
Martha Hickman Iglesias

Visiones y experiencias
en la danza contemporánea
de Guadalajara

*Testimonios de agentes sociales
de un campo artístico*



Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara

*Testimonios de agentes sociales
de un campo artístico*

Martha Hickman Iglesias

Fotografías: Jorge Edgar Hernández Flores

**Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara**

*Testimonios de agentes sociales
de un campo artístico*



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2025

Visiones y experiencias
en la danza contemporánea de Guadalajara
Testimonios de agentes sociales de un campo artístico

ISBN 978-1-300-49445-4

Ilustración de tapa: Diseño de Martha Hickman
Diseño de tapa: Argus-*a*.

© Martha Hickman Iglesias 2025

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

1414 Countrywood Ave. # 90
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.
argus.a.org@gmail.com

A mi hijo Samuel

A Eloísa

A Larisa

INDICE

Prólogo	1
Diálogo de cómplices	1
Introducción	7
Capítulo 1. Trayectorias	17
Larisa González Chávez	19
Meztli Robles Covarrubias	35
Olivia Díaz Cervantes	45
Rafael Carlín Hernández	59
Pablo Jasso García	71
Paloma Martínez Ortega	79
Lizbeth Herrera Almanza	95
Alfonsina Riosantos	103
Elizabeth Mercado Espejo	109
Velvet Ramírez Machuca	127
Martha Hickman Iglesias	139
Antonio González Juárez	151
Capítulo 2. Oferta de danza contemporánea	169
Oferta independiente de danza contemporánea	172
Guillermo Covarrubias Dueñas	175
Guillermo Naranjo Vázquez	183
José Alfredo Sánchez Gutiérrez	193
Cecilia González Gutiérrez	203
Ricardo Solís Pérez	211
Laura Iveth López Marín	219
Alma Olivia Gómez Villareal	231
Rebeca Pérez Vega	241
José Luis Coronado Vázquez	247
Olga Gutiérrez Cortés	261
Angélica Íñiguez Pérez	273

Oferta empresarial de danza contemporánea	281
Olga Valencia González	283
Aimeé Muñiz Machuca	289
Alfonso Javier Collignon Orozco	297
Juan Méndez Rosas	307
Dalia Zúñiga Berúmen	313
Rocío Inzunza Escobar	323
Josué Valderrama Villanueva	331
Claudia Herrera Navarro	341
Adolfo Galván Ávalos	353
Agradecimientos	361
Semblanzas	363
Locaciones de las fotografías	379
Referencias	381
Martha Hickman Iglesias (autora)	385
Jorge Edgar Hernández Flores (artista visual)	385

PROLOGO

Diálogo de cómplices

Aquí encontramos la voz de los y las protagonistas de la danza, incluyendo su autora, quienes usualmente tienen otro modo para hacerse ver y escuchar. Si bien su vehículo de expresión es el cuerpo y no siempre requieren de la palabra, aquí todos ellos y ellas la usan para responder cuestionamientos, pero también para definir su labor, motivos, circunstancias y logros.

Por eso es tan valioso este libro: nos acerca a reflexiones y auto-definiciones de quienes hacen posible la existencia de la danza contemporánea en Guadalajara. Reúne 32 entrevistas: diecinueve de artistas de diferente edad, género, origen y formación, y cuya labor está dirigida a la interpretación, creación y/o dirección; los once restantes son de personas que apoyan desde varios frentes a la danza —siete del periodismo cultural, cuatro de la gestoría y dos más de empresas culturales—. Ellos y ellas tienen su propia historia; hay artistas ya consolidados y jóvenes que inician en su labor, pero todos se saben parte de un campo y una tradición, en la que quieren mantenerse o con la que quieren romper, pero reconocen su origen. También están quienes observan el desarrollo de la danza, la han impulsado, programado o colaborado con ella de alguna manera. Unos y otras aquí brindan generosamente su relato y convicciones para permitirnos entender no solo la diversidad de personas que conforman la danza tapatía, sino la dinámica de su mundo, el subcampo de la danza contemporánea, con sus problemáticas, herramientas, modos de vida, ideas y procedimientos para accionar.

Generosa es también Martha Hickman por recopilar y compartir las entrevistas. Su propósito es el conocimiento y reflexión sobre el campo en el que se desarrolla como bailarina, coreógrafa, docente e investigadora desde hace treinta años.

Como parte de esa labor, Martha nos entrega este libro de entrevistas, que son importantes fuentes orales y nos permiten entender a las personas que diariamente se desarrollan dentro de la coreografía, interpretación, dirección, docencia, gestoría, periodismo y empresas culturales. Simultáneamente, nos desvela parte de la metodología de trabajo para la escritura de su tesis doctoral.¹

Con esas fuentes orales, que en su tesis se tejen con las documentales, podemos acercarnos a seres de carne y hueso, y nos dan la posibilidad de ver la historia y su historia, recuperando testimonios, vivencias, percepciones, concepciones, observaciones y enfoques de y sobre la danza. Con ello, tenemos una “investigación más humanizada”, en la que Martha se reencuentra consigo misma y con sus pares, y se vale de la palabra como “constructo del conocimiento y del nuevo documento” (Lara y Antúnez, 48).

Estas entrevistas nos aproximan a hechos y procesos que los documentos escritos no registran, porque solo se hayan en la memoria y experiencia de quienes aquí hablan. Sus relatos obviamente son subjetivos, frágiles y pueden cambiar según el tiempo y la circunstancia, como la posición que ocupan en el campo dancístico y sus vivencias. Son como la danza, nunca se repite, aunque se ejecuten los mismos movimientos o, en este caso, respondan las mismas preguntas, pero nos proveen de “una ventana particular para mejorar nuestra comprensión de una sociedad determinada” (Pozzi, 65), o un campo, como es el de la danza contemporánea, y explicar sus procesos.

Los cuestionamientos que les hizo Martha, y se hizo a sí misma, fueron planeados en función de su investigación académica que, como siempre sucede, también busca respuestas de su propio hacer y su propia vida. Como parte de ese mundo que indagó, la autora lo conoce, existe en y aporta a él, lo transita diariamente desde sus varias tareas como creadora, gestora, investigadora y responsable de la formación de profesionales de la danza. Eso le ha permitido estar cerca de e identificarse con las voces

¹ Hickman, Martha. *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*. 2022. Universidad de Guadalajara, tesis doctoral.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

de este libro: situación vital para realizar entrevistas e indagar a profundidad en los saberes y experiencias de los y las demás.

La entrevista no se limita a lanzar preguntas y esperar respuestas. Su fin es establecer relaciones a través de un diálogo, lo que implica dos niveles de conocimiento y tiempo: 1. el pasado que se recuerda, y 2. la experiencia y tiempos particulares y subyacentes de interrogado e interrogador. Esto quiere decir que lo que se examina y destaca en la entrevista depende de lo que los implicados, a partir de su memoria y experiencia propias, determinen y construyan conjuntamente como significativo e histórico. (Garay, 150)

Martha lo logró al estimular la “imaginación, memoria, introspección y reflexión crítica” (Garay, 150) de las personas entrevistadas con las que interactuó. Por esa razón, no hablamos de “informantes”, sino de colaboradores y colaboradoras, de partícipes en la construcción del/los discurso/s.

Hay una cercanía previa de ella con sus interlocutores: los y las conoce y reconoce como fuentes de conocimiento, está familiarizada con el trabajo que realizan, han colaborado en diferentes proyectos, los y las considera sus compañeros o compañeras de labor e intereses. Seguramente por eso los eligió y estableció diálogos con ellos y ellas, además, en plena pandemia, recurriendo a la tecnología que ese fenómeno la obligó a utilizar.

Aunque las y los diecinueve artistas que participaron en las entrevistas son privilegiados porque tienen cierta seguridad en su trabajo, ya sea porque realizan otras labores además de la interpretación, creación y dirección, o tienen apoyos familiares, institucionales o de sus comunidades, hablan de las vicisitudes y obstáculos a los que se enfrentan. Sin embargo, recalcan el placer y la necesidad de seguir trabajando porque es su proyecto de vida y manera de expresarse. El resto de los y las interlocutoras reconocen esa convicción, la celebran y alientan.

Luego de disfrutar y reflexionar sobre las entrevistas que aparecen en este libro confirmo que los testimonios no tienen un fin estadístico ni la búsqueda de tendencias ni normas, sino rescatar “representaciones del mundo, mentalidades, ideologías que se comunican en forma espontánea

y hasta sobrentendida” (Garay, 151). Esa es la razón por la que no hay consensos; cada quien habla desde su posición y actividad en el campo, sus logros, relaciones, aspiraciones —que son muchas—.

Sin embargo, una y otra vez se presenta una constante: sin excepción, las personas entrevistadas se refieren al rigor, disciplina, compromiso de los y las bailarinas, su capacidad para iniciar y reiniciar proyectos, no darse por vencidos, mantenerse en su labor a pesar de los obstáculos. Eso define en mucho el *habitus* de las y los artistas de la danza: bailar a pesar de todo.

Una segunda confirmación es el hecho de que la danza, en este caso la contemporánea, es una práctica colectiva, en la que todas y todos los que participan son cómplices —incluyendo los diversos públicos, a los cuales va dirigida la danza que crean—. Esto sí contradice la norma, pues existe la creencia extendida de que en ese campo impera la competencia y lucha por defender posturas y formas de hacer. Las afirmaciones de la mayoría de las personas entrevistadas lo contradicen, aunque también hay quienes opinan que no hay un contacto estrecho entre los y las artistas de la danza.

Hay una pregunta que resalta, así como las respuestas que surgieron ¿Quién legitima su labor en la danza? ¿Quién tiene el poder de decidir sobre el valor o no del trabajo que realizan? Afirmaron que, además de otros agentes e instituciones, son ellos y ellas mismas las que tienen ese poder, precisamente porque son cómplices y especialistas del saber y hacer de la danza, y que esa legitimidad crece si han logrado mantenerse en el tiempo y el esfuerzo por consolidar una danza propia, que les de identidad como artistas.

De nuevo surge el término cómplice, cuya raíz nos hace comprender su significado. Cómplice proviene “del latín *complex*, *complicis* —unido, junto y enlazado completamente a otro, implicado, también lleno de repliegues y trenzados, tortuoso—”.² Aunque tiene varias acepciones, en

² “Etimología de cómplice”. *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. 10 de diciembre de 2024. <https://etimologias.dechile.net/?co.mplice>

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

este caso se refiere a la solidaridad que implica,³ y al convencimiento de que todas y todos están juntos, compartiendo el espacio, prácticas y conocimientos. Eso incluye a los y las hacedoras de danza, pero también a quienes son copartícipes y contribuyen con la composición musical, el diseño de escenografía, vestuario e iluminación, la gestoría, producción, difusión, crítica y la presencia expectante en los foros, sosteniendo la danza con su mirada y aplauso.

En el mundo de la danza contemporánea de Guadalajara que podemos palpar desde los testimonios existen la solidaridad y el compañerismo; el intercambio, apoyo y reconocimiento mutuo; la búsqueda por constituir proyectos educativos, artísticos y de difusión sólidos; la innovación en técnicas, tecnologías y procesos de creación y formación; la vitalidad, tanto de artistas muy jóvenes como quienes han alcanzado la madurez creativa; el deseo de consolidar su campo; las negociaciones y estrategias para difundir su trabajo. En este último aspecto hay un especial interés, pues según los testimonios, a veces parece que la danza contemporánea es una actividad casi clandestina, por la falta de conocimiento y reconocimiento social, y por su poca presencia en los escenarios. Un gran contraste: los salones de clase y ensayo llenos de artistas trabajando y los foros con escasa programación de danza contemporánea. Un punto a reflexionar —y solucionar— en comunidad.

Otro más es la especificidad de su situación, pues la danza tapatía tiene sus propias circunstancias y condiciones, agentes e instituciones, dinámica y lógicas. Es, por principio, una danza abierta que sostiene relaciones entre sus protagonistas, y simultáneamente, se conecta con el exterior: convive e intercambia con artistas, escuelas, técnicas, compañías, instituciones, propuestas del resto de México y otros países. Estas y estos artistas de la danza se saben dueños de su saber, pero también de la nece-

³ La Real Academia Española señala que el término cómplice es un adjetivo — aunque aquí también es usado como sustantivo— e implica “que manifiesta o siente solidaridad o camaradería”, y sus sinónimos son colaborador, partícipe, copartícipe, coautor, compinche, secuaz, ayudista. Las otras acepciones de cómplice se refieren a la comisión de un delito. “Cómplice”. *Diccionario de la lengua española*. 10 de diciembre de 2024. <https://dle.rae.es/c%C3%B3mplice>

sidad de seguir aprendiendo. No se conforman y tienden lazos con docentes, estudiantes y colegas; recurren a libros, otras danzas, otras disciplinas académicas y artísticas; se hacen a sí mismos y mismas. Estudian, crean, ensayan, yerran, vuelven a comenzar, corrigen, regresan a sus orígenes, experimentan sobre nuevas formas, toman e imparten cursos, dialogan, reflexionan en conjunto o en solitario, comparten e impulsan a los y las demás, proponen, producen. No se detienen: buscan construir su propia danza y discurso. Eso mismo sucede con Martha Hickman, y una muestra es este libro.

Margarita Tortajada Quiroz

16 de enero de 2025

INTRODUCCION

La danza contemporánea es una manifestación artística de las artes escénicas que se caracteriza por la construcción de discursos coreográficos expresados mediante el movimiento corporal cuyo lenguaje y creaciones son resultado de la visión y percepción de los artistas sobre la sociedad contemporánea. Según lo expone Rueda: “Su creación es resultado de una necesidad de comunicación, de expresión estética y artística; al tiempo que se ve afectada por su entorno social, político y económico” (Rueda, 5). La danza contemporánea en la ciudad de Guadalajara, en México, ha sido el resultado de la visión de los artistas, pero también de los agentes encargados de apoyar su producción, mediación y circulación, así como, el resultado de la apreciación y participación del público. En palabras de Tortajada: “Para llevar a cabo el estudio de la cultura y el arte es necesario comprender dos interrelaciones: una, entre el campo propiamente cultural y la sociedad, y otra, la que se refiere al juego interno del campo” (Tortajada, 1995, 9). Por su parte, García Canclini define al campo artístico como: “El complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad” (García, 2001, 37).

Para hacer mi investigación en el Doctorado en Gestión de la Cultura, entrevisté a treinta y dos agentes sociales del campo de la danza contemporánea en Guadalajara. Sus testimonios y experiencias fueron relevantes para la interpretación de cuestiones específicas, razón por la cual, he considerado que la información compartida por ellos es importante para la comunidad artística y la gestión cultural. Debido a esto, tomé la decisión de compartir las entrevistas íntegras en este libro, contando con la autorización de los entrevistados.

El objetivo de esta obra es compartir con la comunidad universitaria, artística y académica, los testimonios de algunos agentes involucrados en el campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara. A través de las entrevistas realizadas en el marco de la investigación doctoral, busqué profundizar en aspectos específicos realizados con la producción, mediación, circulación y recepción de esta manifestación artística.

El campo de la danza contemporánea está integrado por artistas que se han legitimado a través del quehacer, de su trabajo constante, pero también a través de las instituciones que les otorgan becas y participaciones en festivales.

Algunos de estos artistas comparten en esta obra su historia de vida, la manera en la que descubrieron su vocación en la infancia, la acumulación de un capital cultural y simbólico, que les permitió desarrollarse en la danza contemporánea. Comparten su pasión, su entrega, los momentos relevantes en sus vidas.

El campo artístico de la danza contemporánea está integrado también por gestores, empresarios y periodistas culturales, que, en este libro, exponen sus testimonios relacionados con dos tipos de oferta de danza contemporánea, oferta independiente y oferta empresarial, que se ha llevado a cabo en la ciudad de Guadalajara entre los años 2010 y 2019.

Metodología

El objeto de estudio de mi investigación doctoral fue la configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara. A partir del resultado, mismo que se plasmó en el libro *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)* (Hickman, 2023), surge la siguiente interrogante: ¿Qué importancia tiene para la sociedad conocer los testimonios de las y los agentes entrevistados durante el trabajo de campo de la investigación? De la que se desprenden las siguientes preguntas específicas:

¿Cuál es el capital cultural de los agentes del subcampo de la danza contemporánea?

¿Cómo se ha realizado la oferta independiente dentro del campo de la danza contemporánea desde la visión de artistas, gestores y periodistas que lo integran?

¿Cómo se ha realizado la oferta empresarial dentro del campo de la danza contemporánea desde la visión de artistas, empresarios y periodistas que lo integran?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

La investigación doctoral se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, teniendo como periodo de estudio, del año 1995 al 2019. Sin embargo, en lo que respecta específicamente a esta obra, estudié la experiencia que tuvieron los agentes del campo a los que pude acceder, entre los años 2010 y 2019. Tomé como inicio el 2010, por tener una amplitud de nueve años, que me permitirían conocer a fondo lo que vivieron en la última década, y el año 2019, porque fue el último en que se vivió el trabajo escénico antes del encierro provocado por la pandemia del COVID-19.⁴

En el diseño metodológico de mi investigación doctoral, propuse tres categorías de análisis: Producción, mediación o circulación, y recepción, mismas que abordé desde las dimensiones: socio histórico y de legitimación. Ahora bien, en lo que respecta a la presente obra, rescaté los datos recabados con las técnicas de revisión documental y entrevista.

La muestra la integran treinta y dos agentes sociales: artistas de danza contemporánea —creadores, intérpretes, directores de agrupaciones—, gestores, periodistas culturales y empresarios; que participaron en la danza contemporánea de Guadalajara, entre 2010 y 2019.

Los instrumentos, que para fin de esta obra son de suma relevancia, se diseñaron a partir de la problematización, objetivos y marco teórico de mi investigación doctoral; cabe resaltar que, se implementaron de manera virtual —en plataformas como *Zoom* y *Meet*, o por teléfono— debido a la contingencia sanitaria, entre enero y mayo del año 2021.

El objetivo principal del libro es compartir las respuestas de los agentes sociales entrevistados, para lo cual, compartí a cada uno la entrevista para que la revisara, desechando lo que no querían que se publicara, así como, corregir algún dato o complementar alguna idea. Además, solicité a cada uno su semblanza curricular, para que pudieran compartir con los lectores lo que consideran más relevante de su carrera.

Finalmente, el Maestro Jorge Edgar Hernández Flores, artista visual e investigador de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), a partir

⁴ Para conocer algunos aspectos del subcampo de la danza contemporánea durante la pandemia y en el periodo de pospandemia, se puede consultar la investigación titulada *El impacto de la pandemia en artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara* (Hickman, 2024), que se publicó en la revista *Investigación teatral*.

de los trabajos de investigación del Cuerpo Académico UDG-CA-923 *Estudios contemporáneos sobre Arte*, se sumó a la conformación de esta obra, para captar la imagen de cada uno de los entrevistados, en fotografías de su autoría, realizadas específicamente para integrar el libro.

El proyecto fotográfico desarrollado por el Maestro Hernández busca asentarse entre dos intenciones aparentemente opuestas: por un lado, una objetividad documental que propone una estética de la imagen repetitiva o, mejor dicho, en serie. Por el otro, una subjetividad humanista que busca presentar a personas, a seres humanos reales, en vez de representar personajes ficticios o sujetos des personificados.

Explicado brevemente, según André Rouillé (2017), la “serie fotográfica” desarrollada en el periodo de entreguerras perseguía la utopía de realizar un inventario del mundo para ser consultado, archivado y utilizado. Ejemplo de lo anterior es la obra de August Sander en Alemania y Walker Evans en Estados Unidos. Como una referencia a lo anterior, las fotografías realizadas por Hernández buscan dar cuenta de la existencia de los sujetos fotografiados como parte de una comunidad específica, en este caso, las personas que han trabajado en torno a la danza contemporánea en Guadalajara. Sin embargo, registrar y categorizar a estos sujetos, no fue el único objetivo, sino permitir que parte de sus deseos y personalidades aparecieran en las imágenes.

Las fotografías se resolvieron con iluminación natural, de frente y en plano americano, permitiendo a los sujetos decidir sobre tres aspectos: su vestuario, la posición de sus brazos y, más importante, el espacio arquitectónico o natural que les resultara significativo. Este último punto, la arquitectura y la naturaleza, corresponde con los intereses artísticos que Hernández, desde hace algunos años, ha tenido sobre el paisaje, ya sea natural o urbano, de modo que, esta es la razón de que las fotografías hayan sido en exteriores y que en el fondo de los retratos aparezcan edificios, calles, árboles o hasta una barranca. Cabe resaltar que, las locaciones de las fotografías corresponden con espacios culturales relevantes de la ciudad, lo cual, añadió a la visión artística, un enfoque patrimonial.

Marco teórico

La investigación que realicé en el Doctorado en Gestión de la Cultura estuvo sustentada en las teorías de Pierre Bourdieu, específicamente en lo referente a los campos sociales, el *habitus* y el capital cultural. Estas teorías impactaron el diseño de los instrumentos, que conformaron las entrevistas que forman parte de esta obra.

Para Bourdieu, un campo, es un espacio social que: “Se define de acuerdo con lo que está en juego y los intereses en común, que solo percibirá quién esté capacitado o disponga de los conocimientos y experiencia para entrar en este campo” (Hickman, 2023, 25).

En palabras de Bourdieu:

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

Para que un campo funcione, debe haber algo en juego y un grupo de personas que estén dispuestas a jugar. En el caso del campo de la danza contemporánea, lo que está en juego es el capital simbólico, y los agentes sociales que lo conforman son artistas —bailarines, coreógrafos, directores de agrupaciones, docentes—, gestores culturales, dueños de foros de exposición, así como, funcionarios y periodistas culturales.

Un campo artístico tiene sus propias reglas, y los agentes que lo integran, las conocen, así como su valor, para lo cual, es necesario que cuenten con conocimiento del *habitus* de aquello que está en juego.

Bourdieu propone el concepto de *habitus*, el cual define como:

Un sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que puedan estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin

haber sido concebidas expresamente con este fin. (Bourdieu, 1990, 114)

El capital, según lo expone Bourdieu (2000), es el producto que se acumula por el trabajo y los instrumentos de producción; lo identifica en tres formas: económico, social y cultural.

Ahora bien, el capital cultural: “Comprende las competencias arraigadas en el individuo y los recursos culturales en su posesión, los cuales abarcan su formación, experiencia, aptitudes y preferencias en el ámbito cultural” (Hickman, 2024, 113).

A su vez, Bourdieu, identifica que el capital cultural existe en tres estados:

En estado interiorizado o incorporado, esto es, en forma de disposiciones duraderas del organismo; en estado objetivado, en forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos o máquinas, que son resultado y muestra de disputas intelectuales, de teorías y de sus críticas; y, finalmente, en estado institucionalizado, una forma de objetivación que debe considerarse aparte porque, como veremos en el caso de los títulos académicos, confiere propiedades enteramente originales al capital cultural que debe garantizar. (Bourdieu, 2000, 136)

En el estudio y análisis de los estados del capital cultural, pude relacionarlos con el campo de la danza contemporánea de la siguiente manera:

- Capital cultural incorporado: Se refiere a la acumulación de cultura que: “Presupone un proceso de interiorización, el cual, en tanto que implica un período de enseñanza y de aprendizaje, cuesta tiempo. Y un tiempo, que, además, debe ser invertido personalmente por el inversor” (Bourdieu, 2000, 139). En la danza, el capital incorporado se acumula a través del conocimiento, habilidades y destrezas adquiridas a lo largo de la vida de los artistas, tanto en la formación inicial como

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

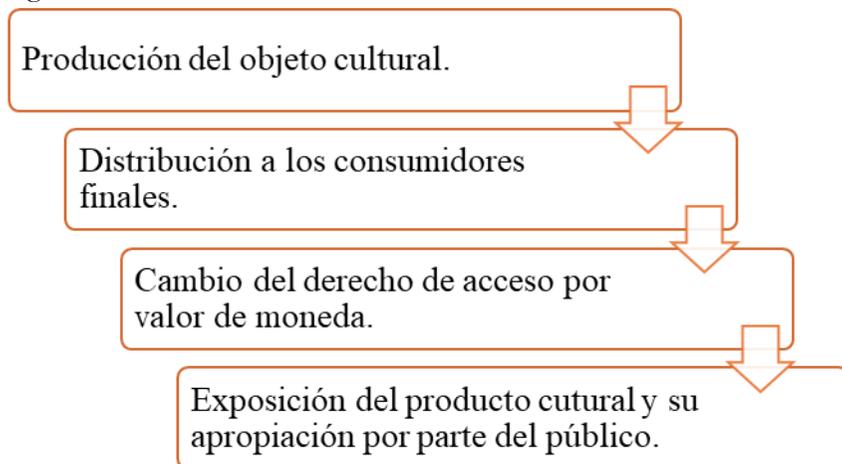
en su carrera activa. Este proceso de interiorización de técnicas dancísticas y métodos de creación coreográfica lleva a la apropiación de habilidades físicas y expresivas, así como a la creación de coreografías. Estos conocimientos se suman a la experiencia acumulada a lo largo de la vida de los bailarines, que no se limita exclusivamente al ámbito de la danza (Hickman, 2022).

- Capital cultural institucionalizado: Se refiere a los títulos escolares que legitiman el aprendizaje. En la danza contemporánea, tener certificaciones académicas no siempre asegura la adquisición de habilidades o la excelencia en la actuación o la creatividad; pero sí es una forma de evidenciar los estudios realizados, lo que contribuye a validar la trayectoria en este campo artístico (Hickman, 2022)
- Capital simbólico: “En la medida en que es representado, esto es, simbólicamente aprehendido, en una relación de conocimiento o, para ser más exactos, de reconocimiento y desconocimiento (misrecognition), presupone la intervención del *habitus*, entendido este como una capacidad cognitiva socialmente constituida” (Bourdieu, 2000, 136). En la danza, el capital simbólico representa el poder y prestigio que los artistas poseen en el campo, otorgándoles acceso a oportunidades como festivales, funciones teatrales y giras respaldadas por el gobierno, gracias al reconocimiento de su trayectoria (Hickman, 2022).
- Capital específico o dancístico de los artistas: Incluye las técnicas asimiladas, los repertorios coreográficos en la creación y la interpretación, la forma en la que hacen su trabajo escénico, los métodos personales de abordar la creación y la docencia de la danza, sus convicciones y actitudes formadas en su trayectoria, sus saberes y sus prácticas dentro de la danza contemporánea. La habilidad para interpretar o crear danza va de la mano del conocimiento acumulado. Esto determina el estilo, la propuesta, la visión y el enfoque que da a su trabajo escénico y transforma su manera de hacer, sentir, pensar, su manera de ser y saberse artistas del movimiento. (Hickman, 2022, 52)

Los diferentes tipos de capitales culturales están relacionados entre sí o algunos son consecuencia de otros, por lo que no se visualizan aisladamente.

En la investigación que realicé acerca del campo artístico, tomé también como referencia el Sistema de producción cultural, que, en palabras de Texeira, es un “esquema de representación basado en los estudios de economía política y que propone el análisis de la dinámica cultural a partir de cuatro fases” (Texeira, 283); (ver Figura 1).

Figura 1.

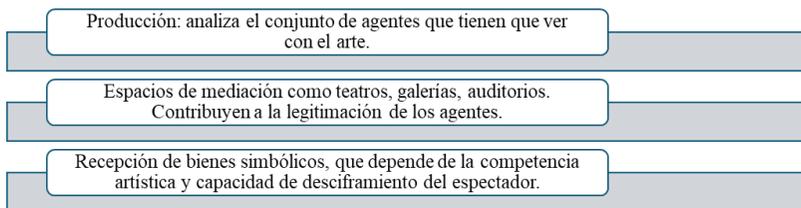


Nota. La figura se realizó con información obtenida del Sistema de producción cultural (Texeira, 238). Elaboración propia.

Por su parte, Bourdieu, además de estudiar la estructura del campo artístico moderno, analizó las lógicas de operación de producción, mediación/circulación y recepción (ver Figura 2). Peters, explica que Bourdieu:

Estableció un marco teórico-sociológico para comprender el arte moderno y contemporáneo: desde la construcción social del artista (producción), pasando por la conformación de plataformas de legitimación y selección (mediación) y terminando con las lógicas de desciframiento de los públicos culturales (recepción). (Peters, 93)

Figura 2.



Nota: Marco teórico-sociológico, realizado con información obtenida de Peters (2020) y Bourdieu (2002). Elaboración propia.

Conformación de la obra

El libro se estructura en dos capítulos. En el primero se muestra el testimonio de artistas del campo de la danza contemporánea, referente a sus trayectorias, capital cultural, capital simbólico y legitimación.

El segundo capítulo, aborda la oferta independiente y empresarial de la danza contemporánea del año 2010 al 2019, de acuerdo con la visión de agentes sociales del campo: directores de agrupaciones profesionales, empresarios, gestores y periodistas culturales.

Cabe resaltar que en mi investigación doctoral también estudié la oferta gubernamental y la oferta universitaria de danza contemporánea, sin embargo, al no obtener la información de entrevistas, no las incluí en este libro. Para conocer la situación de estos dos tipos de oferta, sugiero revisar el libro *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)* (Hickman, 2023).

Pretendo que este libro sirva para proporcionar conocimiento empírico de algunos aspectos del campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara, a través del testimonio de artistas, gestores, empresarios y periodistas culturales.

Asimismo, conocimiento metodológico al campo de la gestión cultural, con la propuesta de las categorías de análisis, y el diseño e implementación de los instrumentos de investigación. Espero que esta obra sea de interés para estudiantes de danza, gestores, periodistas y funcionarios

culturales. De igual modo, a cualquier persona que esté interesada en conocer el testimonio de los agentes sociales que han marcado la historia de un campo en constante evolución, impregnado de arte, movimiento, entrega y pasión.

La realización de esta obra se llevó a cabo como parte de los trabajos de investigación del Cuerpo Académico UDG-CA-923 *Estudios contemporáneos sobre Arte*.

Martha Hickman Iglesias
Universidad de Guadalajara
Julio de 2024

CAPITULO 1

Trayectorias

“Camino siempre buscando nuevos rumbos, mejores condiciones para mis bailarines, enfrentado retos artísticos y humanos. Dando lo mejor de mí y recibiendo lo mejor de ellos. Trabajo todos los días, sin olvidarme de agradecer lo mucho que la vida me ha dado”.

-Cecilia Lugo, *En el umbral de lo sagrado. Reflexiones teóricas de la danza desde la práctica escénica.*

La vida de un artista de la danza contemporánea es interesante y emotiva. Aunque tienen similitudes, están marcadas por la historia personal.

La manera en la que descubrieron su vocación, los momentos trascendentes como ese en que decidieron dedicarse profesionalmente a una carrera, que, si bien es bella y llena de satisfacciones, se resulta de una lucha constante; primero con la familia, después, con la sociedad a la que le cuesta trabajo comprender o identificar la danza como una profesión como cualquier otra.

A diferencia de una carrera convencional, que termina con la conclusión académica o universitaria, en la danza contemporánea nunca se deja de estudiar, de aprender, de conocer nuevos métodos de creación coreográfica, los estilos y tendencias, y nutrirse de otras disciplinas. Y en los últimos años, continuar con la educación académica en posgrados.

El artista por lo general es autogestivo, esto es, él es quien realiza las gestiones necesarias para exponer su trabajo. Se relaciona con otros agentes sociales del campo artístico, como gestores, empresarios, funcionarios o periodistas culturales. Además, de la relación con las instituciones culturales.

En este capítulo se encuentran las entrevistas que realicé a doce artistas de la danza contemporánea de Guadalajara, para conocer aspectos relevantes de su trayectoria, tales como: capital cultural, simbólico y su percepción acerca de la legitimación de su carrera artística. Cabe señalar que, diez de las entrevistas las realicé durante mi investigación doctoral, y

una en el año 2024, debido a que, por problemas de conectividad, no pude acceder en el periodo de pandemia a Antonio González, creador y docente que ocupa un lugar importante en el interior del campo artístico, desde hace más de treinta años. Además, también en el año 2024, me hice la entrevista, en una necesidad de compartir mi propia experiencia con los lectores de este libro.

Muestro, entonces, las palabras de doce artistas de diferente género, origen, edad y formación, que tienen en común el formar parte del campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara. Que se han desempeñado como intérpretes, creadores, docentes o directores de agrupaciones. Todos ellos han sido legitimados por sus pares, instituciones culturales, periodistas, instituciones educativas, y tienen el reconocimiento de otros campos dancísticos, locales, nacionales e internacionales. Cabe aclarar que, el orden en el que se presentan obedece únicamente a la cronología de las entrevistas.

Conocer la trayectoria de estos creadores de la danza contemporánea, puede servir a otros artistas, a investigadores y gestores, pero, sobre todo, a los bailarines emergentes que inician un camino en la danza, y que pueden encontrar respuestas a sus interrogantes sobre lo que les espera, o lo que tienen que hacer para obtener un lugar en el campo de la danza contemporánea. Por otro lado, es importante para los estudiantes de danza contemporánea, conocer la historia de lo que están comenzando, y qué mejor que hacerlo a través del testimonio de esos agentes que han formado parte de ella.

Antes de dar paso a estos testimonios, quiero resaltar que, aunque cada uno tiene su propio camino recorrido y su lucha ha sido personal, todos han tenido relación de alguna manera durante este trayecto. El subcampo de la danza contemporánea se caracteriza por la relación entre los agentes que lo conforman, y en el caso de los artistas que se presentan a continuación, han compartido momentos escénicos, han sido docentes/alumnos, han compartido espacios escénicos en festivales y encuentros, han sido intérpretes o coreógrafos, han sido jurados de sus proyectos. Amigos, colegas, compañeros, generosos, respetuosos de su trabajo, solidarios, sororos



Fotografía 1: *Larisa en Artes.*

Fuente: Fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Larisa González Chávez

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Desde niña yo sabía que iba a hacer danza y circo, ese era mi sueño absoluto. Tenía nueve o diez años cuando empecé a investigar escuelas de danza y de circo. Antes no había internet, no había nada, pero un tío mío amigo de mi papá era el director de la casa de la cultura México-Rusia, y él me llevó información sobre escuelas de ballet y escuelas de circo en Rusia. Empecé a muy temprana edad, ya que la academia de danza de Chiquina Palafox estaba a la vuelta del consultorio de mi mamá y le quedaba perfecto. Estaba tantas horas mientras mi mamá trabajaba en su consultorio que Chiquina decidió meterme al resto de las clases, aunque solo pagara una. En su academia hacía mi tarea de la primaria, hacía mi tarea de costura, y estudiaba mi clase de ballet. Bailaba español de la escuela bolera y flamenco todos los días.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

Mi prima hermana, Irma Martínez, era maestra en Bellas Artes, lo que ahora conocemos como Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), esas oficinas eran de Bellas Artes y había escuela de danza. Ella fue mi maestra, y se formó con la maestra Helen Hoth, después se mudó a la Ciudad de México para ser primera bailarina del Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Amalia contrataba bailarinas clásicas de concierto, puesto que ella tenía una idea espectacular.

También tengo primas pianistas y escritoras. Mis hermanos César y Alicia González fueron actores desde la adolescencia, y mi mamá estudiaba canto y piano en su juventud. Sí, hay integrantes de mi familia que se dedican al arte de tiempo completo.

¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

Dos primas se dedican a la danza de manera profesional: Irma y Martha Martínez Maldonado, ambas bailarinas de ballet clásico y después

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

integrantes de la compañía de Amalia Hernández. Irma, después de retirarse del Ballet de Amalia Hernández, hizo su compañía de tango, y Martha es subdirectora del Ballet folclórico de la Universidad de Guadalajara (U. de G.). Fueron mis primas quienes me llevaron años más tarde al Ballet de Cámara de Jalisco con Lucy Arce, quien fue mi maestra y formadora durante más de veinte años.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

No recuerdo decir: “En este momento me dedico de manera profesional”, es decir, para mí desde siempre. Aunque lo compartía con mi trabajo y antes con mi escuela, siempre estuve dividida entre trabajar o estudiar y, aparte de hacer danza, siempre tuve claro que quería hacer danza. Entonces, si tú me pides una fecha que hubiera dicho: “En este momento me hago profesional”, no la tengo. Pienso que eso se fue dando con el tiempo, un año fue construyendo otro año, así sucesivamente hasta que fui dejando todo y solo me dedicaba a la danza, a ser profesora, a hacer danza.

Pero en la danza contemporánea, ¿cuándo dijiste me dedico a esto? Como comentas, estuviste en ballet y en varias disciplinas.

Yo creo que fue 1984 o 1985, la primera vez que vino Onésimo González, después de que formó Integración e hizo todo ese trabajo que tú conoces. Él vuelve a la U. de G. y hace una audición para impartir un curso de verano en la Escuela de Artes Plásticas cuando yo tenía como quince años. Mi mamá me llevó a la Escuela de Artes Plásticas, de Belén 120, había muchísima gente y eligieron tres niveles o dos niveles, creo que tres, entonces yo estaba super feliz porque bailaba ballet, español, flamenco, ya había tenido la oportunidad de bailar en el Teatro Degollado. Entonces, el contemporáneo me abrió una puerta de algo nuevo y que en principio me encantó. Yo no conocía ni qué era y eso me encantó inmediatamente. Mis primas me llevaron a ver a Paloma Martínez y a Lola Lince. Yo era muy chica la primera vez que las vi, ellas tenían un grupo

que se llamaba Trueque. Y bueno, si tú me preguntas ahora, ¿cuándo decidiste hacer esto? Creo que cuando vi a Paloma y a Lola, ahí dije: “Esto quiero hacer”. Después tomé clases con Paloma, a esa edad, muy chica, y luego seguí con Onésimo, y después él se fue de nuevo a Veracruz porque allá trabajaba. Onésimo volvió al siguiente año e hizo una audición donde eligió solamente a diez bailarines con el encargo de hacer una compañía. Para ese entonces yo ya tenía diecisiete años y Onésimo, que era un intelectual, un artista extraordinario, —para mí, hablo a título personal—. Él era, además de un coreógrafo y un maestro muy compartido, un intelectual de la danza, de tal manera que hizo un convenio con la biblioteca Franklin, que estaba en la Embajada Norteamericana. Una biblioteca maravillosa, de primer mundo, en la que teníamos todos los videos de Martha Graham, Cunningham, Limón, Nikolais, Alwin Ailey, toda la época moderna en video con unos casetes gigantes. Recuerdo que esa biblioteca moderna tenía una salita fabulosa, en donde podías ver los videos y además tenían unos libros estupendos —la mayoría en inglés—, probablemente podíamos hacer traducciones «mochas», algunos sabíamos un poco de inglés y empezamos a estudiarlos a ellos. Yo dije: “De aquí soy”.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

El asunto de mi familia se reduce a mi mamá, ella era la jefa de mi vida y la que pagaba todas mis clases —que eran muchas—, y la que me apoyó cuando Onésimo González me aceptó. Entonces, eso nunca estaba a discusión, yo hacía danza y yo iba a hacer danza. Aunque ella me pedía un favor por su propia historia de vida y por su propia formación, que estudiara una carrera profesional. Acordé con ella estudiar una carrera profesional y que ella me siguiera pagando todo, pues tú sabes que el ballet clásico y la danza, no son algo que por sí solo se pueda sustentar de manera fácil en esta ciudad y menos en ese tiempo. Ahora existe la licenciatura y existen muchas más posibilidades, antes no.

¿Hubo un apoyo por parte de tu familia, por parte de tu mamá, siempre y cuando tuvieras una carrera?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Mi mamá era la que decidía, sí, bendita mi mamá, le debo todo en la vida. No era una condición de: “Si no vas, no te pago”, para nada, mi mamá no era un personaje de esa naturaleza, al contrario, ella lo quería y por mi bien. En un momento dado, cuando estudiaba quinto semestre en la carrera en la facultad de derecho, sufrí un accidente, me lastimé horrible y entonces dejé de bailar como tres o cuatro meses. Es horrible cuando paras así. Paré por una lesión, choqué y tuve dos fisuras en la cervical, y fue muy doloroso. Me dediqué muchos meses a rehabilitación y cuando me dieron de alta y empecé a ir al ballet —al flamenco, ya no iba—, me planteé la idea de dejar la carrera. En este momento ya no estaba Onésimo González y ya no había cosas en la mañana, todo era la tarde, solo el Instituto del Hospicio Cabañas era en la mañana y solo el ballet, y entonces dije: “Bueno, le sigo”, porque la escuela de derecho, la verdad se me dio muy fácil y seguí.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea?

Sí. Estudié cuatro años en el Taller Coreográfico de la U. de G., que dirigió la maestra Olivia Díaz de 1988 a 1991. Técnica Graham, Limón, Nikolais y composición coreográfica.

Brevemente, ¿podrías comentar cuáles son?

Hice cuatro años en el Taller Coreográfico de la U. de G., que dirigía la maestra Olivia Díaz, pero la idea que ella tenía básicamente era de formación. Ella venía del Centro de Investigación Coreográfica (CICO), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En ese entonces, empezamos formalmente con técnica Graham, desde el primer nivel hasta avanzados. Yo llegué a avanzados, hice todos los niveles. También nos daba Limón, porque ella es concedora de la técnica, y también nos daba Nikolais. A mí me encantó tanto el Nikolais, tiene que ver mucho con mi personalidad. A Alwin Nikolais lo perseguí cinco años hasta que pude ir a Nueva York.

¿Alguno de estos estudios fue a nivel licenciatura?

No, la universidad no tenía licenciatura, tenía una escuela de nivel medio. Quiero decirte que, pude haberlo estudiado, porque iba todos los días a tomar a clases con Carlos y con Federico Íñiguez, de manera independiente, como oyente. Es decir, yo iba a las clases después de que salía de la facultad, de tal manera que, eso me daba la oportunidad de tomar clases el resto del día, en la Escuela de Artes Plásticas, y el Ballet de Cámara de Jalisco.

Aparte de tu formación, que, por lo que entiendo, fue con la gran maestra Olivia Díaz, ¿has hecho estudios de actualización o capacitación en lo que es la danza contemporánea?

Sí.

¿Podrías platicarme de los cursos de danza contemporánea que has tomado?

De danza contemporánea, cuando aún bailaba y hacía técnica, hice varios de técnica mixta con Víctor Ruiz y Claudia Lavista de la Compañía Delfos. Hice, además, unos cursos con unos españoles que traían Delfos de la escuela de Mazatlán; te estoy hablando de hace muchos años. Eran cursos de técnica y al final montaban una coreografía y esas coreografías se bailaban, pero, eran eminentemente académicas en relación con la técnica mixta, que es muy fuerte. Luego, más adelante, empecé con la coreografía con Cecilia Lugo. Yo creo que hice alrededor de tres cursos de manera formal con ella. También tomé coreografía con Víctor Ruiz. Además, tomé un *Workshop* de composición y coreografía en la escuela y compañía de Alwin Nikolais en Nueva York. Después con Orlando Schecker de técnica Graham, recuerdo dos muy fuertes y que también marcaron mi vida de manera importante con relación a mi cariño y mi respeto por la técnica formativa, que es el Graham. Por otro lado, tengo diez años asistiendo a un festival en Cuba, donde siempre hay capacitación desde distintas técnicas corporales: técnicas combinadas con el yoga, técnicas combinadas con las artes marciales. En técnicas de lenguaje corporal, me capacito cada vez que tengo la posibilidad.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Me dieron todo. Yo considero que Olivia Díaz no era una escuela formal, que te daba un título, pero sí era una escuela que te daba una técnica formativa, que me dio un nivel principiante, un intermedio y avanzado, y empezamos a componer en relación con la técnica y eso me dio una base fantástica. Además, yo tenía el apoyo de la danza clásica, y era impresionante, porque el Graham ayuda muchísimo a la danza clásica y viceversa, se potencializan la una a la otra. En alguna época, yo era una apasionada de la técnica y de los logros de mi cuerpo, porque soy muy alta y cuando eres alta eres un poco pesada para los saltos y era un reto, ya que unas cosas me las daba el ballet y otras las potenciaba muchísimo con el Graham. Entonces, ¿qué me dio?, pues todo. Y luego, en este asunto de empezar a estudiar coreografía, Carlos Ramírez, que es un amigo mío, que ha sido parte de mi vida, de mi danza, desde que me inicié. Desde mis dieciocho años me dijo: “Tú vas a ser coreógrafa, ni bailes”, porque desde siempre estaba pensando en coreografías. Entonces, vinieron maestros; aparte de los videos, lecturas y los libros maravillosos con los que me he topado, tuve la oportunidad de estudiar. Considero que me ha dado todo, me ha dado una carrera, me ha capacitado como profesora de coreografía y de danza contemporánea también.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Hay una legitimación de trabajo a partir del trabajo, no a partir del título. Con un título te puedes abrir muchas puertas, pero no te va a garantizar si no tienes un trabajo desde la seriedad, desde la formalidad y viceversa. Claro que todo lo que son estudios, todo lo que son capacitaciones y todo lo que son certificaciones, por supuesto, legitima la danza. Lo que hubiera dado porque existiera una licenciatura cuando yo estudié, mi mamá lo que quería era un título, y hubiera tenido mi título en artes escénicas. Lo digo cariñosamente, el título no te puede hacer bailarín ni coreógrafo, pero si tú quieres, eso lo vas a hacer y te va a legitimar, pero

tienes que comprometerte desde la seriedad y desde el conocimiento, por supuesto.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean de danza contemporánea?

La licenciatura que estudié de derecho y después estudié la Maestría en Educación y Expresión para las Artes.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Empecé con talleres de danza contemporánea con Onésimo González a los catorce años, y ya cuando Onésimo nos seleccionó trabajé un año en ese proyecto, que era estudiar su técnica, es decir, su estilo en relación con otras técnicas, y también daba ballet. Teníamos este asunto precioso que era la apreciación, y él montaba todas sus coreografías e íbamos a pueblos. No tengo programas, no tengo fotos, no tengo nada más que todavía memoria que no me traiciona. Entonces, desde el ejercicio de la danza, yo convivía ahí con gente que él se había traído de Veracruz, que solo se dedicaba a la danza. Yo, como te digo, secreta y tramposamente, y estratégicamente, estudiaba una carrera, que nunca me estorbó para ejercerme profesionalmente desde la danza.

Entonces, ¿desde los catorce años que iniciaste con Onésimo González?

A los diecisiete fue el proyecto, a los catorce solo fui su alumna, y después fui alumna de Paloma Martínez, también muy chica, y ya más grande a los diecisiete para cumplir dieciocho con Onésimo, que es cuando ya empezamos a bailar. Aproximadamente treinta y cinco años de trayectoria profesional.⁵

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

Paralelamente, al contemporáneo con Olivia, bailaba ballet clásico con Lucy Arce y teníamos la oportunidad de irnos al Cuballet.⁶ Empecé

⁵ La entrevista se realizó el 6 de enero de 2021.

⁶ Escuela Cubana de Ballet, con sede en La Habana, Cuba.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

con Lucy a bailar en el teatro inmediatamente de que entré, que ya traía ballet, pero ella te hace bailar, tiene una técnica muy clara para bailar y entonces, inmediatamente empecé a bailar repertorio: *Baile de graduados*, *Niña malcriada*, todo cuerpo de baile, tuve personajes de carácter y cuerpo de baile como en *Giselle* o *Quijote*. Considero que fue evolucionando junto con el ballet, el contemporáneo que bailaba con Olivia Díaz, con ella bailábamos y empezamos a componer. A Olivia le debo la idea de la estructura y de la composición a partir de un germen, de una idea, y entonces empecé a componer desde los veinte años. Los primeros cursos que también empecé a tomar, donde se compone desde la clase, fueron con Paloma Martínez, y debo de ser sincera, al principio me costaba un poco de trabajo llegar a esos puntos de sensibilidad o a esos puntos de comprensión del cuerpo. Claro, yo era muy chica, y tenía poco tiempo de incursionar en esa parte que es el lenguaje del cuerpo, pero desde el ballet, al pasar a crear un lenguaje del cuerpo, lógicamente yo todavía quería hacer *passés*, y giros y piruetas. Identifico que esa fusión que tuve entre lo técnico académico y crear un lenguaje corporal, fue muy rica, un encontronazo, muy sustantivo.

