

La Voz de los Creadores en la Investigación Dancística Contemporánea Entre Etnografía y Apropiaciones de otros Campos

Dra. Rocío del Carmen Luna Urdaibay*

Resumen

Esta investigación de la danza se ha construido en dos vertientes: de los teóricos desde la complejidad propia de su campo y de la comunidad dancística dentro de la filosofía, historiografía, sociología, etcétera, para desde allí exponer los saberes de la danza. Estos procesos de creación suceden a través del cuerpo que elude a la palabra, esto no significa que la anule, menos aún en la capacidad de enunciación de la experiencia del creador. Construir una conceptualización desde la danza, antes que una traducción de ella. Se presentan antecedentes y fundamentos como posibilidad de aplicación para la danza de este modelo metodológico.

Palabras clave: etnografía, danza contemporánea, investigación escénica

*Profesora de la Facultad Popular de Bellas Artes de la UMSNH.
Cuerpo Académico de Artes Escénicas PROMEP 204
Correo: rociolunaurdaibay@gmail.com

Aquellos que ejercen y aprecian la danza contemporánea, hoy por hoy, constituyen un sector minoritario en nuestra sociedad. Al interior de este campo se realizan prácticas determinadas, que demandan saberes específicos. Por su parte, el ejercicio de la danza desarrolla en el individuo una toma de conciencia del cuerpo, que conlleva una reestructuración en los paradigmas que dan lugar a los sistemas de significaciones que rigen su accionar en el mundo; es decir, el hacer danza, o mejor dicho, el hacerse danza, conduce a una nueva comprensión del mundo y a una transformación total de la experiencia de vida en el cuerpo que somos (a todos sus niveles: cognitivo, afectivo, sensorial, social, etcétera). Estudiar sus procesos y saberes es pertinente para el desarrollo de la propia cultura dancística, pero lo es también como una posibilidad de desarrollo para la cultura en la que se inserta.

La antropología reconoce desde hace tiempo que las sociedades son pluriculturales. Diferentes culturas implican diferentes formas de ver el mundo. La toma de conciencia de ello nos conduce a otro nivel de profundidad en el estudio de los procesos culturales; ahora reconocemos que además toda cultura es internamente plural (Bartolomé, 2006). Esto implica que en una misma cultura hay subgrupos que aglutinan saberes específicos, comportamientos particulares; es decir, existen competencias culturales que manejan minorías dentro de una cultura determinada. Su estudio es ahora tema de la nueva antropología, la nueva etnografía.¹

El análisis de la danza contemporánea como campo de desarrollo de procesos culturales que ejerce una minoría corresponde a esta nueva visión en los estudios etnográficos. La presente propuesta invita a considerar los procesos de subjetivación que experimenta el bailarín durante el acto escénico y su manera de

Abstract

This dance research has been built in two aspects, theorists from the complexity of their field, and the dance community within philosophy, historiography, sociology, and so on; from there, expose the knowledge of dance. These processes of creation happen through the body that eludes the word, this does not mean that it annuls it, much less in the capacity of enunciation of the experience of the creator. Build a conceptualization from dance, rather than a translation of it. Background and fundamentals are presented as a possibility of application for the dance of this methodological model.

Keywords: ethnography, contemporary dance, scenic research

1. Bartolomé comenta al respecto: "Los sistemas ideológicos y discursivos culturales sólo adquieren coherencia interna cuando se plasman en conductas; vinculación que hace que las cosas que la gente dice y las que la gente hace se constituyan en unidades de sentido dentro de una lógica compartida" (Bartolomé, 2006, p. 93).

2. Desde nuestra perspectiva, la danza sostiene valores del interculturalismo desde su existencia:

- Se genera en la convivencia, en el estar con el otro (aspecto que aborda a profundidad Jorge Dubatti refiriendo al convivio teatral). Es en el encuentro donde sucede el hecho escénico, momento en que todos los participantes forman parte en la construcción de la obra (bailarines, espectadores, músicos, etcétera) (Dubatti, 2007).

- Es híbrida, siguiendo a Canclini-Essomba, porque su construcción implica un espacio de laboratorio-investigación en el que suceden procesos de apropiación (interpretación útil que reconstruye a través de la mezcla en participación activa) (Essomba, 2012).

- Sucede a partir de una actitud que fomenta la heterocrítica y auto-crítica. La primera como apropiación del extranjero que implica un diálogo de nuestros valores culturales, la segunda como reflexión personal que nos convierte en extranjeros de nosotros mismos.

- Con la danza los individuos se autosuscriben y se vuelven pluriculturales (Bot, Yvon Le, 2007.), porque saben ser cuerpo en la danza (abierto, expuesto, vulnerable) y saben ser cuerpo en la vida (cuerpo cotidiano). A la vez, en términos generales, la danza se convierte en una forma de vida, reconfigura el sistema de valores en tanto transforma física y sensiblemente.

- Actualmente, en las obras dancísticas contemporáneas se reconoce el carácter de creador de los bailarines; en muchos casos, la propuesta de movimiento es construido totalmente por ellos y cuando es dictado por un coreógrafo, cruza por un proceso de apropiación tal, que la condición de autoría del mismo concluye en colectividad. Así, las obras se construyen como unidades en la diversidad. Sucede un proceso de apropiación en el linde entre individual y colectivo.

3. Principalmente porque la danza contemporánea se construye como un campo de acción contestataria que disiente de los valores hegemónicos, asumidos desde las lógicas del liberalismo. Su lógica es:

- Sensible (no racional, no de una estructuración lineal o narrativa)

- Del cuerpo (ser cuerpo), que es la toma de conciencia de nuestra corporalidad en tanto que ser material y subjetivo a la vez.

- De la colectividad, porque se aborda desde el hacer, hacer con el otro (caso muy evidente del Contact improvisation).

- Del derecho al placer y la libertad.

