto, el diálogo, el acompañamiento y la escucha, tanto a las inquietudes y temores de las/os integrantes como la atención a los cuidados de salud y la capacidad de adaptación frente a un contexto cambiante, fueron fundamentales para transitar como equipo hacia la presentación

de una pieza escénica frente a público en un contexto que presentaba retos y dificultades inéditas.

Por otra parte, durante la pandemia encontramos en la creatividad y la imaginación recursos para seguir creando y compartiendo propuestas artísticas. *Danza a domicilio* fue un proyecto que se imaginó y realizó como respuesta al encierro: patios, terrazas, estacionamientos y calles, entre otros lugares al aire libre, se transformaron en escenarios en los cuales compartir propuestas dancísticas en distintos puntos del país y fuera de él. La posibilidad de re-imaginar las formas en que se establece el contacto entre las personas a través del arte sin duda son muestra de cómo la potencia creativa y la imaginación artística fueron elementos esenciales para afrontar la incertidumbre causada por un encierro obligado.

Por último, el regreso a la normalidad se impuso como resultado de la baja de contagios y la necesidad de la población de regresar a sus actividades laborales, familiares y sociales. En este escenario se continuó con el trabajo etnográfico, con el propósito dar continuidad a los hallazgos que se comenzaban a esbozar en torno al acompañamiento en procesos de creación.

Antes de ahondar sobre este punto, vale la pena señalar que, como investigadora/or se tiene suerte si después de un arduo trabajo de ensayo y error se formulan preguntas interesantes, relevantes o pertinentes con las cuales arrojar a la investigación. Pero, sin duda se es más afortunada/o si en ese arrojado una/o se encuentra, no con respuestas que encajan perfectamente con las preguntas generadas inicialmente, sino que se descubre que la realidad y las personas con que se trabaja tienen otras cosas que mostrar y compartir más allá de lo que uno esperaba: con experiencias no planeadas o sucesos no imaginados.

La etnografía creativa como descubrimiento inesperado es una primera formulación elaborada como apuesta metodológica para acompañar y colaborar, desde la antropología, con grupos y proyectos artísticos y sus procesos creativos. Pero es a su vez una postura de apertura experimental que elabora, desde la creatividad como potencia creadora, posibilidades de imaginar aperturas y derivas en la colaboración entre antropología y universos artísticos. Como consecuencia, en el proceso de la experimentación de una etnografía creativa se fragua la idea de una antropología de y para la escena contemporánea mexicana.

La antropología de escena como dispositivo específico de campo aparece dentro de esta investigación como el resultado de una experimentación etnográfica con distintos procesos de creación a lo largo de cuatro años en los cuales, a través de prueba y error y de una apertura a la participación e involucramiento más allá del registro etnográfico tradicional, emergieron posibilidades de colaboración en forma de asistencia de producción, registros videográficos, asesorías dramáticas, elaboración de contenidos, tanto escritos como audiovisuales, reflexiones académicas sobre los proyectos y procesos de creación, entre otros.

Aunado a esto, si bien uno de los objetivos de imaginar una etnografía creativa es que esta derivara en artefactos mediadores, es decir, objetos que afectaran y nutrieran los procesos con los que se colabora, ya fuera a través documentos escritos, materiales audiovisuales o estrategias y eventos de divulgación, esta mediación también emergió como un proceso mismo de colaboración y experimentación conjunta, es decir, como una experiencia in situ que afectó la forma en que inicialmente se comprendía a la etnografía como ejercicio experiencial para conocer realidades específicas y a quienes en ella habitan. En este sentido

retomo la importancia de pensar en la potencia creativa dentro de los procesos de trabajo de campo como espacios en los que pueden ocurrir situaciones inesperadas y significativas que implican transformaciones de las propias prácticas antropológicas.

Sobre estas situaciones y su delimitación como actividades de una antropología que acompaña procesos artísticos, el descubrimiento de la figura del dramaturgista significó un aporte importante para esta investigación. Por un lado, implicó reconocer que los hallazgos empíricos aquí presentados no significan, como se intuyó inicialmente, que una etnografía creativa y su expresión como dispositivo específico de campo en una antropología de/para la escena son el descubrimiento de algo enteramente novedoso. Por otra parte, contribuyó a clarificar la delimitación de este dispositivo como una exploración experimental en torno a un tipo de práctica antropológica inserta en el universo de las artes escénicas y la danza contemporánea en México. El ejercicio comparativo entre dramaturgista y antropóloga/o de escena permitió delinear similitudes entre ambas, así como particularidades de una nascente antropología escénica.

De nueva cuenta, vale preguntarse qué motiva a la investigación sino es el deseo por descubrir la posibilidad de descolocarse de lo ya conocido, de aprehender y comprender un poco más nuestros universos circundantes. Este trabajo da cuenta de esta apertura investigativa que también es una aventura de vida y que, desde una postura de compromiso ético y deseo de conocer posturas y prácticas que pueden contribuir en la configuración de una mejor vida para todas/os, se involucra con ellas para contribuir a su consolidación y divulgación.