Estuve cuatro años con Olivia Díaz, disciplinadamente todos los días, todos los días también con mi ballet, entonces bailaba de seis a ocho horas diarias con todo y ensayos, por su puesto, funciones cada año de ambas. Posteriormente, empecé a hacer proyectos con Alonso Noriega. Él es un artista independiente, fue de los primeros que empezó en esta ciudad con la idea del *performance* y nos invitaba a muchísimos grupos, al grupo que dirigía Antonio González La libido. A mí, como solista, y también invitaba a músicos y cirqueros. Te estoy hablando de hace veintiocho años, por lo menos, y bueno, teníamos funciones en lugares abiertos como el parque Refugio y diferentes casas de cultura. Por otro lado, Antonio González me invitó como bailarina a sus proyectos. Él hacía fusiones y celebraciones grandísimas, unas de ellas fueron el Teatro Degollado con Neodanza, así se llamaba su grupo. Nos invitaba a todos los artistas y a todos los coreógrafos inminentes, recientes y bailarines. Mi coreógrafo era Ricardo Aguilar, que ya falleció. Él también me abrió el camino para irme a Nueva York, pero él estuvo en la danza hispánica; sin embargo, aunque

yo iba también a la hispánica, tuve la suerte de que me aceptaran con Nikolais para 1995. En resumen, he tenido participaciones continuas en el ballet y en el contemporáneo en diversos proyectos.

Luego, entré a trabajar a la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ) con Lucy Arce, para ponerme en paz un ratito porque estaba embarazada. Después, me invitó Carlos Maciel —Jefe del Departamento de Artes Escénicas de la U. de G.— a dar clases. Él tenía años invitándome a dar clases y ese día me dijo: “Es el último año que te invito porque ya no voy a ser jefe, ya vente”. Yo, con una panza gigante, le dije: “Déjame parir a mi hijo y ya”. Después de parir, me fui a dar clases a la escuela de danza de la U. de G., e inmediatamente ahí empecé a componer, con los alumnos de danza. La idea de la escuela que yo he venido formando en equipo con Martha Hickman principalmente, con César Martínez también, por supuesto, de que los chicos bailen, para profesionalizarlos desde la academia a la experiencia escénica, o hacer de su experiencia escénica también su formación académica. Y bueno, a componer con lo que hay y con lo que tienes, y eso es desde hace veintiún años, tiempo en que he estado componiendo sin parar. En esa época empezamos con el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), Martha Hickman, César Martínez y una servidora. Fueron años muy productivos, muy creativos, en los que hicimos que bailara casi toda la escuela. Primero, el montaje surgía de tu idea creativa, de tu danza, después poco a poco empezamos a conformarnos sobre un proyecto y eso fue un avance para creadores como nosotros, y también para la escuela. Trabajábamos sobre un proyecto general en dónde nos sumábamos los creadores y subíamos el talento de los jóvenes, esa etapa la recuerdo con muchísimo cariño, porque además de que fue muy creativa para mí, fue muy rica desde la juventud, desde lo artístico, desde la proyección, desde hacer equipo con mis colegas Martha y César durante muchos años. Luego, la escuela siempre pedía funciones como representatividad en algunos eventos; Martha ya me antecedía en eso, ya había tenido el grupo representativo, nosotros no habíamos tenido un grupo representativo como tal. Le pusimos Taller Coreográfico porque eran los productos artísticos que se iban generando. Tuvo Martha la idea de que empezáramos de nuevo un

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

solo grupo o una sola compañía, parte del trabajo escolar, que fuera representativo de la escuela. Consideramos varios nombres y nos decidimos por Cuerpos de luz. El grupo estuvo integrado por una generación de chicos estupendos, talentosísimos, que hoy siguen siendo todos ellos artistas fabulosos, bailarines y creadores estupendos; ellos eran nuestros bailarines y eran una materia prima excelente para seguir creando. Tanto Martha como yo nos dimos vuelo, yo creando, Martha generando, y Martha de gira a Puebla, Querétaro, Ciudad de México, no sé a cuántos lugares se fueron, porque teníamos la representatividad de la universidad y el apoyo en ese entonces de nuestros jefes que también es valioso. Hablamos de todo lo que es la legitimación y de cómo las instituciones, los papeles y la seriedad de los compromisos sí ayudan a profesionalizar la danza. Y bueno, en fin, así, hasta por cuestiones ajenas a nuestros propósitos creativos, se deshizo el grupo. Martha y yo, que seguíamos produciendo a dos por uno todos los semestres, decidimos hacer nuestra propia plataforma creativa que era Transmutación Danza Contemporánea, pero ya de manera independiente. Hablando de todo lo que es mi trayectoria, Transmutación fue mi plataforma creativa diez años, y fue, en esta retrospectiva, lo más sublime y lo más alto que me haya pasado como creadora. No quiero decir que antes no haya creado, siempre he creado. Carlos Ramírez, que me hacía una cuenta de ¿cuántos años?, ¿cuántas coreografías? —yo de no sé, y él sí lleva la cuenta— y me dice: “Tú estás generando danza desde los diecisiete años”. Él me ha proveído mi música desde entonces, y recuerda obras mías que se presentaron en diversos teatros desde que inicié.

Pero mi punto más alto y que me dio una gran plataforma y seguridad creativa, digo de seguridad, no porque me sintiera insegura, sino de viajar en la locura de la creación, con todos los permisos y con todos los otorgamientos que nos dábamos Martha y yo. Se crearon cosas fabulosas, trabajé con Martha unas obras que hoy por hoy siguen siendo mis obras preferidas, la mayoría interpretadas por Martha Hickman, Anahí Bañuelos, Lizbeth Herrera Almanza, Meztli Robles, y tanta gente que ha pasado por aquí durante diez años, más lo que viene.

Actualmente, sigo en ese proyecto que Martha dirige Transmutación Danza Contemporánea. Soy coreógrafa, colaboro a veces y en medio de los proyectos que sucedan, no lo sabemos.⁷ Desde el 2014 empecé a trabajar con un grupo de chicos que conformé como un colectivo, a partir del 2015 se llama el Colectivo i. Esto surge con la gente que íbamos a Cuba, al Festival Internacional de Danza Paisajes Urbanos: Habana vieja ciudad en movimiento, que presentábamos obras, y a partir de eso fui haciendo un repertorio específico para el festival o festivales. Después, con la idea de mezclarme con algo que tenía años de hacer, que es danza *clown*, platicué con Rafa Rosas, que es mi compañía, colaborador y creador de este proyecto. Además, he estado haciendo danza *clown* desde hace seis años,⁸ y con el Colectivo i desde hace cinco. Digamos que he aprendido de una manera el lenguaje, y es un colectivo en el que entran más colaboraciones, hay más gente, no solo yo decido las cosas. Viajamos por la locura, y, sobre todo, te digo que me da la oportunidad de explorar la danza experimental y el *clown*.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Aproximadamente, veinticinco.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Qué difícil definirse a uno mismo. Principalmente, considero que abono por un lenguaje propio, por un lenguaje personal, es decir, me salgo de lo académico para que lo corporal se convierta en el lenguaje y no el código académico. Aunque no me lo propongo, tiene que ver con el sentido de lo que quiero decir y hacer en escena, transmitir desde el sentido de la creación. Sin embargo, he visto que unas obras no se parecen a otras, pero sí se asemejan en que se generan a partir de un principio genuino, creativo y personal. Es un estilo libre y experimental, lo académico no es relevante. Se combina una cantidad de gamas, con una cantidad de estilos

⁷ En enero de 2021 todavía estábamos en periodo de pandemia.

⁸ La entrevista se hizo en enero 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

y técnicas que tienen una huella en mi cuerpo. En mi ser creativo se combina el clásico, el flamenco, el Graham, el Nikolais; tengo mucha influencia del Nikolais, que es muy lúdico, muy suave y hay veces que veo cosas y digo: “Claro, es muy Nikolais”.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Empecé a trabajar en la SCJ en la Dirección de danza, desde la gestión institucional, los festivales, los miércoles de la danza, todo eso. También he sido profesora de danza contemporánea y de composición coreográfica en la carrera de danza contemporánea de la U. de G. desde hace veinte años. Además, he sido jurado de distintas plataformas de danza, pero la mayoría de los proyectos son contemporáneos, generalmente. Aunque, ahora comienza a haber una corriente de otras danzas y otros estilos. En fin, a lo largo de diecisiete años fui jurado de danza del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA), del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA). Fui invitada por otros estados, Colima, Nayarit, Aguascalientes y Veracruz. También, fui jurado del programa *Piruetando* de CONACULTA, ese programa famoso de ballet, también ahí fui jurado.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Soy profesora de danza de la U. de G. en la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística. Actualmente, pertenezco a un Cuerpo Académico de investigación-creación, y también colaboro y participo en proyectos creativos con otros artistas y colectivos, así como la dirección artística del Colectivo i.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, por todas.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No, yo ya no realizo otras cosas. Bueno, si te refieres a hacer de comer, ir al mercado de Santa Tere, pues, te paso la lista (*risas*).

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

No.

¿Cómo entonces has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Con recursos propios, préstamos familiares y, en algún momento, por apoyos estatales para la producción y la creación.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

Bueno, primero, haciendo justicia a los apoyos que hemos recibido, digo hemos porque muchos son compartidos, en el caso de Transmutación Danza Contemporánea, todas las veces que hemos tenido funciones han sido remuneradas y eso da la oportunidad, no de ganar dinero propiamente, pero sí de pagar la producción, de pagarle al creador de la música y al iluminador. Luego, cuando hice el *Elogio de la locura*, donde recibí la beca de Proyecta producción,⁹ tuve la oportunidad de pagarle al compositor de la música, básicamente, todo lo demás tuvo un costo mínimo, pero una gran parte se hizo sin recursos, es decir, con los recursos propios y a manera propia, como se puede sacar y generar un propio proyecto. Es decir, no es que hemos estado todos en el vacío, hay becas, hay apoyo para producción de vestuario, pero básicamente una cantidad importante de lo que yo gano se destina a mi proyecto creativo.

¿Consideras que la falta de recurso afecta la calidad de la producción de tu trabajo?

No en lo que se refiere a la creación. Aunque sí me gustaría tener recursos para la producción, por ejemplo, me gustaría pagarles a músicos profesionales para la grabación y no lo hago. Sí, hay cosas en las que he

⁹ Programa de apoyo a la producción artística de la SCJ.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

me he limitado, en encontrar la mejor manera de resolverlo, es decir, no me quedo con que no lo pude hacer porque no llegó el dinero.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara, Larisa?

Martha, esa es una pregunta muy seria, y muy seria para ti y para mí, porque tú y yo hemos trabajado en un proyecto de legitimación desde hace veinte años para la escuela. Nos hemos dado con todo y contra todos por prevalecer la legitimación de una licenciatura, que afirma tener un perfil de ingreso y un perfil de egreso. Entonces ¿qué te legitima para ser un bailarín desde la universidad?, pues esta guerra de ser un bailarín ejecutante, de tener una técnica que avale tu lenguaje del cuerpo, de tener un trabajo creativo desde la honestidad, no desde el *copyright*, no desde la modernidad, no desde la nueva tendencia, sino desde la legítima idea de la creación. Aparte, estudia desde la filosofía, desde la creación, desde la proyectación, desde la religión, desde la sociedad, lo que es la danza y para qué es la danza, eso es una legitimación, eso es un compromiso y, aun así, todavía la danza contemporánea no se puede llamar contemporánea si no tiene un compromiso con la sociedad. Y ese compromiso que implica ser un egresado de la universidad y tener toda esta serie de requisitos de su egreso. Para mí ya está completamente legitimado si está estudiando, si está cultivando su cuerpo, si está estudiando sus textos, si está creando, si está peleando por la gestión y con todo esto que ha sido un trabajo abrumador, que es la legitimación de nuestra escuela, la legitimación de la danza contemporánea, la legitimación del egresado de nuestra carrera.

¿Qué nos legitima en ese trabajo? Nuestros egresados, que por suerte y por fortuna, tenemos egresados que están dando resultados magníficos, que nos están dando clases magistrales de cómo capitalizaron toda esta parte institucional, profesional, personal, amoroso, porque también implica un amor muy grande en ese trabajo de la danza contemporánea. Desde lo personal, a mí me legitima mi trabajo como coreógrafa, maestra de danza, y el respeto que tengo por mis maestros y colegas.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera como creadora?

Pues con trabajo, con mucho trabajo. Porque he sido tenaz en mis proyectos, terca, con seriedad y con perseverancia. Y muchos proyectos también se han logrado con base en la amistad y al trabajo colaborativo, pero esas ya son alianzas que uno va tejiendo en el camino.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Tú dímelo, no sé. *(risas)* No sé, pues es que te dicen tantas cosas, que para saber si son ciertas.

De mis obras me han dicho muchas cosas muy bonitas y otras horribles, que también son importantes. Lo que yo creo que me he ganado es respeto, porque como yo respeto todo el trabajo, ya que podrá haber cosas que no me gustan, pero las respeto mucho, porque sé el trabajo que cuesta cristalizar un proyecto coreográfico, lo respeto inclusive de la gente que no me ha respetado a mí. Y, por otro lado, en distintas generaciones, en todas esas décadas que llevamos que son muchas generaciones, he tenido varias respuestas y, por ejemplo, en una época, tú escuchaste en la generación de cuando estábamos con Olivia Díaz, que me decían que era yo bien «perrona» con la técnica porque me encantaba el Graham y tenía gran extensión y giraba.

Guadalajara, Jalisco.

6 de enero de 2021.



Fotografía 2: *Meztlí en Artes*.

Fuente: Fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Meztli Robles Covarrubias

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Creo que fue desde pequeña, mi mamá me cuenta que me gustaba ponerme de cabeza en la andadera, que me gustaba mucho hacer ese movimiento. Me dice que ella vio mi inquietud y gusto por el movimiento y decidió llevarme a los tres años a clases de gimnasia rítmica y a los siete años me llevó a las clases de ballet, donde también me ensañaban jazz, tap y danza española. Ahí estuve durante ocho años, esa fue la primera semilla que me hizo seguir el camino de la danza. Durante la primaria bailaba en todas las festividades escolares y me encargaba de montar coreografía a mis compañeras del salón.

Dejé las clases de danza un año, en mi etapa de rebeldía de la secundaria, y regresé en la preparatoria porque realmente lo necesitaba. Otra anécdota que me cuenta mi madre es que la gente me preguntaba cuando era una niña, ¿qué quería ser de grande? y yo contestaba siempre: “Artista”. No lo recuerdo; pero quizá ese deseo estaba ahí guardado y siempre presente. A los dieciocho años decidí partir de casa, pues vivía en Ahome, Sinaloa, desde los cinco años. Hice trámites a la carrera de Artes Escénicas con orientación en Teatro, pues aún no conocía la danza contemporánea. Fue hasta que llegué a Guadalajara, Jalisco, a estudiar la carrera, cuando conocí lo que era la danza contemporánea, veía las clases que se impartían en la Universidad de Guadalajara (U. de G.). Presencí, una obra de danza contemporánea del Grupo Utopía, una compañía de Ciudad de México. Cuando vi esa pieza que tenía que ver con la historia de Juana de Arco, donde las chicas danzaban con espadas, me quedé impactada, inmediatamente pensé: “Eso es lo que yo quiero hacer”, me cambié al año siguiente a la carrera de danza contemporánea

¿Meztli alguien en tu familia es artista?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Mi bisabuelo paterno escribía, tiene algunos libros de texto, de historia y poesía; tuve una tía llamada Sonia que les gustaba cantar y escribir canciones, pero no se dedicaba profesionalmente a esto, solo lo hacía por placer, recuerdo que tomaba cualquier oportunidad para hacerlo en las fiestas familiares; otro tío, hermano de mi papá, se llamaba Héctor, él tocaba la guitarra, escribía canciones y tenía una batería, él era nuestro vecino, él me heredó el gusto de tocar la guitarra y cantar, pero nunca me atreví a hacerlo público. Una de mis hermanas, Diva, dibuja muy bien; la otra, Nadia, toca el piano y baila también. Ninguna se dedicó de manera profesional, pero tenían talento.

¿Tenían el gusto?

Tenían el gusto, mi mamá quería ser bailarina, sin embargo, no lo fue, mi papá también quería ser músico y tampoco lo fue, entonces, creo que también desde ahí me viene el gusto por el arte en general; crecí escuchando música de todo tipo en casa y con la película *Fantasia* —con música clásica—, es la única película que recuerdo de mi infancia.

¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

A mi hermana pequeña le gusta la danza; ha tomado clases y ha dado clases para niñas, de jazz, pero no es bailarina de profesión, tiene muchas habilidades y aptitudes para la danza y la música, también toca el piano; su hija, Emma, mi sobrina, tiene cinco años y está tomando clases de flamenco, es buenísima, ¿será que va a ser bailarina?

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Cuando empecé a estudiar la carrera de teatro tenía una materia que se llamaba *Danza para actores* y ahí fue donde empecé a darme cuenta de que me gustaba mucho más la danza que el teatro, porque no me gustaba mucho hablar, le tenía un poco de miedo a las palabras mentirosas; el maestro Juan Aldama nos empezó a dar técnicas de danza contemporánea en esta materia para actores, entonces ahí empecé a tener el primer contacto. Hasta que llegué acá a Guadalajara, fue donde pude darme

cuenta y conocer la danza contemporánea. Nunca había visto algo parecido. El maestro Juan nos llevó a ver una obra del grupo Utopía de la Ciudad de México, y ahí fue donde yo dije: “Me quiero cambiar a danza contemporánea”. Era la obra de *Juana de Arco*, danzaban puras mujeres, con espadas. El ver esta obra fue lo que me hizo darme cuenta de que yo quería hacer lo mismo. En los próximos días, el maestro me preguntó: “¿Y por qué no estudiaste danza?” Eso es lo que recuerdo y considero que me ayudó a cambiar mi decisión. A mis diecinueve años, me cambié a la carrera de danza contemporánea.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

En ese sentido, siempre he tenido apoyo de mis padres, nunca me cuestionaron ni me dijeron que no estudiara eso. He tenido la fortuna de que siempre me han apoyado, entonces, pues en realidad siempre me dijeron: “¡Sí, hazlo!”, y me vine a Guadalajara a estudiar la carrera de Artes Escénicas apoyada de primer momento por mis padres. Recuerdo que me dijeron: “Eso quieres, pues adelante”.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea?

Sí, claro. Primeramente, los que tuve en la carrera,¹⁰ cuatro años estuve en la licenciatura, en la formación de danza contemporánea, donde me daban como técnica formativa el Graham, ballet, técnica Limón y las materias de coreografía, música, además del contenido teórico sobre historia del arte, historia de la danza, estética, por mencionar algunas materias que recuerdo. A la par de cursar la carrera, tomé varios cursos y talleres de manera independiente con diferentes maestras y maestros de la ciudad y de otros países, principalmente me enfoqué en estudiar algunas técnicas de improvisación en la danza, danza *Butoh* y educación somática.

¿Alguno de estos fue a nivel licenciatura?

¹⁰ Se refiere a la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea de la Universidad de Guadalajara.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Sí, además, los talleres que he tomado son extracurriculares, tienen formato de curso, taller, laboratorio y diplomado. También hay talleres complementarios, continuos y de larga duración, pero no a nivel licenciatura.

¿Qué licenciatura estudiaste?

Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea, en la U. de G.

¿Has hecho estudios de capacitación o actualización dentro de la danza?

Sí, también, una Maestría en Educación y Expresión para las Artes, una certificación en Tantra *Vinyasa* yoga y actualmente estoy en un programa de aplicaciones terapéuticas al *Hatha* yoga; como parte de mi entrenamiento continuo tomo clases del método Feldenkrais, *Taichi*, *Chikun* y *Hatha* yoga; así como talleres que se abren acá en Guadalajara de manera continua.

¿Podrías decir un número aproximado de cuántos cursos has tomado de actualización aparte de tu licenciatura?

Han sido varios, a lo largo de mi carrera. Pienso que desde el año 2002 al 2021 he estado activa tomando talleres, no podría decir un número aproximado. Se puede decir, que, a lo largo de diecinueve años, han sido varios y de manera continua.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete?

Pienso que sí, que de alguna manera sí legitima la experiencia. Creo que eso avala y da crédito a tu experiencia de alguna manera.

¿Tú cómo lo has vivenciado? ¿Cómo puedes corroborar que han tenido relevancia en tu carrera?

Primeramente, para poder tener un trabajo como docente en una universidad, no podría trabajar ahí si no tuviera un título, licenciatura y ahora maestría. A mí me importan mucho los procesos, es decir, siempre

he pensado que lo que pasa en el transcurso del camino es lo importante, no tanto el resultado. Pero finalmente sí se debería tener un resultado, que podría ser esto, en este caso, el cierre de ciclos, porque para moverte en ambientes académicos y también, para meter una beca, tienes que demostrar por medio de constancias los estudios, talleres o cursos que has tomado. Entonces, creo que en todo momento te sirve, también cuando vas a dar un taller en otro lugar, fuera del país, donde no te conocen de manera directa. Tienes que enviar tu currículum, papeles y créditos que avalen tu experiencia. De manera personal me ha ayudado, sobre todo, en el campo de lo académico y de la docencia.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean de danza contemporánea?

Universitarios no, solo la licenciatura de danza.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Del 2002 al 2021, empecé a bailar a un nivel profesional a partir del año 2002, con Martha Hickman y Alfonsina Riosantos. Dieciocho años de trayectoria.¹¹

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

Considero que ha sido diversa, dinámica, y ha ido paso a paso. Primeramente, empecé a trabajar como intérprete con diferentes directoras y coreógrafos de la ciudad de Guadalajara; después empecé a trabajar como creativa, interprete creativa. Tú también tenías esa libertad de poder proponer algunas cosas. Y ya después, me empezó a interesar la coreografía. Por eso digo que se ha dado paso a paso. Primero trabajé la interpretación y luego empecé a hacer coreografía, de manera muy natural. También lo de ser maestra, de ahí se derivó, con apoyo, incluso de mis propias maestras o personas con las que trabajaba; de repente me decían: “Yo no voy a poder dar la clase, ¿la puedes dar tú?”. Considero que eso me fue de alguna manera llevando y ayudándome a descubrir todos los roles que

¹¹ La entrevista se realizó el 6 de enero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

puede uno ejercer estando en el medio dancístico, todos los roles que se pueden jugar.

Después, cuando hice mi primera obra larga *Del policroma al gris* tuve que hacer la gestión y la producción, entonces, creo que todo se ha dado paso a paso, pero si ha habido una evolución justo en cuanto a eso, primero fue un trabajo de intérprete y después he sido creativa, luego me clavé en la docencia. Aunque sigo haciendo coreografía, asesorando a otros proyectos, en la asesoría corporal y en la creación coreográfica. Actualmente, administro también un espacio donde organizo talleres y residencias artísticas.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Podrían ser siete, en donde yo he llevado la dirección coreográfica. En colaboración, dos proyectos. En total pueden ser nueve, por decir un número.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Creo que la principal característica sería, que hay un intento, una búsqueda de integrar varios lenguajes, el teatro, las artes plásticas, lo cotidiano, lo biográfico; otra característica podría ser el uso del silencio como parte de la música, el uso de la iluminación como parte primordial de la pieza; el empleo del gesto y en ocasiones la palabra; tiene una dramaturgia, aunque no sea lineal, descriptiva, aunque a veces pueda ser muy abstracta o abierta en el mensaje; la utilización de los códigos, símbolos, metáforas.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Principalmente, soy docente de técnica formativa de danza contemporánea en la U. de G., imparto la materia de Técnica Graham básico I y II, también la materia de Repertorio Coreográfico I. Este repertorio se enfoca principalmente en el lenguaje de la danza contemporánea e invito básicamente a artistas locales para que monten una pieza coreográfica con los estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la U. de G. También he impartido talleres en otras universidades, principalmente de Técnicas de Improvisación; he dado asesorías

corporales y coreográficas en montajes principalmente de teatro. Además, bailar, sí, bailar en varios proyectos, también como creadora independiente o coreógrafa invitada; administro un espacio independiente y hago la labor de la gestión y programación de distintos talleres de diferentes lenguajes de movimiento enfocados y relacionados con la danza contemporánea y al arte escénico. Esas son mis actividades en la danza contemporánea: docencia, creación, interpretación y gestión, principalmente.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Sigo en la docencia, en la creación, haciendo coreografía, interpretación y en la gestión y administración de un espacio. Estoy finalizando la tesis de la Maestría en Educación y Expresión para las Artes y acabo de iniciar un programa de aplicaciones terapéuticas del *Hatha* yoga.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

De dar clases, sí, y de algunas funciones, que también son remuneradas de manera económica. Las demás actividades por ahora son una inversión de tiempo y dinero.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

Acabo de empezar un programa de aplicaciones terapéuticas del *Hatha* yoga, aunque no son precisamente de danza contemporánea, alimentan el lenguaje y abonan sobre todo a mi labor docente.

¿Por qué llevas a cabo estas actividades?

Principalmente, porque es lo que yo amo, ya que me mantiene activa, contenta, soy de naturaleza inquieta (*risas*); porque quiero seguir preparándome, aprendiendo para seguir compartiendo lo que hago y lo que aprendo. Alimenta mi día a día y me ayuda a interactuar de una manera profunda conmigo misma y con las demás personas que forman parte.

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Estuve en Luna morena, esa compañía que en algún momento tuvo apoyo y sí tenía un sueldo, no sueldo fijo, sino que, más bien, tenía mucho trabajo y todo era remunerado. Solo eso, es la única compañía en la que he estado.

¿Quién apoyaba a Luna morena en ese momento?

No estoy segura de si era México en escena o Iberescena. Era un apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Y también tuvo un apoyo del Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), ese no sé cómo se llama. Cuando le dieron el Teatro del IMSS a Miguel Ángel Gutiérrez —director de Luna morena—, que lo tuvo tres años, una especie de comodato y teníamos funciones y trabajo constante, también fuera del país.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

De las últimas dos, que han sido proyectos independientes de creación —*Del Policroma al gris* y *Esta puta nostalgia*—, tuve el apoyo de jóvenes creadores del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) en la primera, y de ahí tomé para hacer la producción. Para la otra nos apoyaron en el programa de Proyecta producción de Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), con la obra *Esta puta nostalgia*. Esa fue una colaboración que hice con un director originario de Monterrey, Nuevo León: Iván Ontiveros.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

Pienso que de alguna manera sí, es decir, creo que nadie ha dejado de generar sus proyectos conforme los medios que cada uno tiene. Por eso te decía que pienso que sí, que de alguna manera sí, porque obviamente no es lo mismo cuando tienes un apoyo seguro, a que no tengas nada. Siempre uno adapta sus proyectos a lo que tiene, considero que no he dejado de hacer y generar proyectos, aunque no cuente con un apoyo económico de beca.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea aquí en Guadalajara?

Creo que entre nosotros nos legitimamos, entre los compañeros artistas, el medio te legitima. En los contextos en los que te desenvuelvas, pero, no es lo mismo que te conozcan como persona a que conozcan realmente tu trabajo. Las mismas personas que van a ver tu trabajo también te legitiman; me refiero al público. Y también, los estímulos, becas que obtengas, creo que también te legitima, tu currículum.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera como creadora?

No lo dije en la pregunta anterior, pero pienso que también nosotros mismos tenemos que legitimar nuestro trabajo, lo que hacemos, creer y confiar. Podemos ser inseguros en ocasiones y entonces pienso que también esa confianza que se va generando en uno va legitimando su propio hacer para compartirlo. Y mi carrera, creo que eso también me ha legitimado de alguna manera, así es como identifico que se ha legitimado mi carrera, porque he tenido la oportunidad de trabajar con varias personas, con mucho talento. Considero que así se legitima mi trayectoria, al participar en otros proyectos con otras personas.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística supones que es reconocido por tus pares?

Considero que, el compromiso de estar dentro de un proyecto, mi entrega.

Guadalajara, Jalisco.

6 de enero de 2021.



Fotografía 3. *Olivia en el Degollado.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Olivia Díaz Cervantes

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?¹²

La danza me interesó desde que era niña. Recuerdo que, a los nueve años, aproximadamente, jugaba con mis primos a cantar, bailar y hacer coreografías. Crecí con mis abuelos, y le decía a mi abuela que quería estudiar danza, y ella me decía que me buscaría una escuela, pero no la encontró. Sin embargo, una tía abuela me dijo que cuando yo creciera, si aún tenía ganas de estudiar danza, lo podría hacer.

A los dieciséis años, estuve en la Ciudad de México unos meses. Viví con una tía que estaba casada con un señor muy conectado en asuntos culturales. Entonces pude tomar clases en el Centro de Seguridad y Bienestar Familiar del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS). Ahí fue donde tomé mis primeras clases de danza y descubrí que era algo que me gustaba mucho. Asistí con una prima hermana y la maestra nos invitó para que nos integráramos a su grupo que trabajaba en un club de periodistas. Comenzamos a bailar una mezcla entre lo mexicano y lo moderno, y pensé que ya no lo abandonararía.

Al año siguiente, en 1972, cambié definitivamente mi residencia a la Ciudad de México. Tuve la oportunidad de ir al Palacio de Bellas Artes a ver la función del XXV aniversario del Ballet Nacional de México y eso me maravilló. Pude entrar a estudiar al Seminario de Ballet Nacional, por la ayuda de mi tío político —esposo de mi tía—. Las bases que recibí ahí, con el rigor de los maestros, fueron determinantes en mi vida. Estudié la carrera corta de Secretaria Ejecutiva, Contabilidad y Relaciones Humanas. Al finalizar mis estudios, empecé a trabajar en el Departamento de Divulgación Cultural, Social y Deportiva del Sistema de Transporte Colectivo Metro, con mi tío político, que era el subjefe. Esto me ayudó, ya que,

¹² Nota: La entrevista original se publicó en la revista *Argus-a Artes y Humanidades* (Hickman, 2021). Posteriormente, en agosto del 2024, en colaboración con la maestra Olivia Díaz, se realizó una revisión, misma que arrojó una serie de correcciones que dieron lugar a una nueva redacción que es la que se expone en este libro.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

necesitaba ganar dinero para mi sustento. Trabajé muy duro, tuve varios jefes, los que veían mi empeño y mi pasión por la danza, tanto, que me permitieron adaptar los horarios de oficina dependiendo de los horarios de mis clases de danza, inclusive cuando obtuve una beca para ir a Nueva York, se me concedió una licencia con medio sueldo. En esa época inicié mi carrera.

Cuando tenías nueve años y jugabas con tus primos, ¿qué había de danza en Guadalajara? Es decir, ¿por qué no aquí? ¿Qué actividades de danza se estaban realizando en Guadalajara en ese tiempo?

No había opciones de danza, si acaso, creo que solo una academia, pero no sé cuál era su nombre. Más bien, mi referencia era lo que se veía en la televisión.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

No, nadie en mi familia. Solo mi prima hermana, con la que empecé a bailar en el Centro de Seguridad y Bienestar Familiar, sin embargo, ella dejó la danza para dedicarse a la actuación. Estudió en el Centro de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

¿Tus hijos no siguieron una carrera en la danza?

A mi hija Miriam, no le interesó la danza, a pesar de que, de pequeña, bailaba sin parar. Actualmente, es licenciada en Mercadotecnia Deportiva Internacional y es futbolista. Por otro lado, mi hijo Emmanuel, cuando era joven, bailó *breakdance* con sus amigos, pero, a pesar de que era muy talentoso, no lo tomó como un camino serio.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Para mí la danza es tan importante como la respiración. En mis clases en el Seminario de Ballet Nacional, sentía que me transformaba, fue algo impactante en mi vida.

Cuatro años después, en 1976, un grupo de bailarines optamos por formar un grupo independiente, y ahí, empecé a bailar profesionalmente.

Después, en el mismo año, nos integramos en la Escuela de Danza Moderna del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Ella creó la escuela a partir de una convocatoria pidiendo que se integraran bailarines para prepararse en la técnica Nikolais. Ahí pude tomar clases con Lin Levine, bailarina del American Dance Theatre de Alwin Nikolais. El contraste fue muy fuerte, para mí, que venía del Graham, pero, siempre me he caracterizado por ser flexible y abierta a conocer otros tipos de movimiento, no solo las clases codificadas, por eso no me cuesta trabajo romper con los esquemas.

La maestra Amalia nos becó a un grupo de bailarines para tomar clases en la escuela de Alwin Nikolais en Nueva York. Esa experiencia me llevó a tomar con más seriedad mi carrera en la danza.

En Nueva York visité academias de ballet clásico, contemporáneo, flamenco. Era un mundo fascinante, por todos lados había bailarines. Recuerdo que en la escuela de Nikolais, se combinaba el trabajo de la técnica —piso, centro y desplazamientos—, con el desarrollo creativo, a través de la improvisación y la composición. La presencia de Alwin Nikolais era imponente, en su trabajo integró la multimedia, era vanguardista y abstracto, eso marcó lo que sería más tarde mi carrera como creadora.

Después, surge el Grupo Experimental de Danza Moderna, con Amalia Hernández. Posteriormente, algunos bailarines hicimos un grupo independiente, con dirección colectiva, con el que dimos varias funciones, sobre todo, colaboramos en montajes de reconocidos coreógrafos. Más tarde, en 1979, ingresé a la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) del INBA, y en 1980, me integré al Centro Superior de Coreografía (CESUCO) del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). Fue entonces cuando decidí que quería hacer coreografía.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Fue muy difícil, sobre todo porque al quedarme en la Ciudad de México, mi abuela estaba muy triste, porque yo siempre fui muy apegada a ella. Tuve la presión de mis tíos, que me decían que la danza no me

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

dejaría nada, y que debía quedarme en Guadalajara. A pesar de eso, no hubo manera de que regresara, yo estaba donde quería estar.

¿Qué estudios de danza contemporánea realizaste? ¿Podrías describirlos brevemente?

Soy Investigadora Coreográfica del Sistema Profesional de Danza del INBA. La maestra Lin Durán trabajó mucho por este programa educativo, para hacerlo licenciatura, pero no sé por qué no se pudo en aquel momento.

¿Podrías resumir brevemente en qué consistieron tus estudios formativos?

Mis estudios serios fueron en el CESUCO de FONAPAS y en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) del INBA. Tuve clases de coreografía, expresión corporal, ballet clásico, anatomía, apreciación musical, análisis de la técnica, entre otros. El proyecto del CESUCO, que podía ser muy ambicioso en aquel momento, ya que los integrantes debíamos tener una formación como bailarines, coreógrafos y maestros, fue una gran oportunidad para los bailarines que ya teníamos una trayectoria, y que por nuestra edad no podíamos ingresar al SNEPD, por lo tanto, pudimos continuar nuestra profesionalización. Tuvimos cursos magníficos con maestros de técnica Graham y de técnica Limón que venían de Estados Unidos, además de pláticas con Patricia Cardona. Todo esto, complementado con cursos de producción escénica e iluminación.

¿Alguno de esos estudios fue a nivel licenciatura?

A pesar del esfuerzo que realizó la maestra Lin Durán, directora del CESUCO y del CICO, no se llegó a ese nivel. En el año 1979 se crearon los pilotos, y el CESUCO.

En 1980 solo existía la licenciatura de la Universidad Veracruzana.

En el resto del país no había nada. Me parece que los estudios del SNEPD eran a nivel técnico. En 1987 regresé a vivir a Guadalajara, y todavía no se habían instaurado los programas educativos en el CICO. La verdad es que no me esperé, ya tenía a mi hijo y era muy difícil la situación

en la Ciudad de México. En el CICO se avanzó, y ahora el programa es como Técnico Superior Universitario en Investigación y Creación Danzística.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Han sido de suma importancia, ya que frecuentemente tenemos una visión limitada de la danza, confinándola a la simple ejecución de movimientos corporales dentro de un salón. Olvidamos los fundamentos neurológicos esenciales, como las sinapsis, que son cruciales para el desarrollo integral del bailarín. La danza va más allá de los movimientos físicos; implica un enriquecimiento continuo a través de diversos aspectos que se ajustan y perfeccionan, tanto para nuestros logros, como para corregir errores. Especialmente, cuando se imparten clases, es fundamental mantener una visión dinámica y en constante evolución, reconociendo la transformación emocional y mental del ser humano. Debemos enseñar de manera directa, evitando enfoques arcaicos donde los maestros exigían sacrificios extremos como «sudar sangre» o trabajar hasta el dolor. Personalmente, tuve maestros que relataban cómo se destrozaban los pies y continuaban bailando en condiciones adversas. Sin embargo, actualmente, la pasión y el amor por la danza deben ser los motores principales, no el sufrimiento extremo. La verdadera motivación radica en eso, la pasión y el amor por la disciplina, no en una postura de martirio.

Cuando incorporamos nuevos conocimientos en nuestra mente, nuestra perspectiva cambia significativamente. Nos damos cuenta de que la danza no se trata simplemente de provocar lágrimas, sino que debe abordarse de una manera más poética, con una mayor sensibilidad. Es importante permitirnos experimentar y aceptar nuestras emociones, incluso durante las crisis, que son inevitables. En lugar de resistir estos momentos difíciles, debemos dejarlos fluir y documentarnos con otras disciplinas que nos transformen.

Siempre he instado a mi hija, cuando consideraba dedicarse al fútbol, a que estudiara al máximo, ella es licenciada en Mercadotecnia De-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

portiva Internacional. Aunque en principio, materias como la física pueden parecer irrelevantes, tienen aplicaciones prácticas en técnicas como la de Limón en danza, donde conceptos como la caída-recuperación, la suspensión, la energía potencial y cinética, la inercia del movimiento y la fuerza de gravedad, son fundamentales. Todo está interconectado. Definitivamente, creo en la importancia de una formación integral. Animo a todos a estudiar, ya que el conocimiento, aunque no parezca directamente relacionado con la danza, resulta ser valioso y aplicable.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Considero que el título académico por sí solo no garantiza ni confiere competencia. Aunque actualmente se ha creado una necesidad imperante de obtener un título, incluso para acceder a un empleo, no es solo el conocimiento o la experiencia lo que cuenta, sino el papel en sí mismo. Observo que no hay un criterio que permita romper con esta idea; lo fundamental no es solo el título, sino el perfil verdadero del profesional. Este perfil debe estar caracterizado por la vocación, la estructuración, la metodología y todas las cualidades necesarias para desempeñar las tareas de manera óptima.

Es preocupante que, especialmente entre los jóvenes, exista la creencia de que es fácil obtener un título en disciplinas artísticas como pintura, música, teatro o danza, simplemente para tener el papel. Esta percepción minimiza la complejidad y el esfuerzo que realmente requieren estas disciplinas.

Otro aspecto importante es la influencia de la familia en la obtención de un título universitario. He observado que muchos estudiantes buscan obtener la licenciatura para satisfacer a sus padres, presentándoles el título como prueba de su logro. Asimismo, he hallado diversos casos en los que los estudiantes optan por elegir cualquier área únicamente para obtener una licenciatura y posteriormente dedicarse a lo que desean.

Aunque esta presión puede motivar a las personas a formarse y educarse, lo cual considero un aspecto positivo, también revela una carencia de criterio. Cuando, por diversas razones, no es posible continuar con

los estudios, el individuo experimenta frustración y bloqueo, lo que interrumpe su progreso y genera un problema significativo.

¿De qué manera has verificado la importancia de los numerosos diplomas que posees?

En gran medida, he perseguido mis estudios por motivos de autoestima, ya que realmente nunca me lo han exigido. Afortunadamente, desde que comencé a trabajar en el Ayuntamiento de Guadalajara, ahora bajo la Dirección de Cultura Municipal de Guadalajara, nunca me solicitaron constancias. No obstante, entregué todos mis diplomas y certificados, y continúo estudiando por razones personales. Los cursos que sigo realizando me hacen sentir bien, principalmente porque disfruto de seguir aprendiendo. Además, me ayudan a mejorar en la enseñanza, manteniendo activas mis neuronas sin necesidad de escribir todo. Esta actividad constante me hace sentir orgullosa de mí misma, aunque no sea una exigencia externa.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Cuarenta y siete años de trayectoria.¹³

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

He realizado cuarenta coreografías y proporcionado seis asesoramientos. Aunque la cantidad no es elevada, muchas de estas coreografías son breves y se presentan en forma de fragmentos o extractos. Estas incluyen tanto mis propias composiciones como aquellas que he creado por encargo, como las realizadas para Doris Topete¹⁴ en el contexto de concursos a nivel internacional.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

¹³ La entrevista se realizó el 13 de enero de 2021.

¹⁴ Se refiere a la maestra de ballet Doris Topete y su grupo de bailarines, niños y adolescentes, que concursan en varios países del mundo, entre quienes se encuentra el premiado Isaac Hernández.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Casi todas mis coreografías comparten los mismos principios fundamentales o un enunciado ético similar. En esencia, abordan el tema del bloqueo interno del ser humano y cómo desarrollar la capacidad de liberarse de este. Este concepto se refleja, por ejemplo, en la experiencia de una mujer que es oprimida por un hombre y que debe encontrar la manera de rescatarse, empoderarse y romper con la sumisión para ser ella misma. El enunciado ético es consistente: se trata de identificar y superar aquello que te bloquea y te impide avanzar.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

En el CICO participé en el SNEPD con una plaza de investigadora otorgada por el INBA. Lamentablemente, no pude continuar con esa plaza en Guadalajara. También he trabajado como consejera en el área de danza y jurado en la selección de proyectos de becas, tanto del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) como del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (CECA).

Trabajé en el Instituto Cultural Cabañas, invitada por la maestra Déborah Velázquez; además, formé y dirigí un taller de danza contemporánea en el Departamento de Difusión Cultural de Extensión Universitaria de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), del cual surgieron talentosos bailarines. También, trabajé en el Ayuntamiento de Guadalajara, inicialmente Oficialía Mayor de Cultura, en donde formé y dirigí el Grupo Experimental de Danza Contemporánea, el cual después se convirtió en el Grupo de Danza Contemporánea Creatomóvilis, con el que trabajé intensamente de 1995 a 2013.

Trabajamos en conjunto con la Secretaría de Cultura —Apoyo a Municipios—, y por parte del Ayuntamiento en Fiestas Patronales, Casas de Cultura, diferentes universidades, escuelas primarias, secundarias, preescolar y estancias infantiles; desempeñamos un papel importante en la primera y segunda Muestra Internacional de Danza Contemporánea, organizadas por la Oficialía Mayor de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara, así como en los Festivales de Danza Contemporánea Onésimo González.

Mi experiencia docente ha sido extensa, ya que he impartido clases y cursos a varios grupos en Guadalajara. Mi misión, desde mi llegada a esta ciudad, ha sido promover y desarrollar la danza contemporánea, sin importar el lugar o las condiciones. He trabajado con diversos grupos y muchos de mis alumnos se han destacado, no solo en Jalisco y la Ciudad de México, sino también en el extranjero.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Desde el año 2013, cuando concluí mi proyecto, se ha mencionado, ocasionalmente, que el Ayuntamiento no quiso continuar con dicha iniciativa. Sin embargo, quiero aclarar que fui yo quien tomó la decisión de dar por terminado mi proyecto del grupo Creatomóvil debido a numerosos inconvenientes. Posteriormente, se me otorgó la libertad para establecer el Taller de Danza Contemporánea, actualmente bajo la Dirección de Cultura Municipal de Guadalajara. En mi rol como instructora del Taller de Danza Contemporánea, he tenido la oportunidad de participar en eventos como el Día Internacional de la Danza, donde he presentado coreografías, destacando especialmente en el vigésimo aniversario del Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, por supuesto. Afortunadamente, en la actualidad me encuentro con licencia laboral,¹⁵ eso es muy bueno, dado que pertenezco al grupo de personas de la tercera edad. Apreciablemente, continúo recibiendo mi salario completo, lo que considero una bendición. Aunque no estoy impartiendo clases en la Academia de Doris Topete, cuando doy clases, también percibo ingresos de esa institución.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No, efectivamente no realizo ninguna otra actividad adicional. Únicamente imparto clases a los bailarines de la maestra Doris Topete,

¹⁵ Debido a la contingencia sanitaria por la pandemia del COVID-19.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

dirigidas a niños y jóvenes. Fuera de esto, me dedico a las labores del hogar. Aunque mis hijos ya han crecido, continúo ocupándome de las responsabilidades domésticas, también, porque deseo tener mejor calidad de vida, sin tanto estrés.

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Sí, anteriormente recibíamos un apoyo cuando formábamos parte del CESUCO, donde se nos proporcionaba todo lo necesario. Además, recibía honorarios como investigadora dentro del SNEPD. Posteriormente, con el grupo Creatomóvilis, la ahora conocida Dirección de Cultura Municipal de Guadalajara asumió el apoyo económico. Ellos siempre se encargaron de todos los aspectos relacionados con la producción del grupo.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

Sí, definitivamente, porque cuando desarrollaba los proyectos o se establecían los presupuestos para los materiales, la escenografía y todo lo necesario para el vestuario, los recursos disponibles eran tan limitados que frecuentemente tenía que ajustar mis expectativas. Por ejemplo, en la coreografía *Impresión anterior*, mi intención era tener un cerebro en el escenario iluminado, de donde emergieran los bailarines, simbolizando las conexiones neuronales. Sin embargo, la falta de financiamiento me obligó a modificar mi propuesta original, dando como resultado un producto final digno, pero alejado de mi visión inicial.

En otra producción, *Niños, naturaleza vital*, planeaba una puesta en escena con estructuras móviles que representaran la vida y la naturaleza en equilibrio, y su posterior transformación hacia la destrucción y contaminación. Para ello, requería numerosos elementos, como grandes pelotas que simbolizaran animales y el mundo, así como un vestuario que complementara la narrativa. Bernardo Constantino, el vestuarista, diseñó her-

mosos gorros de animales, pero nunca hubo la posibilidad de confeccionar el vestuario completo. Esto redujo la calidad del impacto visual, especialmente para los niños, quienes son altamente receptivos y sensibles.

Siempre tuve que adaptarme y ser creativa para compensar las limitaciones presupuestarias. Aunque lograba resultados satisfactorios, constantemente enfrentaba desafíos relacionados con el vestuario, la escenografía, la danza y la música. Incluso en el teatro, la iluminación era crucial. En *Las moribundas*, por ejemplo, la escenografía que imaginaba no pudo materializarse debido a la falta de recursos.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que es fundamental evaluar la trayectoria profesional de una persona, y es necesario que dicha trayectoria esté debidamente acreditada. Muchas veces, lo que está plasmado en papel puede parecer excelente, pero es esencial corroborarlo a través de un análisis exhaustivo y, posiblemente, mediante una entrevista. Esto permite evaluar con criterio y objetividad si la persona cumple con el perfil requerido. Durante el proceso, es común descubrir que algunas afirmaciones eran demagógicas o carecían de sustancia real.

¿Cómo piensas que se ha legitimado tu trayectoria?

Considero que, además de lo mencionado anteriormente, es importante tener en cuenta la percepción de otras personas y su visión sobre el trabajo realizado. La veracidad de la trayectoria profesional debe ser corroborada, lo cual puede lograrse a través del reconocimiento y la opinión de aquellos que han sido testigos del desempeño. Este tipo de validación, basada en la percepción y el reconocimiento de la comunidad, es fundamental para confirmar la credibilidad de una trayectoria profesional.