Vivir la danza contemporánea, la que escapa a un afán de belleza, de objetivación del cuerpo como un ideal inalcanzable, es formar parte de un movimiento minoritario. Gustavo Emilio Rosales dice: "La danza, como corpus de saber, transmite opciones para conquistar y defender la autonomía. En este orden de ideas, puede prestar un servicio inestimable a quienes hoy vivimos en un país que se de-

enunciación en pos de la construcción de un campo teórico disciplinar propio a la danza.

La etnografía se nos presenta como una herramienta metodológica fundamental para el estudio de las competencias culturales específicas de la danza contemporánea nacional, que idealmente otorgue una vía de acceso de mayor amplitud a los saberes culturales propios de esta minoría. Saberes que pueden transformar sistemas de valores, principalmente desde una comprensión interculturalista.²

Hacia finales de los años ochenta, James Spradley proponía el empleo de la etnografía en múltiples estudios cualitativos y descriptivos. Para él, era más que una herramienta de los antropólogos dedicados al estudio de culturas exóticas; era un camino hacia la comprensión de las diferencias culturales que nos hacen lo que somos como seres humanos (Spradley, 1979).

El análisis desde la danza, y la construcción teórica más cercana posible a sus saberes corporales, no es tarea fácil, posiblemente una meta irrealizable; sin embargo, establecer un diálogo interdisciplinario en afán del tema, conduce a reflexiones provechosas tanto para la disciplina misma, como para la cultura de la que forma parte o culturas ajenas.³ El empeño es apuntar al análisis y la enunciación a través del lenguaje escrito de las nociones desde las que se construye el hacer dancístico.

Para iniciar con estos apuntes, consideramos necesario hacer un breve recuento histórico que nos permita reconocer las transformaciones que ha sufrido la investigación antropológica de la danza desde sus orígenes y hasta la presente apuesta. Desde su surgimiento en la primera mitad del siglo xx, la investigación de la escena ha recorrido un camino sustancioso. En una primera instancia buscó relacionarse con los modelos más estrictos de las ciencias sociales, lo que provocó que fueran obviadas ciertas condiciones, como los procesos de subjetivación de los participantes de un evento. Silvia Citro indica que no es sino hasta los años setenta que investigadores



Figura 1. Heike Salzer Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez 8741

como Adrienne Kaeppler, Judith Lynn Hanna y Drid Williams, realizan un cambio de una visión externa a una visión interna para el análisis:

...de una perspectiva que hasta ese entonces había sido fundamentalmente “observacional y empírica”, centrada en lo “visible” de las danzas, a una que también atiende lo “invisible” –rasgos de organización social, valores culturales, intenciones y creencias–, como aquello “que determina” el significado de lo visible (Citro, 2012, p. 38).

Citro destaca un aspecto fundamental: la manifestación formal de la danza sucede como tal porque existe una subjetividad que la crea. Ambas partes, además de ser susceptibles de análisis, se implican mutuamente. Subjetividad y objetividad de la danza se reli-

gan y desaparece la distinción entre mundo interno y ser “visible” de la danza.

De esta manera es cómo la capacidad del bailarín para convertir estímulos en impulso de movimiento y muchos otros conocimientos, que hasta hace poco se consideraban como pertenecientes al cuerpo, carentes de voz, hoy por hoy se desarrollan en campos de investigación nuevos, que, al ser cada vez más

sangra por una guerra sucia”. Para Javier Contreras, la danza contemporánea mexicana es un franco lugar de resistencia de la cultura dominante que impone lógicas de poder machista. Contreras reconoce en la labor de coreógrafos y bailarines la aparición de “situaciones límite, de borde” que permiten la toma de conciencia de cuerpo (Contreras, 2013).



Figura 2. Natalia Reza Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez 8667.



Figura 3. Natalia Reza Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez 8629.



Figura 4. Natalia Reza Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez 8662.

explorados, sientan las bases para la consolidación de un campo teórico disciplinar.

En dichas indagaciones, el investigador generalmente funge como el intérprete del objeto de estudio, siendo el encomendado para nombrar los aspectos que intervienen en los procesos previos, posteriores y durante el evento. Esta condición ha generado actualmente reflexiones importantes en torno a la capacidad de enunciación de los saberes dancísticos desde la voz de sus hacedores. María Julia Carozzi realiza un análisis crítico a la postura de Peterson Royce, quien considera al cuerpo como poseedor de saberes que no pueden ser expresados por ningún otro medio más allá del movimiento. Carozzi expone:

Una dificultad metodológica que conlleva esta perspectiva, es que deja al investigador el papel de libre intér-

prete de eso que el cuerpo de los bailarines sabe y sus palabras no pueden expresar (...) (Carozzi, 2011, p. 24).

Carozzi reconoce la labor de diferentes investigadores al realizar estudios que involucran los “aspectos cinestésicos y lingüísticos de la danza”. No se trata de asignar una epistemología a la danza desde una visión externa.⁴ Ivy Gutiérrez dice: “Al imponer una epistemología se está colonizando (...) Los términos no son neutrales, tienen cargas de intereses. Son creados en ciertos contextos (...)” (Gutiérrez, 2015).

4. Desde el campo de la filosofía, existen varios intentos de comprensión del fenómeno que resultan interesantes, pero que idealizan la presencia de “la bailarina” como ente etéreo que se sublima en un estado de irracionalidad, casi de trance, que está muy lejos de semejarse a la experiencia de la que dan cuenta los bailarines en la actualidad, en donde la toma de decisiones y la conciencia de sí son fundamentales (Gutiérrez, 2015).