La antropología de escena que emerge como resultado de esta experimentación etnográfica tiene, entonces, la tarea de seguir construyéndose como un recurso que aporte,

nutra y contribuya a la creación, generación y consolidación de los campos artísticos en México, bajo la premisa de que este ejercicio puede contribuir a nutrir un universo que tiene reflexiones y experiencias críticas que aportan a la forma en que conocemos y comprendemos el mundo y nuestro lugar en él.

Queda pendiente seguir colaborando con artistas y proyectos de danza, performance y teatro para saber cuáles son los límites y posibilidades de esta propuesta, siempre pensando en contribuir, tanto al mundo de la academia y los estudios antropológicos sobre el arte, los procesos creativos, los estudios sobre el trabajo artístico y las/trabajadoras/es del arte, como al mundo de las artes y a sus procesos de consolidación como universos y campos artísticos en México y en Latinoamérica.

Bibliografía

Abad, Ana (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza.

Alarcón Múgica, Alonso (2022). Imágenes de lo coreográfico durante la pandemia por el covid-19 en México. En Fediuk, Elka y Molina, Ahtziri (Coords.). *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*. Universidad Veracruzana y Ediciones del Lirio S.A. de C.V.

_____ (2023). *Prácticas coreográficas de(s)generadas: tránsitos mediales de imágenes homosexuales, gay y maricas en la danza contemporánea en México (1980-2020)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].

Álvarez Veinguer, Aurora y Sebastiani, Luca (2020). Horizontes etnográficos desde experiencias colaborativas e implicadas. Introducción al monográfico Etnografías colaborativas e implicadas. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 233-246.

Augé, Marc (2007). *El oficio del Antropólogo. Sentido y libertad*. Gedisa Editorial.

Barba, Eugenio (2005). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos S.R.L.

Barré, Philippe y Dubuc, Laurence D. (2021). Lorsque le travail devient invisible. L' action publique et le travail des artistes visuels et de la scène du Québec en contexte de crise sanitaire. *Revue Interventions économiques*, 66, 1-20.

Barrios, José Luis (2016). *Lengua herida y crítica del presente*. Universidad Iberoamericana.

Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Belmont, Edgar y Rosas, Tania (2020). Hacia una recharacterización del concepto de trabajo desde una antropología latinoamericana por demanda. En Palermo, Hernán M. Capogrossi, María Lorena. (Dir.). (2020) *Tratado latinoamericano de antropología del trabajo*. CLASCO; CEIL; CONICET.

Bertaux, Daniel (1981). El enfoque biográfico. Su validez metodológica, sus potencialidades. En *Proposiciones 29*. Ediciones SUR.

_____ (2005). *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*. Ediciones Bellaterra, S. L.

Blanco, Mercedes (2012). Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos. *Andamios*, 9(19), 49-74.

Bordat, Elodie Marie (2013). Institutionalization and change in cultural policy: CONACULTA and cultural policy in México (1988–2006). *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 222-248.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*. Editorial Grijalbo S. A.

Bulloni, Maria Noel (2020). Precariedad del trabajo en los campos de las artes y la cultura: sus contradicciones, heterogeneidades y desigualdades. Un abordaje de la industria audiovisual argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-27.

- Buscatto, Marie (2014). Artistic practices as gendered practices. En Zembylas, T. (Ed), *Artistic practices. Social interactions and cultural dynamics*. (pp.44-55). Routledge.
- _____ (2018). Feminisations of artistic work: legal measures and female artists' resources do matter. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 21-38.
- Calderón, Natalia y Caro, Brenda J. (Coords.). (2020). *¿Indisciplinar la investigación artística? Metodologías en construcción y reconstrucción*. Universidad Veracruzana, Instituto de Artes Plásticas; S.P.I.A.
- Calderón Contreras, Rafael, Guadarrama Olivera, Rocío y Reyes Silva, Anna (2020). Actividades culturales y creativas. Procesos de concentración. En Guadarrama Olivera, Rocío y Moreno Carranco, María (2019). *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México*. UAM Unidad Cuajimalpa.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Castillo, Sonia (2016). Algunas reflexiones sobre investigación-creación. En Niño, Santiago, Castillo, Sonia, Camacho, Sandra y Gutiérrez, Ruth (Eds.) *Diálogos sobre investigación-creación. Perspectivas, experiencias y procesos en la Maestría en Estudios Artísticos Facultad de Artes ASAB*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB.
- Citro, Silvia (2011). Cuando escribimos y bailamos. Genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. En Citro, Silvia y