¿Cuándo hablas de la gente, te refieres a tus pares, al mundo del arte o a la gente toda?

Me refiero principalmente al público en general, es crucial que se realice un juicio crítico de lo que se ve, aunque en ocasiones este juicio pueda no coincidir plenamente con la verdad objetiva. Sin embargo, es

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

relevante considerar cómo se logra impactar al público en general. Si se consigue tocar sus sentimientos y conmover sus emociones más profundas, se habrá alcanzado el objetivo esencial: conectar con el espectador.

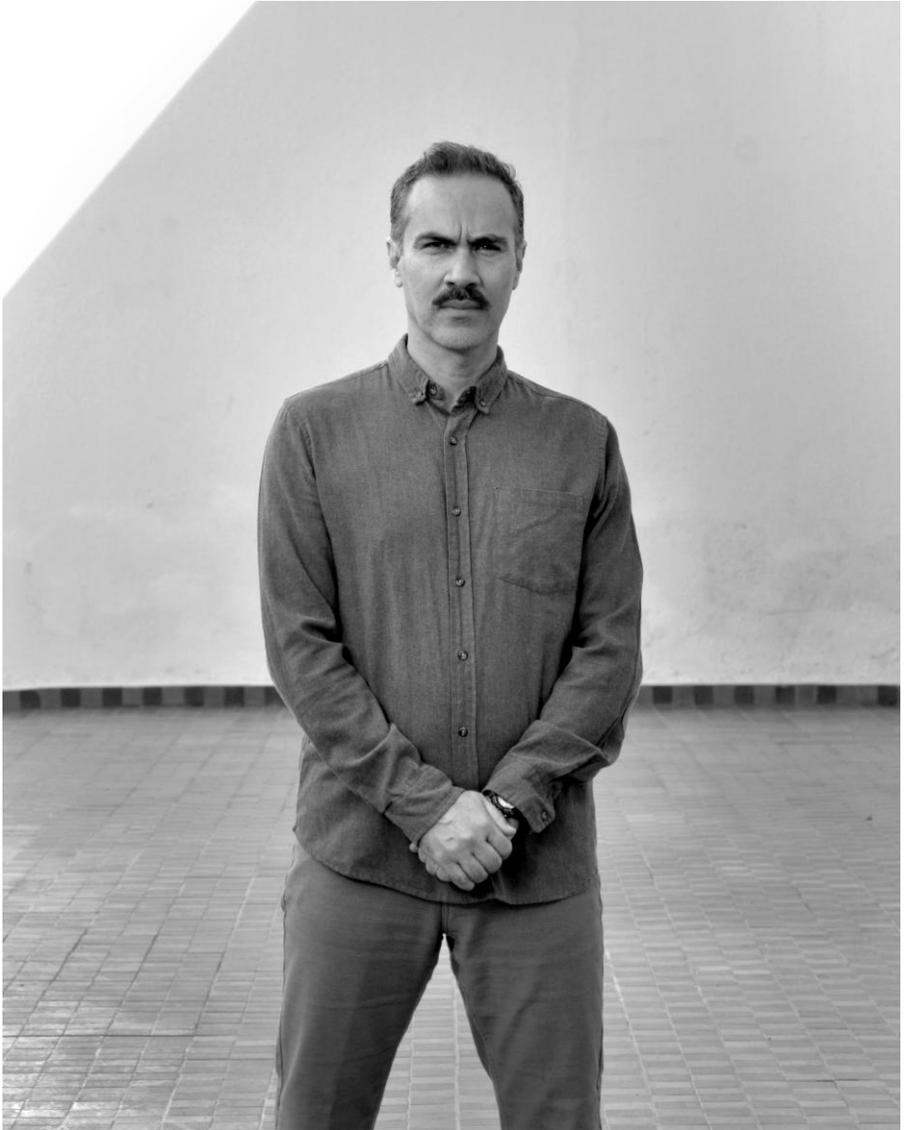
Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Básicamente, resulta curioso que, al principio, deseaba fervientemente ser una excelente bailarina y que ese arte fuera mi sustento de vida. Sin embargo, posteriormente, descubrí en la coreografía mi verdadera pasión. La coreografía es algo increíblemente catártico, ya que permite exteriorizar todas las emociones y vivencias internas, así como las influencias del entorno. Todo esto se refleja en el trabajo coreográfico.

Lo realmente grandioso fue darme cuenta de que mi verdadera vocación era la docencia. Para mí, es una bendición ver cómo los alumnos no solo mejoran como bailarines, sino que también transforman sus vidas. Recibo muchos comentarios de personas que afirman que sus vidas han cambiado profundamente gracias a la danza.

El reconocimiento no lo he recibido de mis padres, solo de mis primos con quienes jugaba a los artistas. También lo tengo por parte de mis alumnos y de algunos colegas. La capacidad de inspirar y descubrir el talento en otros es lo que me motiva a continuar enseñando mientras Dios me lo permita.

Guadalajara, Jalisco.
13 de enero de 2021.



Fotografía 4. *Rafá en Artes*.
Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Rafael Carlín Hernández

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Pienso que esto, indiscutiblemente, es una vocación, es un llamado, y siempre, desde que yo tengo uso de razón, he tenido el gusto y la pasión por el baile; por el gozo y el disfrute de movernos y expresarnos a través del movimiento, siempre tuve este gran gusto y pasión. Descubro que esto puede ser una carrera en la preparatoria de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), en los talleres artísticos de teatro, danza, pintura. Entonces había danza y me metí a danza. Empecé tomando danza folclórica un par de semestres y me gustó mucho, me encantó, pero después, en un siguiente semestre, tuve contemporáneo y fue ya un detonador muy fuerte donde me di cuenta de que eso era lo que me gustaba, me encantaba. La maestra que nos daba clases —no recuerdo su nombre—, me decía: “Rafael, deberías tomar clases más en forma, ve a la universidad”. Creo que ella me estaba mandando con el maestro Onésimo González, pero fui a dar a la Casa de la Danza, donde estaba la maestra Olivia Díaz. Recuerdo que llegué con ella y le dije: “Maestra, quiero tomar su clase, me gusta la danza”, me dijo que fuera al grupo de principiantes. Cuando entré a esa clase, a ese salón de duela y, además, todo este ritual y el profesionalismo que tenía la maestra en sus talleres de formación, confirmé que era lo que me gustaba. Los maestros que tuve primero fueron Larisa González y Beto Ruiz en el grupo de principiantes, después estuve con la maestra Olivia Díaz un par de años con los grupos intermedio y avanzados, porque primero daba un año de acondicionamiento físico y de iniciación, que era muy bueno; la maestra enseñaba técnica Graham, Limón y Nikolais. Esos fueron mis inicios formales, que me permitieron descubrir y entender qué era lo que quería hacer.

¿Hay algún artista en tu familia?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Yo digo que son artistas en un sentido sensitivo y sensible, de manera lúdica, pero no lo han realizado de una manera profesional. No había ninguna línea directa de alguien que se dedicara al arte.

¿Y a la danza, aunque no sea profesional, pero alguien que se dedique a la danza?

Mi madre me dice que mis abuelos eran muy buenos para bailar el *Jarabe tapatío* y les encantaba bailar, creo que de ahí viene este gusto.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Fue muy fortuito y afortunado. Estaba en los talleres con Olivia Díaz, totalmente gozoso y gustoso de estar haciendo lo que me encantaba, y de repente se hizo la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de G., que en ese entonces la dirigía la maestra Adriana Quinto, y me invitó. Fui a tomar clases y me invitó a participar en la compañía, entonces, entré a un ámbito profesional y dije: “De aquí soy”. Tuve la fortuna de que me pagaban por hacer ya lo que hacía, así que imagínate, qué afortunado siendo tan joven. Me encantaba, me apasionaba; además, me estaban pagando por bailar; es lo que quería hacer y no lo dudé. Esto es, ya era mi vida.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Indiscutiblemente, sí fue como: “¿Cómo que vas a hacer esto?”, porque yo les decía antes que iba a estudiar psicología o medicina. Era lo que se acercaba, quizás, a la mente, al cuerpo, era para dónde iba. Entonces, cuando les dije que ya estaba enfocándome hacia la danza de manera profesional, me dijeron: “¿Qué es eso? Estudia algo de verdad, haz algo serio, ponte a estudiar”. Al principio, como todos, creo que la familia o papás, que se preocupan por uno y quieren, bajo su parámetro y su idea, que tengamos alguna carrera más conocida. Pero no, afortunadamente, la primera vez que los invité a verme bailar, en ese momento ellos se dieron cuenta de que era lo que yo quería y lo que me apasionaba. Y de repente, pasé de ser la oveja negra, a ser la estrella de la casa. *(Se escucha en off la voz*

de la mamá de Rafa). Bueno, dice mi madre que nunca fui la oveja negra (*risas*).

¿Qué estudios de danza contemporánea realizaste? ¿Podrías describirlos brevemente?

Cuando decidí dedicarme a la danza, busqué algo de una forma profesional y me acerqué a la Escuela de Artes Plásticas,¹⁶ que en ese entonces todavía era a nivel técnico; estaban empezando a hacer la licenciatura. Pensé que no era lo que quería, si yo estaba muy feliz tomando mis clases con la maestra Olivia. Realmente me formé con maestros en talleres, fue hasta después que hice un curso de nivelación que ofrece la U. de G., acredité mi carrera y obtuve un título de licenciado, pero eso fue mucho después. Esto es, realmente, mi formación fue a través de talleres.

Me formé con la técnica Graham, la técnica Limón y la técnica Nikolais que era lo que daba la maestra Olivia, y posterior tomé clases de ballet clásico con Alex Zybin, con Alicia Iturria, con “Chacha”, con Ana Torquemada, Philip Beamis y con Guillermo Hernández, que eran maestros de un nivel muy alto. Tuve la fortuna de tomar clases con gente muy profesional, que me dieron las herramientas y las bases técnicas para mi desarrollo artístico.

¿Alguno de esos estudios fue a nivel licenciatura?

No, esos no.

¿Has hecho estudios de actualización o capacitación?

Sí, siempre he sido muy inquieto y cuando tengo la oportunidad, tomo cursos o talleres de actualización. Recuerdo que, cuando estaba en la compañía de la universidad, estaban los cursos de actualización del Festival Lila López en San Luis Potosí. Ahí tuve maestros nacionales e internacionales, era increíble, aparte de que se juntaba todo el gremio, toda la crema y nata de la danza contemporánea. En ese festival tomé clases con

¹⁶ Actualmente, División de Artes y Humanidades de la Universidad de Guadalajara.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Rossana Filomarino, con Victoria Camero; clases de *Contact improvisation* con Ana Stuart. Tomé un taller con Patricia Cardona, que en ese entonces estaba presentando *La percepción del espectador* (Cardona, 1993), y daba un taller muy interesante, muy teatral. Además, lo que ocasionalmente ofrecían en la ciudad de Guadalajara, como taller de improvisación o taller de experimentación. Tuve la fortuna de tomar talleres de experimentación y danza *Butoh* con maestros increíbles como Ko Murobushi y Natsu Nakajima. Siempre he sido muy inquieto y me ha nutrido muchísimo aprender nuevas posibilidades de la técnica, y coreográficamente, pues también me tocó ir un par de veces a Querétaro, a la escuela de Ballet Nacional de México, ahí tomé clases de pedagogía, de teatro y de técnica. Recuerdo que en una ocasión tomé con Abraham Oceransky, ¡imagínate!, un gran maestro. En otra ocasión, tomé un curso maravilloso de pedagogía y de técnica con Carla Maxwell de la compañía de José Limón. Actualmente, sigo con el interés de tomar talleres y clases de coreografía. He estudiado con Adriana Castaños, con Víctor Ruiz, con Cecilia Lugo.

¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Cuando empecé con Olivia Díaz, yo tenía quince o dieciséis años como mucho, entonces, si tengo treinta años de carrera, poniéndole mínimo unos tres cursos por año, son aproximadamente sesenta o setenta cursos.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Han sido fundamentales, porque también nos replantean, hablando de la danza. Por supuesto, cómo se va manifestando la danza, que ha tenido un gran movimiento, son lenguajes que se han ido transformando. Indiscutiblemente, hay técnicas que siguen formando bailarines, pero que también se han sumado nuevos lenguajes, nuevas formas de expresar, y ahora que veo las nuevas propuestas de movimiento, digo: “¡*Wow!* ¿Qué pasa? ¿Cómo se mueven? ¿Qué es esta locura?” Entonces, creo que sí me permite tener un panorama global de cómo se están moviendo actualmente, las propuestas, las ideas, sus conceptos creativos, los

lenguajes de movimiento. Considero que sí son muy importantes, aparte, pienso que, como docentes, tenemos este compromiso de estar actualizándonos, porque si no, llegan los chicos y nos rebasan. Ellos ya vienen con otras ideas, y no es que nosotros los alcancemos, por supuesto, pero sí tenemos que estar actualizados para poder llevar este proceso de enseñanza aprendizaje en un camino que se está dando actualmente, no quedarnos rezagados en este proceso tan dialéctico del conocimiento, y la danza no es la excepción de todos los conocimientos.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a legitimar tu carrera como creador o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

¿Realmente un papel nos da una validación de manera institucional? Lo necesitamos, ya que nos avala. Considero que sí es muy importante, por ejemplo, cuando uno que anda del «tingo al tango», tomando tantos talleres y cursos, queda nuestro registro en la memoria corporal, en esta capacidad de observación, pero también ese papel legitima que pasaste por ahí, que estuviste ahí y te avala. Como a veces dicen, «papelito habla». Por un lado, sí es cierto, «papelito habla», porque tú me puedes decir que estuviste en China, Rusia y que tomaste clases, pero, a ver, ¿en dónde está? Puede ser quizás por eso.

Y claro, también eso se va a ver reflejado en tus capacidades frente a un grupo, puede ser todo lo contrario Martha, que alguien tenga una gran cantidad de diplomas y reconocimientos, pero no lo ha tenido registrado y no ha tenido esta capacidad corporal y de inteligencia que se refleje en tu labor como bailarín, maestro o coreógrafo. Es una dualidad muy particular, porque puedes tener todos los reconocimientos; no obstante, a la hora de la práctica y a la hora del producto, dices: “¿Dónde están todos esos estudios?” Es algo dual.

Por otro lado, cuando es joven, lo único que te importa es estar ahí, en el momento, disfrutarlo y vivirlo, y el papelito no te importa, pero a final de cuentas, es como te digo, si vas a una escuela, y te dicen: “A ver, ¿cuáles son tus diplomas o reconocimientos?”, y tú dices: “Tomé clases con Martha Graham”. ¿Dónde dice? Ahí es cuando los papeles te avalan para que lo demuestres. Creo que son esas dos partes.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

Sí, cursé un diplomado que ofertó la U. de G., con el International Kundalini Yoga Teachers Association (IKYTA). Fue un diplomado de yoga que se hizo en dos años, muy interesante.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Creo que tengo aproximadamente treinta años,¹⁷ Martha.

Pláticame brevemente, ¿cómo ha sido la evolución en tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha?

Como te comentaba, después de los talleres con la maestra Olivia, me invitan a la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de G., ahí estuve cuatro o cinco años. Fue una experiencia muy interesante, porque tuvimos la oportunidad de trabajar con coreógrafos muy destacados, como Javier Romero, Marco Antonio Silva, Miguel Ángel Palmeros, con creadores que en ese momento estaban haciendo la danza contemporánea. Posteriormente, se hacen los dos grupos en la universidad: Gineceo y Anzar. Yo me voy con Anzar, y ahí fue una etapa muy diferente, porque nos enfocamos a empezar a crear, fueron los «pininos» creativos; y, además, coordinando, y haciendo otras áreas, no solamente como bailarines, sino también como maestros. Esa fue una experiencia muy interesante que empezamos todo el grupo de bailarines que estábamos en Anzar, crecimos mucho en ese aspecto.

Después me fui a la Ciudad de México, invitado por la maestra Cecilia Lugo. Pedí permiso en Anzar por un año, y me quedé cinco años en la Ciudad de México, que es, y sigue siendo, el centro del quehacer artístico y dancístico, de la cultura en México. Fue muy interesante trabajar con Cecilia, que es una maestra incomparable: maestra, coreógrafa, directora, muy exigente, con un trabajo que me marcó de alguna manera, como todos los maestros que llegan a nuestra vida. En su rigor técnico, en su poética creativa, en la forma en como dirigía la compañía y también la

¹⁷ La entrevista se realizó el 14 de enero de 2021.

forma de gestionar, aprendí muchísimo, porque era una gestora que nos movía por todos lados de México. Además, tuve la oportunidad de viajar mucho al extranjero: Estados Unidos, Canadá, Europa; fue un tiempo que me permitió empoderarme como bailarín, como creador. Me ayudó a no tener miedo, ya que, a veces, sentía que había muchos miedos. Cuando no sales a ver lo que hay fuera de tu panorama te da miedo, o crees que todo lo que está fuera es maravilloso, que lo mejor está allá, y claro, me di cuenta de que afuera había cosas increíbles, pero también había cosas que no me encantaban. Entonces, esa experiencia me permitió darme cuenta de qué, donde está uno, puede hacer las cosas muy bien, donde estés.

Esa experiencia en la Ciudad de México me permitió conocer a la crema y nata de la danza en México, tuve también la oportunidad de trabajar con los directores de Barro rojo, con alguno de los creadores de Delfos, con Tania Pérez Salas, con Gerardo Delgado, con Raúl Parrao, todos esos creadores increíbles, fue una experiencia muy fuerte.

Posteriormente, me regresé a Guadalajara y me integré nuevamente a Anzar, ya como coreógrafo, maestro y director artístico. Estuve ahí un tiempo, como director artístico, con Mónica Castellanos, tres o cuatro años. Regresé con más madurez, con otra idea y empecé a crear más, empecé a tener más creación, más coreografía. En ese entonces, invitamos a gente muy interesante para trabajar, como el maestro Diego Piñón y el maestro Raúl Parrao. También, empecé a hacer trabajos fuera del grupo.

En el 2003 fui al Premio a la Creación Coreográfica Guillermina Bravo, en Xalapa, y a partir de ahí empecé a hacer trabajos presentándome como Rafael Carlín y Compañía, ese es el nombre de mi grupo. A partir del 2008, con mi grupo más consolidado, me empecé a proyectar al Premio Nacional de Coreografía INBA-UAM. Comencé a tener más presencia, hacer más presentaciones en Guadalajara y en el interior de la república. Lo identifico como un grupo de bailarines que me nutren, en ese momento ya trabajaba como docente en la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la U. de G., lo cual me permitió tener contacto con nuestros jóvenes bailarines, que ahora muchos ya son gran-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

des artistas que han nutrido mi compañía, ha sido muy interesante y maravilloso a la vez. Actualmente, tengo más o menos diez años¹⁸ como maestro en la universidad, sí, parece que fue ayer. Eso fue muy rico, porque, al final de cuentas, el vaciar la experiencia como maestro, como creador, me ha obligado a estar creando y ha sido una tarea excelente, porque la creación se hace haciéndola, la docencia se hace haciéndola. Estos diez años de docencia en la licenciatura, me han enseñado mucho. Con respecto a la compañía, como bien dices, esta permanencia y esta continuidad, nos han permitido tener un reconocimiento, y ahora, hay que trabajar para mantenerlo y para seguirlo proyectando.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Más o menos, obras presentadas, aproximadamente treinta obras, producidas de manera formal y que han estado en foro.

¿También las que has hecho con tus alumnos?

En la universidad, cada semestre presento algo con ellos y son dos obras. Porque siempre me meto con ellos de lleno, ya que ellos también llegan con la idea de que van a hacer una buena obra, entonces, pienso que para mí el reto es superar el trabajo anterior, superarme a mí mismo y al trabajo. Ha sido muy «padre», la verdad, porque mínimo son esas dos obras, más las que yo monto con mi compañía y alguna otra extra que por ahí sale, esto es, aproximadamente tres al año.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creador?

Considero que las características de mi trabajo son que tienen un desarrollo del lenguaje de movimiento técnico, que es muy virtuoso, y que me gusta el desarrollo de movimiento, me gusta jugar, ir con la plástica escénica, con la plasticidad del cuadro. Me gusta también jugar con las atmósferas que crean un ambiente. Alguien me decía que la percibe como una atmósfera mística, en algunas obras. Esto es porque mi trabajo tiende

¹⁸ Enero 2021.

a lo onírico, aunque, también he hecho algunas piezas de denuncia social, pero percibo mi trabajo como onírico y místico.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

He tenido la fortuna de realmente vivir de la danza en todos sus aspectos, como bailarín, como ejecutante, como maestro, también como creador, como coreógrafo. Esas son las áreas en las que me he desarrollado totalmente, como intérprete, como maestro y como creador.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Actualmente,¹⁹ estoy totalmente casi al 100 % como maestro en la U. de G., y como director y coreógrafo de mi compañía.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

¡No! ¿A qué hora? (Risas). Recuerdo que antes, ya sabes, llegaba uno a tocar la puerta en cada escuela, en cada academia para dar clases, y afortunadamente, ahora ya nos llaman para los trabajos. La constancia y la disciplina tienen grandes recompensas.

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Sí, a la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de G., y luego, en la Compañía Anzar, también de la U. de G.

¿Tu compañía es independiente o tiene financiamiento de alguna institución?

Es independiente, totalmente. Indiscutiblemente, hemos tenido, por fortuna, muchos apoyos de producción, pero, es independiente.

¹⁹ Enero 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Afortunadamente, he aprovechado el sistema de apoyos para creadores, que se otorgan de manera estatal y nacional. Pienso que el 90 % de mi producción coreográfica ha sido apoyada por algún tipo de beca o estímulo, estatal o nacional.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

No. Considero que, de alguna manera, cuando he tenido el recurso para poder hacer algo con mucha más producción, lo he hecho y se ha utilizado muy bien. Sin embargo, cuando no lo tengo, me he valido de otras formas de producción o hasta de amigos creadores que me apoyan con su trabajo. Pienso que la danza contemporánea tiene ese poder, de crear a veces con muy poco y hacer cosas extraordinarias, ya que le das al bailarín un concepto o una idea y puedes hacer grandes cosas, no necesitas grandes producciones. En fin, la danza contemporánea tiene esa parte muy noble, que radica más bien en la capacidad del creador, de hacer algo de muy buena calidad sin una gran producción.

Según tu percepción, ¿cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que uno puede apreciar la calidad del trabajo que hace un coreógrafo o un director, y te das cuenta de que es una persona seria, profesional, comprometida, y lo pones en ese lugar, y dices: “Esta persona hace un trabajo”. Independientemente de que no sea de tu gusto, que es algo muy subjetivo, te das cuenta de que es una persona que hace las cosas con profesionalismo, con seriedad y con rigor. Entonces, a partir de ahí, colocas a esta persona en ese lugar, porque lo hace de una manera muy profesional, seria y rigurosa, y creo que los pares vamos legitimando a estos creadores, a partir de esos conceptos.

¿Cómo piensas que se ha legitimado tu trayectoria?

Considero que eso se ha dado gracias al trabajo continuo que he hecho como creador. Estar siempre peleando por un apoyo, por un espacio en el teatro, por un espacio en la cartelera, nacional y estatal. Presentar mi trabajo y estar continuamente haciendo y estando ahí. Creo que, por año, a veces, he logrado hacer una o dos, o hasta tres producciones. Entonces, pienso que el estar en la cartelera, el estar mostrando mi trabajo de manera continua, como siempre, muy exigente en la cuestión artística, técnica y de producción. Y hablando de producción, como decíamos, que sea, no con muchos recursos, sino bien hecha. Creo que eso ha validado mi trabajo, ese trabajo continuo y el cuidar, el qué y el cómo lo presento.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística piensas que es reconocido por tus pares?

Principalmente, me reconocen como un bailarín muy apasionado, disciplinado y virtuoso. Y como creador, lo que puedo apreciar, es que mucha gente dice que me gusta tener un trabajo muy riguroso técnicamente, qué van a ver bailarines que tienen un gran trabajo técnico, que es una compañía que sigue tomando el lenguaje de movimiento de una manera muy rigurosa, muy virtuosa, que eso me gusta. Saben que van a ver a bailarines ejecutando, de una manera muy rigurosa y buscando el virtuosismo. Siempre me ha gustado, porque yo pasé por eso y me encantó, y lo hago con ellos de alguna manera. También me gusta mucho la plástica, mis obras son como muchos dicen: “Es como cuadros, como fotografías, son como pinturas”. Me gusta mucho utilizar la plástica y la teatralidad escénica, como un gran trabajo plástico. Entonces, pienso que son aspectos que reconocen de mí, que he oído, que me dicen, que es un trabajo escénico plástico, con un virtuosismo de movimiento, de lenguaje.

Guadalajara, Jalisco.
14 de enero de 2021.



Fotografía 5. *Pablo en Chapu.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Pablo Jasso García

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Fue un gusto heredado, ya que mis papás bailaban folclor, son maestros de folclor dentro del magisterio, entonces siempre tuve la cercanía. Cuando entré a la secundaria hubo audiciones para un grupo folclórico y tenía este rechazo, porque mis papás eran bailarines y yo, como que no quería, pero una vez que fui a la audición, a ver de qué se trataba, me encantó. Ahí fue el primer encuentro con la danza, con algo un poquito más formal, porque en la primaria llegué a bailar una que otra vez, pero nunca hubo ese enganche con la danza, sino que en secundaria fue cuando se dio. Aunque no sabía que me iba a dedicar a esto, pero valoro mucho esa experiencia.

¿Alguien en tu familia es artista aparte de tus papás?

Aparte de mis papás ha habido acercamientos; sin embargo, mis papás han sido los que han llegado más lejos, con estudios y ejecución.

¿Alguien se dedica a la danza?

Mis papás, nada más. Bueno, se dedicaron, ya tienen muchos años que no. Aunque mi papá, hace años, abrió el grupo folclórico de maestros jubilados.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

En la preparatoria, estaba en un grupo de teatro por fuera de la escuela, hacíamos teatro musical, ahí me llamó mucho la atención, me gustó. Era un grupo independiente, empezamos a hacer giras en Tamaulipas y nos tocó una gira a Olgúin, Cuba; llevamos un musical de *El hombre de la Mancha* y justo ahí. Aunque nuestro maestro nos daba un poco de contemporáneo, algún acercamiento, fue en este festival que vimos a una compañía que se llama Codanza, en Cuba, de Olgúin, y ahí me enamoré,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

dije: “Yo quiero hacer lo que hacen ellos”, los vi volar en el escenario, eran dos bailarinas y dos bailarines, con cuerpos muy similares. Los cuatro cuerpos muy potentes, muy fuertes, muy entregados y creo que ahí fue el flechazo con la danza contemporánea.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Como ya llevaba un año de carrera para ser licenciado en Educación Básica, no les gustó mucho, porque iba a dejar una carrera profesional. Además, había un plan para heredar las plazas de mis padres. Sin embargo, mi papá fue el que primero me dijo que sí, él me dijo: “¡Val!, si te quieres dedicar a eso, adelante”; mi mamá fue la que no quería tanto, porque me decía que, si ya dejaba una carrera, iba a dejar otra. Aun así, no fue un encuentro nada violento, fue nada más labor de convencimiento unos días, y ya que me vieron bien decidido y con todas las ganas de estudiarlo, me dijeron que me apoyaban.

¿Cuentas con estudios formativos en danza contemporánea?

Sí, estudié la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística —de danza contemporánea— en la U. de G., del 2008 al 2012. Mi formación fueron tres años de técnica Graham, un año de técnica Limón, y en el transcurso de la carrera, también llevábamos coreografía y algunas materias teóricas. Aparte, empecé a tomar varios cursos de otros tipos de estilos, de otras técnicas dentro de la danza contemporánea.

¿Has hecho estudios de capacitación o actualización? ¿Podrías decir un número aproximado de cuántos cursos has tomado?

Contando desde la universidad hacia acá, tal vez unos treinta o cuarenta, aproximadamente.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Creo que el paso por la universidad me dio bastantes bases para saber de dónde empiezan, tanto las materias teóricas como las prácticas, de dónde surge la academización de la danza y la visión, hacia dónde va.

Eso me ayudó mucho para saber en dónde estoy parado, a dónde voy a ir y qué es lo que necesitaría hacer para lograrlo. Pero también, afortunadamente, en la universidad vimos mucho de lo que se ha hecho en el mundo de la danza, eso te da un panorama para saber qué corriente o qué ramificación de la danza te gustaría alcanzar.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a legitimar tu carrera como creador o intérprete?

En mi caso sí, claro, definitivamente.

¿En qué aspectos lo has podido corroborar?

Cuando he visitado otros encuentros de danza, otros talleres, me ha dado las herramientas necesarias para tener una visión general de la danza. Aunque desconozca un tema, una técnica, un estilo, lo puedo relacionar con dónde viene, entonces, eso me da como cierta ventaja.

Pero más que el conocimiento, ¿crees que el tener un título o un diploma, ha ayudado a legitimar tu carrera?

No, por el título no. No, el papel nunca.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza?

Solo un año de educación básica, que quedó trunco.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Contando desde que terminé la carrera, ocho años a la fecha.

¿Cuántos años desde que empezaste a trabajar en la escena Tapatía?

De 2008 a la fecha²⁰, son doce, casi trece años.

Pláticame brevemente, ¿cómo ha sido la evolución en tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha?

²⁰ Enero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Considero que, al principio, hablando de la parte escénica, lo que yo proponía corporalmente tenía mucho que ver con lo que estaba estudiando, con esas técnicas modernas, a partir del pensamiento de la universidad. Y, a partir de que uno se va alejando de la universidad, creo que empieza a encontrar su camino y su personalidad dentro de la danza. Pienso que, poco a poco, he ido encontrando un estilo personal, que no único en el mundo, para nada, pero sí algo con lo que me siento muy cómodo, que me sirve tanto para la escena como para la clase. Es una recopilación de muchas cosas y sigo trayendo cosas de la universidad, de la formación, pero trato de llevarlas a otros lados, a otros lugares.

Y tú trayectoria como creador con tu grupo,²¹ ¿cómo ha sido? ¿Cómo ha evolucionado tu trabajo escénico en estos años?

En un inicio, nuestros temas o nuestros conceptos abordaban problemáticas sociales, vistas como de una manera frontal, muy directa y un poco simple, pero, poco a poco, ha ido cambiando. Luego, hubo una etapa más conceptual y abstracta, y últimamente hemos ido a una visión de ficción, esto es, yendo y viniendo entre la fantasía, el concepto y la realidad, una cosa muy extraña. Ya llevamos dos obras con esta propuesta de danza ficción, así le hemos llamado. Desde entonces, ha ido evolucionando. En el camino también hemos hecho una obra de danza teatro y ha funcionado bastante bien, aunque no somos actores.

Ha pasado por varias etapas y ahorita, vamos a ver qué sigue.²²

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Quince tal vez, o veinte cuando mucho.²³

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creador?

²¹ Pablo Jasso es integrante y fundador del grupo DOCA Danza Contemporánea, en Guadalajara.

²² Cuando se hizo la entrevista, estábamos en período de pandemia, por eso la incertidumbre.

²³ Hasta enero de 2021.

Es complicada la pregunta. Me gusta hacer un balance, hablando del cuerpo, de la parte del movimiento, un balance entre el fraseo de movimientos, si es grupal, fraseo de movimientos de los unísonos. Pero, también me gusta la parte experimental de los cuerpos, no tan estructurada, pero sí, siempre busco un balance. Nunca me voy a un extremo experimental o a un extremo tan coreografiado, sino un balance entre ambos.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Como bailarín en escena, como coreógrafo y como docente de danza contemporánea. Asesor, he asesorado algunos trabajos de gente cercana. Dentro de DOCA Danza Contemporánea, la compañía que tenemos es un poquito de todas las áreas, dentro de la producción, la gestión, la administración, el dinero y un poco de todo.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Estoy bailando, coreografiando, y dirigiendo, las tres.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, totalmente por todas.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No, todo va dentro de la danza.

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

No, nunca.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Hablando de DOCA Danza Contemporánea, una ocasión ha sido por beca, en el 2015, y todas las demás han sido con ingresos propios de la compañía.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

No.

Según tu percepción, ¿cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Es complicado. Creo que son varios aspectos, pero el que, según yo, es más claro, es la persistencia. La gente que se queda por más tiempo es la que empieza a pertenecer al gremio.

¿Cómo piensas que se ha legitimado tu trayectoria?

Considero que, ha sido por parte de la permanencia en escena. La constancia de temporadas, de funciones.

Finalmente, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Pienso que ha sido la creación de la compañía DOCA Danza Contemporánea, la permanencia que ha tenido y los proyectos que ha ido creando la compañía.

Guadalajara, Jalisco.
16 de enero de 2021.



Fotografía 6. *Paloma en la barranca.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Paloma Martínez Ortega

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

La verdad es que yo la sentí presente desde como a los tres años, porque andaba baile y baile. Mi padre era apreciador de la buena música en general, pero más prefería la música clásica y el jazz. Me recuerdo bailando y gozando. Nací en un barrio, donde había chicas a las que les encantaban las fiestas, ensayaban pasos de moda para estar bien entrenadas y lucirse en el momento oportuno. Me gustaba ir a aprender de ellas, fuera en la calle o en casa de alguna. Además, desde adolescente fui muy fiestera. Fiestas de barrio, quince años, bodas, bautizos, lo que fuera y unas que otras de «colada». Me hice adicta a las fiestas, y esa fue una constante. Infancia, adolescencia, adultez y, aún ya cuando empecé académicamente en la danza clásica, fue como un regalo que me trajo la vida. Le encontraba el encanto de poder intimar con otros cuerpos en el instante de improvisar con libertad —ahora sí que el mentado *contact* lo traía a flor de piel. Me brotaba, lo sé, por todos los poros—. Todavía cuando me hice profesional, ya sabes que, en los ballets, los bailarines decíamos: “Vamos a la disco”, y yo «apuntadísima». Lo que me hace decidir tomarme en serio la profesión, fue la misma vida que te lanza y abre caminos. Empecé estudiando clásico, pero nunca me figuraba ni tenía en mente ser bailarina. No se usaba, ese mundo era muy lejano para mí. Aspirar a ser bailarina clásica no era lo mío, aunque gozara el proceso de aprendizaje. Yo ya me sentía bailarina, tal cual, porque bailaba en las fiestas.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

De parte de mi papá, tengo un tío que fue escritor y ensayista, ya fallecido, José Luis Martínez. Otro tío, poeta y artista plástico de objetos de arte, Juan Martínez, también fallecido. Mis tías, dos de ellas, gustaron de la canción. Tarcila Martínez formó parte del coro en el ballet de Rafael Zamarripa, y Paz Martínez, que estuvo en el coro de Amalia Hernández,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

compañera de Dulce María Silvera, que cuando se vino del Distrito Federal —actual Ciudad de México— para acá, se vinieron juntas del ballet, y pusieron la Academia de Ballet de Londres en Guadalajara y fue por eso que entré becada.

Entonces, en la danza, de tu familia, se dedican a la danza dos tías, ¿más personas?

No, a la danza, no, pero sí al coro, a cantar. La que es buena para bailar es mi mamá, pero nunca se dedicó a bailar. También fue «fiestera», pero no fue su profesión, ella fue profesora de secundaria.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Por fortuna vino Onésimo González a formar un ballet o a darle clases a los bailarines del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara (U. de G.) de Zamarripa. A esas fechas había dos academias: la de Hellen Hot y la de Dulce María Silvera. En realidad, todo estaba apenas naciendo. Unirte a esos proyectos era la única alternativa, así que yo feliz. Allí, gracias a Onésimo, conocí más de cerca el mundo del bailarín y de la danza moderna. Después de tres años —creo— me fui a la Ciudad de México con miras a estudiar en la ciudad de Nueva York. Entonces, recomendada con Amalia Hernández por Onésimo y Rafael Zamarripa fui becada para estudiar en la escuela de Nikolais y Murray. Después de un año en la ciudad de Nueva York, entré a trabajar en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández. Era de alguna manera procurar mi propio desarrollo. La verdad es que con un hijo de por medio me era difícil contar con tiempo para estar con él. Entre las giras y las visitas a Guadalajara con mis padres —mi hijo se criaba con ellos—. La danza contemporánea era en esos tiempos la mejor alternativa que veía para mí.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Ya me veían muy aferrada. Desde que empecé con Dulce, tuve mis primeros trabajos remunerados. De esas veces que ensayas valeses de XV años, preparas a la chica, te contratan para montar, y Dulce me pasaba

esos «trabajitos», además, yo daba clases también en su academia, y entonces, se empezó a volver una profesión. En la Royal te vas enseñando a ser maestra, y así iba aprendiendo de manera muy natural y ya no me veía en otra cosa que no fuera eso. Y, mi mamá decía mucho, me insistía: “¿Por qué no vas a estudiar? De eso no se vive”, y ella me insistía, pero tenía toda la prudencia de darme libertad al mismo tiempo. Pues no, no me lo impedía, nada más eso sí, no tenía ni un cinco para zapatillas ni para nada, yo me las tenía que agenciar. Entonces, mi papá estaba también contento, porque le gustaba el ambiente del arte. En realidad, les daba alegría verme contenta, pero mi mamá decía —ya ves que somos «preocuponas»—: “¿Cómo va a vivir?, ¿de qué va a vivir?” Todo eso siempre me lo estuvo recitando (*risas*). “Tienes que estudiar algo más, que mira, que no sé qué”, y entonces, entré a la escuela de Turismo, pero no duré tanto, pronto me casé, tuve un hijo y todo eso hizo que incluso dijeran: “Que le haga la lucha por donde se pueda”.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea? ¿Podrías comentarlos brevemente?

Estudí en la Royal Academy, con Dulce María. Ahí realicé hasta el grado de intermedio y a partir de ahí me fui. Estudié con Onésimo González, danza contemporánea, y luego me fui a la Ciudad de México, por un mes. Después me fui a la ciudad de Nueva York, y en la ciudad de Nueva York estudié en la escuela de Nikolais, y Murray Louis, pero además asistí a escuelas como la de Graham, como la de Nat Horne, jazzista, afro, y otros estilos de danza que se prestaban y que me interesaban. Tomando clases a diestra y siniestra, pero mi obligación era estudiar la técnica Nikolais, porque en aquel entonces me decía Amalia Hernández: “Esta es la única técnica que te va a dar manera de crear tus coreografías”, eso decía ella, aunque no dudo que las demás también tuvieran sus sistemas para crear, pero eso pensaba ella.

¿Fue Amalia Hernández quien te mandó a Nueva York?

Sí, me becó el Ballet Folklórico de México. El Ballet pagó toda mi estancia. Vivienda, alimentación y pago a la escuela.

¿Algunos de estos estudios fueron a nivel licenciatura?

No, estudié la prepa, nada más hasta la preparatoria, y estudié inglés en el Instituto Anglo Mexicano. Intenté en la Facultad de Turismo, sin embargo, la carrera apenas se estaba formando. También intenté en la Escuela Normal de Jalisco como para seguir la tradición familiar —mi abuela maestra, mi madre, mi hermana, todas maestras— y a mí también me gustaba enseñar, estar frente a grupo, etc. Pero en esa etapa me embarqué, me casé y me fui con mi pareja a Colorado Springs, allá trabajé y estudié danza clásica y moderna —gracias a ser recomendada por un amigo de mi entonces esposo—.

*¿Has efectuado estudios de capacitación o actualización en danza contemporánea?
¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?*

Siempre estuve atenta a tomar cursos que me interesaban, que tuvieran que ver con algo de mi interés y una de las cosas que yo considero importantes en mi capacitación, era, por ejemplo, haber entrado al taller de poesía de la creación de Ricardo Yáñez, que derivó en varios trabajos escénicos, y que era interdisciplinaria. Teníamos clases distintas, pero él «tallereaba» con nosotros la creación poética y la expresión de la poesía. Eso para mí era una capacitación, fue como tener un maestro que era Ricardo, sobre la poesía escénica. Estaba entre poetas y también gente como Pablo Serna, Lola Lince, que eran compañeros, y tenía que ver con la escena. Entonces, era muy interesante ver esas metodologías que él tenía para relacionarnos con la palabra, y con la escena.

Eso es una cosa, por un lado, pero hay otras. Empezaron a venir diversos maestros de danza *Butoh*, de Feldenkrais, y bueno, tengo diplomas. De teatro también, me gusta mucho el teatro y llegué a tomar clases con Raúl Jesús, no sé si lo conozcas, maestro cubano, «delgadito» él. Bueno, es una muy buena metodología que tiene. Y sí, por ahí me daban diplomas. Algo que también me capacitó fue colaborar con artistas que no fueran de mi propia disciplina, por ejemplo: Lucía Maya, que hacía montajes en la calle y que ella le llamaba acción estética o plástica, una acción plástica, decía ella, pero tenía todo su lenguaje muy estructurado y

puntual. Las escenas que quería, los músicos que quería, era muy interesante ver cómo armaba lo que era imagen o *mapping* o todo en aquel entonces. Además, ella realizaba los vestuarios, e invitaba a artistas. Recuerdo haber compartido con Ana Jurado. Los personajes que quería tener fueron grandes enseñanzas, entenderles y dar los resultados esperados.

La cantidad de cursos, por pensar en los más formales, que estaban estructurados tal cual, como cursos, como procesos, me supongo, unos treinta. Sí, por verme moderada en el sentido de no incluir tantas experiencias que puedes estar teniendo con otros grupos, que también significan formación y aprendizaje.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Me daban la posibilidad de entender otros lenguajes y propuestas que no fueran las mías y al mismo tiempo implicaba investigar ese nuevo reto y dar respuestas. Lo considero como formaciones alternativas que se salen de la academia. Te vas autoformando con lo que vas creyendo que va a alimentar las ideas que tienes. Por ejemplo, el teatro siempre me gustó y andaba viendo a ver en dónde, pero como los grupos son muy hechos, muy cerrados, pues decía: “No, porque yo no desatiendo mi propia disciplina”. Pero cuando veía algún maestro bueno, no me importaba que fuera para principiantes, yo me meto con los principiantes para aprender el ABC. Últimamente, ya ves que los montajes, por ejemplo, con Miguel Ángel Gutiérrez, cada vez que hace un montaje tienen invitados para capacitar a su grupo, y yo entro en esa capacitación y también participo en el entrenamiento de los alumnos.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Quizás para lo que ayudan los papeles finalmente, es cuando solicitas becas, para los trámites, pero, de ahí a que los papeles te hagan mejor o peor, no. Pienso que eso lo dirá el público. Considero que vas dejando un testimonio de tu trabajo a lo largo de tu vida. El papel se requiere para trámites, para todo eso.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

No, entonces ya tenía dos hijos y trabajos; me las veía muy «atareada» y a manera de consuelo me dije: “¿Para qué me echo encima la teoría de lo que ya viví?” Esto es, sentía que me había tocado conocer a tanto bailarín y tanto artista de los setenta, gente tan buena y ejemplar, en fin, artistas muy buenos, que yo decidí quedarme con ese sabor.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

A partir de la fecha en que ya me considero dentro de lo profesional, por ejemplo, de la época de Dulce, era estar de estudiante. Como bailarina profesional, pienso que con Onésimo González. Ahí empecé en los setenta, o más atrás, yo creo que, como en el 68, algo así. O sea, cincuenta y dos años.²⁴

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

En el inicio siento que todo fluyó muy bien, porque es tan virgen, todo, el hecho de que descubres la danza, y estás así, entrando en ella, esto es, descubriendo el ABC. Es de lo más rico que te deja la carrera, cuando apenas empiezas a descubrir lenguajes que son establecidos y que no sabías que existían, como el ballet clásico. Vas descubriendo que existe un método, un sistema, un todo, un mundo, para escoger, una abundancia enorme, avasallante, y tú, con plenitud de edad, de juventud, y de deseos, sientes que no te cabe tanto, que quisieras aprender y abarcar todo. Porque yo quería entrar a tal, a tal, a tal, hasta que me convencí de que no podía abarcar tanto, y entonces me sujeté nomás al ballet clásico y la danza contemporánea. Después, ya no hay ballet clásico y solo la danza contemporánea. Y luego, danza contemporánea, ya no de otros, sino la mía. Ya no quise de nadie más que la mía, porque tengo que investigar en mí, lo que tenga que hacer, lo que tenga que decir. Esa fue la etapa de ir dejando,

²⁴ La entrevista se realizó el 26 de enero de 2021.

hasta encontrar la identidad en mi propia persona, acorde a la danza contemporánea. Ya después, esa parte de vincularme con otros artistas fue como otra etapa también que fue interesante; sin embargo, no tan plena como el haber sido bailarina del Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. En el Ballet de Amalia tenías todo, era el prototipo de compañía que lo tenía todo: los viajes, el equipo de gente, los maestros, el entrenamiento, los horarios, el sueldo, todo estaba, y ya cuando entras a tus recursos, te das cuenta de que estás en cero, o menos cero, con uno o tres o cuatro, comparado con ese rango de plenitud de llegar a ser una compañía profesional. Uno piensa que, por saber tanto, te sientes capaz, y que ya vas a poder hacer miles de cosas y resulta que no, que no funcionan las instituciones como quisieras, que no hay los medios. Aun así, lo poco que se va haciendo es virgen, fresco. Pero bueno, toparme con una realidad que no era precisamente que yo tuviera recursos para poder hacer las cosas, y tampoco he sido una buena gestora, sino «clavada» tanto en mi capacitación, y tú lo sabes mejor, cuando tienes hijo, esposo, en fin, así todo eso, también te implica otros esfuerzos. Sin embargo, justo esa es otra etapa, de mi profesión. Que me haya casado con un músico y que haya sido bailarina solista de su grupo significó nuevas experiencias y aprendizajes.

Y ahora, bailo con mis hijos, que son músicos. Curiosamente con ellos, o sea, ya había pasado la etapa de ser bailarina del grupo de mi esposo, que es como ser un accesorio de su grupo, no un proyecto mío. Esto es, él, ciertamente, me colaboraba a veces para trabajos que yo hiciera, pero él tenía siempre su música, y si yo quería hacer otra cosa, me hacía la música. Y a mis hijos, bueno, también les gustó colaborar conmigo en los inicios, y ya en cuanto se pudo y hubo apoyos, hicimos dos que tres cosas, entre ellas la de *Apariciones*, que tú viste y conociste.

Pero, últimamente, te platico que fui a una gira con mi hija y su pareja, fui a Morelia, y entonces allí me eché el «palomazo», me llevé una de las piezas y con la música en vivo, ya sabes que te prendes. Y quiero estar, ya a estas alturas, el ridículo que haga que importa. Y el público se sorprendió, porque aparte fue en un espacio muy pequeño, que apenas cabía. No era un foro para bailar, pero ahí hice mis garabatos como pude.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Retomando la etapa de mi vida en la que colaboraba con otros artistas, al mismo tiempo trabajé en la Secretaría de Educación Pública (SEP), con niñas. Además, con Delia Tavison, que fue una maestra que me invitó a trabajar, y que me apoyó con mucho también. Luego, trabajé en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). También trabajé en la U. de G., en Extensión Universitaria, con Paty Rodríguez, con el grupo Gineceo. Estuve unos años trabajando con ellos, con la experiencia de sentir que era directora artística; una etapa muy bonita porque había equipo y te apoyaban, también en el ITESO tenía apoyo. Fue muy agradable, ya que todas las experiencias son diferentes, con distintos resultados, pero en sí, así ha sido.