Los estudios de la danza, realizados desde la antropología, la fenomenología y la historiografía, han retomado categorías de estas disciplinas para reformularlas en función de la experiencia que implica “hacerse danza”. De modo más radical, y siguiendo a Carozzi, se propone extraer las categorías de análisis de la voz de sus creadores. Esta propuesta conduce necesariamente al diálogo con los resultados de investigaciones previas, derivadas de la danza o que refieren a ella; en cualquier caso, se busca considerar en primer lugar los términos nodales empleados por los creadores.⁵

En México, los estudios de la danza contemporánea en su etapa inicial se centraron en su historicidad. Los esfuerzos emprendidos por el Centro de Información Documentación e Investigación de la Danza CENIDI, que inicia en 1946, se focalizaron en la creación de un acervo histórico. Una década después, el centro se ocupó de construir una historia crítica e instrumentos teóricos y metodológicos para el abordaje de la danza. En ese periodo se ocupó también de favorecer los procesos de enseñanza-aprendizaje a través de la investigación. Es hacia finales del siglo xx cuando comenzó a indagar bajo fundamentos de nuevos paradigmas teóricos (Cenidi, 2016). Con estos esfuerzos, investigadores como Margarita Baz, Hilda Islas y Javier Contreras, entre otros, comenzaron a indagar los paradigmas imperantes en la creación de la danza contemporánea mexicana.

La subjetividad del bailarín se convirtió en un incipiente campo de estudio. Las investigaciones tomaron un giro interesante. Margarita Baz fue una de las pioneras en este tipo de investigaciones, su obra *Metáforas del cuerpo, un estudio sobre la mujer y la danza*, escrito en

5. Pretendo con ello realizar una contribución que abona a estas nuevas estrategias de la investigación antropológica en la que el posicionamiento del investigador, al ser la de un sujeto que forma parte del campo de estudio, permite tomar en consideración la experiencia para el análisis, a la vez que reconoce en las personas que participan como informantes, la capacidad de enunciación de los saberes dancísticos (Carozzi, 2011).

1996, abordó la subjetividad de un grupo de bailarinas desde una perspectiva psicoanalítica.

Después de los trabajos de Baz, Hilda Islas será una de las investigadoras que centra su trabajo en la subjetividad. En 2001 publica el libro *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, donde señala la necesidad de atender los aspectos subjetivos en la construcción de la historicidad.

(...) el movimiento es algo más que un hecho objetivamente observable y que incluye la experiencia subjetiva, aquella que se produce en el interior del cuerpo en movimiento, misma que debe incorporarse al estudio del movimiento si se pretende dar cuenta de éste en su totalidad (Islas, 2001, p. 6).

Islas establece una distinción piel adentro y piel afuera en la experiencia del bailarín, como lo visible y lo invisible de la danza. Lo segundo, el estado interno, es el que funge como motor de las acciones. Años más tarde la investigadora reconoce que en la experiencia corporal no existe tal diferenciación. Así, en su texto *Esquizoanálisis de la creación coreográfica*, se pregunta ¿cómo se conjuga lo íntimo y lo vasto para construir la experiencia? Islas sostiene la noción de “lo visible y lo invisible”, contemplando en el segundo las formas organizativas y consignas del colectivo; es decir, las interacciones de los sujetos que implican los correlatos imaginarios, inconscientes, afectivos y que desembocan en la acción que se le propone al cuerpo. Señala:

El movimiento, las conductas humanas, se van tejiendo al calor de los afectos y esta construcción paulatinamente consolida tarde o temprano las identidades, las subjetividades. Los resultados kinestésicos que podemos observar en un momento dado como cuestiones de hecho no son sino el resultado de un proceso de intercambio de acciones, retroacciones y afectos (Islas, 2006).

Para ella, desde una visión psicoanalítica, la experiencia de movimiento contiene componentes conscientes e inconscientes. El impulso de movimiento es más que un puente, más que una bisagra que une estratos; es



Figura 5. Rocío Luna y Natalia Reza Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez-8766.

una amalgama. Para Hilda el estudio de la experiencia del movimiento es vital en las investigaciones sobre el hacer dancístico contemporáneo, porque la danza contemporánea es un hacer que funda su acción en un lenguaje que se construye desde la experiencia de la corporalidad (subjetividad y objetividad religadas).

Javier Contreras reconoce el carácter multidimensional de la danza; para él es, entre otras cosas, “corporeidad dinámica que experimenta el tiempo y el espacio a través de la intensidad, el juego, la demanda, la escucha y el sentido” (Contreras, 2008). En sus investigaciones trabaja reivindicando la poética y el

hacer dancístico como espacio libertario de lo corporal, en función de la dignificación de lo alterno, la otra corporalidad. Señala:

(...) se trata de lograr la propia enunciación como una tarea política dignificante (...) La danza implica en su práctica, a partir de su asunción de esta condición encarnada, varios retos, varios desafíos: a) al dualismo occidental, b) epistemológicos, en la medida en que supone una ampliación del concepto de intelección (entendida como problematización crítica de lo real), pues moverse es ya una manera de interrogarse y de interrogar el mundo, c) ético-afectivo, en la medida en que su práctica devela la

importancia de la situación fundacional de la constitución del sujeto como ente sostenido corporal-afectiva-éticamente por un otro (Contreras, 2008).

Para él es fundamental considerar en la investigación la dimensión “cognoscitiva”, pero también la poética, lo que implica tomar en cuenta tanto a los investigadores como a los creadores. Esta visión forma parte de una corriente de investigación a la que suscribimos, que en la antropología de la danza ha tomado gran fuerza; la voz del creador es legitimada y abona conocimiento a la humanidad.

En tiempos recientes una joven estudiosa, Zulai Macías Osorno, construye una apuesta similar. Elabora una investigación en la que propone herramientas conceptuales para el estudio de la danza desde una perspectiva filosófica. Zulai pretende “contrarrestar el vacío que existe para enunciar a la danza contemporánea”. Con ello busca contribuir al desarrollo de esta actividad como una práctica crítica de los “modelos unívocos e inamovibles que determinan la concepción del cuerpo” (Macías, 2010). Realiza un ejercicio de descripción de algunos de los distintos cuerpos que irrumpen en la danza, al tiempo que pone en entredicho la idea hegemónica del cuerpo danzante: cuerpo paradójico, cuerpo asignado, cuerpo neutralizado, cuerpo disciplinado, cuerpo táctil, cuerpo contagioso, cuerpo extraño, cuerpo presente, cuerpo político, cuerpo espectador.⁶ Con ello posiciona

6 Profundizaremos en cada uno de los tipos de cuerpos que estudia, a lo largo de los capítulos quinto a séptimo (Macías, 2017).