- Aschieri, Patricia (Coords.). *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Editorial Biblios/Culturalia.
- Cleaves, Peter S. (1985). *Las profesiones y el Estado. El caso de México*. El Colegio de México.
- Cornago, Óscar (2020). El archivo como ficción operativa: la autoridad suspendida. *Artilugio*, (6), 141–172.
- Dallal, Alberto (1993). *La Danza Contra la Muerte*. Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM.
- _____ (2013). *La Danza Moderna en México*. Instituto de investigaciones estéticas, UNAM, Coordinación de difusión cultural.
- Daniel, Camila y Lora, Claudia (2020). La investigación corporificada: la danza en la construcción del conocimiento antropológico. *Dimensión Antropológica*. 27(79), 72-92.
- Davies, Brownyn y Harré, Rom (2007). Posicionamiento: La producción discursiva de la identidad. *Athenea Digital* (12), 242-259.
- Del Monte, Fernanda (2015). *DRAMATURGISTA, El oficio sutil de dotar de sentido a la escena*

Diario oficial de la Federación (2019). *Plan Nacional de Desarrollo (2019-2024)*, publicado el 12 de julio del 2019. Órgano del gobierno constitucional de los Estados Unidos Mexicanos.

Díaz, Juliana (2020). ¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata, Argentina. *Revista Latinoamericana De Antropología Del Trabajo*, 4(8). Recuperado a partir de <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/733>

Delgado, Cesar (Coord.). (2009). *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Dubar, Claude (2002). *La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación*. Bellaterra.

Dubet, François (1989). De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto. *Estudios sociológicos*, 7(21), 519-545.

Ejea Mendoza, Tomás (2009). La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística. *Sociológica*, 2(71), 17-46.

Ellis, Carolyn, Adams, Tony, e. y Bochner, Arthur, P. (2015). AUTOETNOGRAFÍA: UN PANORAMA. *Astrolabio*, 14, 249-273.

Estalella Adolfo y Sánchez Criado, Tomás (2016). Experimentación etnográfica: infraestructuras de campo y re-aprendizajes de la antropología. *Revista de Dialectología y Traducciones Populares*, (71)1, 9-30.

(2023). *La invención etnográfica*.
(documento inédito).

Esteban, Mari Luz (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales identidad y cambio*. Ediciones Bellaterra.

Fabião, Eleonora (2019). Performance y precariedad. En Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comps.) *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.

Federici, Silvia (2022). *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Ediciones Corte y Confección.

Fernández, Jorge A. (2002). Estructura y formación profesional. El caso de la profesión médica. Puebla, México: Facultad de filosofía y letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Fuentes, Álvaro (2021) *El Dramaturgista y la Deconstrucción en la Danza. Escenología A.C.*

Fonseca, Eudoro (2005). Hacia un modelo democrático de política cultural, en *Patrimonio Cultural y Turismo*. Cuadernos 11. Coordinación de Patrimonio Cultural, Desarrollo y Turismo, CONACULTA.

- Frith, Simon (2003). Música e identidad. En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp.181-213). Amorrortu editores.
- Gándara, Mariana (2020). *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- García, Tanya (2022). Profesión: bailarín de ballet. Experiencias en el proceso de producción de la danza escénica. *Nueva Antropología*, (95), 10–30. Recuperado a partir de <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/nuevaantropologia/article/view/18620>
- Garrido, Juan Pablo (2014). Semiótica y cultura. La semiosis del rito dancístico pascol en la cosmovisión de los rarámuris de la baja tarahumara. *Cuadernos de filosofía Latinoamericana*, 35(111), 229-252.
- Giménez, Gilberto (2002). Paradigmas de identidad. En A. Chihu Amparan (Coord.), *Sociología de la identidad*. Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa.
- Gontovnik, Mónica (2012). Cuestión de identidad: una reflexión en torno a la danza y el performance (conversación que no termina). *Revista La Tadeo (Cesada a Partir de 2012)*, (77).
- González, José MIGUEL y Geneviève Sáumier (Coords.). (2019) *Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas*. Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
- González Tamayo, Eduardo (2019). Construyendo esperanza: el documental social participativo como metodología de investigación en un centro de rehabilitación

evangélico en Tijuana. Retos y aprendizajes. *Encartes*, 02(4), 195-209.
<https://doi.org/10.29340/en.v2n4.120>.

Grossberg, Lawrence (2003). Identidad y estudios culturales ¿no hay nada más que eso? En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores.

Guadarrama Olivera, Rocío (2019). *Vivir del arte. La condición social de los músicos profesionales en México*. UAM, Cuajimalpa.

Guadarrama Olivera, Rocío *et al.* (2021). América Latina: trabajadores creativos y culturales en tiempos de pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 83, 39-66.

Guadarrama Olivera, Rocío y García, Rosa (2020). ¿Quiénes son los profesionistas creativos? En Guadarrama, Rocío y Moreno, María (Eds.), *Mundos habitados. Espacios de arquitectura, diseño y música en la Ciudad de México*. (pp.174-207). UAM, Unidad Cuajimalpa.