Al final de estos últimos años, haciendo para el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González un montaje por año, amén de otros que suceden en colaboración con la artista Penélope Downes. Penélope es una pintora a la que le gusta hacer objetos y hemos seguido haciendo montajes experimentales. Considero que la danza en Jalisco cada vez produce muchos bailarines, muy capaces para gestionarse y para realizar obras y para hacer sus creaciones, y por eso, pienso cada vez tiene uno menos la posibilidad de presentar y de llevar a cabo un trabajo como acostumbrabas con todas las de la ley, cada vez tiene que realizarse en breve tiempo.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Las primeras eran así, piezas, tal cual, como *El vuelo*, ¿no lo conociste tú? Era una «obrita» con el grupo de mi marido, esa fue muy atractiva porque era el vuelo de la Paloma, era como una paloma que yo hacía.

Tuve una etapa colaborando con el grupo de mi marido, con quien realicé una obra que se llama *La noche que nunca termina*, y luego *El vuelo*. Con el grupo Trueque, que era interdisciplinario, monté varias obras. Primero con Delia Tavison y después con Lola Lince, y posteriormente Lola agarró su línea y yo seguí sola. Fue cuando entré con Gineceo, y otras colaboraciones. O sea, llegué a hacer obras como esa de *El vuelo*, *Los que sueñan*, *Apariciones* y *Dana Dansha* con Ricardo Castillo. También, a nivel independiente, hay una que se llama *Mujeres de la imaginación*. Asimismo,

tenía obras como *Figuritas* y otras, la verdad, nunca las he contado. Llegué a montar un montón de piezas para la música de mi esposo. De esas, más bien conservaban el nombre de la pieza musical. Esas colaboraciones eran étnicas y ambientes de naturaleza. De ahí nació *Mayabuel*, porque me remitía a los nahuales, a la naturaleza, a los animales, a todo lo animal y natural, era el tema que desarrollé con él.

Entonces, ya cuando monté algo, eso me generó mucho material para creaciones posteriores. Por ejemplo, *Apariciones* es una obra que se modifica según en dónde se monte, tiene un guion, pero ese guion cambia cada vez según el lugar y según el número de bailarines, según los músicos o los invitados. Han participado hasta Andrés David, que es actor, y la «More», y gente que no son necesariamente bailarines, sino más actores.

Pero un número de obras definidas bien podría yo acordarme mínimo de unas treinta. No, pero fueron muchas más, porque cuento las obras; sin embargo, adentro están coreografías que bien se pueden rescatar como piezas. Ya que yo le ponía: esta se llama *Pájaros*, esta *Guerrieritos*, está *El viento*, y todo lo que iba incluido en la obra que eran como cinco dentro de un montaje, ya ves, no las estoy contando como una, sino como montaje entero. Pienso que entre las relevantes está *La doña* —así le digo de cariño, no obstante, se llama *Aparecida*—.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Me gusta mucho el tema de la naturaleza, pero también del ser humano, el ser humano dentro de su parte dramática, deprimente, de los indigentes y de la gente de la calle y de la gente que padece locura; esos asuntos me atraen y tiendo a abordarlos con facilidad. Además, está el otro lado en que llegan a tener sentido del humor, algunas surgen del juego, de pronto quieren ser diversión, una cosa de más goce y lúdica. Así es que, de repente, abordo temas, que son medio caricaturas. Por ejemplo, en la de *Apariciones*, hay una danza que hago como si fueran «calaveritas» que están armando su fiesta y bailando. Se me hacen chistosas.

También identifico la influencia de lo mexicano, y de los artistas locales, porque pienso que, si yo soy de Guadalajara, ¿para qué voy a buscar a Francia un poeta, si aquí tenemos poetas? ¿Para qué voy a buscar un

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

pintor o músicos, si aquí tenemos tantos artistas buenos? Entonces, nunca me ha interesado ni parecerme al *Butob*, ni parecerme a fulana, mengana o perengana.

Esa idea de lo propio, creo que me la metió mucho Amalia Hernández. Como mi maestra, me decía: “Lo mexicano es muy apreciado en el extranjero, como le vas a poder enseñar el Padre Nuestro al señor cura”, intentando hacer algo que no eres tú.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Mayormente, me he desempeñado como bailarina y coreógrafa. Dando talleres a grupos de teatro, de danza, tutorías de movimiento. Empecé a dar los sábados y venía gente a mi casa y aquí les daba clases o yo iba con grupos que me contrataban, pero nunca me atrajo tener academia, nunca. Me gusta mucho la idea de ir a los espacios, de conocer otros ambientes.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

El año anterior —2020—, estuve en Durango impartiendo un taller con un grupo de teatro, que, por cierto, van a presentar su obra el 30 de enero de 2021, la obra que hicieron. Y luego, juntamente con eso, te digo que siempre he tenido una clase de manera permanente en el parque Mirador, que ahorita está cerrado, pero, viene gente, la que quiere venir, porque aparte es gratis, no cobro. De repente, viene poquita gente, de repente venían más. Muy al principio llegaron a venir más alumnas, y ya después, como que las enfadé (*risas*), no te creas, no es eso, es que cada uno agarra lo que necesita y sigue su camino. Y sigo yo trabajando con Penny, o como que vienen señoras grandes o jóvenes, o, de repente, viene mi hija y un cantante, los invito a mi taller y lo toman, pero yo ya ni siquiera me anuncio.

También dirigí el proyecto de *Tela viva*, uno que con las máscaras de Penny hicieron unos videos de un minuto y medio. De la pandemia para acá, les dirigí videos, que ellas crearon con su movimiento. Están Ailyn Arelles y Gabriela Aguilar, pero también están Ale Díaz, Melissa Priske y Miriam Shoster. Esos los dirigí por el *WhatsApp* y por *Meeting*, así,

una que otra junta, pero principalmente, por llamadas telefónicas y me enviaban sus avances. Yo les doy la línea a seguir, lo que van a hacer, lo que quiero, y ellas van intentando. Eso he dirigido.

Lo más actual es que, por fin, dije: “Voy a ver qué puedo hacer”, y me inspiraste tú, Martha, que vi tu video tan hermoso,²⁵ me motivó, porque dije: “Mira, qué padre se está expresando, y yo aquí”. Y bueno, empecé a retomar, a desempolvar mis proyectos, porque, mucho, se me iba en dirigir, y yo no me movía. Bueno, como maestra sí, pero no haciendo algo para mostrar. Eso estoy haciendo en la actualidad,²⁶ lo que me queda de libre, la energía poca que le queda a uno, porque, se le va acabando.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

La que me faltó decirte fueron las tutorías, las que te invitan en la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ) a ser jurado, te dan alguna remuneración, mínima, pero no te dan un sueldo como tal.

Los ingresos económicos han sido, por ejemplo, cuando he trabajado en una institución universitaria, como el ITESO, ahí sí llegué a tener sueldo. Pero ya después no, desde entonces ya voy ganando conforme nos invitan a una gira, si hay presupuesto y lo que repartes a todos y lo que te corresponde a ti, si es que te corresponde. Ya sabes que es muy escaso eso. Pero las veces que he tenido buenos sueldos también, aparte de la universidad, fue con mi esposo, con quien trabajé en Los Cabos como bailarina de su grupo, en un hotel de mucho lujo y trabajaba en la naturaleza. Ahí hacía lo que hago, sin embargo, bien poquito, apenas unos minutos así, unas apariciones, bellísimos, según yo, muy poéticas en la naturaleza, con mis vestuarios y todo, y con la música en vivo.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

²⁵ Se refiere a la video danza *Desde mi encierro*, que realicé durante la pandemia y se compartió a través de la plataforma de YouTube.

²⁶ Enero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Nada más, como le digo a mi amigo Pablo Serna, soy la «chacha» (*risas*), soy la cocinera, eso es lo que soy, y aparte voy a cuidar a mi mamá porque ya está mayor, adulta mayor, voy unos días a su casa y la cuido. Básicamente, me dedico a labores del hogar que tanto renegué de chiquilla y ahora (*risas*) estoy tomándolas con mucha seriedad.

¿Has formado parte de alguna compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

La de Amalia, por ejemplo, se puede decir que con la de Amalia Hernández.²⁷ Y la U. de G. con la compañía de danza contemporánea Gineceo, donde también hubo apoyo y giras. En la escuela del ITESO, aunque, ahí uno trabaja como maestro y recibe un sueldo. También estuve en un período corto en el Ballet Teatro del Espacio.²⁸ Estuve en el Ballet de Amalia, después me salí un período corto, y luego me regresé a México y entré con Michell Descombey otro período corto y luego regresé al Ballet de Amalia Hernández.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Con becas, entre la oferta de proyectos que hemos hecho, hemos realizado algunas veces, por ejemplo, en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, hubo un poco de apoyo, y ya ves que breves son esos apoyos, nomás la función, te pagan y ya, pero, realmente eso no se puede decir que sea apoyo. El apoyo es el hecho de que te den publicidad, presten teatro y tengas público; eso es suficiente, y que te paguen la función. Pero, para toda la producción, que la exigen que sea nueva, obviamente no hay quien te la pague. Todo eso lo pagas tú.

Entonces, he tenido ese tipo de apoyos, dos o tres becas que he solicitado: una de estudiante, una de artista como creadora con trayectoria²⁹ y otra de Proyecta producción de SCJ y los Festivales Onésimo González. De ahí en fuera, lo de instituciones no, pero sí de gente particular

²⁷ Se refiere al Ballet Folklórico de México, que tuvo como directora a Amalia Hernández, desde su fundación en 1959, hasta la muerte de la directora en el año 2000.

²⁸ Compañía subsidiada por el gobierno cultural con sede en la Ciudad de México, que fue dirigida por Michel Descombey y Gladiola Orozco.

²⁹ En el Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA).

que te pide un trabajo, o que haces un trueque; no obstante, así dinero, yo no. Más bien, me ha salido de cuando he estado trabajando en instituciones o en proyectos institucionales, o, por ejemplo, que me contratan las compañías y me dan un pago por mis clases, por el curso que imparto. Me dan un sueldo, pero solamente en el período que dura el taller que imparta.

Entiendo que, ¿tus obras las produces con becas y con tu dinero?

Sí, y el apoyo conjunto de todas y todos, o sea, nos asumimos a lo poquito que tenemos, un poco lo que tenemos y lo que nos dan, con eso. Considero por eso que no hemos sido buenas gestoras, porque si fuera uno como otras y otros que, si consiguen, tendríamos más apoyo económico para la producción.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

Sí, claro, la falta de recursos hace que uno no tenga cara con que pedirle al bailarín: “Oye, baila gratis para mi obra”. Cuando ves que tienen sus necesidades, a mí me da pena, y no suelo hacer eso a menos que sea una cosa de mucho entusiasmo y solidaridad con alguna otra persona. Pero, claro que impacta el no tener dinero, pues no puedes pagar la música que quieres, la luz que quieres, claro que hace falta. Todo sale más limitado, más precario, siempre «pobretón». Aparte, ya cuando ves cómo otros, si saben conseguir, lo hacen muy bien, te queda un buen ejemplo de que uno no es capaz, lo digo por mí. Más bien me uno con ellos, y trabajo con ellos y colaboro con ellos, y eso también me da felicidad, ser parte de un buen proyecto. También eso me satisface, me da gusto y sigo aprendiendo.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Pienso que cada artista tiene sus allegados, su público, su gente a la que le gustan esos cánones estéticos que sigue, y todos esos la sustentan y la avalan y la sostienen mientras están convencidos de que va con su manera de pensar, de ver, de sentir. Y todo ese grupo le da cierto apoyo y mérito. Pero en cuanto surja algo nuevo y diferente y gustable, igual se

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

van para con el nuevo y tienen toda la razón y todo el derecho. Sí, así sucede, hasta yo misma me vuelvo fan de nuevos artistas. Van surgiendo jóvenes y te van gustando y yo misma voy sintiendo que lo mío tuvo su momento y ya, es como un traje que ya quedó usado y que en todo caso ya tuvo su vigencia, tuvo su vida. Si algo tiene la danza contemporánea, es eso, que es del momento, y del momento de los jóvenes. Si no nos acaba de gustar tanto lo que hacen, o lo que les falta, no sé qué, es su manera, el momento en que viven. Y entiendo muy bien que así es la historia, que no siempre vas a estar en el gusto de la gente. Claro, puede ser que reconozcan que en tu época aportaste algo, pero hasta ahí, si es que realmente uno llegó a aportar algo. Pero, eso no es del cuidado de uno, no es algo que uno fabrique, sino que la historia sola lo da, el momento de la vida lo da, no se lo propone uno, no está uno maquinándolo, ni calculándolo, más que nada, o sucede o no sucede, o gustas o no gustas.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera como creadora?

Quizás la congruencia del trabajo, y te van recomendando los resultados, te avalan.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Lo auténtico del trabajo, que no ando tras modas ni buscando parecerme a nadie, humildemente hago lo que puedo, quizá digan: “Mira, tiene un lenguaje, el cual tuvo que trabajar, investigar, tuvieron que estarse clavando en eso”. Básicamente, la estética que se produce. También, quizá, la entrega, el entusiasmo con el que hago las cosas, que no se me hace tanto, pero, sí, me involucro mucho. Yo creo que eso es básicamente.

Guadalajara, Jalisco.
26 de enero de 2021.



Fotografía 7: *Liz en Artes*.

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Lizbeth Herrera Almanza

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Es curioso, desde que tengo memoria, los escenarios me han atraído. De niña, en mi entorno no conocía el arte ni la danza formal, pero, siempre supe que me gustaba estar frente al público. Fue en la preparatoria, entre 2003 y 2005, cuando descubrí la danza académica y las artes en general como disciplinas profesionales, y comenzó mi interés por conocer más sobre la danza académica.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

No, aunque a algunos familiares les gusta bailar y la música, como *hobby*. Ninguno se dedica profesionalmente a las artes. Soy la única que se dedica a la danza. Recientemente, me enteré de que una media hermana estudió folclor, pero lo dejó al casarse y tener hijos.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Fue en la preparatoria, cuando empecé a investigar y conocer más sobre la danza. Un maestro me introdujo a la danza teatro, me llevó a la escuela de Artes Plásticas, y me dijo que en Guadalajara existía una carrera en arte, que tenía la posibilidad de vivir de la danza. Entonces, me presentó a maestros como Ismael García y Larisa González. Y al ver algunas funciones de los chicos de la licenciatura, decidí que quería dedicarme a la danza profesionalmente, no como un *hobby*.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Considero que fui la oveja negra de mi familia. Inicialmente, mi intención era estudiar medicina, aspirando a convertirme en cirujano, pero al descubrir mi pasión por la danza, decidí cambiar de rumbo profesional. Esta decisión generó un conflicto significativo, ya que no informé a mi familia hasta después de haber realizado los trámites de ingreso a la carrera de Artes Escénicas. En lugar de recibir apoyo, mi decisión fue cuestiona-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

da, y como resultado, me retiraron el respaldo económico. Afortunadamente, contaba con algunos ahorros provenientes de mis presentaciones con el grupo de danza al que pertenecía, lo que me permitió comenzar mis estudios. Con el tiempo, y a medida que avanzaba en mi formación, mi madre comenzó a reconocer la viabilidad de la danza como profesión, cambiando su perspectiva y brindándome su apoyo.

¿Qué estudios de danza contemporánea realizaste? ¿Podrías describirlos brevemente?

Estudí la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística en la Universidad de Guadalajara (U. de G.), y ahí mi técnica base siempre ha sido el Graham, y por fuera, he tenido diversos cursos de danza *Butoh*, de *Release*, de *Contact*, técnicas mixtas, Limón, entre otras cosas.

¿Has efectuado estudios de capacitación o actualización? ¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Sí, he tomado muchos cursos, aproximadamente treinta. He tenido la oportunidad de trabajar con maestros como Orlando Schecker, Raúl Parrao y Raúl Platas, entre otros, y he asistido al Festival Internacional de Danza de La Habana Vieja, donde he tenido la fortuna de conocer a otros artistas y tomar talleres con ellos.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

La actualización constante es de suma importancia. Tu danza, tu carrera, y tu formación académica en danza siempre constituirán una base fundamental. En cuanto a los estilos que vas adquiriendo, es esencial mantenerse a la vanguardia y estar al tanto de lo que se está realizando en el ámbito de la danza. No obstante, al final, cada individuo debe presentar su propia propuesta y buscar su estilo personal al momento de crear o de estar en escena. Ese sería mi ideal; sin embargo, considero crucial conocer las tendencias actuales y estar familiarizado con otras herramientas y formas de concebir el cuerpo y el movimiento.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Creo que sí. Siempre es importante obtener estos títulos y certificados, ya que representan un esfuerzo por aprender, mantenerse actualizado en el ámbito de la danza y profesionalizar dicha disciplina, evitando que se quede simplemente como un pasatiempo o una idea vaga y efímera de lo que se puede lograr. Desde una perspectiva académica formal, estas acreditaciones abren puertas a diversas oportunidades laborales, como la escritura de artículos, la docencia o la presentación de ponencias. Considero que proporcionan una visión más amplia de la danza, incluyendo la investigación y la concepción de la creación, más allá de simplemente bailar y estar en escena, que, por supuesto, es lo que deseamos.

Sin embargo, esta profesionalización amplía considerablemente las oportunidades.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

Sí, tengo una Maestría en Educación y Expresión para las Artes.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

He estado en el escenario desde 2003, sin embargo, yo cuento desde el año 2007, por lo que tengo aproximadamente diecisiete años³⁰ de trayectoria profesional.

Pláticame brevemente, ¿cómo ha sido la evolución en tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha?

Al principio, considero que mi interés por la danza era más una búsqueda emocional, una necesidad de estar en el escenario, una pasión por recibir aplausos, por mostrarme y ser visto en todas mis formas. Con el tiempo, mi perspectiva sobre la importancia de estar en el escenario ha evolucionado. He llegado a entender que, aunque la emoción es fundamental, también es crucial estudiar y adquirir habilidades técnicas. Es

³⁰ La entrevista se realizó el 18 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

esencial reforzar la expresión escénica y ser más consciente de lo que implica una creación formal y académica, pasando de ser un pasatiempo o algo que simplemente te hace sentir bien, a convertirse en algo mucho más estable, pensado y profundo, yendo más allá de la superficialidad.

Pienso que ha habido un cambio muy radical en mi concepción de la danza y en cómo me veo en el escenario. No solo busco lo que quiero hacer en escena, sino también lo que quiero ver y recibir en ella. Este cambio ha sido significativo y se ha desarrollado en procesos, desde la noción académica de movimientos básicos como el *tendú*, pasando por el esfuerzo físico de romperse las rodillas, saltar, girar, hasta alcanzar una visión más formal, tranquila y madura.

Esta evolución representa una concepción de la danza académica con propósito, con un discurso y una importancia que trasciende lo personal. Es una necesidad de comunicar algo más profundo.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

He creado alrededor de diez obras, algunas en colaboración con otros artistas.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

En primer lugar, considero que siempre he buscado un lenguaje muy honesto en mi danza, tratando de ser orgánico en todos los aspectos. No solo en la forma en sí, sino asegurándome de que exista siempre un complemento entre la forma y el contenido. Para mí, la danza no se trata únicamente del virtuosismo en escena; hay un trasfondo más profundo. Cada movimiento, cada giro, debe surgir de una necesidad genuina, no simplemente por su estética.

Mi enfoque en la danza está orientado hacia este equilibrio entre el discurso y la forma, lo cual es fundamental para mí. Además, todo parte de una necesidad emotiva, de una necesidad de expresión genuina. Este enfoque asegura que mi danza no solo sea visualmente impactante, sino también significativa y auténtica.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Soy bailarina, docente en la U. de G., doy clases de técnica Graham, concientización corporal y creación coreográfica. Hago coreografía. También trabajo en diversas agrupaciones como Rafael Carlín y Compañía, Transmutación Danza Contemporánea y con el Colectivo i.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Sigo bailando, sigo dando clases, sigo trabajando con el Colectivo i, sigo haciendo creación, entonces, sigo en todas las áreas.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, tengo un sueldo fijo como docente de la U. de G., y, dependiendo del proyecto, también gano dinero como bailarina.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No tengo otras actividades laborales.

¿Has formado parte de alguna compañía apoyada económicamente por alguna institución cultural?

No, nunca he pertenecido a una compañía institucional.

¿Cuáles son las agrupaciones en las que has trabajado?

Del 2003 al 2007, aproximadamente, estuve en Aglaia, que después cambió su nombre a Dionisos. Luego fui invitada por Martha Hickman a Transmutación Danza Contemporánea, también estuve ahí un buen rato. Después, me invitó a trabajar Larisa González en su proyecto Colectivo i, y desde hace diez años a la fecha,³¹ trabajo con Rafael Carlín y Compañía.

Y en esos grupos en los que has estado, compañías, ¿cómo se ha realizado el financiamiento de la producción de todas esas obras en las que has bailado?

Principalmente con recursos propios y, en algunos casos, con becas y apoyos gubernamentales como Proyecta producción de Secretaría

³¹ 18 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

de Cultura Jalisco (SCJ), y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

No pienso que la calidad del producto dependa directamente del financiamiento. Un artista talentoso y un creativo excelente pueden producir obras de alta calidad, independientemente de los recursos económicos disponibles. La calidad de una obra no está determinada por la cantidad de dinero invertida, ni por contar con el mejor vestuario o escenario. La esencia de una obra de calidad trasciende el financiamiento.

No creo que recibir una beca de un millón de pesos garantice la excelencia de una obra; una producción costosa puede carecer de calidad artística. Sin embargo, el financiamiento puede mejorar ciertos aspectos complementarios de la obra, como proporcionar un vestuario de mejor calidad, una producción más cuidada o la posibilidad de pagar por música original. En este sentido, el apoyo económico puede ser beneficioso y aportar mejoras, pero la calidad intrínseca de la obra no depende del dinero.

Según tu percepción, ¿cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que la legitimación de un artista se logra a través de una serie de pasos y una evolución constante. En primer lugar, es fundamental estar presente en la escena, mantener una constancia en la aparición, creación y realización de proyectos, permitiendo que el público conozca tanto al artista como su trabajo, y desarrollando un proceso continuo de prueba y error. Este es un aspecto crucial, ya que, si nadie te conoce, difícilmente podrán legitimarte.

La constancia en el trabajo y la búsqueda persistente son lo que permiten que el público, los profesionales del ámbito de la danza, los gestores culturales y los encargados gubernamentales de repartir becas y asignar teatros, lleguen a conocerte y a reconocer tu labor. La legitimación del trabajo artístico no depende del mero gusto personal hacia un bailarín,

creador o coreógrafo, sino que se basa en esta lucha constante por desarrollar un lenguaje propio y en la persistencia de estar presente en la escena, en este caso, de Guadalajara, aunque este principio es aplicable a cualquier lugar.

¿Cómo piensas que se ha legitimado tu trayectoria?

Gracias a las oportunidades de estar en escena y trabajar con grandes creadores como tú, Martha Hickman, Larisa González, Rafael Carlín, entre otros, y por mi disciplina y constancia en la búsqueda de nuevos lenguajes y técnicas.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

A lo largo de estos años, una de las cualidades que me ha definido ha sido mi disciplina. Considero que poseo un alto grado de disciplina, ya que me tomo mis compromisos con la máxima seriedad. Esta disciplina ha sido una constante en mi vida. Asimismo, soy una persona profundamente apasionada. Esa pasión se manifiesta en mi trabajo, y creo que es algo que se percibe y se reconoce, especialmente en el ámbito de la danza, donde dicho reconocimiento es esencial. Considero que pongo todo mi corazón en lo que hago, lo cual es fundamental para la ejecución, la interpretación escénica y la creación artística. Este compromiso refleja que lo que hago no es simplemente una afición, sino una verdadera vocación que tomo con la máxima seriedad. Cuidar mi trabajo y respaldar el de otros con compromiso, es algo que me define tanto como persona, como artista y profesional.

Guadalajara, Jalisco.
18 de febrero de 2021.



Fotografía 8: *Alfonsina en la Capilla abierta.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Alfonsina Riosantos

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Por ahí de los catorce años descubrí ese gusto. En realidad, fui una niña bastante tímida, era muy temerosa, más bien para el cuerpo y por cosas que me exigían moverme y brincar, nunca fui inquieta. Precisamente ayer hablaba con alguien de eso, que en una fiesta de una «amiguita» de la secundaria empecé a bailar y fue ahí donde encontré ese gusto, con la sorpresa de darme cuenta de que podía moverme libremente. Luego, no fue nada formal de inicio, empecé a tomar talleres y clases, iba al ballet, iba al jazz y esas cosas. A mis dieciocho o diecinueve años, que tenía que elegir una carrera, empecé la carrera de Letras y a la par empecé a tomar clases de danza contemporánea. Luego, me di cuenta de que el gusto era por la danza más que otra cosa y empecé a estudiar formalmente la carrera de danza contemporánea.

¿Hay algún artista en tu familia?

No.

¿Alguno se dedica a la danza?

Tampoco.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Yo creo, si me pongo a analizar mi origen y el tipo de educación que recibí, que fue bastante estricta, mis padres eran muy religiosos y había muchas prohibiciones. Cuando empecé a descubrir mi cuerpo y sentir que podía expresarme, tuve que confiar y, contra la opinión de mis padres, empecé a bailar.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Terrible, mi padre duró muchos años sin hablarme.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Qué estudios de danza contemporánea realizaste? ¿Podrías describirlos brevemente?

Empecé bailando en la carrera del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), en profesional-medio. No existía una licenciatura, solo era una carrera técnica. Estuve en la escuela del INBA cuatro años, pero a la par entré a la escuela del Hospicio Cabañas. En el INBA teníamos una formación desde el ballet, folclórico y contemporáneo con el maestro Onésimo González, luego entré a la carrera del Hospicio Cabañas. Lo que aprendíamos era Graham con Antonio González y clases sueltas de ballet también.

¿Algunos de esos estudios han sido a nivel licenciatura?

No.

¿Has efectuado estudios de capacitación o actualización? ¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Una vez que terminé con esas escuelas, empecé en la Compañía de Lola Lince, con quien estuve cinco años bailando. Dentro de esa compañía, conocí la danza *Butob*. Digamos que mi especialización, si le queremos llamar así, ha sido dentro del *Butob*, donde he trabajado profundamente, con diferentes maestros y en diferentes talleres y seminarios. Actualmente, sigo tomando seminarios y talleres.

¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Estaríamos hablando de unos quince cursos y talleres, aproximadamente.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Considero que me permiten profundizar en mi trabajo y adquirir herramientas. Elaborar un plan de trabajo personal y prepararme mejor en los talleres que imparto.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete?

A nivel personal no, pero pienso que, si me interesa adquirir una beca en el extranjero, viajar o formalizar esos estudios fuera de México en donde yo no sea conocida, sí sería necesario.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

Tengo un diplomado en Historia del Arte. Estudié la carrera de Letras, pero no la terminé. La estudié por dos años solamente. También he tomado muchos talleres de literatura, ya que me gusta mucho escribir.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Profesionalmente, después de haber terminado con mis estudios y haber participado con Lola Lince durante cinco años. A partir de entonces inicié mi proyecto personal, este fue en el 2001.

Pláticame brevemente, ¿cómo ha sido la evolución en tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha?

Pues como en toda labor artística, un rigor muy íntimo que todos llevamos, partimos de una idea primero y luego vas profundizando. En mi caso, empecé bailando danza contemporánea, tomé clases de ballet y luego me di cuenta de que ya estaba grande y que no era ese lenguaje el que yo quería explorar. Después, en la danza contemporánea, tampoco me encontraba completamente satisfecha. Entonces, creo que el descubrimiento de la literatura y de las artes plásticas, me llevó a encontrar un lenguaje que fui redefiniendo con el tiempo. El *Butoh* me permitió explorarme desde otras maneras más honestas a lo mejor que en la danza contemporánea o en otras técnicas no encontraba, entonces ha sido de auto-descubrimiento también, ir encontrando qué cosas me son significativas como ser humano. En ese sentido, me ha aportado mucho porque, desde ahí, encuentro que puedo ser también una mejor persona, una mejor maestra, una mejor intérprete y ese es mi camino ahorita. Considero que sí ha habido una evolución interesante para mí y muy grata, saber que uno puede ser mejor desde el quehacer artístico.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Son catorce obras.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Considero que estoy muy ligada a esto que te mencionaba de la literatura y el psicoanálisis, creo que está muy influenciada por la plástica. Quizá eso sea una característica muy importante para mí, mirar el cuerpo desde esos lugares o, mejor dicho, que sugieren cierta inestabilidad, ver la posibilidad de crear cuadros desde la danza.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

He sido intérprete, creadora, soy maestra, tengo un taller permanente de entrenamiento y exploración sobre el *Butob*. Es un taller-laboratorio de investigación sobre la danza *Butob*. También, he sido asesora de proyectos que tienen que ver con la danza y el teatro. Además, he colaborado como jurado de becas, asesorado piezas teatrales desde la danza, he sido consejera de Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ). Asimismo, colaboré durante un año con el periódico *Mural*, desde el consejo editorial.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Bueno, sigo creando, acabo de terminar una pieza con mi compañía. Iniciamos en el año 2020, antes de la pandemia. La compañía se llama Camino cuerpo *Butob*, la pieza que está por estrenarse se llama *El cuerpo infinito*, y, junto con esta coreografía, hicimos una videodanza. Sigo en el taller - laboratorio, entrenando y formando bailarines.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Muy poco, pero sí.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No, solo ser mamá.

¿Has formado parte de una compañía apoyada económicamente por alguna institución cultural?

No.

¿Cómo has financiado la producción de tus coreografías?

Para unas he obtenido becas, otras han sido colaboraciones y otras más, desde la autogestión.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

La calidad no, pero creo que podría hacer más si tuviera un apoyo constante.

Según tu percepción, ¿cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Pienso que es en gran parte por el impacto que causa el trabajo, quizá tiene que ver con cierta originalidad, con cierta honestidad, con lo que se hace y el recubrimiento estético del trabajo. La calidad del trabajo es eso lo que le da el valor al artista, más que la cantidad de público o la gran inversión que se haga en un proyecto.

¿Cómo piensas que se ha legitimado tu trayectoria?

Pienso que desde ese cuidado y rigor que mi trabajo muestra, trato de apegarme a una expresión honesta, que el público puede constatar. Quiero que mis obras hablen desde un lugar muy personal, desde lo que yo miro.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

El respeto que tengo por mi propio quehacer y por el trabajo de los otros. La constancia, el compromiso, la originalidad y la coherencia.

Guadalajara, Jalisco.

5 de marzo de 2021.



Fotografía 9: *Liz en Plaza Fundadores.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Elizabeth Mercado Espejo

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Yo creo que desde muy chiquita. No me acuerdo exactamente la edad, pero siempre tuve un gusto por el movimiento, y a lo mejor de más chiquita, no sabía que era danza, pero siempre estaba buscando cómo moverme. Mi mamá me metió en muchas clases desde pequeña, de gimnasia y todo lo que encontraba de actividad física desde la primaria, porque a mí sí me tocó en la escuela, festivales en donde uno bailaba cada año cuatro o cinco veces —en la primavera o diciembre—. Siempre había la oportunidad de bailar, y me encantaba. Creo que, aparte del cuerpo y el movimiento, me gustaba tomar otros personajes. Era muy divertido disfrazarme. Para mí era ponerme un disfraz, ponerme los vestuarios y entonces me gustaba escaparme de mi aparente personalidad, digamos que a lo mejor en esa época no sabía que era una personalidad. Pero me gustaba mucho esta manera de manifestarme desde otros lugares que no era Liz, la individualidad de mi persona llamada Liz. Y me encantaba, yo me aprendía las coreografías, siempre levantaba la mano. “¿Quién quiere bailar?” Por supuesto, yo siempre estaba ahí.

En esa época, mi papá, además de tener un trabajo formal, fue director de teatro. Entonces nos llevaba mucho a los teatros. Desde que tenía seis o siete años, me acuerdo más de su presencia escénica. Y ellos presentaban muchas obras para empresas y obras en el Teatro Degollado, por ejemplo, cada año *Don Juan Tenorio*. Me llamaba mucho la atención su transformación, lo veía diferente de cómo era en la casa como papá, verlo en un espacio que me llamaba muchísimo la atención: los escenarios. Curiosamente, papá actor, no quería que sus hijos fueran artistas, nunca nos llevó a clases él, o sea, nos llevaban a clases, pero más bien a las tablas gimnásticas de la escuela y eso, pero creo que decía: “Pues yo creo que estos no van a vivir del arte”.

Nunca nos acercó mi papá, pero yo, a los quince o dieciséis años, que ya tenía mi propio pie, empecé a buscar, y mi primer acercamiento fue en el Departamento de Bellas Artes de aquella época, que estaba en el

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Teatro Alarife Martín Casillas. Me acerqué y ahí fue cuando empecé a tomar clases formales, y aunque no decidí en ese momento que iba a ser mi carrera, sí que quería prepararme de una manera más profesional. Me llamaba muchísimo la atención ver a las bailarinas, esos cuerpos tan expresivos, y entonces, dije: “Bueno, yo quiero eso que ellos hacen”. Empecé a tomar clases y poco a poquito mi vida se fue llenando más de estos espacios que me tenían más viva. Yo creo que esa energía, que no sabía ponerle un nombre, —ni siquiera le llamaba energía—, era como una presencia que me llamaba mucho. Entonces, por ahí entre, ¿qué te digo? Ni siquiera sabía por qué yo seguí, estudié la prepa, estudié la carrera de turismo, a la mitad dije: “No, yo ya me voy a bailar”.

Claro, mi papá ya no me pudo decir que no, yo ya estaba tomando clases más formales con Olivia Díaz, que se podría decir, fue como mi primera maestra, ya que me enseñó el camino de la disciplina y la técnica, porque Olivia tenía un sistema que venía del Centro de Investigación Coreográfica (CICO) y una escuela formal. Y ahí sí, fue desde el principio de acondicionamiento físico, un año, que se me hizo eterno porque yo ya quería bailar, y pensaba: “No hago nada, es pura clase, ¿cuándo vamos a bailar?”, o sea, primero era ver si realmente nosotros nos comprometíamos con esta disciplina. Cabe decir que siempre he sido disciplinada, creo que no es algo que me cueste trabajo, porque me gusta la gente disciplinada, para mí eso no fue ninguna dificultad. Entonces, empecé desde chiquita y poco a poquito me fui acercando a la técnica y a los maestros.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

Más bien, pregúntame ¿quién de mis hermanos no es? (*risas*) Porque somos cuatro hermanos, de los cuales el más grande estudió letras y ahora hace paisajismo, pinta, diseña también espacios. Erika, mi hermana, cuando no estaba estudiando danza, estaba estudiando música, y escultura, probó de todo, y ahora su trabajo es maestra de arte. El que sigue de mí, Víctor, que decía: “Alguien los tiene que mantener, me tocó a mí tener un trabajo formal”. Entonces, tres hermanos de cuatro y mi papá, que, te digo, tenía su trabajo formal, pero, estuvo muchos años trabajando, dirigiendo obras de teatro.

¿Solo tu hermana se ha dedicado a la danza?

Sí, y Claudia Herrera, que es mi prima. Claudia es hija de una hermana de mi mamá. Digamos que las tres empezamos a tomar clases, Claudia, Erika y yo. Iniciamos así juntitas, íbamos todas al Alarife a tomar clases, y después, las que seguimos juntas muchos años, fuimos Claudia y yo.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

La danza contemporánea fue mi casa. Inicié realmente con el contemporáneo, curiosamente porque muchas bailarinas del ballet se van al contemporáneo, o del flamenco. Acá no, mi primera maestra formal fue Olivia Díaz. Diario, teníamos clases, dos horas diarias en el edificio de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), imagínate, íbamos con un piso con alfombra. Ahí empecé, y en esa época, justamente después de con Olivia, me fui con Antonio González, porque que te digo que yo ya quería bailar. Con la maestra Olivia no veía claro, ya se me hacían muchos años de solo tomar clases. En esa época Toño tenía su grupo Neodanza. Entonces, yo iba a la par con Olivia y luego iba con Toño, y ahí, se abrió otra ventana para mí, que ya los veía profesionales. Estaban Nicolás, Enrique González, Jesús Caudillo, Yolanda Tiscareño que era ya bailarina, y bueno, pues dije: “Aquí”. Me aprendía todas las coreografías. Sí, fue cuando empecé a bailar en donde nos pusieran: El parque, la plaza, en la tierra, en el cemento, en donde fuera.

Justo en esa época llegó Adriana Quinto a la U. de G.³² Ya ves que ella es de tus tierras,³³ es tu paisana; pero venía de México con este proyecto de hacer una compañía de danza. En esa época empecé también — picando por todos lados— a tomar clases de ballet con Sergio Vicencio. Sergio Vicencio era maestro de Tuilli Romero, a ella la había invitado Adriana a la compañía. Esto es, por ahí se creó el lazo, el vínculo, y nos invitaron a tomar clases a Casa de la danza. Te estoy hablando del 90 o

³² Año 1991.

³³ Se refiere a Xalapa, Veracruz.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

91, y ahí Adriana nos echó el ojo. Ella estaba buscando principiantes, dentro de su compañía, y nos llamaba becarios, y me tocó la bendición enorme, de que ella nos dijo: “Pues vénganse para acá, yo tengo la Universidad, vamos a hacer una compañía, y tengo beca para algunas personas que se quieran unir”. Además, ya tenía sueldos para los bailarines profesionales, como Oscar Velázquez, Lino Perea y Narciso Sánchez, bailarines que ya tenían una trayectoria. Entonces, tenía cinco o siete becas para los nuevos que estábamos llegando. Claro que yo dije: “Por supuesto”. En esa época iba a la universidad —con la compañía—, y me la pasaba tomando clases toda la tarde y aparte trabajaba, yo no sé a qué hora hacía todo eso.

Entonces, ella nos ofrece estas becas, y yo espero seguir con mi trabajo. Me dedicaba a la universidad y a la danza, se supone. Pero justamente estaba en cuarto semestre de turismo, estudiaba la Licenciatura en Turismo, cuando Adriana nos dice: “Bueno, si se van a comprometer, yo necesito que estén aquí cinco horas por la mañana”, que era el horario que yo tenía en la escuela. Ni dudé, o sea, dije: “Claro, yo lo que quiero hacer es bailar y me están ofreciendo un sueldo”, que no era mucho, pero, para mí, en ese momento que vivía de mis papás, realmente no era como para mantenerme solita, dije: “Por supuesto”. En ese momento tuve el privilegio de tener un sueldo, porque nos estábamos preparando, ni siquiera me consideraba en ese momento una bailarina profesional.

Cuando nos invitó Adriana, nos llevó muchos maestros, entre ellos Philippe Beamish que era maestro de ballet. Bueno, él llegó después, pero antes tuvimos maestros de ballet de las academias de Guadalajara, todos pasaron por la compañía de Adriana. Alex Zibyn, Ana Torquemada, Ana Jurado, y todos. Teníamos maestros de ballet, teníamos «supermaestros» de contemporáneo, y a la par de construir mi carrera, recibía un sueldo —pequeñito—, y podía dedicarme de manera profesional a lo que me gustaba.

Eso para mí era, y lo sigue siendo, un gran privilegio, tener apoyo de la U. de G., que en esa época le dio totalmente el apoyo a Adriana. Creo que Raúl Padilla era el rector. No me acuerdo exactamente, pero

éramos como catorce, más o menos. El espacio de la Casa de la danza era hermoso, teníamos muchísimo apoyo.

Entré por la puerta grande, con ese gran privilegio. Se puede decir que de ahí en adelante viví de lo que hago.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Mi papá, creo que como él ya tenía ese acercamiento al teatro, supongo que le dio gusto, porque nunca me dijo: “No dejes tu carrera, termina”. Aunque luego yo le decía: “Me hubieras hecho que la terminara”, él me decía: “No, porque yo te veía tan contenta”. Además, estaba recibiendo un sueldo, que era rarísimo, digo, si lo es ahora, hace treinta años, más raro. Mi papá era muy muy abierto, y mi mamá estaba encantada. Yo creo que me veían tan contenta —mis hermanos igual—, que todos lo recibieron muy bien, y hasta la fecha son de mi club de fans. Mi mamá siempre está ahí en las funciones de danza. Mi papá ya murió, pero siempre fue a las funciones, siempre estaba «superapoyador». Entonces, por el lado de mi casa, muy bien.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea? ¿Podrías comentarlos brevemente?

Los primeros fueron con Olivia Díaz, con ella la formación era con técnica Graham, te digo que eran años. Después lo entendí, pero en ese momento, yo estaba desesperadísima. Olivia te formaba con Graham, y ya que tenías dos años de haber hecho el acondicionamiento y empezar con toda la disciplina del Graham, nos daba unas técnicas como Limón, que era para la cualidad del movimiento; ella lo manejaba «padrísimo».

Después de con Olivia fui con Adriana. En la compañía me formé con clases también de Graham y nos daban mucho ballet. Considero que esta técnica para mí no fue formativa, porque yo realmente ya tenía años tomando clases de contemporáneo. Pero sí, fueron muchos años y hasta puntas nos hicieron tomar para adquirir fuerza, disciplina y todo lo que requerían.

Adriana Quinto nos llevó muchos maestros y cursos que tomábamos, desde Javier Romero, y más maestros. Lino Perea y Óscar Velázquez

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

también nos dieron muchas clases; ellos fueron los maestros que teníamos. Luego también tomé muchos años de jazz con Silvan. Yo iba a su escuela en la tarde, te digo que me la pasaba todo el día tomando clases. De Silvan me encantaba también su estilo y me imagino que también yo le llamaba la atención, porque no era nada más jazz lo que yo hacía, más bien una combinación y él podía explorar otros territorios en un cuerpo que se expresaba desde otros lugares, no solamente tan «jazzero» como sus clases, ya que era una academia.

Duré muchos años bailando con Silvan, y combinaba con otras técnicas. En el ballet también fueron muchos años y muchos maestros. Se podría decir que cuando entramos a la carrera,³⁴ que te acordarás, pues ya éramos más formados y deformados. Ya habían pasado muchos años de andar bailando por todos lados.

¿Algunos de esos fueron a nivel licenciatura?

Cuando entramos a la nivelación, fue más bien formalizar. Ya teníamos varios años queriendo formalizar todos esos años. Aunque no teníamos una base académica, pero contábamos con toda la trayectoria.

¿Estudiaste la nivelación porque antes no existía una licenciatura en danza en Guadalajara?

Me hubiera encantado, pero no existía. Me acuerdo de que era técnico lo que había, y me acuerdo haber ido también ahí, a la Escuela de Artes. No sé si venga dentro de tus preguntas, pero para mí el «partea-guas» de conmovirme ante bailarines en vivo, donde decidí que yo quería eso y quería vivir de eso fue cuando vi a un grupo de bailarines en la Escuela de Artes. No sabía que había escuela, pero fueron justamente Pablo Serna, Lola Lince y Paloma Martínez, en una obra. Me acuerdo de que se presentaron en la escuela de Artes, con la coreografía *Cicatrices*, con unos textos de Ricardo Yáñez, me encantó. ¿Quién sabe qué fibras me movió?, porque yo dije: “Esto quiero para mi vida siempre”. Es curioso, porque yo ni conocía a los maestros en ese momento, sino hasta muchos años después, pero recuerdo que me impactó.

³⁴ Se refiere a la Nivelación en Artes. Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea de la U. de G.

¿Has hecho estudios de capacitación o actualización? ¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Ya perdí la cuenta, la verdad, algunos años la llevé y luego creí que en los currículums era tan ridículo. Como cinco en cada año, según yo, eso ya era como un resumen de todos, y bueno, terminé diciendo: “No, esto ya es demasiado”, era una cosa muy, muy gruesa. No sé, si tengo casi treinta años bailando y me echaba, mínimo cinco por año, ya son muchos.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Pienso que esa es una base muy sólida, o sea, comentando esto de que ya teníamos muchos cursos, talleres, maestros, coreógrafos, que realmente nos formamos a la par en la compañía de la U. de G., creo que los estudios formativos de la nivelación vinieron a estructurar mucho, cosas de coreografía, teóricas, de historia de la danza. A lo mejor podrías decir: “Bueno, ya son bailarines, ya tienen una carrera, una trayectoria, ¿cómo para qué?”. Sin embargo, para mí fue muy importante, una base muy sólida. Que fueron realmente no tantas clases, pero, fue más el gusto. A mí me encantó ese tiempo que estuve en la nivelación. Era «aplicadísimo», porque me encantaba escribir. Toda esta parte te lo dan justamente.

Además, he asistido a muchos talleres, y lo sigo haciendo. Justo acabo de tomar un curso con Espartaco, que es un bailarín de *Butoh*. Espartaco es de Michoacán, y trabajamos mucho. Es una maravilla, porque vuelves otra vez a tomar tu cuaderno, a sentarte a escribir, a estructurar, porque reflexiono, me cuestiono a mí misma, y entonces, creo que ese terreno es muy importante y no se debe abandonar. Considero que debe de ser la fuente de donde uno va y bebe. Siempre lo he pensado, y ahí estoy de repente, tomando libros porque me gusta todavía entender. Desde este lugar donde estoy ahora comprendo por qué la maestra Olivia quería que nos formáramos tres años.

Además, creo que esta parte formativa a veces es carencia para muchos bailarines, a veces pareciera que no se necesita, y por supuesto que se necesita tener una base sólida teórica académica, ya que eso te va a

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

nutrir desde otros lugares, porque no nada más es el cuerpo. Aunque, finalmente, el cuerpo es el que se expresa, lo que tenemos aquí más burdo y lo que se ve, pero todo lo que contiene adentro, es el territorio que se va a expresar. Si no, solamente es algo que es bonito. Pero ¿de dónde te vas a nutrir, de dónde te vas a sostener?, pues de todos los que vienen atrás. Ya investigaron, ya hicieron sus técnicas y crearon estilos. Entonces, lo sigo haciendo y lo seguiré haciendo, aunque termine como Kasuo Ono, haciendo.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

La importancia es más para el mundo en que vivimos. Siendo realistas, vivimos en un mundo que sí se basa mucho en la educación formativa, y si tienes una licenciatura vas a poder acceder a lo mejor a un trabajo dando clases en tal lado, y si no las tuviera, pues probablemente dirían: “Bueno, es que yo sí necesito que tengas mínimo licenciatura”, porque ahora sí ya es mínimo, ya deberías tener maestría, y como tú, estar explorando en el doctorado. ¿Por qué?, porque así es. A lo mejor, si voy a una audición para un papel o un personaje, probablemente ni me lo pidan y le convenza mi expresión y sí conmuevo, sí transmito. Pero, si voy por un trabajo más formal, en una escuela, por supuesto que no es lo mismo que llegues teniendo un título, que sí sabes, que tienes algo que avale. Más que nada, creo que para esas situaciones laborales sí es necesario un título.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

No, pues los dejé truncados por irme a bailar. Oye, me fui a buscar la felicidad y la encontré.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Desde el 92, ya veintinueve.³⁵

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

³⁵ La entrevista se realizó el 5 de marzo de 2021.

Creo que, de una manera muy bonita, muy natural. Por supuesto que, al principio, muy enfocada en la parte técnica, era el logro del virtuosismo, de eficiencia y habilidad. He tenido la fortuna de tener un cuerpo, decía el maestro Pablo Serna: “Usted nació para bailar”, y me lo han dicho varios maestros a lo largo de mi carrera. Raúl Parrao también alguna vez me decía: “Pues, es que ni te esfuerzas en mantener tu figura”. Al respecto de mi alimentación, como bastante, y nunca he batallado de nada, de verdad, Martha, pienso que tengo un cuerpo muy noble para la danza, seguramente algo le trabajé en las otras vidas para tener esta fortuna. Y te digo, al principio estuve muy enfocada en esta parte de ser eficiente. Creo que era lo que buscaba, también creo que era lo que el coreógrafo me pedía, lo que el maestro me pedía: cumplir, mucha disciplina. Eso no me ha costado trabajo y hasta la fecha me considero alguien disciplinado.