7 Como recuento de los logros del Coloquio Universitario de Danza y Filosofía, en ponencia, el colectivo Giroscopio señala que la danza tiene lugar en la tarea filosófica como fuente de pensamiento y no sólo como objeto de reflexión; reconoce que “el cuerpo en estado de danza es una forma particular de conocimiento.” Al cierre de su convocatoria en 2016 reportan una inscripción de 103 ponencias. (2016: p.p. 27-30).

8. Contreras señala: “(...) la danza es dueña de una gran cantidad de capitales de saber que no tienen voz, y a los que, en consecuencia, hay que contribuir a formularles la adecuado elaboración conceptual que les permita ser reconocidos en tanto que conocimientos plenos.” (Contreras, 2007).

a la danza como lugar privilegiado de quiebre de los paradigmas imperantes sobre la concepción de lo corporal, zona libertaria de la experiencia individual y colectiva que apunta hacia una nueva comprensión del ser en el mundo (para la danza y para la existencia cotidiana) (Macías, 2010).

Por último queremos señalar, conscientes que desde este breve recuento hemos omitido trabajos que desarrollan esta línea de investigación, que cada vez son más y mejores los esfuerzos por aprehender la dimensión corporal en tanto que subjetivo-objetiva de la danza. Esfuerzos como el recientemente creado Coloquio Universitario de Danza + Filosofía, hablan del ferviente interés de creadores, investigadores y críticos por hacerse de las herramientas que permitan nombrar y estudiar este hacer humano. Hacer que aporta una comprensión peculiar sobre el mundo.⁷

La tarea no es fácil toda vez que la danza se construye desde el ser corporal que abarca tanto los procesos cognitivos emparentados con la lógica racional (cuya traducción verbal es inmediata), como del campo “sismográfico” que en la mayoría de las ocasiones no tiene un referente verbal. Contreras expone:

Desde nuestra perspectiva, existen ciertos procedimientos de composición artística, los “sismográficos”, que encuentran su fundamento en la denominada “puesta en sensación”, vale decir, en la expresión de la experiencia de lo que se juega y teje en la urdimbre del afecto y la piel. Experiencia vivida más a nivel de calidades de movimiento, de flujo de energías, de texturas en devenir que como signos reconocibles con referentes precisos. De ahí también que su modo de comunicación sea más la empatía que la interpretación (Contreras, 2008).

Para Contreras, reconocer el carácter sismográfico de la danza implica plantearse la construcción de categorías adecuadas de intelección del hecho dancístico, que permitan superar la colonización que sobre de ella ejercen las categorías analíticas.⁸ Desde nuestra perspectiva, importar categorías de otros ámbitos, sin considerar la manera de enunciación prevaleciente en el

LA VOZ DE LOS CREADORES EN LA INVESTIGACIÓN DANCÍSTICA CONTEMPORÁNEA. ENTRE ETNOGRAFÍA Y APROPIACIONES DE OTROS CAMPOS.



Figura 6. Rocío Luna-Espacios Latentes_Photoescénica-Eric Sánchez-8531.



Figura 7. Rocío Luna-Espacios Latentes_Photoescénica-Eric Sánchez-8560.



Figura 8. Yunuén Mejía, Natalia Reza y Rocio Luna Espacios Latentes Photoescénica Eric Sánchez 8774.

medio dancístico, implica o bien un desconocimiento, o una descalificación prejuiciosa.⁹

La etnografía se nos presenta entonces como metodología idónea, por privilegiar el estudio de los saberes desde la cosmovisión y propuesta de enunciación de los miembros participantes de una cultura específica. Nos relacionamos entonces con la teoría del interaccionismo simbólico, que busca explicar el comportamiento humano en términos de significados.

Se parte de tres premisas fundamentales: 1. Los actos de los seres humanos son realizados con base en el significado que las cosas tienen para ellos; 2. El significado de dichas cosas es derivado de, o surge de, la

9. Sobre la apropiación y transformación de categorías Ferraz y Costa señalan que si bien los artistas contemporáneos se han alimentado de términos provenientes de la filosofía, teniendo a Deleuze como su principal proveedor, muchas veces estos mismos conceptos vinieron del campo del arte. Como ejemplo la noción de "el cuerpo sin órganos" que Deleuze tomaría de Artaud (Ferraz, Costa, 2007).

interacción social que tienen con sus semejantes; 3. El significado es manejado en, y modificado a través de, un proceso interpretativo que utiliza la persona para tratar de lidiar con lo que encuentra. La metodología propuesta por James Spradley *Developmental Research Sequence*, con las adaptaciones propuestas por el Dr. Jorge Arturo Chamorro, plantea un modelo de investigación etnográfica relacionado con ello.

Spradley fundamenta su propuesta en la idea de cultura como el conocimiento adquirido que usan las personas para interpretar experiencias y generar comportamiento social. De tal suerte que la cultura es un sistema de significados que constituyen un set de principios, mediante los cuales el individuo construye mapas cognitivos en constante transformación. Estos mapas permiten interpretar el mundo y actuar en función de ello (Spradley, 1979).

La poética de un artista se constituye con estos mapas. Siguiendo a Contreras, se estructura a partir de principios, lógicas, presupuestos, prejuicios y procedimientos de composición artística que "posibilita una

modelización ética-estética del mundo". Esta modelización no es representación, es "producción simbólica-afectiva-intelectual del mundo, interpretación, toma de posición ética, formulación actuante de dolores y deseos" (Contreras, 2008). Así, la poética es parte de los mapas paradigmáticos del artista. Por ello, muchos creadores dicen que el arte es la vida misma.