Guadarrama Olivera, Rocío García, Rosa y Tolentino, Hedaldid (2023). Precariedad laboral en México. Artes escénicas durante la pandemia. *Revista Mexicana de Sociología*, 85(3), 755-781.

Guzmán, Adriana (2016). *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

_____ (2017). *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*. Secretaría de Cultura/Instituto Nacional de Bellas Artes.

Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comps.). (2021). El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas. Caja Negra.

Hall, Stuart (2003). Introducción: ¿Quién necesita <<identidad>>? En S. Hall y P. du Gay. (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp.13-39). Amorrortu editores.

Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema*. Consonni.

Hernández Aparicio, Gabriela (2023). El camino del/de la dramaturgista: el trabajo de acompañar un proceso creativo. *Revista Kaylla*, (2), 2011-224.
<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.012>

Hormigón, Juan Antonio (Ed.). (2011). *La profesión del dramaturgista*. PUBLICACIONES DE LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

Hualde, Alfredo, Guadarrama, Rocío y López, Silvia (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología*. 74(2). 213-243.

_____ (2016). Precariedad laboral y trayectorias flexibles en México. Trabajadores de la confección, operarios de centros de atención de llamadas y músicos profesionales. *Papers*, 101(2), 195-221.

Ingold, Tim (2013). *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

_____ (2015). Conociendo desde dentro. Reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografías contemporáneas*, 2(2), 218-230.

_____ (2017). ¡Suficiente con la etnografía! *Revista colombiana de antropología*. (53)2, 143-159

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (2020). Encuesta Telefónica sobre COVID-19 y Mercado Laboral (ECOVID-ML). INEGI.

_____ (2022). Cuenta Satélite de la Cultura de México (CSCM). INEGI.

Islas, Hilda (Comp.) (2001) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación en danza*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Escuela Nacional de las Artes, dirección general de publicaciones.

_____ (2016) *El juego de acercarse y alejarse. Traducción performática de “otras” danzas*. Instituto Nacional de Bellas artes y Literatura / CENIDI Danza.

Jaramillo-Vázquez, Alejandra (2022). Precariedad laboral en el sector cultural: consecuencias en las vidas personales de las y los jóvenes artistas de la Ciudad de México. *Sociológica México*, 37(35), 241-275.

_____ (2022). Los contactos cuentan: experiencias y estrategias laborales de actores y actrices de la Ciudad de México. *Culturales*, 10, 1-29.

Juárez Flores, Patricio (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, A.C. México.

_____ (2023). “Vivo de bailar y me pagan por esto”. *Investigaciones En Danza Y Movimiento (IDyM)*, 4(08), 49-65. Recuperado a partir de <https://revistasoj.s.una.edu.ar/index.php/IDyM/article/view/167>

_____ (2024). Senderos del Peñasco: metáfora de una cosmonauta mestiza transfronteriza a través de la danza contemporánea. *HArtes*, 5(10), 96-115. <https://doi.org/10.61820/ha.v5i10.1477>

Kaepler, Adrienne L. (1978). Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, 7(31), 31-49,

_____ (2000). Dance Ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal*, 32(1), 116-125.

Katzenstein, Inés e Iglesias, Claudio (Comps.). (2017). ¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo. Siglo XXI Editores.

Kent, Didanwy (2021). La «experiencia» de los cuerpos que danzan. En Lachino, H. y Matos, L. (Eds.). *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia* Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.

Kunst, Bojana (2011). Dance and Work: The Aesthetic and Political Potential of Dance. En Klein, G. y Noeth, S. (Eds.) *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. transcript.

- _____ (2019). Los cuerpos autónomos de la danza. En Hang, B. y Muñoz, A. *El tiempo es lo único que tenemos*. Caja Negra Editora.
- Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Eds.) (2021). *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia* Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.
- _____ (Eds.) (2023). *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.
- Latour, Bruno (2005). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Le Breton, David (2010). *Cuerpo sensible*. Ediciones metales pesados.
- Leigh Foster, Susan (1986). *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. University of California Press.
- _____ (2019). (15 de noviembre de 2019). [Conferencia]. Coloquio Subversiones y afectos: diálogos críticos sobre la potencia del cuerpo del movimiento, Danza UNAM.
- Lora, Claudia (2022). Un Tenango en la ciudad: Reflexiones en torno al Grupo de Danzantes de Diablos El Quizá, Ciudad de México. *Revista de pesquisa em artes*, 9(2), 1-20.
- _____ (2024). El video en la investigación de dos danzas amefricanas: la samba y la rumba. *Encartes*, 7(13), 253-265. <https://doi.org/10.29340/en.v7n13.366>.