Por otra parte, lo que ha cambiado mucho es la manera en que abordo la expresión del cuerpo y cómo nutro mi forma de bailar. Ya no solamente escudándome en la forma o en la técnica, sino que, realmente, sí se ha dado una transición hacia la confianza que te da todos estos años, de un cuerpo de alguna manera trabajado. Pienso que, ahí están los grandes saltos o las piruetas, o todo esto que me gustaba tanto antes y que ahora he podido prescindir de ese estilo de danza virtuoso. En cambio, mi danza va más hacia una búsqueda más personal, de lo que nos une con esta manifestación tan poderosa como es la danza; esta expresión más hacia un territorio sagrado, por ponerle un nombre.

Bueno, te decía que, no sé si sea la edad, la madurez, el tiempo bailando, la avidez de bailarle al público, ahora se ha convertido en algo más sagrado, ese territorio que tiene que ver con la plenitud, como explorar hacia más adentro. Cada vez más entro a la entraña, ya con la confianza de que hay algo que decir. A lo mejor, a los veinte o veinticinco años, yo decía lo que me pedía el coreógrafo o lo que estudiaba, y ahora, hay muchas cosas, tan es así que, yo me salgo aquí, en mi casa, y le bailo a la luna, o le bailo al árbol. Lo que manifieste en el momento, con esa confianza de que hay mucho que decir, que hay mucho territorio que explorar y que ya no tengo que limitarme a formas, imitar a tal o cual grupo, o cómo se mueve ahorita la corriente de la generación tal. Me acuerdo de que los

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

noventa todos bailábamos Win Mertens, todos bailábamos su música, todos nos movíamos igual. Entonces, era repetir incluso pasos, secuencias de movimiento, que las encontrabas aquí en Guadalajara, y en Xalapa, y en Monterrey, y todo el mundo bailábamos igual. En cambio, ahora, con esta exploración de un cuerpo mucho más confiado en el poder de manifestación, de lo que sea que a mí me inunde o me conmueva.

Me gusta mucho, por ejemplo, leer poesía y por ahí me inspiro. O en situaciones que para mí son conmovedoras, o incluso a veces, nomás de sentir el aire o de escuchar alguna música, o del aroma o el calor o lo que sea. Y entonces, hay una confianza de manifestarlo, de expresarlo, sin que a lo mejor haya atrás algo que me diga: “Estás bien, estás mal, te vas a ver así o te vas a ver de este otro lugar”, y siento que uno se va despojando de formas y se va liberando, y por eso te vuelves como más pleno. No sé si eso se vea o no cuando uno baila, supongo que algo se verá, pues es atractivo ver. A mí me gusta mucho ver bailarines y bailarinas maduras, por ejemplo, Pina Bausch, que era tan atractivo ver esos cuerpos que no son los cuerpos de jovencitos de veinte, ni siquiera de treinta años. Hay una historia atrás de ellos, hay una memoria, y te atrapa, te jala. No es que uno deje la formalidad, más bien es que eso te sustenta y eso te sostiene y le vas sumando procesos de vida, y se vuelve mucho más bello para mí. Me gusta mucho más ver, más que lo que está de moda o lo que todo el mundo quiere bailar. ¿Qué me dice Martha? Pues me dice toda una historia y que ha vivido un montón de experiencias.

Creo que esa es la transformación, más que un cambio que se va viendo a lo largo de los años.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Empecé a participar en la creación, más como cocreadora con Anzar,³⁶ aunque los únicos que coreografiaban realmente eran Conrado Morales y Rafa Carlín. Llegó un momento en que había que buscar la manera de participar todos los integrantes para enriquecer el trabajo. Fue por ahí del 2000, cuando empezamos a trabajar de una manera diferente, que, si

³⁶ Compañía de danza contemporánea de la U. de G.

bien había una persona a la cabeza, todos aportábamos muchísimo y se podría decir que era una creación colectiva. Ahí compuse algunas piezas en esa época en la que empezamos a trabajar combinando y explorando el tema de filosofía del yoga.

También con Lola Lince, con la danza experimental y el *Butoh*, me empecé a atrever, y dije: “Bueno, sí, vamos, pienso que sale”. Porque había siempre el miedo de yo hacerlo todo. Pero en Anzar empezamos a trabajar en colectivo y hacíamos obras en las que cada uno hacía una escena, alguna la hacía Mónica Castellanos, y otra, cada uno. Fue como desde el 2000, creo que todo el trabajo que estuvimos juntos hasta que yo estuve muy activa en Anzar, —que fue hasta el 2012—, hicimos como unas ocho coreografías en donde así se trabajaba.

Finalmente, en Pájaro de nube³⁷ con Bety Cruz, siempre hemos trabajado así. Ella es, digamos, la idea coreográfica; la idea es de ella, pero es una obra colectiva. Entonces, ella te propone buscar cómo vas a manifestar la idea que te pide, y se vuelve un trabajo de cocreación colectiva muy bonito. Creo que ahí es donde uno toma su lugar como bailarín, porque tienes alguien que te va guiando, o alguien que te ve afuera. Aunque, he de decir que se vuelve muy difícil cuando son grupos pequeños como nosotros, que somos tres, porque, ¿quién me ve? Bueno, yo me pongo acá y luego tú acá, la labor de coreógrafo creador, y ya últimamente ha sido así como nosotros trabajamos.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Es realmente curioso, porque esa danza para mí surgió con Lola Lince, cuando empecé. Eso fue un «parteaguas» de mi historia en la danza. La vi una vez, ya la había visto bailar y yo fui y le dije un día —creo que estaba Roberto Castelán en esa época—, y le dije: “Yo quiero bailar, por favor, ¿qué hago? No me paguen, pero yo me quiero ir un año”.

Te decía que, en esa época, fue como darme cuenta de que, esa es la danza. Yo era, como te decía, muy disciplinada, muy de hacer la forma, de cumplir con lo que se esperaba de mí como bailarina, lo que me pedía

³⁷ Grupo independiente de danza experimental.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

el coreógrafo y estaba como muy enfocada. Y, cuando voy con Lola, que era totalmente libre, que era mueve los ojos, ¿cómo? Pues como tú quieras, mueve los dedos, y mueve un dedo, la ceja, ¿cómo?, como tú quieras. Fue una guía y empecé a percibir en mi cuerpo latencias que yo jamás había experimentado en el otro estilo de danza, que sí, me había emocionado y por algo seguía bailando. Pero esa libertad, esa manera tan plena, por ponerle gozosa, y a la vez dolorosa, y a la vez era tanta intensidad, que era como si me hubieran abierto y me hubieran dejado el corazón, porque, me acuerdo de que vivía muchas emociones muy intensas. Y a veces terminaba cansadísima, porque con Lola eran jornadas de mañana y tarde, estábamos ahí como seis o siete horas. Yo llegaba y a veces me ponía a llorar, a veces me ponía a reír, a veces estaba enojada, o sea, eran como un sube y baja de emociones porque trabajábamos mucho, como decía Lola, al límite. Algo así como: “No te quedes en la orilla, si te vas a caer, pues avientate, no te va a pasar nada, pues te levantas y le sigues”. La característica de tener todo precario: Ella hablaba mucho del movimiento precario, y entonces, estaba siempre con una cuerda floja. Una característica de esa danza era moverte con muchísima tensión, pero también abandonarte, pero sin abandonarte porque no te puedes abandonar a lo que sea. Era como siempre estar estirando, estirando, a ver hasta dónde llega, pero antes de que se rompa, hay que mantener esa delgada línea viva, como algo muy vivo, muy brillante, y a la vez muy sólido. Justamente, la danza de Jorge Reyes,³⁸ fue también muy reveladora, porque me despojé de muchos prejuicios. Creo que tenía una idea de lo que era o no ser bailarín, porque ahí fue decir: “Piérdete, a ver qué sale”, y estas gentes que estaban ahí. ¿Te acuerdas? Esos danzantes eran poderosísimos, has de cuenta que me sacudieron y entonces, considero que a partir de esos momentos me liberé de muchas ideas que yo tenía al respecto de lo que era o no la danza.

A partir de ahí, empecé a indagar en danzas más rituales y la nuestra, pues los indígenas así bailan, no era ajeno para mí en ese momento, y empecé a reconciliarme incluso con el folclórico. Por ejemplo, de niña lo

³⁸ Espectáculo donde participó por primera vez con Lola Lince.

bailaba en la secundaria, en la primaria, me encantaba, pero hubo una época en que lo veía como algo muy ajeno, como si estuvieran segmentados: Acá está el ballet, acá está el contemporáneo, el folclórico, y el teatro. Y de repente, en esa época, me di cuenta de que todo estaba bien, que todo lo que yo había aprendido en mi historia, no nada más de la danza sino de la vida, porque justo en esa época me embaracé. Y me di cuenta de que todas esas vivencias las podía manifestar a través de una expresión que, desde el principio de los tiempos —qué maravilla—, se han hecho en las danzas que hacen todos los indígenas y lo siguen haciendo. Por eso a mí me encanta verlas, me atrapa ahora más que ir a ver bailar a las danzas, que ir al teatro. Como que me reconcilié con todos los territorios que integré, todo lo escénico para manifestarlo desde un lugar, desde memorias que no sé si de esta o de otras, pero sí creo que haya otras por ahí. Creo que las empecé a integrar y esa revelación —si se puede decir—, se manifestó así y a partir de ahí me encantan todos los estilos.

Empecé a tomar con Bety Cruz flamenco, luego retomé la danza folclórica muy tradicional. Hasta clases de teatro, porque también tuve mis incursiones con Beto Ruiz, con Fausto Ramírez, esos maestros. También en el diplomado de Teatro de cuerpo que fue en esos años. Pienso que todo se fue uniendo, y estudié con maestros de la Ciudad de México para ese diplomado que traía la compañía de teatro. Yo quería estar con todo lo que se manifestara, todo es todo, es para bifurcarlo, más bien para encontrarnos en el mismo camino y ahí había un universo que era inagotable, ya no era solo el estilo del contemporáneo. De hecho, mucho tiempo dije: “Pues vamos a poner a la danza que hacemos simplemente danza, danza sin apellido, que es abierta”. Entonces, empecé a hacer multidisciplinaria con Pájaro de nube, integrando títeres y otras disciplinas. La gente nos cuestionaba “¿Qué hacen ustedes?”, y nosotros respondíamos: “Ponle como quieras, si quieres ponerle experimental, como decía Lola, por ponerle un nombre, ponle así, pero eso danza”.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Básicamente, intérprete, es lo que más he desarrollado. Maestra, también he dado clase, desde a las «chiquititas» de cinco años, hasta las

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

adolescentes y luego adultos también, muchos años dando clases de danza. Y la coreografía, aunque no me considero tanto coreógrafa, sí lo he hecho, pero más como creación colectiva.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Sigo dando clases, sigo siendo intérprete y creadora-intérprete también.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí. Afortunadamente, siempre ha sido así.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

Sí, actualmente también soy maestra de yoga, ya tengo como veinte años, justo en esas fechas de los años dos mil que cambió mi vida, me acerqué primero al yoga casi como rehabilitación, porque yo ya estaba un poco lastimada de tanto andar y andar bailando, y se instaló en mí, porque se volvió algo que se complementa muy bien. Entonces, me certifiqué como maestra de yoga, y hasta la fecha he seguido y lo combino desde esa época. He estado dando clases de yoga y bailando, se complementa bastante bien.

También tomé por ahí algunas clases de *yoga-dance*, que le llamaba Shiva, una americana que le puso ese término, entonces me decía: “Tú das *yoga-dance*”.

¿Has formado parte de una compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Sí, a la Compañía de la Universidad de Guadalajara, y a Anzar de la U. de G.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Siempre ha habido muchos apoyos, bueno, no muchos, pero siempre ha habido apoyos, por ejemplo, Proyecta. La U. de G. siempre nos ha apoyado mucho y la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), básicamente son

esas; las becas, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), etcétera.

¿Consideras que la falta de recursos económicos ha impactado la calidad o cantidad de tu producción artística?

No tanto la calidad, no, esto es, hemos sobrevivido con becas, sin becas, con apoyos, sin apoyos, y a veces, como decía el maestro Pablo: “Nos vestimos de la naturaleza”. De periódico, eso sale muy barato, afortunadamente.

No, en ese aspecto, la calidad no ha impactado. La cantidad, creo que sí, porque no es lo mismo que hagas una temporada de cinco funciones, —que para danza ya una «supertemporada»—, y si no te contratan para un festival o no te invitan, es muy difícil que te aventures a estar presentándote sin apoyo. Entonces, en cantidad, sí.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Mira, es curioso, porque yo pienso que, en Guadalajara, claro que te legitima mucho cuando estás en un grupo, en una compañía y empiezas a tener muchas presentaciones. Creo que a veces es más por cantidad que por calidad. O cuando sales del país, y toda esta cuestión de que hay que salirse para poder ser respetado y admirado. Curiosamente, en el caso de los grupos acá, por poner un ejemplo, en el que estoy ahora trabajando, Pájaro de nube, que nos invitan más fuera que acá. Bailábamos más en otros países que aquí mismo en Guadalajara. Entonces, ahí estaría contradiciendo eso de que hay que salir para ser famoso, porque nos reconocían mucho. Incluso hubo ocasiones en que pedían específicamente a la compañía Pájaro de nube, para ir a inaugurar tal festival en algún estado de México. Mientras que en Guadalajara decían: “¿Pájaro de nube, pues quiénes son esos?” Aquí las autoridades de danza de la SCJ preferían enviar a otros grupos a eventos que les solicitaban. Y nosotros, mientras tanto, tuvimos acceso a muchas becas del FONCA, muchas invitaciones fuera y estábamos más legitimados por fuera de la misma ciudad.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Creo que en Guadalajara se legitima por cantidad más que por calidad, porque, por ejemplo, nosotros nos tardamos mucho en hacer una obra, no somos de las que hacen dos obras estrenos al año. Nos tardamos mucho en hacer el proceso de exploración, indagamos bastante, ya que no tenemos alguien que nos esté presionando para presentar la obra, a veces nos tardamos más de un año. Al parecer, la danza se volvió exprés, se buscaba hacer una obra cada seis meses para estrenar y estar en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que era donde cada año debías tener un estreno. Yo pensaba que, si todavía no tengo estreno, presento otra cosa, pero no se podía. Creo que es una contradicción, que es una ciudad en ese aspecto complicada, además de la falta de autoridades competentes en estos territorios. Pero, creo que ha costado trabajo, habrá gente adecuada, habrá gente que no, pero, hasta la fecha,³⁹ apenas nombraron a una persona en danza y ya ves que teníamos meses sin coordinadora.⁴⁰ Gina⁴¹ se ha acercado, pero pienso que habido una falta de, no sé si llamarlo preparación o de acercamiento, de crear comunidad. Es algo ahí curioso que pasa en Guadalajara. Supongo que, en otras ciudades, estados también; sin embargo, legitimar, no lo creo. Hace poquito, justamente me invitaron a una mesa, en el Teatro Degollado, precisamente Gina, para hablar un poquito de la historia de los pioneros, —en estas fechas más o menos que tú elegiste para tu investigación—, y estaban Rafael Carlín, y Olga Gutiérrez, y varios artistas que me dio mucho gusto ver, me encantó, los conocía a todos, platicamos, fue una mesa muy a gusto.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera?

Creo que, en la constancia, la disciplina, la entrega, o sea, la permanencia, como decías tú, contra viento y marea. Con becas y sin becas, con apoyos y sin apoyos, con vestuario de diseñador y de los árboles. ¿Cómo se legitima uno? A través de los tiempos yo creo que es con el

³⁹ Marzo de 2021.

⁴⁰ Se refiere a la Coordinación de danza de Secretaría de Cultura Jalisco.

⁴¹ Está hablando de Georgina Gastélum, que se encargó de organizar la Coordinación de danza del 2020 al 2021.

trabajo constante, con la permanencia, con no abandonarse. A mí me encanta bailar y siempre lo he considerado un privilegio. Nunca fue mi expectativa, ni hacerme millonaria, ni nada de eso, al contrario, muchos años duré que hasta se me olvidaba comer. Entonces, me alimenta mucho lo que hago, la danza, como te decía, a la fecha, aún digo: “Con pandemia o sin pandemia, pues yo sigo bailando”. No depender de nada ni de nadie, más que del esfuerzo personal, y del amor que le tengo a la profesión que elegí. Y que además la danza me parece que es un alimento sagrado, como te decía, que ya vas más allá de un trabajo, va más allá de una profesión, es algo que me mantiene viva, feliz, me mantiene sana, además, es un alimento diario. Entonces, la legitimación tiene que ver con el trabajo constante.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Esa constancia, yo creo ya tan solo porque dices: “La mujer ya tiene casi treinta años de trayectoria y no ha tirado la capa”. Pienso que otra cosa es la exploración, esa parte de aventura que es la danza, el no quedarte anclado en un lugar, siempre estar ahí, tejiendo redes, con diferentes artistas. He estado en varios grupos o trabajado con varias personas, como siempre, con mucha disposición. Prefiero no quedarme con una creencia personal, sino, decir, vamos a ver, que si teatro, pues vamos a teatro, que si danza, también. Creo que, si me invitan a bailar folclórico, no sé si mis rodillas me lo permitan, pero me encantaría. Estoy enamorada de esa raíz, o sea, la he revalorado mucho, me encanta la música mexicana, y está como camaleónico, decir: “Vamos a indagar y a explorar, que si los títeres, que si ahora de cabeza, pues de cabeza”. Creo que esa parte maleable me reconocen mis pares.

Guadalajara, Jalisco.
5 de marzo de 2021.



Fotografía 10: *Velvet en el Expe.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Velvet Ramírez Machuca

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

Yo hacía nado sincronizado desde adolescente, y ahí tuve un primer acercamiento con la danza clásica. Después, por problemas en la piel, una dermatitis, me prohibieron seguir haciendo este tipo de nado. Bueno, meterme a las albercas, y fue entonces cuando empecé a buscar otras opciones. Probé varios tipos de danza, y después de varios intentos, llegué a una clase de danza contemporánea en Casa de la danza.⁴² Ahí fue el primer contacto. Después de eso, ya no me pude despegar de la danza, contemporánea, sobre todo. Empecé tomando los talleres libres, hasta que llegó el punto en el que decidí que era a lo que me quería dedicar. Para entonces estaba estudiando la Licenciatura en Biología, pero a la mitad decidí que no era lo que quería y me fui a estudiar profesionalmente la carrera de danza.

¿Hay algún artista en tu familia? ¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

No. Bueno, una tía segunda, que la conocí una vez que ya entré al medio, no la conocí antes.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

En cuanto conocí la danza contemporánea, tuve la necesidad de dedicarle más y más tiempo. Empecé con un taller dos veces por semana, luego dos talleres, luego ya pasaba todas mis tardes ahí. En realidad, no fue el caso donde dicen los papás que eso no es una carrera y que de eso no vas a vivir, ya que me lo dije yo sola, ni siquiera fueron mis papás. Fue entonces cuando me metí en biología que también me gustaba. Ya estando

⁴² En la Casa de la danza, la Universidad de Guadalajara (U. de G.) ofrecía talleres abiertos de danza contemporánea y danza folclórica.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

ahí, hubo un verano en el que empecé a entrenar con Gineceo y con Anzar,⁴³ en la Casa de la danza, entonces, ya ves que las vacaciones de verano son como dos, tres meses, no sé cuánto. Empecé a ensayar una obra para suplir a Liz Mercado, que estaba embarazada, y, estuve de lleno ahí con la compañía y me encantó. Se me acabaron las vacaciones, regresé a las clases de biología y yo no pensaba más que en moverme y en hacer danza y dije: “No, no es esto, no es esto lo que quiero, lo siento, me voy a salir”. Y fue nada más seguir, o sea, escuchar esta felicidad que me daba estar en el salón.

Fue ahí donde empecé a pensar en esta posibilidad, de dedicarme profesionalmente, de hacer una licenciatura, de hacer una carrera, y fui informándome de las posibilidades que había. Entonces conocí a mi tía, ella vive en Colima, es de aquí, pero vive en Colima. Estaba allá con el maestro Rafael Zamarripa. Fue cuando pensé en la posibilidad de irme, y me fui allá a estudiar la carrera. En realidad, iba con la intención de estudiar la licenciatura, pero solo hice los dos primeros años que fue el Profesional Asociado en Danza en la Universidad de Colima (U. de C.), en el Instituto Universitario de Bellas Artes (IUBA). Ya estando ahí, mi inclinación dentro de la danza fue la coreografía, pensé: “Sí, sí quiero bailar, pero también quiero yo hacer coreografía”.

Después, dejé el IUBA por cuestiones personales, conocí a quién entonces era mi pareja, él vivía en la Ciudad de México, y empecé a investigar opciones de escuelas allá. Como encontré la Licenciatura en Coreografía, fue como anillo al dedo. Me fui a la ciudad de México, estuve diez años allá. Empecé a colaborar con Contradanza,⁴⁴ que fue para mí, en realidad, otra gran escuela, porque digo, es muy importante lo que veíamos en la escuela formal, pero en Contradanza aprendí mucho también.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Pues, no les encantó, por un lado, que abandonara una carrera, y, por otro lado, tampoco les encantó, no que me dedicara a la danza, sino

⁴³ Gineceo y Anzar, eran las compañías de danza contemporánea, de la U. de G.

⁴⁴ Compañía independiente de danza contemporánea, dirigida por Cecilia Appleton.

que me saliera de la casa y que me fuera de la ciudad. Me acuerdo de que mi mamá me dijo: “O sea, ¿cómo?, ya, gracias, ya me voy de la casa”, y yo pensé: “Pues sí. ¿O les debo algo?”, una cosa así (*risas*). Y entonces fue así: “Pues te vas con la bendición de Dios, porque con la nuestra no”, no me acuerdo si así fueron sus palabras, pero pensé: “Bueno, pues que Dios me ampare”.

Pero eso duró la verdad muy poco, le dije a mi mamá: “Acompáñame para que veas la escuela, es una carrera de verdad, ven, conócela”. Y sí, me acompañó, se encontró con mi tía ahí, y ya se quedó más tranquila, se dio cuenta de que mi tía era bailarina.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea?

Sí, desde aquí, aunque en realidad yo creo que no era una técnica pura con la que empecé, era más bien una mezcla de lo que la maestra conocía. No me acuerdo cómo se apellida, pero se llama Brenda. De hecho, estuvo muy poco tiempo ahí y ya no supe más de ella. Yo creo que nos compartía una mezcla de lo que ella había practicado, pero que se asocia más a técnicas modernas.

De ahí, pues más bien con Miryam y con el Chiquillo,⁴⁵ empecé con ellos. Hacíamos más *Contact* y *Release*, y no fue hasta en Colima que empecé a entrenar con Graham, que era la base, o sea, la técnica central de la carrera. También nos daban Horton, nos la daba Bibiana Nava, en la compañía. Aparte, fuera de la licenciatura, Horton y ya también un poco de Limón y un poco de Cunningham, pero digamos que la central era Graham.

¿Algunos de estos estudios fueron a nivel licenciatura?

Es un profesional asociado, el que estudié en Colima, que es como una carrera técnica, y la Licenciatura de Coreografía, pero ahí no nos daban como parte de las asignaturas técnicas de formación.

⁴⁵ Se refiere al bailarín y coreógrafo Felipe Alonso, conocido en el campo de la danza como “El chiquillo”.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Más bien entrenaba por las mañanas, justo continué un poco con Cunningham, y Leeder, también un poco.

¿Has hecho estudios de capacitación o actualización? ¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

De estudios formativos me faltó la maestría, no sé si entre en esa pregunta. En la pregunta anterior me faltó la Maestría en Investigación de la Danza en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI) danza. Y ya, talleres sobre actualización, pues, sobre todo, un tiempo estuve muy interesada en el *Butoh*, tuve una formación continua dentro de esta línea, con diferentes maestros como Katsura Kan, Tada Shiendo, Natsu Nakajima y Alfonsina Riosantos. Hace poco empecé a tener un contacto más cercano con el yoga, y encontré ahí una técnica que me vino superbién a lo que mi cuerpo necesitaba, no solo mi cuerpo, a lo que yo completa necesitaba, y entonces hice una certificación en yoga, la contemplo como parte de esta formación continua, porque, es otra técnica finalmente. Han sido muchos cursos, treinta, por poner un número.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Creo que mucho, considero que mis intereses de creación me han ido llevando a buscar estos talleres de acuerdo con lo que quiero crear y producir. Por ejemplo, últimamente he estado tomando talleres de animación títeres y de objetos, porque ahorita traigo esta «espinita» de conjugar la danza y la animación, entonces, estas necesidades creativas me han llevado a buscar herramientas formativas, que me han dado las bases de mis creaciones. Mucho he partido de lo que he tomado en los talleres para empezar a hacer mis obras, de hecho, pienso que para todas mis obras hay talleres previos, que me han nutrido para encontrar estos elementos, y crear mis mundos.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Sí, y tiene que ver con la pregunta anterior. Pienso que otro de los aportes de todos estos talleres y estos cursos, es la relación con la gente, el socializar y conocer lo que hacen otros, que te conozcan. Buscar estos vínculos, estas relaciones, creo que es otro de los grandes aportes de estos espacios de encuentro.

Y respecto a los diplomas. Sí, lo primero que se me vino a la mente fue como docente, pero, pensando más como creadora, por ejemplo, en el acceso a los estímulos o a los apoyos institucionales, te da unos puntos extras el contar con estos papeles. Por otro lado, creo también, que lo que he aprendido de manera institucionalizada puedo aplicarlo en los proyectos, y que hay una manera muy parecida dentro de las instituciones de armar, y presentar los proyectos. Por ejemplo, cuando me ha tocado ser jurado, he visto proyectos de colegas que no han tenido esta formación, y sí veo una diferencia en la manera de plantear o de estructurar las ideas. Entonces, creo que esto me lo ha dado la academia, tal cual.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean en danza contemporánea?

No, no son en danza contemporánea, pero sí tienen que ver con la danza todos. La Licenciatura en Biología la dejé trunca, hice dos años.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Los primeros fueron más como talleres y presentaciones producto de esos talleres, pero ya de estar en una compañía, yo creo que fue desde Colima, ahí sí estaba en la compañía Univerdanza, creo que podría contar desde ahí que fue 2001. Son veinte años.⁴⁶

Brevemente, plátame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

Desde el inicio tuve, como te dije, este interés por ser intérprete, creadora escénica, pero también por hacer coreografía. Entonces, desde que estuve en Univerdanza, que fue la primera compañía en la que me integré, ahí fui solo creadora-escénica, solo intérprete. Sin embargo, justo

⁴⁶ La entrevista se realizó el 6 de mayo del 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

esta necesidad o este gusto de hacer, de crear coreográficamente, me llevó a la otra compañía de la misma U. de C., que era la Compañía de Danza y Artes Escénicas de la U. de C. Ahí trabajábamos de una manera más colaborativa, y los intérpretes no éramos solo ejecutantes, sino que éramos más esta noción de creador-escénico. Creábamos, componíamos, incluso hubo piezas donde yo fui coreógrafa de las piezas completas, y este doble rol de intérprete y coreógrafa, ya no pude desvincularlo.

A partir de ahí, ya que me fui a la Ciudad de México, entré a Contradanza. En realidad, entré como asistente de dirección, fue el primer rol que tuve ahí, y de repente Cecilia Appleton me decía: “A ver, haz lo que yo hago porque lo quiero ver. Me gustó cómo se ve, ahora lo vas a hacer tú”, y así empecé como intérprete de la compañía. Pero además de como intérprete, como te digo, siempre he tenido este interés de probar otros roles. Fui asistente artística, asistente de dirección, en producción, en iluminación y en gestión, por eso pienso que Contradanza fue una gran escuela. Creo que todos los roles se complementan y que todos son igualmente creativos y valiosos, entonces, encuentro el mayor placer de hacer, de mezclar todos estos roles.

Eso ha continuado a lo largo de mi trayectoria, desde ahí a la par empecé un proyecto con una compañera de la Licenciatura en Coreografía. Teníamos un proyecto donde empezamos a hacer muchas creaciones, a producirlas, a gestionarlas y hacer todo. Después entré a la maestría, en la que ya no podía hacer todo, entonces, como yo sentía que seguir con nuestro proyecto era mucho «picar piedra», la vida no me daba, y decidí quedarme en Contradanza nada más, como intérprete y como asistente de dirección, y en la maestría.

En esa época, paré por un tiempo mis proyectos de creación; fueron cerca de tres años. Regresando acá a Guadalajara, o más bien, la intención de regresar a Guadalajara fue un reto más, este proyecto. Y a partir de ese momento, otra vez he combinado estas dos, o estas muchas, como intérprete, como coreógrafa y como todo lo demás que acabamos haciendo, queriendo o sin querer, como la gestión, la producción, la iluminación, y todo.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Programas completos, cuatro, esto es, de una hora o cincuenta minutos. Y pequeñas coreografías, unas diez o doce. No las he contado, debería contarlas.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Considero que, también he tenido un interés continuo por la multi y la interdisciplina. En los procesos de creación, normalmente suelo, por ejemplo, con la música, solemos componer a la par. Esto es, no es música que ya está hecha para la pieza o está la pieza y ponen música. Últimamente, te digo, también con el teatro he tenido este interés con los objetos. Es como una característica de las obras, normalmente hay objetos. Además, por un tiempo estuve explorando la danza experimental, como la ubicamos aquí en Guadalajara. Creo que, en esta última pieza, por ejemplo, que hice, hay un poco de ella, aunque los lenguajes tienden a diversificarse cada vez más. Cada vez hago más mezclas duras de los lenguajes y las herramientas que conozco. También tengo el interés de ir probando cosas, no porque tenga el interés de probar cosas nuevas, simplemente porque si quiero explorar con objetos y quiero explorar con títeres, voy a tomar unos talleres, para incorporar estas herramientas de otras disciplinas, que me ayudan a enriquecer la propuesta dancística. Justo me preguntaban en un conversatorio hace poco, ¿si lo que hago es danza? Sobre todo, con esta última pieza, que tiene una mezcla de teatro documental y teatro de objeto, y digo, sí, es danza, porque mi abordaje es desde ahí, es mi formación y es mi forma de crear. Creo que todas estas herramientas y estas otras disciplinas enriquecen el discurso dancístico, y que esa es una de las características de mis obras, que se enriquecen de estas otras disciplinas.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Básicamente, la de creación. Yo ahí, en ese mismo cajón, me coloco como creadora escénica, como coreógrafa, como productora. Sería como un cajón, y el otro sería la docencia. Estos dos grandes campos, de

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

hecho, creo que soy más docente midiéndolo en términos de horas dedicadas a la semana, dedico más tiempo a la docencia. La investigación, sería un tercer cajón.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Creo que ya retomé todas, las tres las estaba realizando⁴⁷ y actualmente también.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, por las tres.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

Sí.

¿Cuáles son y por qué las llevas a cabo?

Doy clases de yoga, tanto a público abierto como en una certificación para maestros. Pienso que me complementa bastante bien las actividades, creo que me mantiene, por un lado, entrenada. Es un espacio para mantenerme entrenada, disfruto igual que la danza, el dar clases de yoga. Incluso las clases teóricas, en la certificación, que tienen que ver con el cuerpo, con anatomía, la fisiología, todo esto, son ingresos que diversifican el campo de la danza, son ambas cosas.

¿Has formado parte de una compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Univerdanza, y la Compañía de Danza y Artes Escénicas de la U. de C.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Todas han sido a partir de estímulos.⁴⁸

⁴⁷ Se refiere a las actividades realizadas antes de la pandemia por el COVID-19.

⁴⁸ Se refiere a becas otorgadas por el gobierno cultural.

¿Consideras que la falta de recursos económicos ha impactado la calidad o cantidad de tu producción artística?

No creo que tenga que ver con la calidad, más bien creo que tiene que ver con la distribución de estas. Esto es, opino, que hay ciertas producciones, ciertas obras que ya están creadas, ya están producidas y están ahí guardadas. Pienso que es una falta de recursos, de políticas, de intereses, de muchas cosas. Pero, no pienso que tenga que ver necesariamente con la calidad.

¿Cómo se legitima a un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Primero, considero que tiene que ver, no quiero decir que esté bien, pero es lo que pienso. Opino que la danza académica, para empezar, tiene un valor cultural más elevado que las danzas populares o las danzas tradicionales. Entonces, desde ahí, creo que ya viene una legitimación, desde lo institucional. Para empezar, se legitima lo que es académico, y luego, dentro de este académico, lo que es institucional. Es decir, lo que viene de una escuela o lo que tiene vínculos como con la institución, como los apoyos, las becas o los estímulos, o la misma programación de tus obras por la institución, creo que eso también te va legitimando. Y bueno, lo otro sería, esto que bien tú decías del capital cultural, con quién te juntas, quién te reconoce, quién te recomienda, quién crea contigo. Considero que todos estos son elementos que van dando legitimidad.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera?

Por un lado, tiene que ver con esto que comentaba, de que tengo una carrera académica, o sea, los títulos, tanto de Colima como de la licenciatura, de la maestría, son una forma de legitimar mi carrera. Por otro lado, pienso que finalmente el venir de una compañía de la Ciudad de México, que tiene mucha trayectoria, te abre muchas puertas, la verdad. Y a partir de ahí, también, los apoyos, las becas, y la programación por una institución. Considero que es lo que me ha dado la oportunidad de hacer lo que hago. Por ejemplo, la otra vez que revisaba como jurado una convocatoria del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias (PACMYC), me pude percatar que hay mucha gente que se dedica a

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

la danza sin recibir un peso y que no tiene esta legitimación. Más, sin embargo, ahí está, ¡cuánto valor de hacerlo así!, y entonces, me siento muy privilegiada de estar en este lugar, pero no por eso dejo de ver estos privilegios que tengo.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Pienso que hay un reconocimiento en los tres grandes campos que te comenté. Por ejemplo, hace unos años me hubiera dado pena decirle a Miguel Ángel Gutiérrez que, si me dirigía algo por tres pesos, y entonces, ahora que lo hizo y que cuando se lo pedí, me dijo: “Sí, aunque no haya dinero, tengo muchas ganas de trabajar contigo”. Me siento muy halagada, la verdad. O como con el “Mosco”,⁴⁹ aunque ahora hay una cosa familiar, ha aceptado trabajar en mis proyectos. Además, cuando platico con los colegas, siento que sí hay un reconocimiento, tanto como creadora, como en el ámbito docente. Veo que me buscan, los talleres o las clases que propongo se llenan, o me invitan a dar mis clases, eso me hace pensar que lo estoy haciendo bien. Para el diplomado *Corpus sapiens*, el diplomado en investigación, creo que de las tres áreas que mencionaba, la investigación es a la que menos le dedicaba y quiero darle más a ese lado también. Me parece que es esencial y nutre a las otras dos, creo que los tres se complementan. Y veo también la respuesta de la gente, veo la respuesta de la institución, también eso puedo considerarlo como un reconocimiento.

Guadalajara, Jalisco.
6 de mayo de 2021.

⁴⁹ Se refiere al iluminador y director de teatro Luis Manuel Aguilar, conocido en el campo de las artes escénicas como “Mosco”.



Fotografía 11: *Martha en Artes*.

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Martha Hickman Iglesias

¿Cómo y cuándo descubriste tu vocación para la danza en general?

Desde que era niña, recuerdo que siempre estaba bailando. Mis juegos eran a dar funciones, ponía de público a mis muñecas, bailaba canciones infantiles, durante las tardes, en eso me entretenía. También, a los siete años, organizaba un escenario en la casa de una tía, que tenía un espacio con desnivel. En lugar de puerta tenía una cortina, genial para usar como telón. Acomodaba las sillas para el público, y ponía a quien se dejara, me anunciaba con una cuchara a manera de micrófono, habría el telón, y bailaba. Además, yo era el espectáculo en las fiestas de Navidad y Año Nuevo, eso hacía, bailar para mi familia.

Después, conforme fui creciendo, ponía a bailar a quien se dejara, primas, amiguitas, compañeras de la escuela. En casa de mi abuela, había un pasillo con desnivel, ese era mi escenario, siempre buscando estar en la escena. Fui la niña que bailaba, y mi familia, que por lo general estaban trabajando o estudiando, se reunían en mis festivales. Mi bisabuela me hacía los vestuarios con la tela de los vestidos de noche de sus hijas, mi abuela me ponía tubos y me maquillaba. Pienso que el gusto por bailar se mezclaba con ser la atención de mi familia. Era lo que me gustaba, lo sabía, siempre lo supe: bailar y bailar.

¿Alguien de tu familia es artista?

Sí, mi padre era músico. Tengo también una prima bailarina de danza folclórica, varios primos músicos, mi hermana canta y mi hermano toca el teclado.

¿Y a la danza, aunque no sea profesional, pero alguien que se dedique a la danza?

Tengo una tía, Jenny Iglesias, que hizo gimnasia rítmica con elementos y siempre bailó. Además, era maestra de aeróbics y después de zumba. Mi prima hermana, Fabiola Iglesias, que baila folclórico de manera profesional. Creo que toda mi familia baila, pero no escénicamente. Mi abuela materna, Juanita, decía que yo era bailarina porque a ella le gustaba

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

mucho bailar, sobre todo bailes de salón. Incluso en los últimos años de su vida siguió bailando danzón.

¿Cuándo y por qué decides dedicarte profesionalmente a la danza contemporánea?

Aunque siempre bailé, nunca fue una opción en mi familia dedicarse profesionalmente al arte, eso lo tenía muy asimilado. Pero, a los quince años fui a ver la película *Flashdance*, y salí del cine cambiada. Mi ser vibró al ver la vida de alguien que quería dedicarse a la danza como una necesidad expresiva. Creo que ahí comenzó mi peregrinar. Comencé a estudiar una carrera en sistemas computacionales, porque así tenía que ser, pero, mientras más pasaban los meses, sentía esa necesidad de dedicar mi vida a la danza. Cuando estaba en la universidad, en Tampico, la psicóloga, que nos había hecho una prueba de vocación a los alumnos, me llamó a su cubículo y me dijo: “¿Qué haces aquí? Tú eres artista”, yo le respondí que se lo dijera a mi mamá (*risas*). Yo bailaba lo que se conoce como danza jazz, que son secuencias de movimiento con música popular. Mi sueño era irme a la Ciudad de México y ser bailarina de Milton Gio, cosa que no me permitirían jamás, porque, además, en esos años el ambiente artístico era mal visto, sobre todo de Televisa.

Cuando tenía diecinueve años me enteré de que había una Licenciatura en Artes con orientación en danza contemporánea en Xalapa, en la Universidad Veracruzana (U.V.), y aunque no tenía la más mínima idea de que era eso de danza contemporánea, esa opción cubría la condición de mi mamá de estudiar una licenciatura. Fui admitida en la Facultad de Danza Contemporánea, aunque seguía bailando jazz, ya estaba ahí, dedicaría mi vida a bailar. Sin embargo, considero que fue durante el primer semestre, que vi varias funciones de los maestros de la facultad, además de grupos independientes que iban a la escuela, y, sobre todo, a Ballet Nacional de México, en esos días decidí que dejaría de bailar jazz y entregaría mi vida a la danza contemporánea, me enamoré de ese lenguaje.

Toda mi vida sentí que no encajaba en ningún lado, siempre me sentí fuera de lugar, y cuando entré a la Facultad de Danza, encontré mi sitio, ahí, entre otras personas que eran como yo. Nunca más me volví a sentir sola.

¿Cómo fue la reacción de tu familia ante esta decisión?

A pesar de que toda mi infancia y adolescencia fomentaron mis actividades en la danza, en mi familia no era una opción dedicarse profesionalmente a esta. Cuando decido dedicarme a la danza contemporánea y estudiarla como licenciatura, tuve que recurrir a algunos chantajes, y, mi mamá terminó aceptando, con la condición de que continuara estudiando informática. Pienso que esperaba que se me pasara la inquietud y me dedicara a la programación, cosa que no pasó. Dejé la computación y me concentré en la danza. Ahora entiendo que ella tenía mucho miedo, incluso, llegó a pensar que tendría que ponerme una academia para que yo trabajara. Mis tíos, primos y abuelas, opinaban mucho, que era una pérdida de tiempo y que yo había fallado. Solo mi tía Jenny, que no pudo hacer su carrera como gimnasta o bailarina, veía en mí lo que ella no logró por los prejuicios familiares o el miedo. En fin, como no dejé la danza, fueron varias las discusiones con mi mamá durante mi época de estudio, incluso me amenazaba con no seguir manteniéndome, pero, yo decía que no me importaba, porque no dejaría el sentido de mi vida, afortunadamente nunca lo cumplió.

¿Cuentas con estudios formativos en danza contemporánea?

Así es. Estudié la Licenciatura en Artes con orientación en danza contemporánea en la Facultad de Danza Contemporánea de la U.V. Ahí obtuve todos los conocimientos que cimentaron mi carrera. Aunque no terminé, porque cambié mi residencia a la ciudad de Guadalajara, considero que esa formación determinó mi visión y desempeño como académica.

¿Has efectuado estudios de actualización o capacitación?

Sí, toda mi vida. Es algo que me quedó claro desde que estuve en la Facultad de Danza. El ejemplo de mis maestros y su visión, me hicieron consciente de que, en mi carrera, toda la vida tendría que seguir estudiando, preparándome y actualizándome.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

He tomado cursos de técnica Graham, de varios estilos de danza contemporánea, de composición coreográfica, de teatro físico, metodología de la enseñanza e investigación en la danza. Además, de muchos cursos como académica en la Universidad de Guadalajara (U. de G.), que he aplicado a mi labor docente de técnica y coreografía.

¿Podrías decir un número aproximado de estos cursos?

Aproximadamente, cuarenta cursos.

¿Qué relevancia consideras que han tenido para tu trayectoria los estudios formativos o de actualización que has realizado?

Han sido fundamentales en mi carrera. El realizar mi formación como bailarina y creadora en una licenciatura, me dio las bases de lo que soy, me dio las herramientas y la disciplina que me permitieron vivir por y para la danza. Después, conocer otras visiones, otros enfoques, relacionarme con tantos maestros reconocidos nacional e internacionalmente, me permitió encontrarme a mí misma, o más bien, buscarme, porque la búsqueda continúa hasta la fecha. Los cursos que he tomado han impactado totalmente mi movimiento y mis creaciones. Cada nuevo conocimiento, se incorporaba a los saberes y habilidades que tenía.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creadora o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Considero que, en la actualidad, es muy necesario demostrar tu formación, tanto la básica como la continua. El tener títulos o constancias de tu preparación, puede apoyarte en el ámbito laboral y académico, donde tienes que comprobar institucionalmente el conocimiento que has adquirido y los maestros con los que has trabajado. Esto le da seriedad a tu trayectoria. En mi caso, el haber estudiado en la Facultad de Danza de la U. V., me permitió luchar por tener un lugar en el campo de la danza contemporánea de Guadalajara. Considero que mi currículum, con todas las constancias que lo acompañaban, me permitió integrarme a la planta docente de la Licenciatura en Artes Escénicas de la U. de G.

Claro, que, para sustentar una carrera profesional en la danza contemporánea, no es suficiente tener títulos o diplomas. Por ser una disciplina artística, pienso que lo más importante es demostrar tus habilidades y conocimientos adquiridos, en tu interpretación, creación y gestión. Puedes tener muchos estudios, y, no demostrar en el escenario tu trayectoria dancística. Pienso, por lo tanto, que lo más significativo es tu trayectoria —que incluye tanto la parte formativa como el desarrollo artístico—, y esta se complementa con la demostración de lo que pones en tu currículum, a través de títulos, diplomas y constancias, avaladas por instituciones educativas y culturales.

¿De qué manera has verificado la importancia de los diplomas que posees?

Primero, en lo laboral. Gracias a los títulos, diplomas y constancias, he podido desarrollar una carrera como docente en la U. de G. También me ha servido para continuar con mis estudios de posgrado: Maestría, doctorado y actualmente, un posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires (U. B. A.). Por otro lado, en la parte artística, me ha ayudado para comprobar mi trayectoria en las ocasiones que he solicitado y obtenido becas y estímulos para la creación de obras coreográficas. En la actualidad, por el rumbo que ha tomado mi carrera como investigadora de la danza, considero que las constancias curriculares, tanto las académicas como las artísticas, se complementan para demostrar las áreas en las que me he desarrollado en mi trayectoria. Esto es, en muchos ámbitos, me solicitan la demostración tanto de estudios profesionales, como educación continua, creación y exposición de obras, gestión cultural, docencia, divulgación y difusión artística, por mencionar algunos.

Finalmente, pienso que hace treinta y seis años que inicié mi carrera, lo que más importaba era lo que hacías, los programas de mano, las constancias de participación. Sin embargo, conforme se implementaron programas educativos en la mayoría de las universidades del país, se hizo necesario, contar con diplomas que sustentaran tu formación y actualización dentro del ámbito profesional.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean de danza contemporánea?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Sí, antes de entrar a la Facultad de Danza, estudié la Licenciatura en Sistemas Computacionales en una universidad privada en Tampico, pero la dejé para dedicarme totalmente a la danza. Posteriormente, estudié la Maestría en Educación y Expresión para las Artes y el Doctorado en Gestión de la Cultural en la U. de G. Actualmente, en el año 2024, me encuentro estudiando un Posdoctorado en estudios de “Audiencias, públicos y espectadores”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la U. B. A.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Actualmente⁵⁰, cumplo treinta y seis años de experiencia profesional en la danza contemporánea.

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

Cuando estuve en la Facultad de Danza Contemporánea de la U. V., pertencí al grupo independiente Módulo, bajo la dirección de Alejandro Schwartz. Eso marcó definitivamente mi carrera, ya que pude iniciar dentro de un proyecto profesional, con bailarines que ya contaban con una trayectoria y con un director de la talla de Alejandro. Con Módulo aprendí mucho, además de participar en festivales, encuentros y giras. También, participé con el Taller Coreográfico de la Facultad de Danza Contemporánea con el maestro Daniel Acevedo. En esos inicios, fui parte del grupo de teatro Foro Independiente de Xalapa, con dirección de Alicia Pacheco y producción de Carlos Ortega, otro gran aprendizaje que me dio las bases para ser directora y productora de mis proyectos dancísticos. Al llegar a Guadalajara, en 1993, me integré al grupo independiente Neodanza, dirigido por Antonio González. Gracias a eso me inserté en el campo de la danza contemporánea de Guadalajara, bailando en muchos foros y comenzando a presentar mis coreografías. Posteriormente, tuve un proyecto independiente con Fabiola García, que se llamó Taller de Investigación Coreográfica. En 1995, tuve la fortuna de trabajar seis meses con la maestra Judith Camero en el Instituto Universitario de Bellas Artes

⁵⁰ La entrevista se realizó el 21 de agosto de 2024.

(IUBA), de Colima. El trabajo estaba encaminado a formar el grupo de danza contemporánea de esa institución, pero no se concretó en ese momento, porque Judith cambió su residencia. En el año 1998, cuando comencé mi trayectoria académica en la U. de G., por iniciativa del jefe de Departamento de Artes Escénicas, doctor Carlos Maciel, formé el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), mismo que tuvo una vida activa de diez años. En el Taller Coreográfico, formé lazos importantes con mis compañeros Larisa González, Luis César Martínez, Meztli Robles y Lizbeth Herrera. Del 2000 al 2003, tuve una pausa y formé el Taller Coreográfico de Guadalajara, con esta agrupación independiente participé en diversos festivales y realicé giras en el país. En este periodo, hice trabajo colaborativo con Olga Valencia y Javier Serrano, del grupo de teatro “El Venero”, con varias obras, temporadas, festivales y giras. Pero, a partir del 2002, retomé mi trabajo en el grupo del CUAAD, realizando, de igual manera, giras, funciones en preparatorias y centros universitarios, tanto en el estado de Jalisco, como en algunas universidades de México, además de funciones en Cuba y Argentina. En la última etapa del Taller Coreográfico, por razones meramente artísticas, el grupo se dividió en Cuerpos de luz, que estaba integrado por alumnos, y Transmutación Danza Contemporánea, integrado por Larisa González, Meztli Robles y Lizbeth Herrera; ambas agrupaciones dirigidas por mí en ese momento.