Spradley plantea que algunos de los significados que configuran una cultura determinada se expresan directamente a través del lenguaje, algunos indirectamente y otros se comunican únicamente a través de las acciones. Su metodología, sin embargo, se concentra prioritariamente en el lenguaje.

Macías expone que, al ser el signo lingüístico unidad con identidad pura y con un significado claro que lo diferencia de los otros signos, la lengua adquiere una jerarquía que posiciona a los sistemas lingüísticos como los autorizados a traducir cualquier otro sistema. Insiste Macías, "ninguna semiología del movimiento se formula en movimiento" (2010, p. 86). Sin que correspondamos con la radicalidad de la enunciación de Macías, reconocemos que requeriremos de otro momento histórico para considerar que el lenguaje privilegiado de la investigación dancística, en tanto que investigación de las ciencias sociales, sea otro que el escrito.¹⁰ Esto acarrea una suerte de tránsito escurridizo, en la traslación de la acción danzada al lenguaje articulado.¹¹ Para Macías esto tiene que ver con que la danza se construye desde el "deseo y desmesura" que "no se agota en la lógica de las oposiciones ni en el intento de comprenderlo desde un lenguaje debidamente articulado" (Macías, 2010, p. 88).

En este sentido habrá que diferenciar lo que implica una traslación del hecho dancístico que se realiza como empeño investigativo para el análisis, de un intento de legitimación que considera que, hasta ser nombrada, la danza adquiere la condición de conocimiento pleno; postura con la cual no comulgamos. La danza tiene valor en sí misma y no requiere de una traducción, interpretación o escritura para desarrollarse o homologarse con ninguna otra área del hacer humano.

Bardet insiste en que la danza y la palabra hablada o escrita son dos naturalezas distintas, que no se sustituyen o validan una a la otra. La constante insistencia de que la danza sea nombrada o pensada (sea por la crítica, la investigación o cualquier otro medio) para considerarla como fundada, le resulta ocioso. Para ella, los tránsitos entre una y otra disciplina, que les permiten repensarse, es lo que puede resultar de valía en este intercambio (Bardet, 2012).

En este sentido, nuestra propuesta relacionada con el enfoque de Clifford Geertz, en contraste con otras aproximaciones, no se plantea la ilusión de objetividad. Geertz comprende las descripciones de otras culturas como "interpretaciones de sus interpretaciones"; así, la escritura antropológica se asume como interpretación de segundo o tercer orden (Tamayo, 2016).

Esta circunstancia admite tácitamente la participación del investigador como sujeto mediador en el proceso de descripción etnográfica. Cabe destacar que por ello hemos optado por la palabra "traslación" por sobre "traducción", en un afán de insistencia sobre el respeto a la enunciación que surge del creador; siendo el caso de que él mismo sea el realizador del estudio, o sea otro creador o un investigador quien realice un esfuerzo de comprensión, pero también de apropiación del término.

10. Consideramos que la investigación del hacer dancístico, como proceso también del pensamiento que se expresa en movimiento, es propia del arte y es parte de lo que comúnmente llamamos creación. Aunque existen algunos empeños por construir investigación epistemológica desde el movimiento y a través del movimiento, sin que medie el lenguaje, aún son propuestas en ciernes.

11. Tamayo señala que el lenguaje verbal puede ser una limitante para expresar el conocimiento incorporado, ya que en la transformación, por ejemplo de morfemas a kinemas, "se corre el riesgo de malinterpretar o volver rígidas las formas de experimentar el mundo". Propone como estrategias recurrir a la codificación de detalles kinestésicos, buscar metáforas que describan sensaciones, realizar una narrativa somática que detalle calidades de movimiento y relaciones entre cuerpos. Tamayo 2016.

En este punto es importante considerar el rol que juega la descripción densa. Tamayo señala que para Norman K. Denzin la descripción densa hace mucho más que registrar lo que hace una persona superficialmente, señala que “las voces, los sentimientos, las acciones y los significados de las interacciones sociales son escuchados” (Tamayo, 2016). Para ello, en la noción de descripción densa, Geertz admite el uso de metáforas y analogías que permitan transmitir las interpretaciones hechas de las experiencias de los otros.

Para el estudio de la danza, a través de la etnografía, podemos aproximarnos a la “subjetividad colectiva” que Islas pretende desentrañar en sus estudios, como procesos de creación de sentido instituidos y sostenidos por formaciones colectivas, donde puede leerse la internalización de marcos normativos que autorregulan a individuos, grupos y colectivos a los que llevan a pensar de cierta manera por apropiación de valores, creencias, hábitos y costumbres. Al mismo tiempo, podemos leer las variables que escapan a los patrones de comportamiento generalizados y que configuran experiencias subjetivas individuales en términos gnoseológicos, afectivos y emocionales (Islas, 2006). Tamayo señala:

Al respecto, la antropóloga Jaida Kim Samudra (2008) propone la idea de la participación densa en la etnografía como un conocimiento cultural que se registra primero en el cuerpo de la investigadora y luego es exteriorizado como información visual o textual, y que presenta enormes posibilidades de producción en el campo de las artes y las humanidades (Tamayo, 2016).

Tamayo habla de conocimiento “in-corporado”, refiriéndose a aquel experimentado en el cuerpo (danzar, conversar, pintar, abrazar, saludar, etcétera) de condición somática, pero también mental y emocional. Explica que se requiere “incorporar” información sobre valores sociales, creencias, códigos simbólicos y construcciones históricas, para contextualizar la significación de una práctica de movimiento.