Loupe, Laurence (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Ediciones Universidad Salamanca.

Mangieri, Rocco (2011). Continuo y discontinuo: elementos para una semiótica de la danza y del movimiento, *Designis* (16), 15-21.

Del Mármol, Mariana y Sáez, Mariana (2011). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cuerpo desde las ciencias sociales? *Question/Cuestión*, 1(30). Recuperado a partir de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1058>

Del Mármol, Mariana, Sáez, Mariana y Sanabria, Carlos Eduardo (Comps). (2018). II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas: Mesa 14: Estética, sensibilidades y emociones. Universidad Nacional de la Plata y Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Mauro, Karina (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. Telondefondo. *Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 14(27), 114-143. <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>

_____ (2020). "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana De Antropología Del Trabajo*, 4(8). Recuperado a partir de <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/726> Meda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo? *Revista de Trabajo*. 3(4), 17-32.

- Méndez Montoya, Ángel, (2022). *Teopoéticas del cuerpo: la danza, la teología filosófica y las intermediaciones de los cuerpos*. Universidad Iberoamericana.
- Menger, Pierre-Michel (1999). Artistic labor markets and careers. *Annu. Rev. Sociol.*, (25), 541-574.
- _____ (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, (28), 241-254.
- Miguel, Ana Flávia., Ranocchiari, Darío y Sardo, Susana (2020). Prácticas de investigación compartida en música. Tentativas y desafíos desde Portugal. *Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(2), 357-382.
- Miller, Toby (2020). *El trabajo cultural*. México, Editorial Gedisa, S.A.
- Molina, Ahtziri y Garduño, Bianca (2022). «Está canijo». Estrategias de los trabajadores del sector creativo para subsistir en tiempos de pandemia. En Fediuk, Elka y Molina, Ahtziri (Coords.). *Artes en emergencia. Creación, formación y supervivencia del sector artístico durante la pandemia*. Universidad Veracruzana y Ediciones del Lirio S.A. de C.V.
- Mora, Ana Sabrina (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). Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Río de la Plata.

Morales, Celia y Portilla, María de las Mercedes (2020). La emergencia cultural en México y el COVID-19; Desafíos presentes y futuros, en Ken, Crucita, Mora, María del Pilar y Serrano, Serena. (Coords.). Factores Críticos y Estratégicos en la Interacción Territorial. Desafíos Actuales y Escenarios Futuros. Asociación Mexicana de Ciencias para el Desarrollo Regional A.C., Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mould, Oli (2019). *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*. Alfabeto

Muntanyola, Dafne (2014). Palabra del artista: los recursos discursivos de la autoridad artística. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* (62), 1-24.

_____ (2019). Distributed cognition in dance: Artistic skills in social interaction, en Guerra, P., Pereira, T. (Eds.) *Keep it simple, make it fast*. Universidad de Porto.

Müller, Cláudia (2022). Artista en trabajo normal: a veces hacer algo no conduce a nada. En Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Eds.) (2023) *Danza, trabajo, creación y precariedad*. Difusión Cultural UNAM / Dirección de Danza UNAM.

Nancy, Jean-Luc (2007). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del Alma*. Ediciones la Cebra.

Naranjo, Sergio (2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 206-223.

Navarrete, Sergio (2003). Invitación al estudio social e histórico de la música y la danza.

Desacatos, 12, 105-112.

Neffa, Julio Cesar (1999). Actividad, trabajo y empleo: algunas reflexiones sobre un tema en

debate. *Orientación y sociedad*. 1. Disponible en

<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13870>.

Nivón, Eduardo (2020). Crisis en las políticas públicas de cultura. La planeación cultural del

gobierno de López Obrador. *Alteridades*, 30(60), 35-49.

Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura y

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (2021). La contribución de la

cultura al desarrollo económico en Iberoamérica. OEI y Naciones Unidas | CEPAL.

Organización Internacional del Trabajo (2020). Panorama Laboral en tiempos de la

COVID19. Impactos en el mercado de trabajo y los ingresos en América Latina y el

Caribe. Nota técnica.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. (1980).

Recomendación relativa a la condición del artista. Recuperado de

<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428>

Palermo, Hernan M. y Capogrossi, María Lorena (Dirs.). (2020). Tratado latinoamericano de

antropología del trabajo. CLASCO; CEIL; CONICET.

Parrini, Rodrigo (2018). Figuras del Límite: Documentos, etnografía y teatro. *Investigación*

Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad. 9(13). 14-34.

Parrini, Rodrigo, González, Daniel y Luna, Alfadir (2019). Un archivo de sombras. Una mirada etnográfica sobre una pieza de Teatro Línea de Sombra. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*. 10(15). 4-26.

Rancière, Jacques (2010). El espectador emancipado. Ediciones Manantial SRL.

Restrepo, Eduardo (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envión editores.