Desde el año 2008 a la fecha (2024), continúo dirigiendo Transmutación Danza Contemporánea, que se transformó en un grupo independiente desde el año 2010 aproximadamente. Con Transmutación he realizado temporadas, participado en festivales nacionales e internacionales —Cuba y Nicaragua—, desarrollando mi trabajo como creadora, intérprete y gestora. Aunque se ha detenido el trabajo del grupo desde la pandemia, espero retomarlo y continuar ahí con mis proyectos creativos. En el año 2019, por iniciativa de Eva Luz Carrillo, de la compañía de la U. de G. Anzar, fui invitada a participar en un proyecto titulado M6, en el que seis mujeres de reconocida trayectoria en la danza contemporánea de la ciudad —Alfonsina Riosantos, Larisa González, Eva Luz Carrillo, Mó-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

nica Castellanos, Gabriela Cuevas y Martha Hickman—, participamos interpretando unipersonales de creación propia. Ese programa, gracias a Larisa, culminaba con una coreografía en la que nos integrábamos las seis bailarinas. El éxito fue tal, que, Eva Luz decidió continuar con el proyecto, aunque este se pausó debido a la pandemia del COVID-19. En el año 2023 retomamos M6, aunque con algunos cambios, en lugar de Larisa entró Meztlí Robles, y en lugar de Alfonsina entró Melissa Castillo. El proyecto continúa hasta la fecha, aunque, no sabemos por cuánto tiempo. En el año 2024, después de mucho tiempo de planeación, retomamos el proyecto del grupo representativo de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística, con el nombre de Taller Coreográfico de la División de Artes y Humanidades de la U. de G. Con el grupo estoy trabajando coreografía y gestión. Lo que espero a partir de este momento de mi vida, es reactivar Transmutación Danza Contemporánea.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Aproximadamente, cuarenta obras.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creadora?

Puedo identificar que, en cuestión del lenguaje, he tenido una evolución que va desde una danza fuerte, dinámica y explosiva, hasta la contención de la energía y el movimiento minimalista. Mi obra profesional se ha visto influenciada por la teatralidad; aunque no me gusta etiquetarla como danza teatro, es innegable el sentido dramático en muchas de mis creaciones. En cuestión de temáticas, en casi todas mis coreografías se ve reflejado mi pensar y mi sentir, principalmente en cuestiones de género. El empoderamiento de la mujer, la sororidad, el maltrato y la violencia de género, aunque también he abordado la diversidad y el derecho a decidir sobre las preferencias sexuales. A lo largo de mi carrera como coreógrafa e intérprete, he bailado canciones de trova, que ha sido una pasión que disfruto mucho y que me ha acercado a mucha gente de Latinoamérica y España. Considero que, más que agenciarme algún estilo dancístico específico, me he nutrido de lo que sucede en la danza contemporánea, con todas sus vertientes, y he tomado lo que cada obra requiere. En general,

busco la expresión de un lenguaje propio, que se ve influenciado por mi edad, mis vivencias y mis reflexiones.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

Me he desarrollado como intérprete; es la actividad principal y primordial que me tiene aun disfrutando del escenario. También, soy coreógrafa, docente universitaria e investigadora de danza contemporánea. He dirigido agrupaciones y gestionado mi trabajo escénico.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Felizmente, sigo realizando todas las actividades que mencioné en la pregunta anterior.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Sí, mis ingresos económicos están relacionados con mis actividades.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

No, todas mis actividades, incluso las de investigación, están relacionadas con la danza contemporánea.

¿Has formado parte de una compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

No como tal, sin embargo, el Taller Coreográfico del CUAAD — ahora, Taller Coreográfico de la División de Artes y Humanidades— era y es, un grupo representativo de una institución universitaria, que, sin tener un sueldo o la estructura de compañía, contaba con el apoyo para producción y circulación del Departamento de Artes Escénicas del CUAAD.

¿Cómo has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

La gran mayoría de las veces con recursos propios, mismos que recupero con lo que se recaba en la taquilla. Pero, también he obtenido

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

becas de todos los programas de Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), y en algunas ocasiones, el Departamento de Artes Escénicas del CUAAD, realizó la producción del Taller Coreográfico. Sin embargo, la mayoría de las veces con mi sueldo como docente.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

No creo que eso afecte la calidad o cantidad de mis obras, sin embargo, cuando he tenido presupuesto, he podido pagar a vestuaristas, iluminadores y escenógrafos, que han potencializado la expresión de mi danza. Pero, como inicié mi carrera con grupos independientes, aprendí a reciclar y adaptar, y eso me ha servido en muchas ocasiones, sin restarle calidad a las piezas.

¿Cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que la legitimación se logra por el reconocimiento de todos los agentes sociales que integran el campo artístico de la danza contemporánea local. Esto es, el reconocimiento de tus pares, pero también de los periodistas que hablan de tu trabajo, los funcionarios que te programan o dan acceso a los espacios escénicos, así como, las instituciones que te otorgan las becas. Podría decir que en primera instancia te legitiman tus pares, pero, en realidad, pienso que son todos los agentes, incluido, claro, el reconocimiento de la audiencia.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera como creadora?

Por la constancia, el estar presente, mostrar mi trabajo, y la calidad de mis obras. Eso implica el reconocimiento de las instituciones, que me han permitido estar en los espacios, los festivales, obtener las becas, legitimando mi trabajo creativo.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Considero que la seriedad con que he llevado mi carrera. Algunos compañeros me han comentado sobre la diversidad de mi lenguaje, como

Martha Hickman Iglesias

si cada vez que estreno algo, existe la expectativa de lo que verán. Pero, en general, creo que es eso, seriedad y compromiso, con mi carrera y con la danza en sí.

Guadalajara, Jalisco.
21 de agosto de 2024.



Fotografía 12: *Toño en Artes.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Antonio González Juárez

¿Cuándo y de qué manera te diste cuenta de que la danza era tu verdadera vocación?

En principio, no recuerdo un momento único y puntual. Pienso que fue un proceso darme cuenta de que la danza significaba un proyecto de vida para mí. Un buen clic, me parece, fue el sentir que todo lo que había hecho antes con respecto al trabajo de mi cuerpo y el trabajo de otros compañeros era relevante. El sentir esta importancia del cuerpo, fue cuando percibí, justamente, que no todos los cuerpos tienen las mismas habilidades, y que hay dificultades, y que algunas de esas dificultades son desafíos interesantes para algunos de nosotros. A mí, me gustó mucho la idea de sentir que la danza, desde la perspectiva técnica, era un desafío para mi cuerpo, un desafío que me encantó, que me gustó. Fue bastante temprano, este proceso, prácticamente cuando inicié con la danza, percibí que había un montón de géneros, que no era la danza, sino las danzas, y entender estas diversidades fue mi primer desafío. Para algunas sentí más facilidad que para otros de sus géneros, y fue muy intenso darme cuenta de dónde mi cuerpo se desarrollaba naturalmente y dónde no. Considero que ese fue el momento clave, estamos hablando de mediados de los ochenta.

¿Estabas en tu adolescencia o en tu juventud?

Era mi juventud temprana, y coincidió muy interesantemente con que ya había concluido mi carrera como Profesor de Educación Primaria. Algo un poco raro para alguien que hace danza. Ya tenía una carrera, y luego, decidí que esa carrera estaba bien, pero, que no era suficiente para mi vida, y fue como poner en una balanza de intereses, de proyectos posibles, y tomar la decisión de que la danza, aunque no la entendiera muy bien, era algo que me sedujo, y yo, me dejé seducir.

¿Hay algún artista en tu familia?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

En mi familia siempre he percibido una sensibilidad hacia lo artístico, desde la perspectiva más popular, por supuesto, pero, sí he percibido esa sensibilidad. Sin embargo, ninguno de mis queridísimos familiares tomó la decisión de hacer el arte de alguna de manera más profesional. Mi madre tomaba clases de flamenco cuando era muy niña, pero muy optativamente. Mi padre cantaba un poco, mis hermanos también, pero, no, nadie tomó la decisión de profesionalizarse, yo soy el primero de la estirpe que toma semejante decisión.

¿Alguno de ellos se dedica a la danza?

Una prima hermana muy cercana tomó clases de ballet durante un tiempo muy breve. Ya estaba indagando en sus intereses, ya había explorado; aun así, al final, no fue para ella, no llegó a profesionalizarse. No obstante, eso fue un buen indicio para mí, acerca de las posibilidades que había en la ciudad de Guadalajara para hacer arte en general, danza en específico. No era muy rica todavía la propuesta, pero sí que había en esa etapa, y eso me ayudó un poco a valorar la posibilidad de hacer danza.

¿Cuándo y por qué tomaste la decisión de enfocarte profesionalmente en la danza contemporánea?

Es muy interesante ese proceso en mi caso, porque, yo hacía gimnasia olímpica, gimnasia artística. Apoyaba como entrenador monitor, a mi entrenador de gimnasia, y me dieron una oportunidad en el Consejo Estatal para el Fomento Deportivo (CODE) Jalisco, también, de ser entrenador con algunos grupos juveniles a nivel de promoción, no alto rendimiento, ni nada por el estilo. Después, por el desarrollo, me hice juez nacional, y luego, ya me confiaron grupos de entrenamiento superior. Entonces, mi entrenador me sugirió tomar complementos de carácter artístico, danza, para el trabajo artístico de la gimnasia. Yo no tenía muy claro eso, pero, coincide con que se abre el Instituto Cultural Cabañas como espacio artístico, museo, sitio de talleres, escuelas, etcétera. Ni siquiera tengo claro por qué tomé la decisión en específico de la especialidad, me dije: “Yo voy a tomar clases de danza contemporánea para complementar

mi trabajo artístico”. También, coincidía con un fenómeno muy interesante. Canal Cuatro Televisión Guadalajara, publicaba eventualmente unos comerciales que anunciaban Miércoles de la danza en el Teatro Alarife Martín Casillas, y veía unos cuerpos saltando. Con el tiempo me enteré de que eran el maestro Carlos Íñiguez y el maestro Federico Íñiguez, alumnos del maestro Onésimo González, que ya tenían algo de proyecto como grupo, y habían lanzado esta propuesta. Inicialmente, para mí era atractivo de manera intuitiva, entonces dije: “Eso quiero hacer y con eso quiero apoyar a mis alumnas y alumnos de la gimnasia artística”. Esa fue la decisión.

¿Cómo reaccionó tu familia cuando tomaste esta decisión?

Inicialmente, en mi familia no percibieron que yo estaba interesado en la danza contemporánea. Ya me había graduado como profesor normalista, sabían de mi gusto por la gimnasia artística, pero pensaban: como es joven, seguramente todo esto es temporal. Y, como no fue una decisión tomada en un momento único, sino que fue un proceso, también mi familia fue dándose cuenta de que yo estaba invirtiendo demasiado tiempo, demasiada energía, demasiados recursos, en hacer danza. Entonces, fue cuando empezaron a cuestionarse, a preocuparse, y me decían cosas como: “Pero ¿eso es una profesión, eso es un trabajo, la gente puede vivir de eso, haciendo eso?” Como yo no lo tenía muy claro, no les decía que sí, para no preocuparlos. Además, no tenía muy claro de que todo eso fuera posible. Supongo que su reacción fue la más lógica: Varón, Guadalajara, Jalisco, mediados de los ochenta. Todavía no era un momento propicio para que una sociedad impulsara a un varón a que tomara una decisión semejante.

¿Cuentas con estudios formativos de danza contemporánea?

Mi formación como bailarín es un poco compleja, desde el punto de vista formal. Pero, mi trabajo como profesor normalista, me llevó a la escuela a tomar clases de materias complementarias que tenía que ver con el desarrollo artístico: danza folclórica, danza contemporánea, ballet, gimnasia, teatro, etcétera. Se abre el proyecto en el Instituto Cultural Cabañas,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

y yo voy, para tratar de prepararme como instructor, pero, nunca pensé en ser bailarín. En ese primer momento, yo quería aprender para ser profesor de mis alumnos de gimnasia. Llego al Cabañas, y la primera sorpresa que me llevé es que la directora del proyecto me dice: “Tú vas a tomar clases de ballet”, pero, yo iba a contemporáneo. Sin embargo, ella dijo: “No, aquí les damos de todo un poco, porque, queremos que estén lo mejor preparados, complementados en su preparación”. El proyecto consistía en hacer formación como bailarín de ballet y teníamos, complementariamente, los otros géneros, cosa que en un primer momento a mí no me chocó, ya que, después, descubrí las bondades de esa multitud en la preparación, entonces, la formación como bailarín de ballet fue muy clara a nivel formal. En el ámbito de la danza contemporánea, yo me asumo como un bailarín completamente experimental, de autogestión como muchos otros. No lo digo como una disculpa, sino, como la realidad de un momento histórico, ya que no existían las licenciaturas en Guadalajara. Estaba la carrera a nivel profesional medio, pero no estaba tan fundamentada, tan dirigida. No había otro proyecto, ni siquiera me imaginaba que podía existir esa formación. Así que, mi formación se fue complementando al paso del tiempo con cursos, talleres, experiencia, etcétera. Tengo algunos títulos universitarios o diplomados complementarios, eso sí, pero la visión que hoy tenemos para la formación de un especialista en danza contemporánea simplemente no existía.

¿Has hecho estudios de actualización o capacitación en lo que es la danza contemporánea?

He tomado innumerables cursos con especialistas de otros países, de otras ciudades, de aquí mismo, porque la dinámica que se generó desde el Instituto Cultural Cabañas, el proyecto con el que surgió como candidato a ser artista de la danza, se nutría principalmente de la visita de estos especialistas. Además, la propia ciudad parece que le apostó mucho a eso, a invitar a especialistas para dar talleres complementarios. Trabajé muchos años también en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), universidad privada de la ciudad de Guadalajara. También allí, la visión en un primer momento era las capacitaciones como

cursos, talleres, clínicas, etcétera. Identifico que mi preparación no ha dejado de caminar. La última fue un trabajo experimental e interesante, un trabajo escénico como síntesis. Considero que siempre ha existido esta necesidad de no quedarte con lo que tienes, nunca sentirte seguro con lo que tienes, creo que eso es algo muy generalizado, la mayoría de los especialistas siempre tienen esta sensación, todo lo que hoy tengo no es suficiente, así que, cursos, talleres, clínicas, diplomados. Grados académicos, sería genial, aunque es un poco más complicado.

¿Podrías platicarme de los cursos de danza contemporánea que has tomado?

De todo este trabajo complementario de actualización y enriquecimiento, hay dos cursos que me dejaron una huella profunda e importante, porque me hicieron hacerme preguntas que creo que los buenos cursos generan. Más que darte respuestas, te dan nuevas preguntas. Tomé en la Ciudad de México, con Rossana Filomarino, un curso muy interesante de técnica Graham. Fue la primera persona con la que me enteré de que la técnica, como estructura metodológica, estaba a años luz de lo que yo conocía. Fue un primer choque cultural fuerte con mi formación, pero, al mismo tiempo, fue muy interesante, porque me disparó a la búsqueda. Rossana Filomarino, reconocidísima y genial, y además una gran persona, que con toda esta visión metodológica que ella tiene, despertó en mí ese interés sobre el trabajo metodizado y sistematizado. El segundo curso fue con la maestra Olivia Díaz, que es originaria de Guadalajara, pero, venía del Centro de Investigación Coreográfica (CICO), de la Ciudad de México, y tenía esta formación también en técnica Graham. Considero que, yo no busqué al Graham. La técnica Graham vino a mí; por alguna razón, hay algo de destino, quizá en ello. Ese curso con la maestra Olivia, me despertó también el interés por cómo aterrizamos estas posibilidades enormes, vistas como las grandes metodologías del mundo, cómo las podemos ajustar a una realidad local y eso se me hizo muy interesante. En tercer lugar, está también el curso con el maestro Raúl García, que trabajó en el Instituto Cultural Cabañas durante un tiempo. Ahí lo que me gustó fue haberme enterado de que existían posibilidades metodológicas, pero, con este maestro, no llegué a tener las preguntas que me generaron los

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

otros cursos. Fue cuando llegué a tener el gusto por el trabajo metódico, pero creo que estas dos mujeres maravillosas, Filomarino y Díaz, fueron las que pusieron en mí la «semillita» de esta búsqueda para ir a por más y bien cimentado.

¿Qué importancia crees que han tenido en tu carrera los estudios que has realizado?

Todo el trabajo que he hecho de manera personal como investigación, me ha dado un material insustituible, pero, sin la preparación académica en todos los territorios de los que me ha tocado participar, no creo poder haber estado en esta situación actual de ser profesor, de tener proyectos. Es decir, sin esta preparación académica, junto con esa experiencia personal, juntitas, en paralelo, ninguna sin la otra habría podido darme algo tan valioso como esta posibilidad. La preparación académica fue ese piso seguro sobre el que siento que me puedo parar. Toda la investigación ha sido esta búsqueda con algo de valentía, un poco bizarro, pero, la preparación académica para mí fue esencial; las bases metodológicas me dieron la certeza de por dónde ir y por dónde continuar.

¿Crees que poseer títulos o diplomas ayuda a validar tu carrera como creador o intérprete? ¿De qué manera has comprobado esto?

Los artistas somos emocionalmente intensos, somos muy fuertes en ese territorio de la emocionalidad, y, con frecuencia, se sabe —es una especie de cultura general— que la emoción de los artistas los lleva por caminos caóticos. Justo por eso, me parece que metodizar, sistematizar, tener una formación académica, tener títulos, cursos, diplomados o proyectos de investigación, son la parte que nos da el equilibrio para que la emoción no se dispare en direcciones que luego no podamos controlar. Considero que, sin esa formación académica, no podría haber dirigido mis esfuerzos de manera funcional. Para mí es indispensable, conmigo no va esta idea de: “Quiero el papelito solo porque me justifica, no sé qué beneficios”, conmigo no va. Para mí es muy importante el trabajo que se desarrolla a partir de la metodización, de sistema, de academia y de escuela, es básico porque así lo aprendí. Entonces, le apuesto muchísimo a los grados

académicos, a la formación académica. Jamás he despreciado esa formación, y siempre he estado cerca de las posibilidades. Sin academia no hay escuela que dure para mi gusto.

¿Cuentas con otros estudios universitarios que no sean de danza contemporánea?

Inicié formalmente mi preparación para la vida como bailarín desde la educación. Soy egresado de la Escuela Normal de Jalisco y también, soy juez nacional de gimnasia olímpica; ambas actividades han requerido una formación académica formal e institucional con títulos. Cuando llegó la danza, para mí ya no era novedad que fuera necesario reforzarse. Cuento con complementos importantes para la danza desde estas perspectivas: La educación, que para mí siempre fue latente, la necesidad como profesor y como juez nacional de gimnasia, lo que me sirvió para desarrollar un sentido crítico acerca del espectáculo, y poder tener también, de una manera sistematizada, la posibilidad de evaluar y valorar los espectáculos. Así que, considero que esos dos son mis pilares más sólidos.

¿Cuántos años tienes trabajando en el campo de la danza contemporánea?

Siempre he sentido que he llegado tarde a todas las cosas importantes de mi vida, es una visión que tengo de mí mismo, que soy como muy ingenuo a veces, muy *naif*, muy niño en muchos aspectos, pero, la verdad, es que no tanto. Entonces, contando con la docencia, como profesor de educación primaria, como con la gimnasia artística, como con la danza, me tocó entrarle muy temprano al trabajo docente, al trabajo como instructor, por necesidades de época y de mi lugar. Por eso, empecé a trabajar muy temprano en todo. Como profesor y en la danza, tenía apenas un par de años tomando clases de danza y ya estaba al frente del grupo de pequeñitas, entonces, muy temprano me tocó empezar a hacer la docencia, estar en la docencia, y con la danza contemporánea en específico, cuatro o cinco años aproximadamente, y ya estaba al frente de un primer grupo. Los maestros con los que yo aprendí confiaban en mi manera de trabajar, veían que tenía este gusto por la docencia e impulsaron eso en

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

mí, me apoyaron para que me hiciera docente muy temprano. Tengo aproximadamente desde 1986 trabajando como profesor de danza, casi cuarenta años.

Brevemente, pláticame cómo ha sido la evolución de tu trayectoria artística desde tus inicios hasta la fecha.

Los primeros momentos de mis esfuerzos artísticos fueron, yo creo que como el de la mayoría, reproduciendo esquemas aprendidos, siguiendo estilos que me fueron otorgados por mis maestros. No había mucha información como hoy con las nuevas tecnologías de la comunicación de la información. Era difícil tener acceso a videos o asistir a espectáculos de primera calidad, pero, tampoco estuvo tan mal, ya que sí nos visitaban en Guadalajara compañías importantes de danza. Esos fueron mis primeros esquemas de trabajo, parecerme a, seguir a, sentirme cerca de, pero fueron muy breves los años, porque los cambios institucionales en México son muy abruptos o eran muy abruptos, pronto tuve la necesidad de tratar de hacer las cosas para que fueran útiles, para nuevas generaciones. Recordemos que fui profesor muy temprano y bailarín muy temprano. No había hombres en Guadalajara, así que, a los hombres nos «cocinaban al vapor», y nos lanzaban a los escenarios. En tres o cuatro años, yo ya estaba teniendo la necesidad de alejarme de mis bases formativas, y empezar a buscar usar el último año para ello. Mi segunda etapa fue empezar a buscar formas más personales, que tampoco creo que haya sucedido que las encontrara, pero ya estaba en esa búsqueda. Una tercera etapa fue empezar a encontrar algunos elementos que ya eran recurrentes en mí y que yo identificaba, que no eran desde los esquemas heredados. Eso me dio mucho gusto, entender que yo también podía proponer un poco. La cuarta etapa, quizá fue la más importante, porque tomé la decisión muy seria, muy severa, muy pensada, de alejarme tanto como pudiera de todo lo heredado, para ver si de verdad yo podía generar cosas, y surgieron cosas. En la etapa actual, es en donde ya no tengo la necesidad de alejarme de nada ni de ir en «pos» de nada; permito que lo que llegue me funcione. Si algo sale de mí, lo utilizo; si alguien me ofrece cosas, también las utilizo. Considero que me he vuelto múltiple en mis recursos para hacer el trabajo.

Así que, creo que al principio fue por invitación; después, intentar reproducir bien; más tarde, buscar algunos elementos propios; posteriormente, tratar de alejarme lo más posible de mis orígenes; luego, reconocer que los orígenes son varios, empezar a fortalecerlos, y hoy, todo lo que siento que es útil lo incorporo, así funciona hoy.

¿Cuántas obras coreográficas has creado y presentado?

Mi producción como creador escénico es muy rica, porque, trabajando con diferentes ámbitos académicos, escolares, escuelas pequeñas, grupos independientes y compañeros que de repente nos proponemos hacer cosas, esta búsqueda múltiple, me dio la oportunidad de indagar mucho y de generar mucho. No sé si todo lo hecho lo podría calificar como obras concluidas y dignas de ser asumidas así, como obras. Pero, si pensara en las piezas de las que me siento seguro de ofrecerlas como obras concluidas, creo que estaré rondando alrededor de las cincuenta piezas, de estas obras, y, algunas obviamente, siento que fueron buenas en su momento y que hoy, tal vez ya no den respuesta a las necesidades actuales, otras todavía sí. Calculo que concluidas unas cincuenta piezas. Es una buena pregunta, algún día me sentaré a hacer la cuenta correcta.

¿Cuáles son los rasgos más destacados de tu trabajo como creador?

Me parece que, como creador, una de mis características más recurrentes, es que me sitúo en un terreno muy conceptual de la danza. Empecé de una manera muy narrativa, porque así aprendí, pero, pronto, me di cuenta de que la narrativa, además de que es complicadísima, te demanda también una precisión, que a veces los creadores de danza contemporánea no queremos. Precisión en otros aspectos más técnicos, y a la hora temática, queremos hacer un poco más amplios, entonces, los conceptos circulan muy bien con mi trabajo y las cosas muy abstractas, aunque sí las disfruto, me cuesta más trabajo, porque yo sí siento que tengo la necesidad de decir siempre algo. Eso sí, indagar por los territorios, me ha llevado a centrarme en el arte más conceptual. Me gustó mucho trabajar con un concepto y exprimir al máximo ese concepto, sacarle todo lo que

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

pueda y creo que es una recurrencia muy interesante. También, el movimiento, con un carácter un tanto cuanto deportivo, no en el terreno de los grandes desempeños escénicos, sino la calidad de movimiento. Mi calidad de movimiento tiende a ser muy deportiva, y fuerte, quizás un poco machorra —masculina—, pero, es por la necesidad de esta corporeidad mía, un poco más de fuerza que de flexibilidad. Me gusta la partitura fina y bien acabada, soy obsesivo con la cuenta mágica de las estructuras. Considero que, esos son los rasgos más recurrentes: lo conceptual, la fortaleza en el movimiento, y esta precisión de partituras, son rasgos muy consistentes en mi trabajo creativo.

¿Qué actividades has realizado en el campo de la danza contemporánea?

En primer lugar, me desarrollé como bailarín, porque para mí era una necesidad de entender este mundo. Tenía muy claro que la docencia me atraía muchísimo. Pero, pensé muy temprano: “Si no bailo, no voy a entender esto, no voy a entender qué requieren los cuerpos para formarse como bailarines”, así que la ejecución fue central, viendo la docencia casi a la par, casi inmediatamente. La creación fue algo que brotó espontáneo, jamás lo pensé, brotó la capacidad para crear y me sentí muy cómodo creando y proponiendo. Eso me sorprendió en un primer momento, nos sorprendió muchísimo, y luego me desaté. Llega un momento en el que experimentas un pequeño retroceso, porque sientes que empiezas, no tanto, a repetirte en la producción formal, pero sí en la idea conceptual con la que te manejas. Por eso, he tenido que replantearme muchas veces esto de la creación, y pensar en mis públicos, considerar a mis posibles públicos, porque eso es algo que en un primer momento ni siquiera tenía idea de que podía hacerse. Entonces, con el tiempo, llegué al punto en el que la ejecución, la docencia y la creación estaban de manera «fortísima». Además, la investigación en los territorios de campo y documental, vinieron como una necesidad obligatoria de la creación. Los trabajos académicos me ratificaron esa necesidad, pero, la verdad, surgió como mi necesidad para justificar el aspecto creativo.

¿Cuáles actividades realizas en la actualidad?

Actualmente, sigo como ejecutante, pero, por mi edad, obviamente soy muy selectivo con qué cosas hago y qué cosas no. No por cuidar mi imagen, sino por cuidarme el cuerpo, y, también, por ofrecer algo con dignidad al público. En segundo lugar, está la docencia, es muy fuerte, es algo que disfruto muchísimo, no me pesa en absoluto, sigo indagando, sigo transitando. La creación no parará nunca, moriré como creador, lo sé, mi último suspiro será un movimiento nuevo de danza. La investigación para acompañar todos esos procesos se ha vuelto simplemente insustituible e indispensable, ya no es una cuestión de si quiero o no, es indispensable. Así que, estoy en esas cuatro áreas. La gestión siempre la he hecho, pero me cuesta mucho trabajo, tengo que reconocerlo, y ser productor, también me cuesta mucho trabajo, son dos áreas que considero demasiado especializadas también. A pesar de eso lo hago, porque como artistas tapatíos, no tenemos de otra. Las tres áreas fuertes para mí son: docencia, creación —con la investigación pertinente— y ejecución; todo lo demás, más eventual y cuando sea necesario.

¿Percibes remuneración económica por esas actividades?

Actualmente⁵¹, sí percibo ya remuneración económica por algunas de estas actividades, no por todas, no siempre, no todo el tiempo, no por todo; pero, sí me ha permitido hacer vida a partir de los recursos que este quehacer me genera. Fue muy difícil, no sucedió de la noche a la mañana, hubo que trabajar mucho en todas las áreas. Esta remuneración económica, creo que cualquier artista que se respete diría: “No es suficiente, yo merezco más, mis esfuerzos valen mucho más”, pero, soy consciente de una realidad global, y digo: “Bueno, hay dignidad”. Hay dignidad en la manera en la que hoy puedo vivir gracias a la remuneración que percibo de todas esas actividades. Nunca será suficiente, nunca estará a la altura de algo digno, genérico, pero yo no me quejaría de cómo me va en el asunto financiero; sin embargo, sigo trabajando, y sigo ganando la mitad. No obstante, sigo regalando la mitad del esfuerzo. Lo sigo regalando, no me pesa, aun así, es una realidad.

⁵¹ La entrevista se realizó el 20 de septiembre de 2024.

En la actualidad, ¿llevas a cabo alguna otra actividad laboral no relacionada con la danza?

Cuando mi familia manifestó su beneplácito por verme tan decidido en hacer de la danza un proyecto de vida, luego de haber estado muy en contra, para mí fue muy gratificante saber, que ellos veían en mí esa posibilidad, sin ellos ser expertos en el área, simplemente veían mi entrega y las cosas que me iban pasando, y decían: “Pues sí, tal vez sí puedas vivir de y para la danza”. Así que, muy temprano, me dediqué en específico a ser artista, hacer danza, y no necesito hacer, no necesitaba hacer ninguna otra actividad para vivir. Ha habido épocas buenas y épocas malas, por supuesto, pero, no he tenido que hacer ninguna otra cosa para ganarme algo de dinero. Soy muy afortunado.

¿Has formado parte de una compañía con apoyo económico de alguna institución cultural?

Me di mis vueltas, como muchos de nosotros, a otras ciudades de México, algunas de Sudamérica y de Estados Unidos. Básicamente, para conocer cómo se hacían las cosas en otros lugares. Mi necesidad nunca fue emigrar, no sé por qué, no sé si es temor y no sentirme capaz, tener otras necesidades, ni siquiera imaginar esa posibilidad, pero, yo nunca pensé en emigrar. Sin embargo, pensé en conocer cómo hacían las cosas otras personas en otro lugar, y me di mis vueltas. Sí, hice mis esfuerzos para ver eso y, decidí, que en todos esos sitios que visité me dije: “Toño, aquí ya están completos, no te necesitan. Si tú te empeñas, puede que suceda, pero ¿tú quieres eso?”. Como yo ya era maestro cuando me di esas vueltas, ya era bailado, dije: “No, nuestro país necesita, nuestro estado, Jalisco, necesita, la ciudad necesita, yo necesito. Vamos a trabajar aquí”. Nunca he estado bajo el subsidio de una compañía profesional, ni institucional, ni de ninguna otra índole, que no sea el movimiento independiente o la microempresa de danza tapatía.

Muy bien, pero, por ejemplo, ¿has trabajado con universidades como el ITESO?

Sí, y creo que he sido muy afortunado por gozar de algo similar a, no propiamente un subsidio, porque es por mi trabajo, pero, es un sueldo por mi trabajo. He trabajado con instancias públicas y privadas, universidades privadas y públicas, escuelas privadas y públicas, instituciones de cultura públicas, ONG y asociaciones. He tenido la oportunidad de trabajar por un recurso financiero a cambio de mi trabajo, no compañías profesionales, pero sí proyectos profesionales.

¿Cómo entonces has realizado el financiamiento de la producción de tus obras?

Hacer arte es un fenómeno, aún hoy, en el mundo, pero, México, Jalisco y Guadalajara, es particularmente difícil. Ha crecido el número de artistas, por ende, los subsidios, los espacios, etcétera, que aparentemente también han crecido, en realidad han sido dispares en crecimiento y no nos alcanza para todos. Así que, me apoyé mucho en propuestas de carácter más teatral que dancísticas, para entender algunas formas, para lograr producir obra a bajo costo, con pocos recursos. Entonces, esta idea de reciclar, esta idea del teatro pobre de Grotowski, eso de utilizar la maleta para que sea la cama, la silla, la mesa. Reciclar el vestuario de una anterior producción para la siguiente, heredar vestuarios de mis maestros, hurgar en los closets de los bailarines, ir a los tianguis y los lugares de compra y venta de pulgas, de cosas, ha sido la manera de poder subsidiar la producción, mejor dicho, financiar la producción. También, diseñando obras así, desde inicio, de bajas ambiciones presupuestales, porque de otra manera, la mitad del trabajo hecho no hubiera sucedido. He tenido también la oportunidad de, en los proyectos institucionales de la ciudad, hacer producciones con un poco de protección financiera, y ha sido maravilloso. Estar en un teatro con buena luz, con un bonito vestuario, es una maravilla. Pero, por lo general, ha tenido que salir de mi bolsillo, del bolsillo de mis bailarines, de las familias, de los compañeros; no ha habido alternativa realmente.

¿Crees que la falta de recursos económicos ha afectado la calidad o la cantidad de tu producción artística?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Siempre he creído que mi trabajo artístico es muy consistente, porque soy muy acucioso. Por lo general, me pregunto muchísimo antes de iniciar cada proyecto, y cada vez que abordo una nueva creación escénica, soy obsesivo con el diseño previo. He aprendido a hacerlo cada vez con más precisión, para economizar recursos, pero, considero que, se me han quedado en el tintero muchos logros por no tener los recursos suficientes. Cosas que incluso ya he presentado, al final reviso y digo: “¡Oh, cielos!, se quedó un poco pobre”, porque, faltó allí esa luz, faltó acá este vestuario, hubiera estado lindo aquí el objeto original, se me quedó pobre la idea. Sí, lo he sentido muchas veces en que planeé una fiesta maravillosa, y al final, no hubo suficiente comida para todos los invitados, y no me quedó bien la fiesta maravillosa. En fin, lo he sentido, considero que, ha afectado la falta de recurso a una buena parte de mi trabajo.

Antonio, ¿cómo se legitima un artista de la danza contemporánea en Guadalajara?

Me parece muy interesante, ahora que en el mundo se habla mucho de las agendas políticas, cómo se incluyen protocolos para valorar, para valorar, el trabajo artístico. ¿Quién dice qué obra de arte es valiosa y cuál no? ¿Cuál obra de arte es más valiosa o no? ¿Qué artista es valioso, cuál no? Incluso, ¿cuál artista es auténtico artista y cuál artista no? Me parece que eso es algo sumamente difícil de valorar, pero, sí, creo que los públicos tienen una voz muy importante: además del gremio, los propios compañeros son otra voz muy relevante, y los gestores públicos, privados, muy comerciales, no muy comerciales, son la otra voz. Considero que, el triunvirato que valida a los artistas es la voz del público, la voz del gremio y la voz de los gestores. Una especie de balance entre los puntos de vista que tienen estas tres voces sobre alguien va a darle un carácter de válido o no válido a la obra de un artista, al artista mismo, porque está muy bien diferenciar. Hablo de esas agendas políticas, porque está muy bien diferenciar entre lo legal y lo legítimo. ¿Quién es más artista, yo que tengo un documento que dice que estudié una carrera o el que no tiene ninguno? Y, si vemos las obras de ambos, tal vez compitan en calidad escénica, o es posible que el que no tiene el documento haga algo mucho más potente que

lo que yo haga. Puede ser muy diverso, entonces, considero que es difícil, pero, les apuesto a esas tres voces: el público, el gremio y los gestores. Si ellos coinciden, yo creo que alguien puede sentirse tranquilo de que su trabajo está legitimado.

¿Cómo consideras que se ha legitimado tu carrera como creador?

Como creador escénico, pienso que, cuando me han pedido las instituciones, que sea parte de un colectivo que evalúa a aspirantes en los sistemas becarios. Se ha legitimado también, cuando mis trabajos coreográficos, fragmentos de ellos que luego subimos a las redes sociales, mis compañeros y yo, han tenido respuestas suficientes. Cuando bailarines individuales, que, para proyectos muy puntuales, me piden, o bien trabajo como creador, o asesoría como creador. Cuando otros grupos me han pedido algún aporte desde la parte creativa, una coreografía, una asesoría. Con instituciones que me han invitado a generar trabajos específicos, para momentos específicos de sus programas de mecenazgo o de administración. Considero que aplica para lo anterior: si el público va a mis funciones, si los compañeros de gremio me piden colaboraciones, si los gestores me invitan a participar en proyectos y programas específicos como creador, es porque mi trabajo ya está gozando de cierto reconocimiento, se le atribuye que ha tenido cierto impacto en el quehacer. Así que, esos tres puntos también son muy valiosos aquí, esas tres voces creo que hablan.

Para finalizar, ¿qué aspecto de tu carrera artística crees que es reconocido por tus pares?

Considero que, cuando las personas reciben, los artistas en general reciben un premio. Hablemos de cosas tan grandes como el Óscar a la mejor película, o el premio del mejor bailarín, la mejor coreografía del concurso nacional en México, etcétera. Cuando alguien recibe un premio, del tipo que sea, la comunidad es la que está diciéndole a este artista: reconocemos tu trabajo como creador. Considero que mis pares, la gente del gremio, me atribuyen ciertos logros en diferentes áreas, pero, pienso que donde se sienten más cómodos para emitir un juicio favorable es en la creación. Sienten que allí tengo un poco más que decir que en otras

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

áreas, y, yo me siento cómodo con eso, porque siento que la percepción de mis pares coincide con la autopercepción mía. En la creación, es donde estoy más cómodo como artista.

Guadalajara, Jalisco.
20 de septiembre de 2024.

CAPITULO 2

Oferta de danza contemporánea

Dentro de mi investigación doctoral, indagué y analicé los diferentes tipos de oferta de danza contemporánea que se realizaron en la ciudad de Guadalajara, entre los años 2010 y 2019.

Fue necesario vincular esta etapa de mi investigación con la gestión cultural, en el entendido de que esta: “Tiene como objetivo asegurar el acceso de la población y la satisfacción de consumidores culturales mediante estrategias de administración y mercadotecnia” (Hickman, 2023, 221).

Específicamente, lo abordé desde lo que Campos, identifica como gestión de las artes al: “Conjunto de estrategias utilizadas para dinamizar y fortalecer la creatividad, investigación, producción, circulación, promoción, formación y difusión de las distintas prácticas artísticas” (Campos, 129). Ahora bien, la gestión de la danza contemporánea se debe estudiar atendiendo a las características específicas de esta disciplina artística, como lo son, el lenguaje, las agrupaciones, la manera de relacionarse en el campo y la manera de legitimarse.

En esta lógica, abordé cuatro tipos de ofertas de danza contemporánea. González, define la oferta cultural como: “La presencia en el ambiente geográfico de posibilidades de acceso y disfrute de los bienes culturales producidos por una red desigual de instituciones precisas y especializadas” (González, 12). Los tipos de oferta cultural que investigué fueron: oferta independiente, oferta empresarial, oferta universitaria y oferta gubernamental.

Para conocer algunas de las características de la oferta independiente y la oferta empresarial, recurrí a la experiencia y opiniones de veinte agentes del campo de la danza contemporánea: directores de agrupaciones dancísticas, gestores, dueños de espacios culturales, funcionarios y periodistas culturales. Pudiendo así, conocer aspectos de las características de las agrupaciones y propuestas artísticas; funciones y problemáticas de la gestión cultural y artística; periodismo cultural; características del trabajo empresarial y públicos o audiencia (Hickman, 2023). Para estos dos tipos de oferta, recurrí al diseño e implementación de seis entrevistas, las cuales presento a continuación como dos apartados: oferta independiente y oferta empresarial.

En el libro *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)* (Hickman, 2023), se puede acceder al análisis de la oferta universitaria y la oferta gubernamental, si alguien desea conocer más al respecto de estos tipos de oferta. Además, también se puede encontrar el análisis que realicé de la oferta independiente y empresarial.

Oferta independiente de danza contemporánea

“La danza seguirá y buscará las formas para negociar y/o exigir su derecho a vivir con dignidad en este país, conlleva que tienen todos los agentes que lo conforman”.

Margarita Tortajada, *Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización*.

En la investigación doctoral, pude constatar que la danza contemporánea, entre el año 2010 y 2019, se realizó, en su gran mayoría, por agrupaciones o solistas independientes. Los grupos independientes son, en palabras de Román:

El modelo que ha venido concretándose en la danza contemporánea desde los setenta. Por lo general, producen espectáculos de pequeño o mediano formato, con apoyos gubernamentales que permiten la producción de sus espectáculos. Buena parte de estas compañías se centran en la figura de un coreógrafo que trabaja con bailarines específicos para cierto espectáculo sin ninguna obligatoriedad de pertenencia; es decir, con uniones temporales de profesionales reconocidos, con o sin continuidad en el tiempo. Estas compañías circulan por la infraestructura cultural pública existente, así como por los pocos espacios independientes y en festivales (Román, 204).

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Pude identificar que, entre los años 2010 y 2019, fueron cincuenta los grupos de danza que estuvieron activos, de los cuales cuarenta y ocho eran independientes y dos representativos de una institución —Universidad de Guadalajara y Ayuntamiento de Guadalajara—, (Hickman, 2023). Esto es, en los últimos años, la danza contemporánea en la ciudad fue una danza independiente.

Dentro de la investigación, analicé la oferta independiente de danza contemporánea, mediante una serie de entrevistas a algunos agentes sociales involucrados en la producción, mediación, circulación y legitimación de este tipo de oferta. Fueron tres los instrumentos que diseñé, para conocer aspectos desde la producción, la gestión y el periodismo cultural, mismos que implementé a cuatro directores de agrupaciones independientes, tres gestores independientes y cuatro periodistas.

Expongo, a continuación, las entrevistas que realicé, para conocer la visión de cada uno de los agentes desde su posición en el interior del campo de la danza contemporánea de Guadalajara. Resalto la profundidad de sus palabras, resultado de la experiencia, reflexión y análisis, que nos muestran un amplio panorama de la oferta independiente de la danza contemporánea local.



Fotografía 13: *Memo en el Arróniz.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Guillermo Covarrubias Dueñas

Gestor cultural

¿Cuántos años tienes trabajando como gestor?

Tengo treinta y siete años trabajando en el medio, pero, ya que me convertí en una persona con un grado de *expertise* mayor, son veinticinco años⁵² de ser una persona que tiene las herramientas suficientes para poder producir o gestionar un proyecto desde cero.

¿Tu trabajo ha sido como gestor independiente, institucional o ambos?

Ambos, he hecho las dos cosas simultáneamente. Como bien sabes, tú que eres una creadora incansable, eres la maestra, la coreógrafa, la productora, la que vende los boletos, la que llega a barrer el teatro, la que está pensando si vendes un riñón para poder levantar una producción, porque no hay otra forma de hacerlo, dada la falta de apoyos, tanto públicos como privados.

Como gestor independiente, ¿cuántas veces ha gestionado a grupos de danza contemporánea?

Pocas, creo que unas tres veces.

¿Podrías platicarme brevemente tu experiencia, en las ocasiones que gestionaste grupos de danza contemporánea?

Creo que la mayor dificultad la encontramos en conseguir dinero para la producción. Cuando trabajas con algo que puede ser para ciertos públicos muy abstracto, como la danza contemporánea, de repente si tú vas con alguien, con un posible productor, esto es, el productor es esta persona que te va a dar el recurso, o a través de la cual puedes obtener el recurso para hacer un producto artístico. El productor puede ser público o privado. El público puede ser una institución como la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ) o la Universidad de Guadalajara (U. de G.), y el privado

⁵² La entrevista se realizó el 2 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

puede ser un empresario o un mecenas, que esté dispuesto a aportar el dinero. En el caso de la danza, siempre es más complicado, porque la gente conoce el ballet clásico, pero tiene muy poco conocimiento de danza contemporánea, aunque conoce mucho, o ha visto mucho, de danza folclórica, sobre todo en este país. Entonces, la danza contemporánea les parece algo abstracto y difícil de digerir, y todo se debe a un desconocimiento. Por eso, lo más difícil es conseguir el recurso para poder llegar a un buen puerto con un proyecto. Generalmente, los compañeros de la danza contemporánea tienen mucha disciplina y mucha disposición para hacer el trabajo.

¿Con qué frecuencia participas en la oferta independiente de esta disciplina?

No como yo quisiera, soy un gran consumidor de danza. Te puedo decir que, aunque yo me dedico al teatro la mayor parte del tiempo, porque mi formación está concentrada en esta disciplina, toda la vida me he entrenado con danza. Pero, como consumidor, consumo más danza que teatro, soy más aficionado y me gusta más la danza, sobre todo con la danza contemporánea, me considero fan. Sin embargo, he tenido contactos con grupos, por ejemplo, el grupo DOCA Danza Contemporánea, para hacer producciones independientes, pero, se vuelve un poco más complejo, no es como yo lo quisiera hacer, esto es, ojalá fuera a la par que produzco una obra de teatro y una de danza, pero, no es así. Hay más dificultad para producir la danza, uno, por cuestiones económicas, y dos, porque hay menos aspiración a recuperar taquilla, como sí ocurre en el teatro.

Actualmente, ¿gestionas algún grupo o temporada de danza contemporánea?

No, en este momento no. Antes de la pandemia estaba en un proyecto que quería fusionar danza con teatro, digamos que el 80 % del espectáculo era danza y el 20 % era teatro. Entonces, como ahora está muy de moda esta cuestión de las multidisciplinas, creo que va a llegar algún momento en el que no digamos que es danza o que es teatro, sino que es un espectáculo escénico, porque ya estamos permeados. Por ejemplo, yo veo tu obra, la última que vi tuya, *Danza de poetas*, que era muy teatral,

entonces, podríamos decir que son espectáculos, donde está fusionada la literatura, la danza, el teatro, la plástica, y le dices posmoderno, porque ya no es danza, está mezclado. Obviamente, el corazón está en la danza contemporánea, pero existe tanta mezcla de otras disciplinas, que está tan permeado, y es cuando reflexionas: ¿esto cómo se llama?, ¿cómo se llamaría?

Como tú, que trabajas en el teatro físico.

Es correcto. Te cuento que, aun con todo y la pandemia, yo no he dejado de entrenarme. Aquí en mi casa pongo el tapete y yo hago clase. Sigo entrenando, porque para mí, es importante que el teatro sea muy visual, y por supuesto, echas mano del trabajo del cuerpo. Por eso considero que, la danza contemporánea es una herramienta increíble, necesaria e importantísima.

¿Consideras que en Guadalajara es remunerable ofertar danza contemporánea de manera independiente?

Por supuesto que no, no hay ninguna manera. Mira, es muy sencillo, por ejemplo, en tu caso, para hacer una obra como coreógrafa y bailarina, probablemente estés invirtiendo entre un año y dos de tu tiempo, en el que haces un trabajo de investigación, lees libros, ves películas, haces una investigación sobre otros creadores, y sobre eso tú haces una escaleta para trabajar. Ese tiempo, por lo menos, si eres muy rápida, lo haces en seis meses. Y es un tiempo que, conociendo a Marthita,⁵³ como es de dedicada, que le ha de dedicar doce horas al día, me pregunto: ¿Quién te va a pagar ese tiempo o cómo se tendría que pagar? Te estoy hablando únicamente del trabajo de investigación. A esto se suma el trabajo del entrenamiento físico y el trabajo de preparación de montaje, que, si lo hacemos rápido, estamos hablando de un año de trabajo empleando doce horas diarias por lo menos en el proyecto. Y resulta que das la función y te ganaste menos \$3,000.00, porque tuviste que darle de tu dinero

⁵³ Está hablando de mi persona, en este caso, como creadora y productora de mis obras.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

al del vestuario, tuviste que darles lo de los taxis a los bailarines porque se les hizo tarde, entonces, creo que no es remunerable, para nada. Aquí aplica el término de por amor al arte.