La elicitación etnográfica según metodología propuesta por James Spradley despliega varios niveles

de análisis. Análisis de relaciones semánticas (dominantes), que consiste en cuadros de análisis que buscan establecer tipos de relaciones entre términos, en aras de su posible definición y jerarquización. Análisis taxonómico que implica diagramas semánticos de atributos y procesos del acontecimiento cultural (en este caso el acontecimiento escénico). En ellos aparece graficada la estructura interna de relaciones entre categorías que conforma una suerte de mapa cognitivo de los creadores (informantes). Por último, el esquema paradigmático de dimensiones de contraste, que permite destacar las particularidades de cada categoría nodal enunciada en relación en ejes paradigmáticos. Con ello se busca develar los atributos (componentes de significado) asociados a cada término.

Presentamos ejemplos de los tres modelos, derivados de una investigación que interroga a tres creadoras de la danza contemporánea mexicana, sobre la experiencia de constitución del impulso de movimiento en la escena (véase figura 11 página 56).

Este primer nivel de análisis permite la detección de términos dominantes, lo que da lugar al segundo análisis en el que se destacan categorías nodales en torno a las que se aglutinan otros términos; de esta manera se generan los denominados árboles de categorías, en donde se establecen relaciones entre diversos aspectos, lo que permite visualizar los mapas que estructuran la concepción; en este caso, de aspectos fundamentales involucrados en la constitución del impulso de movimiento en escena de las creadoras, pero que es aplicable a cualquier informante al que se le involucre en la investigación.

El modelo nos resulta pertinente porque hace posible la sistematización de algo tan efímero, como puede ser la experiencia escénica, permitiendo la elaboración de análisis comparativos entre creadores, pertenezcan o no a una misma generación, también entre creadores e investigadores. Enseguida un ejemplo de los aspectos de relación, que pueden destacarse tras este tipo de análisis: (Figura 9.)

Ante la observación de términos similares en este ejemplo, se observa que, para las creadoras, el impulso de movimiento se concibe y ejecuta en un único instante. La acción atiende a la inmediatez; incluso si ha sido preestablecida, requiere de un proceso de actualización que la transforma para ejecutarla en el momento como única e irrepetible.

Sin embargo, a diferencia de la etnografía convencional, que suele centrarse en aquellos aspectos comunes en las colectividades que permiten reconocer lo propio de una cultura, en la presente propuesta metodológica se propone las particularidades. Tanto las similitudes como las diferencias son trascendentales, todas aquellas variantes que suceden en la comprensión del proceso creativo, de la interpretación o la creación de una obra dancística. El objetivo no es estandarizar las nociones, sino destacar posibles líneas de generación y aplicación del conocimiento,

con todo lo que ello implica en los parámetros de una investigación contemporánea.¹²

Retomando el ejemplo anterior, podemos destacar, además de las similitudes, importantes diferencias: para Ana González, el mayor gozo de la creación es la “construcción de sentido” a partir de lo “no premeditado”; es decir, la danza se descubre en el momento de su misma ejecución, sin que exista elaboración motriz previa para; Cecilia Appleton, la “reacción no premeditada”, si bien implica la emergencia del impulso de movimiento, en el instante, el logro deriva de la capacidad del intérprete para retomar el material previamente elaborado durante los ensayos y experimentarlo de manera renovada.

12. La investigación emplea la etnografía como herramienta de análisis, no pretende en realidad permanecer en las delimitaciones de un estudio antropológico. Por otra parte, cabe destacar que la propuesta



Figura 9. Improvisación según Ana González.