Reygadas, Luis (2011). Trabajos atípicos, trabajos precarios: ¿dos caras de una misma moneda? En Pacheco, E., De la Garza, E. y Reygadas, L. *Trabajos atípicos y precarización del empleo*. El Colegio de México.

_____ (2014). Todos somos etnógrafos. Igualdad y poder en la construcción del conocimiento antropológico. En Oehmichen, C. (Ed.). *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales*. (pp.91-118). Universidad Nacional Autónoma de México.

Ricoeur, Paul (2021). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XX editores S.A de C.V.

Rodríguez Barba, Fabiola (2008). Por una política cultural de Estado en México. *Casa del Tiempo*,16-20.

Rodríguez Morató Arturo (2017). *La sociedad de la cultura*. Ministerio de cultura.

Román, Laura Elena (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 de doctorado, Universidad autónoma de Chihuahua].

Rueda, Mónica (2017) *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural.* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México].

San Sebastián, María. (2008). Antropología de la danza: el caso de Ataun. *Jentilbaratz*, (11), 81-109.

Sánchez, Aidaluz y Parra, Gustavo (Eds.). (2022). *Aproximaciones a la investigación de las danzas, los cuerpos y los movimientos.* Fundación Integrando Fronteras.

Sánchez Criado, Tomás y Estalella, Adolfo (2018). Introduction. Experimental Collaborations. En Estalella, Adolfo y Sánchez Criado, Tomás (Eds.). *Experimental Collaborations. Ethnography through Fieldwork Devices.* Berghahn Books.

Sánchez, Germán, Romero, Jorge y Reyes, Juan (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias*, 7(21), 69-89.

Sánchez, José A. (2011). Emergencia del arte-investigación. Archivo Artea <https://archivoarte.uclm.es/textos/emergencia-del-arte-investigacion/>

Salcido, Miroslava (2019). *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos.* Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional de Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

- Sassen, Saskia (2007). Una sociología de la globalización. *Análisis Político*, (61), 3-27.
- Sapiro, Gisèle (2012). La vocación artística entre don y don de sí. *Trabajo y sociedad*, 16(19), 503-508.
- SGAE, Fundación (2019). Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE.
- Shapiro, Michael J. (1988). *The politics of representation. Writing practices in biography, photography, and policy analysis*. The University of Wisconsin Press.
- Solís, Marlene y Brijandez, Susana (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, (4), 2-20.
- Solís Pérez, Marlene, & Juárez Flores, Patricio (2023). La poética del agrado: un proyecto de danza relacional y artefacto de resignificación femenina. *Culturales*, 11, 1–31. <https://doi.org/10.22234/recu.20231101.e738>
- Sotelo, Evoé (2021). Presentación. En Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Eds.). *La danza en tiempos de crisis y de (re) existencia*. Difusión cultural UNAM - dirección de danza.
- Tambutti, Susana (2008). Danza o el imperio sobre el cuerpo, en <http://movimiento.org/profiles/blogs/2358986:BlogPost:3762>
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela A. (Eds.). (2011). *Estudios avanzados del performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Tortajada, Margarita (1995). *Danza y poder I*. 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*. 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.

_____ (2008). La coronela de Waldeen: una danza revolucionaria. *La casa del
tiempo*. *Universidad Autónoma Metropolitana*, 1(08), 54-60.

_____ (2011). *Danza y Género*. Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

_____ (2016). Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas.
Recuperado de: http://reflexionesmarginales.com/3.0/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/#_ednref2

Thibaud, Claude *Hacia una semiótica de la danza. Primeras aproximaciones*, recuperado de
[https://www.academia.edu/5342523/HACIA_UNA_SEMIÓTICA_DE_LA_DANZ
A_Primeras_aproximaciones](https://www.academia.edu/5342523/HACIA_UNA_SEMIÓTICA_DE_LA_DANZ_A_Primeras_aproximaciones)

Tokman, Víctor E. (2004). *Una voz en el camino. Empleo y equidad en América latina: 40
años de búsqueda*. Fondo de Cultura Económica.

Turner, Victor (1988). *El proceso Ritual. Estructura y Antiestructura*. Taurus.

UNESCO (2020). *La cultura en la crisis. Guía de políticas para un sector creativo resiliente*.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

UNESCO, BID, SEGIB, OEI, MERCOSUR (2021). Evaluación del impacto del COVID-19 en las industrias culturales y creativas.

Vallejos, Juan Ignacio (2022). Precariedad, *precarium* y desposesión del cuerpo danzante.

En Lachino, Hayde y Matos, Lúcia (Eds.). *Danza trabajo, creación y precariedad*.

Difusión Cultura UNAM – Dirección de Danza.

Van Dijk, Teun A. (2001). El discurso como interacción en la sociedad. En, T. van Dijk, *El discurso como interacción social*. Gedisa.

Vázquez, Hidelena (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.