¿Cómo se solventan los gastos de producción y difusión?

Si tienes suerte, logras obtener patrocinios a través de instituciones públicas o privadas, como lo mencioné anteriormente. Si no tienes suerte, sale de la bolsa del coreógrafo. Tú cuéntame, de veinte producciones te han apoyado en dos, me imagino, y tú eres la que terminas pagando. El productor, ya sea el productor independiente o el productor ejecutivo, es el que termina muchas veces pagando, o en colectivo. Como te mencioné al grupo DOCA Danza Contemporánea, ellos trabajan en colectivo y ellos aportan una cantidad para poder solventar los gastos, así es como se trabaja.

Déjame comprender, porque nunca he tenido un gestor especialista en gestión. Parte del trabajo que te pregunto, es también porque la mayoría de los coreógrafos ya sea por desconocimiento, o porque pensamos que va a ser un gasto extra, no recurrimos a gestores y, malamente, terminamos haciendo todo el trabajo aparte de crear y bailar.

Hay varios esquemas, por ejemplo, yo te puedo decir: “Oye, Martha Hickman, me gusta tu trabajo, me interesas como coreógrafa y como bailarina. ¿Qué te parece si me permites convertirme en tu vendedor?” Entonces, yo gestiono a tu nombre o con tu nombre. Dada tu trayectoria, puedo gestionar recursos para producir, y, el arreglo o el acuerdo que podemos tener es: del dinero que yo recabe, yo te cobro un porcentaje, es decir, mi salario será el 10 % del recurso que yo pueda recabar. También, podemos hacer un esquema de gastos en donde yo te digo desde el principio cuáles son mis honorarios, y entonces, yo me aboco a conseguir el recurso. Ese es un esquema de producción que creo que le conviene al productor y le conviene a la compañía o al grupo, porque ellos lo que invierten es su tiempo, que no se les va a poder pagar, como te digo, y su talento, por supuesto, que es difícil cuantificar cómo pagarlo, ese sería un esquema. El otro esquema es apostarle a la taquilla o a la venta de funciones, es decir, nosotros hacemos una producción, y entonces, como gestor,

a lo que me dedico es a vender ya el producto hecho, y a partir de ahí llegamos a un acuerdo económico, en donde yo te digo: “El producto se va a vender en tanto, a mí me das un 5 %, para los bailarines es un 7 %, para el coreógrafo es un 10 %, en difusión le vamos a poner al 30 %”, y así, pero son cosas que vamos acordando entre los creadores y nosotros como gestores.

¿Qué tanto consideras —tanto contigo como con otros gestores—, que trabajamos así los coreógrafos de danza contemporánea?

Considero que se da poco. En mi caso, yo los he tenido que buscar, porque me interesa el trabajo de ellos, o porque quiero hacer algún tipo de colaboración. Pocas veces, incluso en el teatro, me ha pasado que alguien venga y me toque la puerta para decirme: “Quiero que tú levantes este proyecto”. Más bien, yo he levantado los proyectos y he ido a pedir ayuda.

¿Podríamos pensar que es ilógico que los directores de grupos de danza contemporánea no busquen los servicios de un gestor profesional?

Aquí habría que pensar si es desconocimiento o si es desconfianza. Como te comenté, el último acercamiento que tuve fue con la compañía DOCA Danza Contemporánea. En ese caso, tuve dos reuniones para proponerles mi idea, y fui así de claro cómo lo estoy siendo contigo en cuestiones económicas, y ellos se me quedaron viendo como diciendo: “¿Será que funcione?” Entonces, yo les propuse firmar un contrato, para que fueran muy claros estos acuerdos. El tanto por ciento es de ustedes y el tanto por ciento es mío. Obviamente, me interesa cobrar por mi trabajo, pero, también me interesa que las compañías cobren por su trabajo, y también los bailarines. Estoy totalmente a favor de eso. Esto puede generar desconfianza, que yo te diga: “Oye, Martha, yo voy a invertir tanto tiempo, tantos meses, en un proyecto, al igual que tú”, y entonces, tal vez tú dudes si mi propuesta será posible.

¿Cuál de los estilos de danza contemporánea, consideras que tiene más aceptación por el público y cuál consideras que tiene menor aceptación?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Considero que, lo que está más cercano al público y que al público le gusta más, es lo que hacen compañías como la tuya,⁵⁴ por ejemplo, o lo que hace Rafael Carlin,⁵⁵ que es un lenguaje que el público entiende y lo puede digerir de manera más sencilla. Sin embargo, una danza como el *Butob*, es una danza más especializada y requiere de parte del espectador más atención y más concentración. Un tipo de danza como la que hace Alfonsina Riosantos o Bety Cruz, que entraría en una danza más experimental, que está buscando un lenguaje distinto o propio, ese tipo de danza es atractiva para cierto tipo de público. Existen artistas, por ejemplo, Lola Lince, que es una mezcla de danza experimental, con danza contemporánea, con danza *Butob*, que también utiliza cosas del ballet. Ella ha logrado generar un semillero de personas que ha entrenado, y que, a su vez, se han convertido en difusores de su trabajo, lo cual a ella le ha generado un público. Es un trabajo que ha realizado por lo menos con treinta años de trayectoria o más. Como el caso de la maestra Paloma Martínez, que ha sido formadora de personas, que no necesariamente son bailarinas o bailarines, pero que sí se han interesado como espectadores en la danza que ellas hacen, una danza más experimental. Entonces, creo que hay un público para todos, y el tema es, lograr ser difusores y saber llegar a ese público.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico?

El consumo es bajo, esto es, durante muchos años tuve la oportunidad de programar teatros en la SCJ. Estamos hablando del Foro de Arte y Cultura, el Teatro Degollado, el Teatro Alarife Martín Casillas y el Ex convento del Carmen. En ese entonces, trabajaba a la par con Lucila Arce, que era la coordinadora del área de danza. Ahí pude darme cuenta, de que pocas compañías de danza contemporánea se arriesgan a realizar sus presentaciones por la razón de que no hay tanto público que consume danza contemporánea. Sin embargo, considero que actividades como el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que en ese

⁵⁴ Se refiere a Transmutación Danza Contemporánea, dirigida por Martha Hickman.

⁵⁵ Se refiere a Rafael Carlin y Compañía, compañía dirigida por Rafael Carlin.

momento se realizaba, acercaron al público a este género de la danza, porque la gente de Guadalajara, de esta ciudad, tiene más afición o más tradición por consumir ballet. Cuando ven la danza contemporánea, por supuesto, es algo que les gusta, les encanta, les gusta mucho, pero hay mucho desconocimiento por parte de los espectadores hacia este género. Entonces, la respuesta a tu pregunta es: hay poco público que asiste y que está dispuesto a pagar un boleto por ver danza contemporánea.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que, hay una pirámide de públicos, en donde, en el pico de la pirámide, se encuentran los especialistas. ¿Quiénes son estos especialistas? Son los medios de comunicación y los propios hacedores de la actividad, es decir, ellos son los que legitiman a los que estarían en el centro de la pirámide. También es el público que está dispuesto a consumir actividades artísticas, y debajo de la pirámide, tenemos a este público que nunca ha asistido o que desconoce totalmente cómo son estas actividades o para qué sirven o cómo se ven. Entonces, esta gente que legitima, son las que te acabo de decir: los especialistas, que son muy pocos, esto es, los que escriben sobre la danza en esta ciudad, qué estaremos hablando de dos o tres personas, los periodistas que son un poquito más, y la propia gente de la danza, que son las que, en algún momento dado, se encargan de correr la voz de que un trabajo es bueno o es profesional.

Guadalajara, Jalisco.
2 de febrero de 2021.



Fotografía 14: *Memo en Artes.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Guillermo Naranjo Vázquez

Director artístico del grupo independiente AJNA Danza Contemporánea

¿Cuál es el nombre de la agrupación que diriges?

AJNA Danza Contemporánea, radica aquí, en Guadalajara, Jalisco.

¿Cuántos años tienes dirigiéndola?

Llevo diez años⁵⁶ dirigiendo este proyecto, que comenzó en 2014. AJNA Danza Contemporánea, nació mientras estudiaba la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística en la Universidad de Guadalajara (U. de G.). Antes de graduarme, me di cuenta de que quería llevar mi arte a la sociedad, así que, junto con Omar Gabiño y un grupo de bailarines, nos unimos para crear, explorar y compartir. Así fue como surgió la compañía.

¿Qué significa para ti el dirigir un grupo independiente de danza contemporánea en Guadalajara?

Dirigir un grupo independiente de danza contemporánea en Guadalajara es una gran responsabilidad. Como artista, siempre busco dar lo mejor de mí, pero cada día presenta nuevos desafíos. A pesar de las dificultades, sigo comprometido en crecer y mejorar, tanto a nivel personal como profesional. Este proyecto independiente está abierto a quienes deseen sumarse, y juntos seguimos creando y explorando, para ver hasta dónde podemos llegar.

¿Es mucho trabajo?

Sí, es bastante trabajo. Me gusta llevar un registro detallado de los procesos, ser organizado con lo que observo diariamente, tanto en la creación de las obras como en la dirección que toman. Por eso, hago bitácoras para evaluar qué funciona y qué no, ya que trabajo mediante prueba y

⁵⁶ La entrevista se realizó el 14 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

error. Además, me mantengo en constante actualización, porque cada día surgen nuevos lenguajes en la danza contemporánea y siempre hay más por explorar. Sin embargo, procuro no abrumarme con tanta información, buscando hacer único mi proceso sin perder de vista lo que ocurre en el panorama actual.

¿En qué consiste la independencia?

La independencia de nuestro grupo radica en que no dependemos de una academia, recursos gubernamentales o becas para funcionar. Si bien participamos en convocatorias cuando es posible y nos beneficiamos de ellas si tenemos la suerte de ganar, nuestra esencia es no estar atados a ninguna institución o normativa externa. Además, como director artístico, me esfuerzo por nutrir a los bailarines y fomentar su participación activa. No todo recae en mí; les doy espacio para que amplíen sus horizontes y exploren sus propias ideas, ya que trabajamos de manera colectiva.

¿Qué diferencia consideras que existe en relación con un grupo subsidiado?

Considero que la diferencia principal está en la dirección y los compromisos. Un grupo subsidiado debe cumplir con ciertos programas y requisitos impuestos por la organización que les brinda apoyo, especialmente si es una institución gubernamental, ya que reciben un sueldo y deben seguir ciertas normas. En nuestro caso, al ser independientes, no estamos sujetos a esos lineamientos ni dependemos de un salario externo. Nuestros proyectos no están condicionados por las demandas de otras organizaciones, lo que nos da mayor libertad creativa.

¿Dónde ensayan?

Ensayamos gracias al apoyo de nuestros patrocinadores. Actualmente,⁵⁷ contamos con dos patrocinadores clave que nos han brindado su espacio desde el inicio. A cambio, les ofrecemos difusión, mencionándo-

⁵⁷ Febrero de 2021.

los como patrocinadores en nuestros espectáculos, incluyendo sus logotipos en los carteles, y compartiendo su información en nuestras redes sociales.

¿Cuenta con las condiciones óptimas para trabajar danza contemporánea?

Sí.

¿Son empresas privadas?

Sí, son empresas privadas, no tienen vínculo con instituciones gubernamentales. Hemos conseguido patrocinio de estas empresas, y ha sido una colaboración exitosa. Llevamos diez años trabajando con DanceCorp. Con DEM Alterno solo colaboramos durante seis meses. A raíz de la pandemia, comenzamos a desarrollar pequeños proyectos con DanceCorp, con la idea de generar iniciativas colectivas a futuro.

¿Has gestionado temporadas o funciones para tu agrupación? ¿Con instituciones, empresas, particulares o alguna otra opción?

Hemos trabajado de cerca con la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), a quienes les presentamos nuestro proyecto, y ellos nos contactan para ofrecer funciones en diferentes municipios. También hemos gestionado temporadas en el Laboratorio de Arte Variedades (LARVA), que es un espacio que personalmente me gusta mucho. Nos encargamos de realizar todo el papeleo necesario para obtener el espacio a un costo reducido, lo que nos permite generar un poco más de ingresos, tanto para los bailarines como para el proyecto en general. Sabemos que realizar estos proyectos es costoso, por lo que buscamos moverlos lo más posible para recuperar la inversión realizada.

¿Cómo ha sido tu experiencia en la gestión de funciones en teatros formales, específicamente con LARVA?

Mi experiencia gestionando funciones en teatros formales, específicamente en LARVA, ha sido muy positiva. Inicialmente, envié una carta

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

a Violeta Parra,⁵⁸ quien en ese momento estaba a cargo de LARVA, solicitando el espacio. Como grupo, queríamos hacer una temporada grande con cuatro funciones. Violeta nos conectó con Jonathan, quien actualmente es el responsable del teatro, y todo fluyó de manera muy accesible. Nos brindaron un gran apoyo y nos cobraron un porcentaje mínimo por cada función. Al final, realizamos tres funciones en lugar de cuatro, ya que nuestra obra fue seleccionada para el premio INBA-UAM Guillermo Arriaga, lo que nos obligó a reprogramar debido a la competencia en la Ciudad de México. A pesar de ello, las tres funciones que dimos fueron un éxito, y en la última tuvimos lleno total. Desafortunadamente, quince o veinte personas no pudieron entrar debido a la capacidad máxima del teatro. Esto nos motivó a considerar abrir otra temporada para que más personas pudieran disfrutar de la obra.

¿Por qué consideras que les fue bien con el público?

Creo que nos fue bien con el público porque, aunque la danza contemporánea puede ser difícil de entender para muchos, logramos captar su atención. Este tipo de arte es a veces muy conceptual, lo que requiere un esfuerzo adicional por parte del espectador. Hoy en día, la gente está acostumbrada a recibir las cosas de manera más directa y sin necesidad de reflexionar tanto, lo que puede hacer que las primeras funciones no atraigan a tanta audiencia. En nuestra primera presentación, tuvimos alrededor del 70 % de asistencia, lo cual no fue malo, pero después el «boca a boca» empezó a funcionar y las siguientes funciones tuvieron mejor respuesta. Además, la difusión que hicimos y el apoyo de nuestros patrocinadores, quienes promovieron el proyecto en sus redes sociales, ayudaron a que el mensaje llegara al público adecuado. El resultado final nos dejó muy contentos.

¿De dónde obtienes los recursos económicos para la producción y difusión de tu trabajo artístico en oferta independiente?

⁵⁸ Directora de Cultura Guadalajara en el periodo 2018-2021.

Como te mencioné, los recursos económicos para la producción y difusión de nuestro trabajo artístico provienen de varios patrocinadores. Estos incluyen patrocinadores para la escenografía, el vinil publicitario que colocamos fuera del teatro LARVA, y la música original, cuyos derechos de autor también fueron cubiertos por el músico patrocinador. Además, recibimos apoyo para los elementos de utilería. En realidad, no tuvimos que invertir mucho dinero de nuestro bolsillo, siendo el vestuario el mayor gasto. Este costo lo cubrimos entre Omar Gabiño, el director general de AJNA Danza Contemporánea, y yo, el director artístico. Los bailarines también contribuyeron con algo de su propio dinero, el cual recuperaron posteriormente.

¿De quién fue la idea de buscar patrocinadores?

Fue idea de todos, entre todo el colectivo nos empezamos a mover, yo les dije: “Ustedes se encargan de buscar algo de escenografía, de buscar algo de difusión, de las redes sociales”, el director general, Omar, se encargaba de las redes. Erik Estrada, integrante de la agrupación, también nos ayudó muchísimo, porque es muy movido este chico para conseguir patrocinadores, y todos, en sí, nos estuvimos moviendo todos, para generar esta obra y para no invertirle tanto dinero.

¿En las otras obras también has manejado ese sistema de patrocinio?

Sí, en otras obras también hemos utilizado un sistema de patrocinio similar. Solicito becas, como las de Proyecta producción de SCJ, y buscamos patrocinadores específicos según las necesidades del espectáculo y su enfoque. Creamos un plan de trabajo en equipo, evaluamos qué recursos necesitamos y solicitamos ideas para cubrir esas necesidades. Con base en estas ideas, establecemos lineamientos y asignamos tareas a cada uno de los bailarines para llevar a cabo las acciones necesarias.

Aparte de ti, ¿has trabajado con algún gestor profesional?

Sí, con Aholibama Castañeda, una productora y gestora, que nos ayudó con un proyecto. La primera obra que hicimos, *Piloteando mi vida*, y fue el plus. Ella logró muchas cosas, y nos fuimos a porcentajes de las

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

funciones que nos conseguía. Siempre manejamos porcentajes para todos ganar, que nadie se quede sin nada.

Una experiencia que recuerdo fue cuando ocurrió un temblor en Guadalajara, creo que, en 2017, justo el día en que teníamos funciones en el Teatro Alarife Martín Casillas. Durante una rueda de prensa, todos los medios estaban presentes y, de repente, comenzó a temblar. Nos evacuaron del teatro, pero luego regresamos, y estuvimos así, entrando y saliendo del teatro, durante aproximadamente una hora, debido a la preocupación por las lámparas y otros elementos que empezaban a vibrar. A pesar del caos, fue una oportunidad para aprender mucho, especialmente sobre cómo manejar situaciones imprevistas, gracias a la gestión efectiva de la situación.

Después, ya no nos pudo apoyar porque se fue al Festival Cervantino, pero siempre nos decía: “En lo que los pueda asesorar, yo los asesoro desde lejos”. De repente, sí buscamos ciertas asesorías, porque estamos ajenos a eso, y sí buscamos gestores, pero no hemos sabido de gente funcional.

Con base en tu experiencia, ¿consideras que los recursos que se obtienen de dar funciones significan un ingreso económico relevante a los integrantes de tu grupo?

La realidad es que los ingresos que obtenemos de las funciones pueden variar significativamente; a veces es un ingreso económico considerable y otras veces no tanto. Los integrantes del grupo saben que reciben un pago por función y que se trata de un porcentaje acordado por cada presentación. Sin embargo, es difícil, ya que, a pesar de realizar una gran difusión del evento, no siempre conseguimos una respuesta adecuada del público. Aunque intentamos ofrecer temporadas constantes y llevar nuestro mensaje a la sociedad por la pasión que tenemos por nuestro trabajo, la remuneración no siempre alcanza las expectativas que nos gustaría.

¿Cuántos integrantes son en AJNA Danza Contemporánea?

En sus inicios, AJNA Danza Contemporánea comenzó con un grupo grande, ya que yo aspiraba a tener una compañía amplia. Sin embargo, pronto me di cuenta de que manejar una compañía grande puede ser complicado y limitante. En una ocasión, nos dijeron que, aunque nuestro espectáculo era excelente, no podían llevarlo debido al número elevado de integrantes. Actualmente,⁵⁹ somos seis bailarines. Además, contamos con un iluminador, vestuarista, diseño de gráfico, músico y un equipo de *staff* al que le ofrecemos entrenamiento gratuito a cambio de su apoyo en la producción y otras necesidades. Sin su ayuda, sería difícil llevar a cabo todas las tareas necesarias.

Si no representa una forma de subsistencia económica, ¿por qué seguir dirigiendo un grupo de danza contemporánea independiente? ¿Por qué seguir entrenando, creando, bailando?

Sigo dirigiendo un grupo de danza contemporánea independiente porque es una pasión que me impulsa. Crear, dirigir y estar frente a un grupo me llena de satisfacción, y me motiva llevar un mensaje a quienes puedan necesitarlo en ese momento. Lo hago principalmente por la sociedad, para ofrecer algo que pueda resonar con las personas, incluso si no entienden la obra de manera exacta, pero que les resulte significativo de alguna forma. La satisfacción de presentar mi trabajo frente a un público y ver cómo evoluciona día a día es invaluable.

¿Percibiste que los últimos años dejó de ir el público a los teatros?

Sí, noté ese cambio, y creo que se debe a varias razones. El proceso para reservar un teatro se volvió muy complicado y costoso, lo que llevó a muchos artistas a abandonar esta vía. Además, muchas personas no tienen la cultura de apreciar obras experimentales o abstractas, que a menudo tienen una simbología compleja y requieren una mayor concentración. En el caso de la danza contemporánea, he oído comentarios como: "No entiendo la danza contemporánea" o "No me interesa", y creo que eso se

⁵⁹ Año 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

debe a la falta de preparación para enfrentar estas formas de arte, como en la danza *Butoh*, que demanda una gran concentración.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Creo que los bailarines y coreógrafos actuales han sido bastante cerrados y no han fomentado el diálogo entre ellos ni abierto plataformas para nuevos talentos en la coreografía y los espectáculos. Hay una tendencia hacia el individualismo en lugar del trabajo colectivo, lo que limita el crecimiento de la danza contemporánea en Guadalajara. Si trabajáramos más en conjunto como compañías y agrupaciones, podríamos elevar el nivel de la danza en la región, ya que hay mucho talento y muchas obras excelentes que, lamentablemente, atraen poca audiencia. La legitimación de la danza también depende de la percepción de la comunidad dancística y de los medios, que a menudo influyen en quién es considerado profesional.

¿Quién te reconoció? ¿Quién dijo que AJNA ya forma parte de la danza contemporánea en Guadalajara?

El reconocimiento de que AJNA Danza Contemporánea forma parte de la danza en Guadalajara, ha llegado de diversos frentes. Principalmente, otros bailarines y coreógrafos que están activos en la escena han visto y valorado nuestro trabajo. Además, durante nuestra visita a Cuba, tanto los bailarines locales como el público nos mostraron interés y nos preguntaron sobre nuestra compañía, nuestros proyectos futuros y si ofrecíamos cursos. Este interés externo nos hizo darnos cuenta de que estamos logrando posicionarnos en un ámbito más amplio. También creo que nuestra disciplina, transparencia y comunicación abierta con todos han sido clave para abrirnos puertas y ganar reconocimiento.

Guadalajara, Jalisco.
14 de febrero de 2021.



Fotografía 15: *Alfredo en la Rambla.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

José Alfredo Sánchez Gutiérrez

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Comencé a trabajar profesionalmente en el periodismo y en la radio desde 1980, entonces, si sacamos cuentas, son como cuarenta años⁶⁰ más o menos, un poquito más.

¿En qué tipo de medios de comunicación has laborado?

Principalmente, en medios públicos. El primer medio en el que trabajé fue la XEJB, la radiodifusora del gobierno del estado de Jalisco. He trabajado mucho tiempo también en Radio Universidad de Guadalajara (U. de G.), pero tuve una temporada en la que trabajé en un medio comercial, en un grupo de emisoras que ya no existen, que se llamaban Sistema Radio Juventud, que eran varias estaciones donde trabajé cinco años. Digamos que, la radio ha sido mi principal campo de acción, aunque también he tenido relación con medios impresos, particularmente con periódicos, pero más bien como colaborador, columnista, articulista y ese tipo de cosas.

¿Con qué frecuencia has reseñado, promovido, entrevistado, etc. a grupos de danza contemporánea independientes?

No sabría decirte con qué frecuencia exactamente. Te cuento un panorama de lo que he hecho en los medios. En primer lugar, tengo que aclarar que no soy en absoluto un especialista en danza. He cubierto el asunto de la danza y primeramente de la danza contemporánea como parte de mi actividad como periodista cultural, pero, en realidad, no me considero en absoluto un experto ni un conocedor. El primer programa que tuve fue en 1980, en la XEJB, se llamaba *Preludio*, durante ese tiempo —aproximadamente dos años— en realidad no recuerdo haber tenido mucha interacción con la danza contemporánea, aunque, recuerdo

⁶⁰ La entrevista se realizó el 16 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

vagamente de la existencia por ejemplo del grupo Integración que dirigía Onésimo González. Recuerdo haber entrevistado a personalidades de la danza, aunque no exactamente de la contemporánea, por ejemplo, a Carlos Íñiguez o a Alex Sybin, quizá haya entrevistado alguna vez a Déborah Velázquez, según recuerdo vagamente, pero eran más bien entrevistas aisladas, no frecuentes y que tampoco tenían que ver con la danza contemporánea. Aproximadamente diez años después tuve un programa en Radio Universidad de Guadalajara, que se llamaba *Entrada libre*, donde a veces entrevistaba a grupos. Recuerdo haber entrevistado en esa época, por ejemplo, a Adriana Quinto, que tenía la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de G., también a Paloma Martínez, Pablo Serna, Delia Tavizón, y algunos que se me escapan, pero recuerdo a algunos personajes de grupos diversos. Y donde fue mayor la interacción con bailarines, coreógrafos y compañías, fue en los años 2000, cuando empecé a hacer el programa *Señales de humo* y ahí recuerdo una continuidad mucho mayor de grupos que aparecían en el programa, por supuesto, los de la universidad, que se habían desprendido de la compañía oficial cuando se desbarató, y surgieron Anzar y Gineceo. Después, personas como Paloma Martínez, Lola Lince, Gabriela Cuevas, Mónica Castellanos, Rafael Carlin, Alfonsina Riosantos, Bety Cruz, tú misma, Martha Hickman, Larisa González, y, en fin, algunos otros que iban por lo regular a las entrevistas para promover sus actividades, sus funciones, para hablar de algún espectáculo que iban a presentar. Mi labor siempre fue en ese programa, como un colaborador en la difusión de las presentaciones. No iba realmente mucho más allá en la crítica o la reseña de estas actividades, sino más bien en la difusión, eso es lo que te puedo decir en términos generales.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Es una pregunta complicada, porque no me había puesto nunca a pensar en términos de porcentajes de difusión. Mi política, mi criterio editorial, siempre fue el abrir el espacio a quien lo solicitara. Se podría pensar que los grupos de la universidad, por ejemplo, tuvieran una situación más privilegiada, pero no necesariamente. Cuando lo solicitaban, iban, pero también a grupos independientes y a grupos que no estuvieran

ligados a la universidad, se les abría el espacio con mucha frecuencia. Quizás diría, que el total de lo que correspondería a danza, a lo mejor un 10 % o un 15 % del programa, pensando que, obviamente, en el programa se difundían actividades de artes plásticas, de música, de teatro, de literatura; donde, por ejemplo, los pintores, los artistas plásticos, me da la impresión de que siempre fueron muy movidos, en cuanto a estar muy presentes buscando el espacio para promoción. Los bailarines también, aunque quizás un poco menos que los plásticos o los escritores, que también eran muy afectos a solicitar espacios. A lo mejor, ese porcentaje, podría haber sido quizás hasta un 20 %. Me atrevería yo a comentarlo, por ahí andaría.

Sin duda alguna, eran mucho más los grupos locales, foráneos solamente cuando había algún festival o que venían grupos de fuera, que era más ocasional y que nos pedían espacio para alguna función especial que se hacía. Nos solicitaban, a veces, de parte de la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ) o de la misma universidad, pero tengo la certeza de que eran menos frecuentes, eran muchos más los grupos y los artistas locales.

¿En qué empresa o empresas trabajas actualmente?

Actualmente,⁶¹ solo trabajo en la universidad, y estoy a cargo de la Red de Radio U. de G., de tiempo completo.

¿Quién te contacta para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos? ¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe alguna generalización?

Recuerdo que, por lo regular, eran los artistas directamente los que se acercaban a solicitar entrevistas, con algún fin específico de promoción. Siempre tuve la sensación de que, en casi todas las artes independientes de la ciudad, pero especialmente en la danza, los artistas hacen de todo, no tenían representantes o agentes o promotores, sino que, por regla general, ellos mismos se acercaban directamente a solicitar el espacio, ese era el mecanismo habitual con casi todos.

⁶¹ 16 de febrero de 2021.

¿Y cómo fue tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Con los artistas, cuándo se contactaban o cuándo ya llegaban contigo? ¿Existe alguna generalización de la gente de danza?

Siempre tuve muy buena relación con todos. En general, el medio de la danza fue muy «padre», incluso me llevó a tener relaciones de amistad ya más cercanas con algunos de ellos. Te hablo de gente con quien incluso tuve, ya en mi faceta de músico, la posibilidad de tener trabajo fuera del ámbito periodístico, en el ámbito profesional de la música para danza, y esto me llevó a tener una relación de amistad más cercana. Te hablo de gente como Lola Lince, como Gaby Cuevas, como Larisa González, como tú misma, con quienes tuve la oportunidad de trabajar fuera del periodismo, ya en esa faceta. También, alguna vez fuera de Guadalajara, tuve la oportunidad de trabajar, por ejemplo, con Cecilia Lugo y la compañía Contempodanza, con quienes montamos un espectáculo hace muchos años en la Ciudad de México. Fue por allá de la década de los 90, si no me equivoco, no tengo la fecha exacta, pero bueno, a lo que voy es que realmente mi relación con el medio dancístico fue siempre muy cordial y siempre fue muy cercana con la gente que me buscaba para promover sus espectáculos. Nunca sentí alguna mala vibra; al revés, siempre fue muy cordial y afectuosa la relación. De repente podía haber detalles como que alguien te buscaba y, por alguna razón, no había espacio porque la agenda del programa estaba muy saturada esa semana, y podía haber una cierta molestia, pero eran casos muy excepcionales, en general era muy cordial.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

En mi experiencia, mi impresión es que la danza ha sido poco favorecida por el público en general. Tristemente, me parece una de las artes que ha tenido menos audiencia, menos asistencia de público, a diferencia de otras como la música, las artes plásticas, la literatura, incluso el teatro, que también ha sido un poco castigado en mi opinión por la poca participación del público. Pero la danza, y especialmente la contem-

poránea, considero que ha sido de las menos favorecidas, lo cual me entristece, porque he sido testigo de que ha habido muy buen nivel en general, de que ha habido muy buenos espectáculos de danza, las compañías se han desempeñado con mucho profesionalismo. Sabemos que la danza es una disciplina muy exigente, y que los bailarines tienen que estar todos los días entrenando, todos los días al cien porque, si no, no pueden dar lo mismo en escena. Entonces, creo que es una profesión muy sacrificada y que, particularmente en Guadalajara, no ha tenido la respuesta suficiente, tanto de público como de autoridades, y de quienes han estado bajo la responsabilidad de promoverla. Pienso que ha sido muy castigada, desde mi punto de vista muy personal.

¿Cómo percibes que era el panorama de la danza contemporánea independiente local en el año 2019?

Lo que percibí, es que, en los últimos años, antes de la pandemia, había muchísimos grupos, muchos bailarines, mucha gente interesada, mucha actividad, pero pocas oportunidades para presentarse en escena, por la escasez de foros. En realidad, hay pocos foros en la ciudad de Guadalajara, y de esos foros, no todos tienen las características adecuadas para presentar danza contemporánea o danza en general, salvo los creados más recientemente como los teatros del Conjunto Santander de Artes Escénicas. Entonces, creo que ha sido un área un poco castigada en ese aspecto, pero muy entusiasta, siempre he percibido a los bailarines, a los coreógrafos y a la gente que está en ese medio, como artistas muy entusiastas, comprometidos con su trabajo, y tristemente, las oportunidades para mostrar lo que hacen no han sido las suficientes, esa impresión tengo.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima?

Es una pregunta difícil. Considero que, por ejemplo, hablando del campo en el que yo me he movido que es el del periodismo, percibo que los que escriben sobre danza de alguna manera legitiman a los grupos, les dan apoyo, y creo que aquí en Guadalajara no ha habido suficientes periodistas interesados en difundir, en documentar, en criticar, en explicar

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

la danza contemporánea a los públicos. Creo que ha habido una ausencia grave de periodistas interesados en este campo, y bueno, en general en las artes en Guadalajara, pero muy particularmente en la danza. Identifico algunos casos, como el de Yolanda Zamora.⁶² Por mencionar uno, que, en su momento, por cierto, fue bailarina y que se ocupó desde su programa del tema de la danza, pero pienso que más en el aspecto de la promoción de las actividades. He visto por ahí, a gente como Angélica Iñiguez, que también por cierto es hija de bailarines y que ha hecho algo al respecto para tener libros publicados, de tener un interés por documentar un poco lo que es la danza aquí, y eso podría haber ayudado a legitimar a algunos grupos o a darles un espacio. Fuera de Guadalajara, conozco el caso de César Delgado, que se ha ocupado de la danza de otros lugares, y a veces de la de aquí, pero también poco. Entonces, ¿quién legitima a la danza en Guadalajara? Pienso que faltaría, por ese lado, más gente especializada en la crítica, la difusión, la reseña de espectáculos. En realidad, en Guadalajara, en la reseña de espectáculos dancísticos ha habido muy poco. Por otro lado, están las instituciones y los funcionarios que han estado al frente de las instituciones y de las áreas de danza, que, con los criterios de selección de espectáculos, podrían contribuir también a la legitimación. También, podrían ser los festivales, como el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que duró muchos años y que de alguna manera podría haber sido un elemento para legitimar grupos, porque la invitación era ya una especie de «espaldarazo» a los grupos, los que se incluían ahí eran los que estaban en un nivel profesional. Aunque, ese tipo de festivales han tenido una vida un poco accidentada y un poco errática de repente, porque no han tenido la continuidad suficiente ni los criterios claros siempre para la selección. Entonces, considero que llegamos a un problema que está ligado a una política o a la ausencia de una política cultural clara en el Estado, y particularmente en el terreno de la danza. Por ahí lo veo.

¿Y cómo se legitima a los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

⁶² Se refiere al programa de radio *A las 9 con usted*, de Yolanda Zamora, que se transmite en la estación de Secretaría de Cultura Jalisco XEJB.

Eso es todo un tema, como te decía, yo no me considero un cono- cedor ni un especialista, y nunca me metí a fondo en la danza realmente, y creo que lo único que puede legitimar a un periodista, es su trabajo cotidiano, y su acercamiento a las manifestaciones. Por ejemplo, yo procura- ba ir a ver cosas, no siempre con la constancia que me gustaría haber tenido, porque bueno, el no tener una especialidad tan precisa, me obliga- ba a ver de todo un poco, ir a conciertos, a obras de teatro y a espectáculos de danza, y no siempre había la oportunidad para entrarle a todo. Entonces, en lo personal, me hago la autocrítica de que me faltó ver más cosas, estar más ahí, pero, también es porque había un poco de dispersión en cuanto a las especialidades. Creo que un periodista especializado, tiene que ver, que ir, estar, que tener el contacto con el medio, y con los espectáculos, con los bailarines, con lo que se hace, con la dinámica de creación de los espectáculos, desde que son concebidos hasta que son representados, y más allá. Eso es algo que todavía falta un poco o falta mucho, aquí en Guadalajara.

Cuando un chico que acaba de salir de comunicación quiere incorporarse en el subcampo del periodismo cultural y artístico, ¿qué piensas que los va a legitimar en tu ambiente, en tu campo del periodismo?

Es una pregunta difícil, porque estamos viviendo un momento muy complejo para el periodismo, particularmente para el periodismo cultural. Hemos visto que, en los últimos años, se han cerrado muchos espacios por diferentes razones, por ejemplo, los periódicos cada vez tienen las secciones culturales más limitadas, más pequeñas, y eso es, por- que el mismo modelo de negocios de la prensa está en crisis, y entonces, los periódicos están en crisis en general. Pienso que el hilo más delgado es el de la cultura, que es donde se recorta primero porque no hay grandes públicos, o no tan grandes como en las secciones deportivas, por ejemplo, esas siempre tienen un auge porque hay mucha gente interesada, y en las secciones culturales no. Entonces, para los periodistas jóvenes que se interesan en la cultura, está complicado, porque no hay muchos medios. Los medios electrónicos en general siempre han sido muy reacios, muy limitados en el aspecto cultural, sobre todo los medios comerciales como

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

la televisión y la radio comercial, que tienen espacios limitadísimos para difundir la cultura. Los medios públicos, como Radio U. de G. y la XEJB,⁶³ han sido más abiertos en ese aspecto, por su misma vocación cultural y la han tenido más amplia. Pero en este momento, los periódicos, que antes eran una fuente interesante de divulgación de la cultura, ahora están mucho más limitadas, y los medios públicos no pueden tener tantos espacios como para dar trabajo a tantos periodistas jóvenes que puedan estar surgiendo. Sin embargo, creo que los nuevos medios, las nuevas plataformas digitales y las redes sociales, están permitiendo la emergencia de opciones para los jóvenes periodistas, claro, ahí hay de todo. Antes, los periódicos y los medios de comunicación, teníamos un filtro en donde entraban los que ya tenían cierta experiencia, se supervisaba mucho el trabajo, y teníamos la garantía de que era más profesional. Ahora, sin embargo, en los medios digitales y las redes sociales, casi cualquiera puede escribir un artículo, lo cual tiene sus pros y sus contras. El autor tiene la opción con toda libertad al decir lo que piensa, de pronto surgen cosas interesantes ahí, pero, también hay el riesgo de que luego se puedan difundir cosas de manera un poco frívola o a la ligera, sin un conocimiento suficiente. Considero que, el futuro va por el lado de las opciones digitales y la legitimación va a ser *online*, y mucho va a tener que ver también lo que ahora está funcionando, con la cantidad de seguidores que tiene alguien que está en este campo. Aunque ya sabemos que eso también tiene sus «asegures», porque no solamente una gran cantidad de *likes* garantizan la calidad; garantizan a lo mejor una simpatía y una posibilidad de que la persona tenga mucha aceptación por diferentes motivos, que no necesariamente son por la calidad de lo que escribe, pero eso es otro tema, creo que se va a ir decantando poco a poco todo ello.

Guadalajara, Jalisco.
16 de febrero de 2021.

⁶³ Estación de radio que pertenece a Secretaría de Cultura Jalisco.



Fotografía 16: *Cecy en Chapu.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Cecilia González Gutiérrez

Directora del grupo independiente DOCA Danza Contemporánea

¿Cuál es el nombre de la agrupación que diriges?

DOCA Danza Contemporánea.

¿Cuántos años tienes dirigiéndola?

Este año cumplimos trece años.⁶⁴

¿Qué significa para ti el dirigir un grupo independiente de danza contemporánea en Guadalajara?

Creo que nunca me habían hecho esa pregunta. Pienso que ha sido un camino largo, y no me he dado cuenta realmente de estos trece años, pero es muy gratificante, para empezar, habernos insertado en un Estado de que no somos originarios, porque soy de Tamaulipas. Llegar a estudiar a Guadalajara, formalizarme aquí y a partir de ahí hacer mi carrera de directora, de bailarina y de todo, ha sido maravilloso. El dedicarme 100 % a DOCA ha sido muy gratificante, y, sobre todo, el tener mucho trabajo, ser una compañía completamente independiente, y también, ir descubriendo cosas en el camino, como convertirme en productor ejecutivo, para que todo se realice. Pienso que han sido trece años muy gratificantes.

¿En qué consiste la independencia?

El ser independientes nos da la libertad de hacer las cosas que queramos, en el momento en el que queramos. No depender de una beca o algo por el estilo, y, aun así, estar presentes. Entonces, eso es para nosotros ser independientes. Por supuesto que hemos aspirado a becas y convocatorias, pero si no se ganan, de todas maneras, se hacen los proyectos. Ahora, con el entrenamiento nuevo y este espacio que estamos haciendo, que se llama El Nido, ha sido complejo, ya que ha sido todo gestionado de manera independiente.

⁶⁴ La entrevista se realizó el 20 de febrero de 2021.

¿Qué diferencia consideras que existe en relación con un grupo subsidiado?

Podría ser la tranquilidad con la que se baila, cuando no te encargas de realizar todo, refiriéndome a finanzas, publicidad, coreografiar, bailar, y todo lo que conlleva estar en un escenario, sí pienso que te podría dar una manera más relajada de hacer tu trabajo —sin quitarle la complejidad del trabajo de los bailarines—. Pero al mismo tiempo, considero que nosotros al estar siempre buscando, indagando y propiciando nuestro propio trabajo, y por supuesto que sea interesante —cosa que creo que todas las compañías lo hacen— y al ser cinco personas encargadas de estar vigentes todo el tiempo y propiciar que nuestro trabajo sea significativo, eso lo hace muy valioso.

¿Dónde ensayan?

Ahorita estamos en El Nido, que son las instalaciones del espacio que rentamos para tener el entrenamiento.

¿Es un espacio propio, rentado o institucional?

Es rentado.

¿Cuenta con las condiciones óptimas para trabajar danza contemporánea?

Así es, justo este año (2021) que empezamos a regresar después de la pandemia, pusimos piso de duela, este foro ya estaba, nosotros llegamos aquí. Somos tres⁶⁵ personas que rentamos en conjunto. Nosotros pusimos el piso y pusimos linóleo, y tenemos todo para trabajar.

Pero ¿todo salió de ustedes, el espacio no estaba en las condiciones óptimas y ustedes lo adaptaron?

Así es.

¿Has gestionado temporadas o funciones para tu agrupación?

Sí.

⁶⁵ Se refiere a que, aparte del grupo DOCA Danza Contemporánea, son dos personas ajenas, y entre los tres rentan el espacio.

¿Con instituciones, empresas, particulares o alguna otra opción?

Cuando iniciamos el grupo, empezamos a presentarnos y a gestionar funciones en espacios de Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), como el Foro de Arte y Cultura, o el Teatro Jaime Torres Bodet del Ayuntamiento de Guadalajara. Nos programaron en Miércoles o Jueves de danza, no lo recuerdo, y entonces empezamos ahí, pero nosotros nos dimos cuenta de que para ciertos proyectos nos funcionaba algo más íntimo. Entonces, comenzamos a gestionar temporadas en el Laboratorio de Arte Variedades (LARVA). También, hemos presentado nuestro trabajo con empresas que no tienen que ver con el arte en sí, que no es un foro tal cual, sino que nos contratan para ir a presentar un fragmento de nuestras piezas, dentro de coloquios que hacen de productos cualquiera que sea. En 2019, fuimos a Tamaulipas, con una empresa que compró unas funciones, y así hemos estado en diferentes lugares.

¿Cómo ha sido tu experiencia en la gestión de funciones en teatros formales?

Hace mucho que ya no vamos ahí, pero en su momento hicimos convenios por porcentajes. De estos espacios, creo que el favorito es LARVA, y al ser del gobierno, fue un poco complejo cuando lo contratamos en el 2015, porque no era solo la renta del espacio, sino que, tuvimos que rentar también la planta de luz, rentar al personal de seguridad, entre otras cosas. Así que es complejo.

¿Tanto en los trámites de programación como en los resultados obtenidos?

Es complicado el trámite, tenemos muchos años que no nos presentamos en uno de esos espacios. Cuando lo hicimos, estuvimos a partir de convocatorias y nos invitaron, tanto en LARVA, como en el Teatro Jaime Torres Bodet y el Foro de Arte y Cultura.

¿Cómo percibes qué fueron los resultados cuando se presentaron en esos teatros en cuanto a público, impacto para el grupo, etc.?

La verdad siempre nos ha ido muy bien, digo, no llenamos en su totalidad, pero, por ejemplo, del Foro de Arte y Cultura, en la última función que tuvimos entraron cuatrocientas personas, estuvo muy bien. Sin

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

embargo, a pesar de que, si hubo mucha gente, se nos hizo un poco lejano con el público. Obviamente, hay gente a la que les gusta ir a un teatro y que sea más formal el asunto, pero creo que, a las generaciones más jóvenes, les gusta estar en un espacio más relajado.

¿De dónde obtienes los recursos económicos para la producción y difusión de tu trabajo artístico?

Después de muchos rezos, a partir de las funciones. Justo estos años en que no habíamos estado completamente independientes, hablando de tener nuestro espacio, las funciones que tuvimos nos fueron ayudando a hacer un ahorro, a tener como una caja de ahorro dentro de la compañía. Entonces, ya las últimas producciones, por ejemplo, *Unboxing*, que estrenamos en 2019, es la obra de gran formato que tenemos. La producción salió completamente de la bolsa de DOCA, desde la música original con Totome, el vestuario con una diseñadora y la escenografía. Pero, justo de todas estas funciones, fuimos haciendo un ahorro; la verdad es que el asunto administrativo también es algo que fuimos aprendiendo conforme la marcha. Y también, en algunas de nuestras producciones, conseguimos patrocinios para realizar aspectos de producción, como el vestuario. Hubo una compañía de cosméticos que nos patrocinó una obra llamada *Prototipos de 5*, en esa todos traíamos el pelo blanco.

Aparte de ti, ¿has trabajado con algún gestor profesional?

Tuvimos dos intentos.

¿Por qué?

No funcionó.

¿Por qué buscaron gestores profesionales?

Porque queríamos aminorar el trabajo de nosotros, y poder enfocarnos solo en lo artístico. Lo intentamos, y no funcionó.

¿Cuál fue tu experiencia? ¿Excelente, buena, mala, regular, incipiente?

Con una persona fue buena, y con otra persona, fue mala.

Con base en tu experiencia, ¿consideras que los recursos que se obtienen de dar funciones significan un ingreso económico relevante a los integrantes de tu grupo? ¿Por qué?

Sí, bueno, es que DOCA no nada más depende de las funciones, sino que ahorita también de los entrenamientos.

Respecto a la taquilla, siempre hemos luchado con eso también, esto es, que seamos los intérpretes los que tengamos más remuneración económica, porque somos los que nos la estamos «chingando» todos los días. La ventaja es, que nosotros cinco hacemos todo. Leonardo Blanco es el que diseña nuestra iluminación. También Pablo Jasso busca a los patrocinadores, entonces hacemos todo. Los del *marketing*, la imagen de DOCA también la hacemos nosotros, eso es una ventaja, pero sí, mucho salía de las funciones.

¿Consideras que la formación que tuvieron propició que ustedes tuvieran esta visión?

Sí, claro, mucho tiene que ver la universidad,⁶⁶ pero, también nosotros veníamos de una compañía de Tamaulipas que era semi profesional, entonces desde ahí trabajamos la producción y el montaje. Obviamente, la escuela, la universidad, nos ahorró muchos pasos artísticos, desde la técnica, la coreografía y todo. Pero, el asunto de producción y gestión ya lo traíamos de Tamaulipas, desde antes de llegar a la universidad.

Si no representa una forma de subsistencia económica, ¿por qué seguir dirigiendo un grupo de danza contemporánea independiente? ¿Por qué seguir entrenando, coreografiando, bailando?

Porque somos bien tercos. Hay una frase que dice que la gente nace dos veces, una cuando nace y la segunda, cuando descubre qué es lo que viene a hacer en el mundo, y creo que el arte es ese segundo nacimiento. Yo no me veo haciendo otra cosa, si algo nos gusta es estar en el

⁶⁶ Se refiere a la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

escenario y esta conexión que se tiene con la gente y con el público. Logramos tener una conexión y esa conexión es invaluable, no es algo que esperamos hacer en otro lado. Además, en pandemia, que todo el mundo entramos en crisis, dije: “¿Si no me dedico a esto que hago? ¡Pues nada!”.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que es la persistencia, el estar tercos buscando espacios en lugares independientes o en teatros. También el que te sigan los alumnos, ahorita, tenemos gente entrenando con nosotros, que son alumnos de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), que son egresados de la U. de G., que son egresados del Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE), de la escuela de Mazatlán, de todas partes. Entonces, creo que eso le da un punto de que estamos presentes, que el contemporáneo nos sigue aquí en Guadalajara.

Hemos estado tomando cursos, nos estamos preparando en eso, en diseño y en *marketing*, para estar activos en todas partes.

Guadalajara, Jalisco.
20 de febrero de 2021.