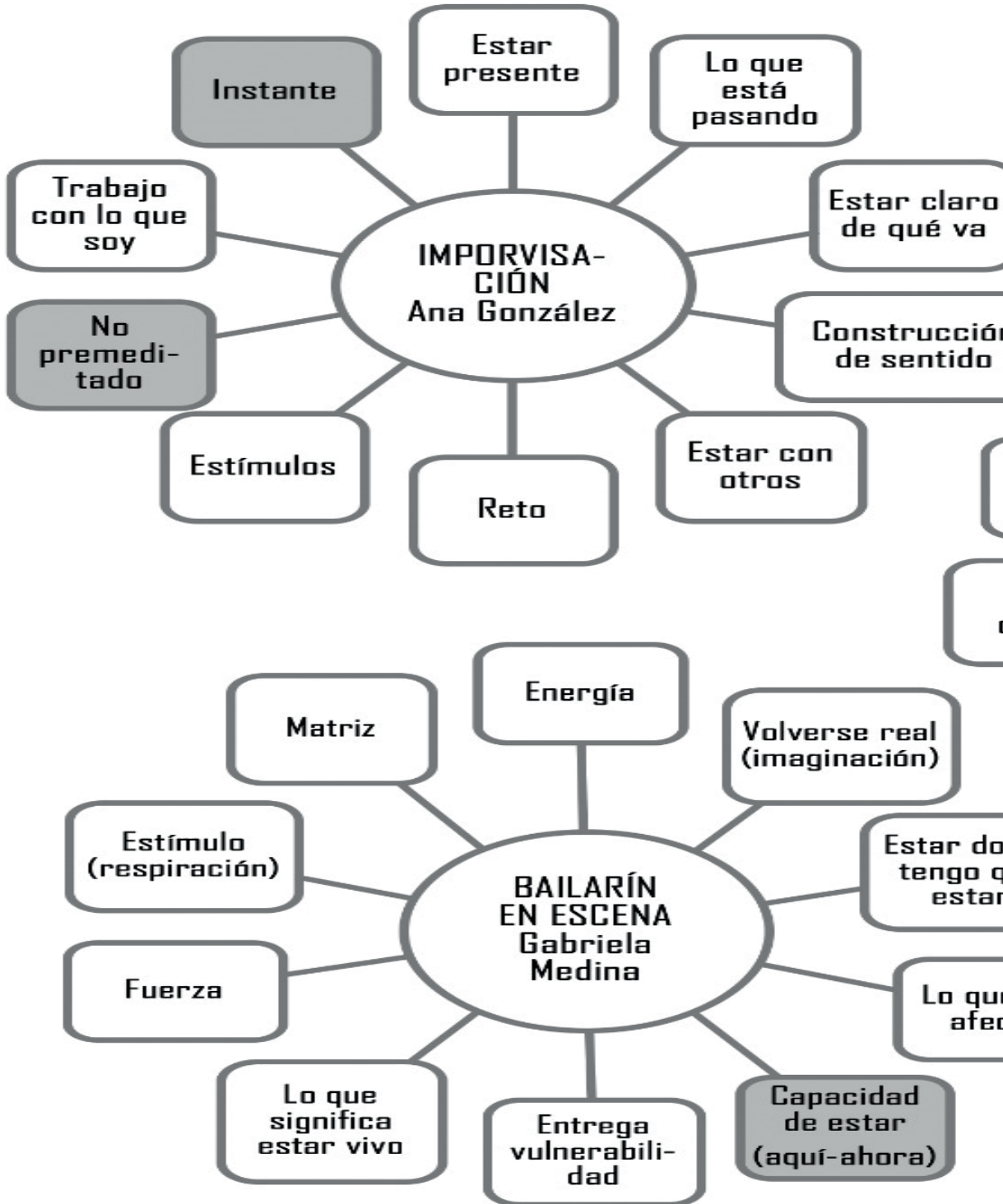


Figura 10. Tres modelos sobre la experiencia de constitución del impulso en movimiento en la escena.



ANÁLISIS DE RELACIONES SEMÁNTICAS

Entrevista a Ana González (fragmento)

TÉRMINO	RELACIÓN SEMÁNTICA	TÉRMINO
Habilidad	Es menor que	Integración como ser
Destreza	Es menor que	Integración como ser
Necesidad de expresar	Es una causa o razón de	Bailar
Necesidad de expresar	Es parte de	Creación
Investigación	Es parte de	Creación
Improvisación	Es un tipo de	Totalidad
Instante	Es un atributo de	Improvisación
En el momento –no premeditado	Es un atributo de	Improvisación
Construcción de sentido	Es un atributo de	Improvisación
Trabajo con lo que soy	Es un atributo de	Improvisación
Estar con otros	Es parte de	Improvisación
Reto	Es parte de	Improvisación
Improvisación física	Es un tipo de	Improvisación
Improvisación de creación	Es un tipo de	Improvisación
Improvisación física	Es menor que	Improvisación de creación
Estar relajada	Es un paso para lograr	Improvisación (de creación)
Claridad de elementos	Es un paso para lograr	Improvisación (de creación)
Estar presente	Es una manera de hacer	Improvisación
Alerta	Es un atributo de	Estar presente
No mentir	Es un atributo de	Estar presente
Despojarse	Es un paso para lograr	Estar presente
Inseguridad	Es un paso para lograr	Estar presente
Construcción de sentido	Es un paso para lograr	Plenitud
Estímulo	Es un paso para lograr	Acción
Lo que está pasando	Es un tipo de	Estímulo

Figura 11 Análisis de relaciones semánticas (fragmento).

Lejos de pretender que los resultados arrojen maneras unívocas de nombrar, lo que vale la pena considerar y estudiar son los matices que develan aspectos profundos del saber cultural. Múltiples posibilidades de enunciación son expuestas; los términos no se unifican. Aun cuando se caracteriza la producción, o se describen procedimientos, ello no implica su estandarización, sino su análisis que establece puntos de contacto y diferencias en la concepción de cada uno de los participantes que intervienen en estos empeños investigativos. Reconocemos que el sino de la danza contemporánea es la diversidad.

Los cuadros paradigmáticos de dimensiones de contraste, si bien en la metodología original propuesta por Spradley, apuntan a la separación en polos binarios, consideramos que pueden ser perfectamente empleados para destacar grandes parcelaciones en ejes paradigmáticos, que faciliten la contrastación entre las categorías de análisis, las concepciones de los diferentes informantes o cualquier otro tipo de análisis comparativo¹³ (Véase figura 13).

Las dimensiones de contraste en la metodología de Spradley son definidas por el investigador y socializadas con el informante, la contrastación se establece entre los polos binarios opuestos. En la investigación que hemos venido presentando como ejemplo, hemos establecido las dimensiones de contraste a partir de la detección de paradigmas comunes, que resultan del análisis comparativo realizado a los árboles de categorías de las creadoras; la contrastación de los cuadros de dimensiones de contraste arroja nuevos resultados en torno a las similitudes y diferencias que existen en su concepción de la danza y su consecuente manera de enunciación; también nos permite observar los ejes comunes y diferencias en las categorías estudiadas. En el cuadro destacan las categorías “instante” y “estar presente” que ocupan todas las dimensiones; para Ana González el movimiento en la escena atiende a un impulso que se gesta y se constituye prioritariamente en el momento de su ejecución, lo que sucede únicamente con la atención total de la corporalidad al momento y

lugar presente; éstas son áreas que tienen primordial importancia en el proceso que ella atraviesa para hacerse danza.

Como una estrategia que permita equilibrar la indagación realizada en el campo de la mentalidad del creador, en última instancia proponemos también la observación de la obra. Si bien Spradley considera la observación participante como parte complementaria de la elicitación etnográfica, en este caso destacamos que el sentido no se restrinja a la postura convencional que suele optar el antropólogo.¹⁴ La propuesta es un abordaje como descripción razonada sobre las cualidades de la obra, lo que implica un distanciamiento. Distanciamiento que el mismo creador puede hacer sobre de su propia obra, teniendo las herramientas y el interés de hacerlo. Esto permite contrastar los resultados del análisis etnográfico agregando elementos de análisis que soporten el estudio realizado.

Consideramos que los resultados de investigaciones derivados de esta propuesta metodológica pueden

de investigación, siguiendo a Testa, rechaza en todo momento la pretensión de “descripciones canónicas y de vocabularios finales”. Dice Testa: “La multiplicidad de juegos de lenguaje de la danza es, pues, irreductible a una determinada forma en general, no habiendo un trazo único entre las danzas posibles en sus lances y operaciones, pero simplemente una semejanza de familia o una vecindad que moviliza y efectiva tanto las posibilidades danzantes, así como a los pensamientos-acciones que las acompañan (Testa en Malabia, 2008p.p. 1-7).