Verdenelli, Juliana (2020) Trabajo artístico, precarización laboral y maternidad en bailarinas de tango y bailarinas de contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires. *Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad*, 6(2), 1-25.

Wacquant, Loic (2006). Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Siglo XXI editores Argentina S. A.

Anexos

Anexo 1

Guía de entrevista	
<p>Datos generales:</p> <p>Nombre de la persona entrevistada: _____</p> <p>Correo electrónico y/o teléfono de contacto: _____</p> <p>Fecha de entrevista (dd/mm/aaa): / ___ / ___ / _____ /</p> <p>Nombre de la persona que entrevista: _____</p>	
<p>Para entrevistada/o: <i>Antes que nada, muchas gracias por aceptar participar en esta entrevista, ya que tu colaboración es fundamental para la realización de este proyecto. Te comento también, que este esfuerzo tiene fines únicamente académicos y que tus datos personales, así como cualquier información aquí proporcionada podrá ser confidencial o eliminada si así lo deseas.</i></p> <p><i>Es muy importante para mí tratar con mucho cuidado y responsabilidad la información que me compartes en este espacio, por lo que siempre se respetarán los acuerdos que realicemos antes, durante o después de esta entrevista.</i></p>	
Datos personales	
<ul style="list-style-type: none">- Lugar de nacimiento- Lugar de residencia- Edad- Sexo- Formación	<ul style="list-style-type: none">- ¿Cuál es tu lugar de nacimiento?- ¿Cuál es tu lugar actual de residencia?- ¿Te defines o adscribes bajo un tipo de género? ¿Masculino, femenino u otro?- ¿Cuál es tu último grado de estudios, y, de aplicar, con qué estudios profesionales cuentas?
Trayectoria laboral previa a la pandemia	
<ul style="list-style-type: none">- Años de actividad profesional- Actividades que realizaba antes de la pandemia relacionadas con la danza- Actividades que realizaba antes de la pandemia no relacionadas con la danza	<ul style="list-style-type: none">- Plátame un poco ¿cuántos años tienes como artista de la danza?- ¿Diriges o formas parte de alguna agrupación, colectivo o compañía de danza?- Cuáles son las características del o los proyectos que diriges o co-diriges?

<ul style="list-style-type: none"> - Localidades en las que realizaba sus actividades artísticas y/o no artísticas 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>¿Qué actividades relacionadas con la danza te encontrabas realizando antes de la pandemia?</i> - <i>¿Realizabas actividades laborales no relacionadas con la danza antes de la pandemia? De ser así ¿cuáles realizabas y por qué?</i> - <i>¿Dónde realizabas tus actividades artísticas/no artísticas?</i>
Trayectoria laboral durante la pandemia	
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Eventos laborales durante la pandemia</i> - <i>Perdida de trabajos o proyectos relacionados con la danza</i> - <i>Nuevos trabajos o proyectos relacionados con la danza</i> - <i>Actividades o proyectos no relacionados con la danza</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Durante la pandemia ¿cómo cambiaron tus actividades laborales relacionadas con la danza? Pláticame un poco sobre esto</i> <li style="padding-left: 40px;"><i>Hubo más o menos trabajo, cambió la regularidad o la forma en las que hacías tus actividades profesionales, etcétera</i> - <i>Si aplica, también pláticame ¿cómo cambiaron tus actividades no relacionadas con la danza?</i>
Significados de vivir en tiempos de crisis	
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Perspectivas sobre la crisis causado por el SARS-CoV-2</i> - <i>Afectaciones en su localidad o contexto cercano</i> - <i>Comentarios generales sobre la situación de crisis vivida a nivel global y local</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Ahora, ya entrados en materia, coméntame ¿cómo ha impactado tu vida este tiempo de crisis que nos ha tocado vivir desde el 2020 a la fecha?</i> <li style="padding-left: 40px;"><i>¿Cómo se vio afectada tu localidad, tu espacio social, familiar, de amistades, etcétera?</i>
Significados de ser artista en tiempos de crisis	
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Impactos en el campo de las artes y la danza</i> - <i>Acciones gubernamentales</i> - <i>Impactos en la vida profesional</i> - <i>Impactos en la vida personal</i> - <i>Redes familiares y amigas/os</i> 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>De manera particular ¿cómo ha afectado esta crisis a tu vida como artista?</i> - <i>¿Cómo has observado el lugar que tienen las artes y la danza en un contexto como el que vivimos?</i> - <i>¿Cuál crees que es el papel que ha jugado el cuerpo para la gente en general en este contexto</i> - <i>¿y tu cuerpo como artista?</i> - <i>¿Cómo has observado las acciones, apoyos o programas realizados por las instancias</i>