13. Las dimensiones de contraste en la metodología de Spradley son definidas por el investigador, y la contrastación se establece entre los polos binarios opuestos; en nuestra investigación realizada con las tres creadoras de danza contemporánea que hemos venido presentando como ejemplo, hemos establecido las dimensiones de contraste a partir de la detección de paradigmas comunes que resultan del análisis comparativo realizado a los árboles de categorías; a su vez, la contrastación de los cuadros de dimensiones de contraste arroja nuevos resultados en torno a las similitudes y diferencias que existen en la concepción y su consecuente manera de enunciación.

14. Un observador participante del hecho escénico tradicionalmente fungiría como espectador informado que registra y sistematiza resultados.

CUADRO PARADIGMÁTICO DE DIMENSIONES DE CONTRASTE											
Creadora: Ana González											
TÉRMINO	DIMENSIONES										
	Honestidad	Intuición	Exploración	Preparación	Estructura	Afección	Conexión	Inmediatez	Sentido	Arrojo	Libertad
Estar presente	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Lo que está pasando						0	0	0	0		
Estar claro de qué va	0	0	0	0	0	0	0	0	0		
Construcción de sentido					0	0	0	0	0		
Estar con otros						0	0	0	0		
Reto	0							0		0	0
Estímulos									0	0	0
No premeditado	0	0						0	0	0	0
Trabajo con lo que soy	0										0
Instante	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Figura 12. Paradigmático de dimensiones de contraste.

tener aplicación en múltiples niveles. Al facilitar un desmenuzamiento de aspectos subjetivos que intervienen en el acontecimiento dancístico, pueden motivar reflexiones sobre la propia práctica artística, generar punto de comparación de concepciones y hacer en la danza, exponer diversas maneras de enunciación y sus implicaciones en la concepción y constitución del hacer dancístico, ofrecer categorías de análisis extraídas de la enunciación propia de la cultura dancística, posibilitar y reconocer a la metáfora como opción viable en la construcción de categorías de análisis para el estudio de la danza¹⁵, en el campo de la docencia estos análisis pueden otorgar herramientas que favorezcan la transmisión de los saberes dancísticos, entre otras. Consideramos que la elicitación etnográfica oferta múltiples posibilidades para el estudio de la danza y permite una postura de reconocimiento y respeto de su cultura lingüística.

Bibliografía

- BARDET, Marie (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- BARTOLOMÉ, Miguel (2006). *Procesos Interculturales. Antropología Política del Pluralismo Cultural en América Latina*. México: Siglo XXI.
- BOT, Yvon Le, (2007). *Movimientos identitarios y violencia en América Latina*. En Daniel Gutiérrez *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas*, 189-2012. México: S. XXI/Colmex.
- CAROZZI, María Julia (2011). *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla, 24.
- CITRO, Silvia, y Patricia Aschieri, (2012), *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos.
- CONTRERAS, Javier.(mayo, 2018) En torno a la poiesis dancística escénica contemporánea de América Latina. Red sudamericana de la danza. 28 de mayo de 2008. <http://movimientolareds.ning.com> (último acceso: 10 de marzo de 2017).
- CONTRERAS, Javier (2013). *Tárgum en una botella (Cartas desde la danza)*. México DF: INBA.
- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- CAMARA Elizabeth, Islas Hilda. (2007). La enseñanza de la danza contemporánea. *Una experiencia de investigación colectiva*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, INBA.
- ESSOMBA, Miguel (2012). *Inmigración e interculturalidad en la ciudad*. España: Grao.
- FERRAZ, Silvio, y Anita Costa, (2007). *Pensar junto al arte. Reflexiones marginales*.
- GIROSCOPIO (2016). *Danza-Filosofía, Pensar en movimiento: Resultados del Primer Coloquio Universitario de Danza y Filosofía*. Interdanza.
- GUTIÉRREZ, Ivy. (febrero, 2015) Seminario de estudios interculturales. Doctorado Interinstitucional en Arte y Cultura. Guadalajara, Jalisco.
- ISLAS, Hilda, (2001), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: INBA-CONACULTA.
- ISLAS, Hilda, (2006), *Esquizoanálisis de la creación coreográfica*. Ciudad de México: CONACULTA, INBA, CENART.
- MACÍAS Osorio, Zulai. *Los cuerpos de la danza contemporánea*. Reflexiones Marginales, 2016-2017.
- MACÍAS Osorio, Zulai. *El poder del silencio de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Tesis de Maestría. México: UNAM, 2010.
- SPRADLEY, James, (1979), *The Ethnographic Interview*. New York: Holt: Rinehart and Winston, Inc.
- TAMAYO Duque, Anamaría, (2016), *Pensar (y escribir) con el cuerpo*. *Artes la reista*. 12:19, 10-79.
- TESTA, Leticia. (2018) ¿Qué cuerpo es éste que danza la imagen del pensamiento? *Malabia: Arte cultura y sociedad*.

15. Como ejemplo de la inclusión de la metáfora en el estudio de la danza podemos destacar una categoría extraída de la entrevista realizada a Cecilia Appleton, en donde la creadora señala la "razón intuitiva" como un saber de la danza, en el que polos aparentemente opuestos se religan para expresar aquello que el creador realiza durante la constitución del movimiento. Por una parte, se permite la guía de la intuición para el surgimiento de la acción, lo que atiende a una lógica relacionada con los procesos primarios (relacionados con el preconciente), a la vez que se ejecutan procesos mentales como la reflexión, en donde resulta posible volver sobre lo ensayado, marcado, predefinido como acción motriz. Así, la acción sucede en el tejido de lo preestablecido con las variaciones derivadas del momento.