	<p><i>gubernamentales para atender a las artes durante este contexto de crisis?</i></p> <p><i>- ¿Cómo has percibido u observado que la pandemia ha afectado a tus amigas/os o colaboradoras/es del mundo de la danza?</i></p> <p><i>- ¿Cuál ha sido el lugar que han ocupado tus redes familiares o de amistades en tu día a día durante este tiempo?</i></p> <p><i>Has tenido contacto físico con ellas/os, te han apoyado económicamente, con estancia, con apoyo moral. ¿Se han acercado o distanciado?</i></p>
Crear en tiempos de crisis	
<ul style="list-style-type: none"> - Posibilidades y limitaciones de creación - Becas o apoyos para la creación/producción/difusión - Redes de trabajo o colaboración 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>¿Cómo han sido afectados tus procesos creativos?</i> - <i>¿Cuentas o has contado con algún, apoyo, beca o beneficio por parte del Estado?</i> - <i>Cómo han sido afectados los tiempos, formas de organización, alcances y, en general, la forma en la que te relacionas con tus colaboradores o redes de trabajo?</i> - <i>Algo que se me viene a la mente es ¿qué ha pasado con la gente que colaboras? ¿qué ha cambiado, qué aspectos de organización, comunicación u otras cosas han sido impactados dentro de tu proyecto?</i> - <i>Y, de igual manera, qué cosas consideras tú que valdría la pena rescatar de este tema ¿qué ha significado ser responsable de un grupo o proyecto en tiempos de crisis?</i> - <i>¿Qué ha cambiado en torno a sus tiempos, a la obtención de recursos, a la realización de ensayos y a la programación de actividades o funciones?</i>
Medios digitales	
<ul style="list-style-type: none"> - Medios digitales 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Por otra parte ¿Cuál ha sido tu relación con los medios digitales y tus proyectos durante la pandemia?</i>

	<p>- <i>¿Cuáles son las posibilidades y/o limitaciones que los medios digitales generan para la organización y producción de proyectos artísticos?</i></p> <p>- <i>¿Cuáles son las posibilidades y/o limitaciones que los medios digitales generan para el diálogo entre artistas y proyectos y el público?</i></p> <p>- <i>¿Cuál crees que sea el futuro de esta relación entre medios digitales y arte en tu quehacer cotidiano?</i></p>
Perspectivas para el futuro	
<p>- Perspectivas sobre el futuro de la danza contemporánea</p> <p>- Perspectivas sobre el futuro personal-profesional</p>	<p>- <i>En tu opinión ¿crees que este tiempo afectará a la danza y a las artes al mediano y largo plazo?</i></p> <p>- <i>Y en tu caso, ¿crees que algo cambiará en tu quehacer artístico?</i></p> <p>- <i>¿Qué sigue para ti como artista y profesional de la danza contemporánea? ¿crees que nos estamos acercando ya a un escenario pos-pandemia? ¿o crees que todavía no estamos en ese lugar? Pláticame.</i></p> <p>- <i>¿Este tiempo de crisis ha cambiado en algo lo que piensas para tu futuro, más allá de la danza?</i></p>
Actividad final de asociación	
<p>- Listado de palabras</p>	<p>- <i>Por último, me gustaría, a la luz lo que hemos platicado, hacer un pequeño ejercicio de asociación. Para esto, te mencionaré algunas palabras, y lo que te pediría es que me respondas lo primero que llegue a tu mente: pueden ser una o dos o tres o más palabras e ideas ¿vale?</i></p> <p>- <i>Danza – Artista – Cuerpo - Trabajador/a de arte</i> - <i>Pandemia – Crisis - Medios digitales</i></p>
Comentarios finales	
<p><i>Bueno, pues nada, no me queda más volverte agradecer muchísimo tu apertura, tu tiempo y tu valiosa contribución a este esfuerzo que estamos haciendo. Así que por último me gustaría cerrar preguntándote si tienes algún comentario final y si no, dar por terminada la entrevista. Muchas gracias</i></p>	

Anexo 2

Fechas en las que se realizó trabajo de campo: primer periodo

	2020												2021											
	ene	feb	mar	abr	may	jun	jul	ago	sept	oct	nov	dic	ene	feb	mar	abr	may	jun	jul	ago	sep	oct	nov	dic
La poética del agrado	■	■	■										■	■										
Enjambre					■	■	■	■	■	■	■													
SLIME																	■	■	■					
Danza a domicilio																		■	■					
Entrevistas																	■	■	■	■	■	■	■	■

Nota. Elaboración propia a partir del trabajo de campo realizado entre enero

2020 y octubre 2021

Fechas en las que se realizó trabajo de campo: segundo periodo

	2023											
	ene	feb	mar	abr	may	jun	jul	ago	sep	oct	nov	dic
NECESÍTOTE		■	■	■	■	■	■	■				
Senderos del Peñasco				■	■	■	■					

Nota. Elaboración propia a partir del trabajo de campo realizado entre

febrero y agosto del 2023