Fotografía 17: *Ricardo en LARVA.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Ricardo Solís Pérez

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Como periodista, por lo menos, recuerdo que entré a una redacción de periódico a trabajar por primera vez, muy joven, a los veinte años, en junio de 1990, lo cual quiere decir que ya tengo más de treinta años en el oficio.⁶⁷ Ahora, me he dedicado a lo que tanto se desprecia con justa razón, y que es la «opiniología», porque hago reseñas literarias regularmente, es en lo que me he quedado, pero, como periodista cultural, deben ser fácilmente más de veinticinco años. Porque, yo no comencé en el área cultural, más bien, empecé en otras áreas, como deportes y policiaca, donde a veces es más necesario el personal, y resulta que, después terminé en el área cultural y de espectáculo.

¿En qué tipo de medios de comunicación has laborado?

Fundamentalmente, en prensa escrita.

¿Con qué frecuencia, en esos veinticinco años, has reseñado, promovido, entrevistado o criticado, a grupos de danza contemporánea independientes?

Creo que habría que marcar ese lapso por épocas, porque soy sonorenses, y comencé allá. Ahora, hay un festival muy conocido, el Festival Internacional Un desierto para la danza, que promovió, por mucho tiempo, el grupo Antares —entonces dirigido por Adriana Castaños—. Pero, antes de que hubiera ese festival, que ya tiene más de veinte ediciones, había una cierta tradición en Sonora de la danza contemporánea, que establecía algunos nexos con Arizona y estados fronterizos, en términos de compartir espectáculos. Junto con ellos, creo que, en el noroeste, en general, había una proyección para ciertos grupos de danza. Pienso también en quienes inauguraron la escuela en Mazatlán, posteriormente, a través de los espacios de *El Sol de Mazatlán*, donde también escribí sobre danza,

⁶⁷ La entrevista se realizó el 8 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

sobre el grupo Delfos y la Escuela Profesional de Danza Contemporánea que tenían, esa es una especie de segunda época. Después, también lo hice en Guadalajara, tratando de que se diera un impulso a la escena independiente, ya que, siempre, me parecía raro que hubiera menos proyección mediática para la danza en Guadalajara, comparada con otras sedes. Considero que en la ciudad hay una tradición, y esa tradición no se explota; de hecho, van en el camino contrario. Incluso, podrías extender tu tesis hasta 2020,⁶⁸ para que llegue al punto donde truenan el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González.

Aquí en Guadalajara, ¿qué tanto reseñaste o escribiste sobre danza contemporánea independiente?

Fundamentalmente, los años que trabajé para *La Jornada Jalisco*, que fue de 2007 a 2013, casi siete años de labor periodística en el área de espectáculos y cultural, ahí entré en contacto con la escena.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Pienso que aquí en Jalisco, la mayor parte, al menos en términos de grupo —no hablo de los integrantes—, eran grupos locales, o formados aquí en la entidad, que habían iniciado su carrera aquí y que tenían como base la ciudad. Lo cual siempre me pareció muy importante y a la vez extraño es que, institucionalmente, no tenían mucha atención, no se les prestaba mucha atención. Bueno, institucionalmente hablando, de las áreas de cultura gubernamentales, porque debo excluir un poco a la Universidad de Guadalajara (U. de G.), que al menos parecía apoyar proyectos individuales o grupales, pero con base en proyectos definidos, y hacía más por lo menos.

¿En qué empresa trabajas actualmente?

No es una empresa de comunicación. Le llaman organismo autónomo, es el Instituto Electoral de Participación Ciudadana (IEPC).⁶⁹

⁶⁸ La delimitación temporal de mi investigación es 1995-2019.

⁶⁹ Nota de Ricardo Solís: “Después de eso regresé a *El Informador*, por cerca de dos años, solo aclaro que, hoy día, estoy en el desempleo” (R. Solís, comunicación personal, 14 de agosto de 2024).

¿Quién te contacta o te contactaba para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos?

De todo, pero creo que la gran enfermedad, esto es, aun cuando existían gestores culturales, aun cuando había gente trabajando en el seno de algunas compañías como parte de quienes desarrollaban su estrategia de comunicación, aun con eso, el peso, al menos mientras yo estuve trabajando como reportero, lo llevaban las instituciones de carácter público universitario. Ya que sus departamentos de comunicación eran los que se dedicaban a desarrollar la rueda de prensa o los mecanismos para la promoción de los espectáculos.

Y cuando tenías contacto con los artistas, ¿cómo fue tu experiencia con ellos? ¿Existe alguna generalización de los contemporáneos?

No podría caracterizar, de manera general, al sector, pero, creo que la mayoría de los bailarines y coreógrafos, aquí en la ciudad, que llegaban a tener la oportunidad de producir un número, una coreografía, una obra completa en forma, y llevarla a la escena. Creo que finalmente podríamos decir que el común denominador a la hora de que esto ya se volvía una realidad era, sobre todo, una actitud entusiasta. En términos de — y esto es una suposición mía—, pensar que siempre estaban comenzando la apertura del camino, quiero decir, como si siempre estuvieran comenzando algo. Me parece que siempre estaba el reclamo por la poca infraestructura cultural que existía, en términos de teatros y escenarios para la danza, y que lo que existía se dedicara efectivamente a la danza y que hubiera una programación que realmente reflejara el mercado que había, es decir, mercado de grupos, de personas, de bailarines individuales, que desarrollaban proyectos. Inclusive, la gente de teatro se vinculaba con la danza para hacer espectáculos que rondaban la danza-teatro, o iban un poco más allá, o trabajaban con el *Butob*, por ejemplo, para ciertos espectáculos escénicos. Considero que, en ese tiempo, hace poco más de una década, hubo ciertos momentos en que había mucha riqueza colaborativa, y eso también producía una especie de ánimo que se podía percibir. Obviamente, siempre les faltó difusión, pero ellos lo querían hacer.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Además, viajaban mucho, eso me parece un detalle importante. Creo que la comunidad dancística, en términos de visibilidad, realizaba más viajes al extranjero que los de teatro. Es decir, era una comunidad muy movida, que se nutría de otros lugares, viajaban, veían espectáculos, a pesar de que no venían mucho otros para acá, tenían ese contacto, porque averiguaban, buscaban material fílmico, y con las redes esto empezó a enriquecerse de una manera tremenda, con los festivales de videodanza y todo esto. Pienso que, si hay una comunidad muy dinámica, aunque sea reducida, es la de los bailarines de contemporáneo.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

Considero que siempre faltó público. No quiero decir que no vaya gente, pero, percibo que ha ido disminuyendo el número de asistentes a las funciones de danza. Quizás no sea así, pero, veo que las temporadas se fueron reduciendo. Aunque me tocó percibir algunas temporadas mucho más extensas de algunos grupos, creo que es como si se hubiera detenido un flujo de desarrollo de una audiencia. Aunque no es exclusivo de la danza contemporánea, pienso que le ha pasado, que le está pasando, y es mucho más notorio, quizás porque recibe más difusión, pero le está pasando a las artes escénicas, como el teatro directamente. Y la comunidad artística, digamos, que tiene más acceso a medios, de hecho, hay varios artistas, directores, que tienen programas de radio, y en esos han enfocado sus acciones con el advenimiento de la pandemia. En estar reclamando la posibilidad de desarrollar sus espectáculos, y creo que no la han tenido, aunque están muy optimistas, los espectáculos que se han transmitido a través de plataformas no han tenido el éxito que los de las propias audiencias esperaban. Quizá el artista sí se ve satisfecho, pero creo que la audiencia se decepcionó un poco, al menos, esa es mi idea.

¿Cómo percibes que era el panorama de la danza contemporánea independiente local en el año 2019?

Pienso que, si metemos a las instituciones de cultura en el «ajo», es decir, como copartícipes de un ecosistema cultural, en el que ellos proporcionan de algún modo recursos en algunos programas, como por ejemplo *Proyecta*,⁷⁰ se podrían financiar espectáculos. Considero que a últimas fechas la situación era bastante triste en el sentido de poca audiencia y muy poco apoyo a sus proyectos. Pienso que, existían proyectos individuales que no llegaron a «cuajar», o que se cayeron, a pesar de que hay gente que hace enormes esfuerzos desde el ámbito particular, pero precisamente, como están en el ámbito particular, siempre terminan limitados. Y creo que la institución falló, al grado de que terminaron tronando el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González,⁷¹ porque de algún modo no supieron cómo encauzar el crecimiento natural que creo iba teniendo. Al final, los mató la necesidad de austeridad, y no solo porque los gobiernos se justifican así, es decir, lo que llaman proyectos prioritarios, pocos tienen que ver con las artes escénicas, que son consideradas caras y poco atractivas para lo que llaman el gran público. Casi como aquella sentencia de hacer arte para las masas, pero, es un poco curioso, ya que el panorama era sumamente triste en las últimas fechas, aunque por lo menos no estaba muerto. Esto es, se sigue trabajando, hoy en día,⁷² se sigue trabajando.

En tu opinión, Ricardo, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Yo diría que, en la práctica, los legitima la propia comunidad. Pero no me parece raro, el dato de que haya cincuenta grupos⁷³ en Guadalajara. Muchas personas que conozco, ligados o no al ámbito periodístico, como mis alumnos universitarios, que están sumamente interesados, sobre todo

⁷⁰ Se refiere a *Proyecta* producción, programa de becas de la Secretaría de Cultura Jalisco.

⁷¹ Este festival terminó, después de XXII emisiones, por problemas entre Secretaría de Cultura Jalisco y la familia del Maestro Onésimo González (Hickman, 2023).

⁷² Año 2021.

⁷³ “Se observa que entre 2010 y 2019 existieron aproximadamente cincuenta grupos de danza contemporánea” (Hickman, 2023, 185). Durante la entrevista, comenté ese dato con Ricardo Solís, por ello lo retoma en su comentario.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

mujeres, están muy interesadas en la danza contemporánea. Algunas de ellas, por buscar practicarla como una opción extracurricular, terminan involucradas en algún proyecto como parte de un grupo. Entonces, hay tantas opciones como ensayar, viajar, moverse, visitar, ver, apreciar, juzgar. A eso me refería con el hecho de que me parece una comunidad muy dinámica. No pierden el tiempo, siempre están móviles, y hay todo que apreciar, porque, si no hay un espectáculo en escena, hay videos, hay películas, hay todo esto. Y eso les permite crecer.

Considero, como te dije, que es la propia comunidad la que legitima el ejercicio de danza contemporánea en Jalisco; son ellos los que trabajan en su mantenimiento, si no hay oportunidades, tampoco público. Los espacios culturales no solo son poquísimos, sino que encima se cierran. Entonces, ellos son los que buscan y crean sus propios espacios. Como ha ocurrido con las artes escénicas, hacia allá va la danza, a reinventarse y producir sus propios espacios.

Abora bien, ¿cómo se legitima a los periodistas culturales?

No lo sé, porque sucede que esa pregunta es muy complicada, pero siendo honestos, la respuesta es muy sencilla. Creo que no se legitiman, porque la práctica periodística está demasiado ligada al hecho de que los medios son empresas, y desde este punto de vista, lo que no podemos evitar es que, en la mayoría de los medios, actualmente, solo existen uno o dos periodistas de espectáculos que se permiten publicar esa información, digo que se permite porque hay medios que no lo hacen ya. Lo hizo muy bien por un tiempo el *Diario NTR*, pero ahora no se lo puede permitir, y la razón es porque sus mejores reporteros ahora están en otro medio. Y en cualquier diario, sigue habiendo solo dos personas en el área de cultura —a veces ni eso—, entonces, a veces una tiene que perder el tiempo editando, mientras la otra persona cubre. Por ejemplo, *El informador* es una organización diferente, pero la gente que se dedica a cultura y espectáculos, en combinación con hogar, pasatiempo y otras cuestiones, es muy diferente, porque uno hace de todo en esas áreas, y al hacer de todo, termina haciendo nada. Además, creo que la información se desperdiga, hay poca atención específica y no creo que se pueda mejorar, salvo que de ahí

se muden a otro medio interesado en las artes y la cultura, pero, pienso que esos medios ya no existen. Los últimos diez años, han sido de una destrucción paulatina de espacios para la prensa cultural en los medios, desde mi punto de vista, ha ido reduciéndose y menos gente se dedica a ello en plataformas serias, porque en los demás ya prácticamente se deshicieron de ellos.

Finalmente, Ricardo, ¿volverás algún día a tu trabajo como reportero?

Quisiera que la situación lo permitiera, pero veo a tantos en la misma situación. Por ejemplo, si le preguntas a Aimeé Muñiz, aunque es menor que yo, llevamos la misma experiencia, al menos en lo local, porque yo empecé en otros estados. Aimeé, que ha pasado por los medios más importantes impresos de esta ciudad y que tiene una experiencia fantástica, no está en ese ámbito en la actualidad. Es una de las personas mejor preparadas en esto para realizar la labor; sin embargo, no hay quien le ofrezca un espacio para llevarla a cabo. Creo que la única reportera que se sostiene de aquella época en la que yo estaba es Rebeca Pérez Vega, la única, y los demás, que son muy buenos, son muy jóvenes. Entonces, están en el «ajo», nutriéndose de todo, pero, en esa perspectiva de historia, creo que Rebeca Pérez Vega es la única, no queda nadie más. Y es que, no es cualquier cosa, no es nada más el ir y hacer la nota, es que hablen de nuestro trabajo, como tú has hablado. Y una cosa más, además de tener el espacio, porque había esa disposición del medio, en *La Jornada Jalisco*, cuando peor nos iba, éramos dos reporteros que teníamos seis páginas completas para hablar de cultura en Guadalajara, era fantástico, se podían publicar entrevistas largas, pero, era otro tiempo, ahora, así, imposible.

Guadalajara, Jalisco.
8 de marzo de 2021.



Fotografía 18: *Laura Iveth en el Expe.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Laura Iveth López Marín

Gestora cultural

¿Cuántos años tienes trabajando como gestora?

Aproximadamente dieciocho años.⁷⁴ Empecé en la gestión cultural en el 2002, aunque se formalizó mi actividad como gestión a partir del 2009, que fue cuando comencé la maestría⁷⁵ y la especialidad, y a partir de ahí me presenté como tal, antes lo hacía, pero no sabía que lo hacía. No sabía qué era.

¿Tu trabajo ha sido como gestora independiente, institucional o ambos?

Ambos.

¿Cuántas veces has gestionado grupos de danza contemporánea? ¿Con qué grupos o artistas has trabajado?

Muchas veces. No podría decir un número. Empecé produciendo danza, mi primera vez fue en la producción ejecutiva de Anzar,⁷⁶ cuando la dirección estaba a cargo de Mónica Castellanos, e invitaron a Raúl Parrao para hacer unas coreografías. Esa fue la primera vez que hice gestión ejecutiva y gestión de un proyecto artístico.

¿Con qué otros grupos o solistas recuerdas que has trabajado?

Después de Anzar, trabajé con Claudia Herrera de Crisol, con Olga Gutiérrez y con Meztlí Robles. Me tocó recibir funciones de Lola Lince cuando trabajé en la Coordinación de Artes Escénicas de Cultura Universidad de Guadalajara (U. de G.), además de algunas producciones de danza contemporánea que venían a la Feria Internacional del Libro. Además, di clases en el Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE), con

⁷⁴ La entrevista se realizó el 15 de marzo de 2021.

⁷⁵ Se refiere a la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad de Guadalajara (U. de G.).

⁷⁶ Se refiere a la Compañía de danza contemporánea de la U. de G., Anzar.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

las alumnas hacíamos producción, hacíamos diseño de producción, eso desde el lado académico, no desde el lado profesional.

¿Podrías platicarme de manera general cómo ha sido tu experiencia en esas ocasiones?

Hay muchas cosas que puedo decir, pienso primero en los procesos de producción, no tanto de gestión. Entonces, en los procesos de producción hay muchas cosas que tienen que ser de manera muy meticulosa. Por ejemplo, en danza, los procesos de iluminación y de espacio deben ser, para mí, con mucho más detalle y más complejos que con teatro. Normalmente en el teatro, la iluminación juega un papel fundamental, pero creo que, en la danza, es mucho más marcado en el proceso de producciones, como un elemento que integra la escena de manera muy precisa. Lo que pude observar, es que la mayoría de las y los artistas de la danza con los que he trabajado, tenían poco conocimiento sobre asuntos técnicos. Aunque hay cuerpo y movimiento, tienen muchas carencias en el asunto profesional desde la parte técnica. Entonces, hay que hacer mucho más, hay que entrarle mucho más al tema.

Desde la parte de diseño de proyectos, ha sido de lo más complejo que me ha tocado. Casi siempre la mayor parte del diseño de proyectos recaía en mí, me refiero a la redacción y presupuesto. Hay muchas debilidades en el sentido administrativo. De hecho, con las bailarinas y los bailarines, me cuesta mucho más trabajo aterrizar las ideas, por lo que, tengo que hacer mucho trabajo de entrevista y de conocer el trabajo, para poder escribir un proyecto.

Trabajé también con danza clásica. Me invitó Marcela Orozco a la producción de *El lago de los cisnes*, en las Fiestas de Octubre, cuando estaba en el parque Alcalde. Tengo también, la visión del clásico, que es otra cosa, ya que, a nivel competitivo y técnico, requiere otras cosas en el trabajo de producción. Pero, desde el lado de gestión y producción, creo que lo que más me costaba trabajo era este proceso de entendimiento, de explicar, de llevar la idea a algo muy concreto. Por ejemplo, una de las cosas que me tocó trabajar con algunos artistas fue el definir proyectos en el ámbito

comercial, ya que me los describían con sensaciones y colores; pienso que les cuesta trabajo aterrizar las ideas.

¿Y con el trato? ¿Son «buena onda» los contemporáneos?

Llevo ya veinte años haciendo producción de artes vivas, he hecho producción con titiriteros, circo, danza, ópera. La ópera ha sido lo más complejo, porque coordinar, producir ópera y cantantes de ópera y orquesta, me parece lo más complejo, entonces, cualquier cosa con danza contemporánea son «dulces». Para mí, en general, todos los artistas tienen ambos lados. No diría que los bailarines, más o menos que los actores o los músicos, me parece, que están en el mismo lugar en que la diferencia más grande tiene que ver con la conceptualización de las ideas.

En el asunto de ser «buena onda», tiene que ver más con un sentido profesional, pues todos los artistas con los que he trabajado también son mis amigos, y se convierten en parte de mi vida. Tú lo sabes, al trabajar con artistas y girar con ellos, se vuelven absolutamente tu familia, y entonces a la familia, ya no le ves el lado bueno o el lado malo, sino más bien, son y uno los acepta tal cual son. Entonces, yo que aprendí mucho al trabajar con bailarinas, que era muy distinto que trabajar con actores, no diría que era bueno o malo, sino que requería otras cosas de mí en producción. Nada más.

¿Con qué frecuencia participas en la oferta independiente de esta disciplina?

En los últimos años, produzco mucho menos. Anteriormente, durante diez años, todos los años tenía una producción de danza, y en los últimos seis, me he dedicado más a la producción desde mi asociación civil. No he producido directamente danza, pero tampoco he producido mucho teatro. Más bien, me he dedicado mucho más a los proyectos vinculados a la cultura de paz. Pero, mientras lo hice de manera profesional, todos los años tuve proyectos de danza, todo el tiempo. Aparte, para vivir de hacer producción ejecutiva, me implicaba tener más de un trabajo escénico, más de un proyecto en producción. Y entonces, la danza siempre era un buen lugar para producir, siempre había posibilidades.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Actualmente gestionas algún grupo o temporada de danza contemporánea?

No.

¿Consideras que en Guadalajara es remunerable económicamente ofertar danza contemporánea de manera independiente?

Creo que sí, pero eso requiere entonces un nivel muy grande de dedicación y profesionalización de todos los integrantes, esto es, debe haber un compromiso de trabajo. La mayoría de los artistas en México — me parece que la danza no es la excepción—, tienen que trabajar mucho, deben tener dos o tres fuentes de ingreso para sostener su trabajo artístico. La danza, obviamente, es más difícil. Yo siempre les digo a mis alumnas y alumnos bailarines: “Si el teatro está aquí, la danza está hasta abajo y la danza contemporánea está aún más abajo”.⁷⁷ Le he dado clase a los de danza clásica, les he dado también a ballet folclórico y, se los digo no por quitarles la energía del proceso de producción, sino, al contrario, para tener una mirada amplia de lo que sucede.

Lo que creo que pasa con el asunto de la danza, es que, particularmente en la contemporánea, tenemos que entrar en un proceso de formación de públicos vinculado a la producción. No tenemos todavía público cautivo, como para poder vivir de la producción, entonces, hay que hacer doble «chamba»: «chamba» de formación y «chamba» de producción. En México es difícil vivir solamente de bailar, casi todos los bailarines que conozco tienen otras formas de hacerse de recursos. En el caso de la compañía de la U. de G., Anzar, que se sale un poco de la norma y con quien trabajé varios años. Ellas y ellos buscaron y encontraron, en el yoga, una manera de encontrar otro tipo de ingresos dando clases, porque, a pesar de tener un salario asignado por la universidad, y de ser de las pocas compañías que resisten en este país, de todas maneras, no ha sido opción. Yo diría que sí es posible, como cualquier artista, buscando estrategias que tengan que ver con comercializar y financiar trabajos, de manera que no nada más recaiga en el público, sino también, de otras formas de ingreso, como colaboraciones empresariales, becas, etcétera.

⁷⁷ Hace signos con las manos para definir el nivel de sustentabilidad económica de la danza.

¿Cómo se solventan los gastos de producción y difusión?

Casi siempre me ha tocado trabajar con diferentes apoyos institucionales, o sea, becas. Se gana dinero para la producción, o, los grupos deciden invertir, esto es, sí me han contratado también en producción, gestión y promoción. Durante mucho tiempo, también me dediqué a hacer promoción de espectáculos y me contrataban algunos grupos de su bolsa.

La mayoría son producciones que tienen que ver con financiamiento público, desde alguna vía de apoyo o alguna beca, o algún apoyo de un solo proceso. Muy poco empresarial, aunque, sí me ha tocado que algunos artistas deciden arriesgar con su propio recurso. Rafa Carlín, por ejemplo, hace este ejercicio y decide ir con sus producciones. Casi siempre, esto tiene que ver con dónde hay también alumnos involucrados, por ejemplo, mis alumnos que egresan dicen: “Voy a empezar a producirme y entonces lo hago”.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad?

Muy deficiente, muy muy deficiente. A mí me ha tocado verlo desde diferentes vías, de diferentes espacios y siempre es muy difícil llevar públicos a los espectáculos de danza. Lo veo en cualquiera de los espacios, en cualquier tipo de compañía, por ejemplo, cuando teníamos espectáculos de danza en la Feria Internacional del Libro, era un reto. También, me tocó muchas veces participar en el Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo, y tuvimos funciones con muy poca audiencia. Me acuerdo también, con el grupo Luna Morena,⁷⁸ cuando su director Miguel Gutiérrez decidió hacer proyectos en colaboración con bailarines, yo colaboré varios años con ellos, desde el área de promoción, y todo nos iba espectacularmente bien, tuvimos un proyecto de danza que tuvo muy poco público, *El silencio entre las olas*, que era un espectáculo muy bonito. Fue un gran trabajo, y siempre fue muy difícil llevar a los públicos. Considero que nos faltaba mucho todavía para entender las audiencias y su comportamiento.

⁷⁸ Agrupación escénica, primordialmente de títeres.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Considero que los creadores de danza contemporánea han mirado mucho hacia adentro y poco hacia afuera, esto es, han estado trabajando en procesos de producción y de ideas, y no han mirado hacia los públicos o las audiencias. Y no hablo de hacer perfiles comerciales, sino, simplemente, de mirar qué está pasando, qué se está creando desde el salón de ensayos. Pienso que se está creando muy poco desde la mirada de las audiencias, o desde necesidades y problemáticas. Pienso que, si adolecen de estos procesos de producción, entonces la parte de promoción y difusión siempre será débil. Falta fortalecer la atención a los medios de comunicación. Creo que eso también es un tema, que a los bailarines y bailarinas en México no se les ha formado del todo para vender su trabajo. En conclusión, todo ese cúmulo de problemáticas que te acabo de decir se refleja en los públicos, en las audiencias.

¿Qué consideras que es necesario modificar en la creación, difusión y promoción de la danza contemporánea en Guadalajara para lograr una mejor relación con las instituciones y con el público?

Las artes vivas del mundo van a tener que cambiar;⁷⁹ somos la industria que más va a tener que modificar procesos, después de este periodo de pandemia. Esta semana⁸⁰ empezaron a abrir los teatros en el Cultural del Bosque, esta semana abrió el Galeón, regresa el Teatro de la danza también, y creo que lo que tenemos enfrente es un reto. Tenemos que cambiar la relación con las instituciones y eso nos va a implicar hablar el lenguaje institucional, y creo que los artistas en este país no han querido aprender ese lenguaje. Por ejemplo, Mónica Raya decía alguna vez, cuando fue directora de teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), que si pusiera un cajero para que los artistas recogieran su apoyo y no tuvieran que ver al funcionario ni para pedirle el dinero, lo haría. Y pienso que sí, durante mucho tiempo fuimos una comunidad artística a la que no le interesaba entrar en diálogo con las instituciones, por ello primero nos tiene que interesar a la comunidad artística y tendremos que encontrar formas de dialogar, esta sería la primera acción. Estoy hablando

⁷⁹ Se refiere a después de la pandemia del COVID-19.

⁸⁰ Marzo de 2021.

desde la parte de la comunidad artística, pero, también creo que las instituciones tendrán que hacer su «chamba», pero ahí no me quiero centrar ahora. Y bueno, lo que te decía, que creo que tiene que ver con el proceso de producción completa, esto es, con todo lo que integra el sistema cultural en México. Tenemos que entender cuál es nuestro lugar desde los agentes culturales, ¿qué tenemos que hacer para podernos conectar con los públicos y las audiencias?, ¿qué tenemos que aprender y cambiar en nuestros procesos de producción? Luego, de promoción y difusión, vamos a tener que entrarle. Considero que, una cosa fundamental es que dejemos de ver a los espectadores como eso, como únicamente espectadores, si no, también como parte del proceso de producción. El espectador es un consumidor de productos culturales en este momento,⁸¹ y toma muchas decisiones. Si estás en *streaming* tienes una gran cantidad de funciones para ver y toman decisiones de qué ver, a qué hora verlo, etcétera, y en las artes vivas todavía nos seguimos ateniendo a ponerle un horario, sentarlo, pedirle que no se levante ni al baño, que apague el teléfono y que solo me vea a mí. Entonces, si no cambiamos esa dinámica, seguramente lo que va a hacer es que vamos a seguir perdiendo oportunidades de tener audiencia.

Tenemos que girar los ojos, salirnos un poco de la creación y girar los ojos hacia las audiencias, y preguntarnos: ¿qué quieren?, ¿qué queremos? Y encontrar ese punto medio de qué quiero crear y qué quieren ver. Ahí me parece que se viene un reto.

¿Consideras que esto tiene que ver con la disyuntiva entre hacer arte comercial y hacer arte vanguardista?

Tengo muchas discusiones con mis alumnos sobre esto. Aparte, yo doy clases, ya no, pero daba clases en una universidad privada donde pagan una colegiatura por estar, y muchos de los chicos son foráneos, y tienen que pagar aparte por la estancia. Cuando me decían un poco esto: “Pues yo quiero hacer lo que quiero hacer para mí”, me parece primero un enorme desperdicio de procesos de creación, pero, sobre todo, me parece que en este momento es ya insostenible esa discusión. Así como, hace

⁸¹ Periodo de pandemia.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

una década o un poquito más, había una enorme discusión con la comunidad artística de si vendían o no su trabajo, si se daban de alta o no en el Sistema de Administración Tributaria (SAT), y estas cosas de discusión que a ti y a mí nos tocó vivir hace mucho tiempo, y que ahora son impensables. Esto es, no están en el discurso de ningún artista que esté en activo en este momento. Pienso que es exactamente igual el tema de las audiencias, en tres años ya no va a ser tema, porque va a tener que ser. Yo sí creo que va a tener que ser, si no vamos a dejar de existir. Más bien, es tomar la decisión: o quieres existir y entonces miras a las audiencias, o si no, ya no quieres existir, y entonces, ya puedes dedicarte a la danza, pero no a producir espectáculos, porque el sentido de producir espectáculos tiene que ver con las audiencias.

Acerca de esa parte que decía, de que yo hago danza para mí, fue muchas veces y también mucha gente que decía: “Yo hago teatro para mí”, pero muchas veces financiado por el Estado. Te decían: “Yo hago danza para mí, pero que me lo financie el Estado”, y, pues no, ahorita no hay manera. Si de por sí no hay manera, ahorita, con mucha más gravedad, diría, no se puede permitir a este país dar el lujo de producir para el artista. Considero que, en este momento, la creación artística tiene que estar a disposición de los derechos culturales y las audiencias. Si no está mirado desde ese lugar, entonces, repensaría la misión y la filosofía de hacer artes vivas en este momento, porque a lo mejor no es el adecuado. Actualmente,⁸² estamos viviendo un momento donde, la comunidad de esos cincuenta grupos que me decías,⁸³ de danza contemporánea, si ahorita existieran, si tres sobrevivieran, sería enorme. Me preguntaría entonces, ¿qué sigue?

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

¿Cómo se legitimó o cómo se podría legitimar ahora?

⁸² Se refiere al periodo de pandemia.

⁸³ “Se observa que entre 2010 y 2019 existieron aproximadamente cincuenta grupos de danza contemporánea” (Hickman, 2023, 185). Durante la entrevista, comenté ese dato con Laura Iveth, por ello lo retoma en su comentario

¿Cómo se ha legitimado hasta antes del 2019?

Considero que, a través de la profesionalización, esto es, la llegada de la ola que viene después de Lola Lince, me parece que fue muy importante. Recuerdo que, cuando empecé a ver danza contemporánea, todo se veía similar, con las mismas bases, y entonces, me interesó conocer de dónde venía la danza contemporánea de la ciudad y sus antecedentes. Creo que tiene que ver con los procesos de profesionalización, afortunadamente, hubo un «parteaguas» donde se abrió, donde se rompió algo. Por ejemplo, Olga Gutiérrez, me parece que vino a ser un corte también en la escena de la danza contemporánea muy importante, al cambiar los temas, el cuerpo de las bailarinas en escena, la manera de abordar la creación. Me parece que, se ha legitimado a través de la profesionalización y los cruces, al lograr justo estos intercambios artísticos que lo que proponen es una identidad propia. Cuando se llega al proceso de identidad propia, vemos cosas que avanzan, sorprenden y caminan.

En un orden, creo que, antes, se legitimaban entre ellos, entre la comunidad y después, con las audiencias. En ese momento que a mí me tocó, uno se legitimaba a través de los festivales. Por ejemplo, la primera producción de mi vida fue con Raúl Parrao y entendí, después de trabajar con Anzar y con Parrao, con un presupuesto y con Cultura U. de G., que nuestros procesos de legitimar el trabajo de Anzar, tenían que ver justo con eso, con elegir correctamente al equipo de producción. Entonces, creo que ellos, desde la gestión y la producción, lo hicieron muy bien, y en algún momento dijeron: “Necesitamos un productor, y después del productor necesitamos quien haga las gestiones y vinculación”, y eso logró legitimar a nivel nacional e internacional, porque les daba otro lugar. Y eso se podía porque había financiamiento público.

Lo que he discutido mucho también, esto que me estás preguntando, creo que en algún momento se tomó la decisión de legitimarse a través de las audiencias, de los públicos, del entendimiento. Y pienso que ahora va hacia allá, que ya ahorita, no importa el creador, pero si no conectas, ya no hay con qué legitimar. Pueden seguir haciendo festivales entre cuatro o cinco personas.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Pienso que, en la última década, ha ido caminando cada vez más fuerte hacia allá los procesos de legitimar, a través del intercambio, del crecimiento, del cruce, de los públicos, de la temática, etcétera. Me parece que la última década ha sido fundamental en esa mirada. Entonces, yo de verdad soy gran público de danza, me gusta muchísimo, y por eso yo creo que me interesa más el asunto del lenguaje, que soy la primera en salir y decir: “Oye, no, de esta si no entendí nada”. Por eso entonces mi interés por conocer mejor a nuestras audiencias y prepararnos para atenderlas. En mis clases de formación de audiencias les propongo que pensemos en las audiencias como en nuestro ser amado, ese que aspiramos a encontrar. Cuando busco pareja, pienso en qué tipo de pareja me gustaría tener, así creo que debería ser desde la creación. ¿Quién quiero que sea mi público? Seguro serán personas con las que tengo afinidades, a las que les quiero decir algo que nos interesa a ambos. Cómo encontrarnos, ese es el reto.

Guadalajara, Jalisco.
15 de marzo de 2021.



Fotografía 19: *Alma en el Torres Bodet.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Alma Olivia Gómez Villareal

Codirectora del grupo independiente de danza contemporánea Tso, Artes Escénicas

¿Cuál es el nombre de la agrupación que diriges?

Actualmente, estoy dirigiendo, más bien es una codirección de la compañía Tso, palabras del cuerpo.⁸⁴ El grupo cuenta, también, con un proyecto dedicado a las infancias al que nombramos Tso, niñas y niños.

¿Cuántos años tienes codirigiéndola?

La compañía tiene doce años, iniciamos en 2008, con una beca que yo tuve del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA). Pero nos nombramos ya como Tso-palabras del cuerpo. El proyecto de Tso, niñas y niños comenzó en 2015.

¿Qué significa para ti el dirigir un grupo independiente de danza contemporánea en Guadalajara?

Me parece que es compromiso social, porque, como somos independientes, trabajamos para mostrar al público nuestra danza, a la gente y construir la cultura de la ciudad y del estado. Considero que, por lo tanto, eso genera un compromiso en el sentido de crear productos que puedan ser homogéneos, que puedan englobar las necesidades sociales que nosotros percibimos, y que, como tal, surgen de este mismo entorno. Esto es lo que yo puedo resaltar el trabajo de los artistas que nos dedicamos a hacer danza en una forma independiente.

¿En qué consiste la independencia? ¿Qué diferencia consideras que existe en relación con un grupo subsidiado?

Esa es una muy buena pregunta, yo me lo he venido cuestionando, porque realmente somos independientes porque no trabajamos directamente con una empresa o una institución gubernamental, por lo tanto,

⁸⁴ En la actualidad, año 2024, el grupo se llama Tso, Artes Escénicas. (A. Gómez, comunicación personal, 14 de agosto de 2024).

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

nuestras temáticas no se ven sujetas a una petición o una solicitud, y eso nos permite tener libertad creativa. Y, te digo que me lo he cuestionado, porque finalmente, muchos de nuestros productos terminan por ser financiados por instancias culturales, pero, en esos casos, se gana en un concurso, en el que nosotros seguimos proponiendo la temática y no es impuesta por ninguna entidad.

Respecto a tu segunda pregunta, pienso que, por un lado, está la estabilidad económica que te pueda dar el hecho de tener un subsidio, que debe ser muy importante y permitirte ciertas libertades quizá, en ese sentido de tener algo seguro, que te va a llegar mensualmente, por ejemplo, un salario o incluso prestaciones sociales, en cuestiones médicas, por ejemplo. Eso debe ser una de las diferencias, es un mundo de estabilidad. Sin embargo, si considero que, también te ves sujeto a tener que entregar ciertos productos o cierta cantidad de productos en tiempo determinado, que te puede permitir en algún momento, estar activo de una forma constante, pero quizá que no todos los productos tengan como la misma calidad o profundidad, al tener que hacerlos por cumplir con una institución.

¿Dónde ensayan? ¿Es un espacio propio, rentado o institucional? ¿Cuentan con las condiciones óptimas para trabajar danza contemporánea?

Ensayamos, desde el año 2019 a la fecha,⁸⁵ en mi estudio de danza. En años anteriores, ensayamos en la Casa de la Cultura Jalisciense, el último proyecto que estrenamos justo dos semanas antes de la pandemia. Lo trabajamos en Casa de la Cultura Jalisciense, un espacio que gestionamos con Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ).

Al respecto de las condiciones de infraestructura, el espacio es muy reducido y, a pesar de que, sí hay duela, está sumamente dañada. Actualmente, tenemos un proyecto en puerta, becado también, y ensayamos en mi estudio.

El estudio, ¿lo rentas? ¿Es espacio propio?

Sí, en efecto, rento el espacio, y yo lo acondicioné.

⁸⁵ La entrevista se realizó el 16 de marzo de 2021.

¿Pero, lo rentas para tu escuela, para tus clases? ¿Y aparte están trabajando ahí?

Así es.

O sea, ¿no están rentándole a alguien el espacio, sino que lo estás proporcionando tú?

No lo rentamos como grupo. Yo lo proporciono.

¿Y tiene todas las condiciones para hacer danza?

Sí.

¿Has gestionado temporadas o funciones para tu agrupación? ¿Con instituciones, empresas, particulares o alguna otra opción?

Sí. Gestionamos con las entidades estatales y municipales para los espacios, así como, para temporadas y funciones. En el Teatro Jaime Torres Bodet, que es municipal, hemos dado temporadas, también en el Teatro Alarife Martín Casillas, que pertenece a la SCJ, o en espacios de Cultura de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), que son los espacios que comúnmente ofertan danza contemporánea, como el Teatro Experimental de Jalisco o el Teatro Vivian Blumenthal.

¿Cómo ha sido tu experiencia en la gestión de funciones en teatros formales? ¿Tanto en los trámites de programación como en los resultados obtenidos?

En cuanto a los trámites, los que últimamente estaba realizando con Cultura U. de G., me parece que era una buena forma de hacerlo, con la plataforma *Escenia*,⁸⁶ que es una plataforma digital en la que, mediante convocatoria, se ingresan proyectos escénicos para ser elegibles para realizar una temporada. Pienso que realmente se elige a los proyectos óptimos para utilizar los espacios. Por otro lado, la SCJ era un poquito más

⁸⁶ “Escenia es una plataforma para los profesionales; una herramienta tecnológica al servicio de la comunidad, para ordenar el proceso creativo de las artes escénicas. Escenia es un espacio para reunir, organizar y analizar la información de aquellos proyectos escénicos que estén interesados en solicitar alguna fecha o temporada en los recintos de la Universidad de Guadalajara” (Artes Escénicas, 2021).

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

complicado, porque tenías que solicitar las fechas, y luego, era más engorroso en el sentido de que se tardaban más en decirte si te lo daban o no, o si te hacían cambio de fechas. La generación de los montajes, toda la gestión que además se tiene que hacer en las diferentes instancias gubernamentales, es muchísimo más trabajo para la agrupación, a diferencia de los espacios de la U. de G., donde, digamos, que te cobijan un poco en esos sentidos. Actualmente, con la convocatoria Habita la Escena, se ha vuelto eficiente la realización de proyectos con la SCJ.

¿Y cómo han sido los resultados obtenidos al presentarse en esos espacios institucionales?

Realmente, creo que a nosotros nos empezó a ir muy bien a partir de que empezamos a trabajar con proyectos para niños, que tenían mucha convocatoria. Considero que siempre es complicada la danza contemporánea, o sea, lo hemos comparado por ejemplo con funciones de teatro, en donde de repente hay llenos, y nosotros, por fortuna, hemos tenido proyectos con llenos, pero te cuesta mucho trabajo. El posicionar el trabajo de la danza, me parece que todavía sigue siendo muy complicado.

¿De dónde obtienes los recursos económicos para la producción y difusión de tu trabajo artístico?

Para la difusión, los recursos generalmente los ponemos nosotros como compañía. René González⁸⁷ y yo, hemos creado un fondo de ingresos obtenidos en todos los proyectos. En cada función establecemos un fondo y es de donde generalmente tomamos para cuestiones de difusión, campañas en redes y demás. Para la producción de la mayoría de los proyectos, estuve sacando cuentas antes de la entrevista y nosotros tenemos como compañía nueve proyectos, de los cuales, cuatro han sido para niños y los anteriores eran para público en general. De estos nueve proyectos, únicamente tres no fueron beneficiados por becas, ya sea por el Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA), CECA o

⁸⁷ Se refiere a René González, codirector de la compañía.

Proyecta producción,⁸⁸ que son los recursos a los que hemos accedido. Esto es, de estos nueve, seis fueron becados y tres los autofinanciamos.

Aparte de ti, ¿has trabajado con algún gestor profesional?

No, nunca. De inicio, porque nos aventábamos nosotros. Posteriormente, René González estudió la Maestría en Gestión Cultural, y entonces, él ha fungido como gestor de nuestra propia compañía.

¿Cuál ha sido tu experiencia con que René González tenga conocimientos profesionales de gestión? ¿Observas alguna diferencia de lo que era antes de que él hiciera la maestría?

Sí, creo que ha cambiado muchísimo. Considero que, desde la misma gestión, no me refiero a la gestión de proyectos, sino a la generación de la idea. Desde el mismo punto en el que empezamos a concebir el proyecto escénico, hasta llevarlo a la escena, noto muchísima diferencia. Hemos sistematizado nuestro de trabajo, a raíz de todo el conocimiento que él pudo haber generado con sus propias experiencias. Tenemos con la compañía ya doce años. Anteriormente, tú sabes que tenía otra compañía que era Athelas arte escénico, en donde realmente no sabíamos nada de gestionar, más bien eran las ganas de hacer y tocar puertas, y todo. Pero, puedo observar que, a lo largo de estos años, el hecho de que René González tuviera la oportunidad de estudiar la maestría y luego traer esos conocimientos a nuestro trabajo, ya en conjunto, a nivel profesional, sí ha hecho la gran diferencia. Simplemente, optimizar tiempos, calendarizar, que son cosas que a veces uno no considera, cuando inicias tu trabajo profesional, y en este momento, puedo decir que los últimos proyectos han tenido unas bases mucho más sólidas, y que también nos ha permitido venderlos, por así decirlo, de una forma más integral. Esto es, ya no nada más, la bandera de que queremos bailar y queremos crear cultura y arte, sino también, con una bandera ya cimentada en las mismas bases de cada uno de los proyectos. Me gustaría mencionar que, a través de la gestión

⁸⁸ Programa de apoyo para la producción de obras artísticas de Secretaría de Cultura Jalisco.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

cultural, tenemos la intención de potencializar nuestro trabajo, crear redes y la búsqueda de nuevos espacios para presentar nuestras propuestas, en plataformas a nivel nacional e internacional, aunque esta última, aún no se ha conseguido, pero seguimos buscándolo.

Con base en tu experiencia, ¿consideras que los recursos económicos que se obtienen de dar funciones significan un ingreso económico relevante a los integrantes de tu grupo? ¿Por qué?

No. Hemos reflexionado que, si no hubiéramos tenido apoyo de becas, difícilmente recuperaría la inversión, quizás sí, pero, hablando de ganancia, de que realmente sea algo significativo para nosotros decir que podríamos vivir de esto sin tener nuestros otros trabajos, realmente no.

Si no representa una forma de subsistencia económica, ¿por qué seguir dirigiendo un grupo de danza contemporánea independiente? ¿Por qué seguir entrenando, coreografiando, bailando?

(*Risas*). Porque vale la pena cada minuto invertido (*risas*). Más allá de lo económico, que no puedo negar, porque afortunadamente hemos tenido becas, que nos han ayudado y que nos han permitido obtener mejores ingresos de los productos. Independientemente de eso, me parece que es por la satisfacción de saber que lo que estamos creando, más allá de solo el gusto personal. Como, por ejemplo, ahora que trabajamos con los niños, tenemos algunas alumnas que nos vieron cuando eran «chiquititas» y que ahora vienen y nos buscan porque nos vieron en el teatro, y se sembró esa semilla en su corazón, de querer bailar; o la sonrisa de mi hija al ver las obras que hacemos para niños. Además, está la satisfacción personal creativa de poder llevar eso que tú soñaste o que tanto sudaste y trabajaste, verlo en la escena transformado, es maravilloso. Yo tengo mucha fe en eso, en que en algún momento socialmente se nos vea como parte de algo que sí es necesario. Ahora, con la pandemia, nos lo hemos preguntado tanto, y lo único que yo veo es que sí, y que nos hemos enseñado a crear distinto, a compartir distinto, a crear formas nuevas, de visibilizar la danza, concebir el movimiento del cuerpo, que me parece que es algo que socialmente, el hecho de decir: “Sí, se puede, y si podemos hacer

y si somos necesarios”. Entonces, en este punto, quiero pensar que va a traer frutos, y estos frutos puedan llegar a que en algún momento podamos decir: “Sí, vale la pena seguir luchando por estos espacios, por estos lugares, tanto para ensayo como de creación, de escenificación de la danza, y que sea redituable”. En este momento creo que no podría hacerlo si no tuviera otro trabajo, pero eso vale completamente el esfuerzo, la pena, el cansancio y los desvelos, así.

Con respecto al público infantil, recuerdo perfectamente cuando René González y yo empezamos a tener esa conversación, traíamos la inquietud desde tiempo antes, incluso teníamos proyectos que fueron después, los primeros que sacamos, los teníamos en mente, pero los guardábamos porque no sabíamos bien cómo lo haríamos y qué recibimiento tendrían. Justamente, en este sentido de que el público para la danza es muy complicado. Recuerdo perfecto ese momento en que empezamos a decir. René decía mucho que, si no empezamos a ofrecerlo desde que somos pequeños, ¿cómo queremos que siendo adultos te interese, si nunca lo hemos visto? Pero, después viene mi hija, y ya no es solo la formación de públicos, sino, es la necesidad de que ella tenga la oportunidad de ir a estos espacios y de ver ese tipo de danza. Te lo puedo decir desde estas dos partes, de que, claro que me interesa pensar que los niños que nos han visto terminan por amar la disciplina, pero más allá de eso, el simple hecho de que sea necesario para los niños expresarse a través de la danza y viendo la danza, se me hace muy importante.

Seguir haciendo danza es necesario para mí, ya que no me veo de otra manera, porque no he encontrado otra forma en la cual expresarme cómo lo hago a través del cuerpo. Es una necesidad, más que económica, de vida, de compartir, de crear historias, de generar momentos y sensaciones. Pienso que es parte de mí y sin eso, no estaría completa.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima? ¿Quiénes son los que deciden quiénes forman parte de este campo?

Qué buena pregunta. ¿Sabes que no sé? (*risas*). Es más, la verdad es que muchas veces me he preguntado si yo soy considerada dentro del gremio de la danza contemporánea. Me refiero a que tiene mucho que ver

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

con algo que una vez me dijo Nesly Mombrum⁸⁹ y nunca se me va a olvidar, porque creo que tiene mucho que ver eso, con quién conoces, quién te conoce o quién te ha visto. El que seas o no tomado en cuenta como artista, más allá de tu trayectoria o los trabajos o la cantidad de obras o las temporadas que llegas a tener, creo que tiene más que ver con eso, con quién te conoce y te considera. Querría pensar que existiera, y sí existe, una base de datos del gremio por parte de la SCJ. Lo ha hecho CECA, lo ha hecho SCJ, pero, no me queda realmente claro sí, por ejemplo, alguien que no tenga que ver con el medio y que no sepa nada, y que solo va a teatros y sabe realmente quiénes son los artistas. O sea, creo que se legitima entre los mismos que hacemos las cosas, más que al público en general que pueda reconocerlo.

O sea, ¿más los artistas? ¿Solo somos los que nos reconocemos a nosotros mismos? ¿Eso quieres decir?

Sí, eso pensaría. Aunque, sí existe un reconocimiento por parte de las instituciones, son finalmente los que eligen a quienes reconocer, a quienes nombrar, a quienes seguir apoyando con espacios. Sé que hay lugares que se han ganado con mucho sudor y trabajo, pero hay algunos lugares que se ganan simplemente por estar en el sitio correcto, con las personas correctas, y muchos grandes artistas que se quedan sin ese reconocimiento, simplemente, por no tener los contactos.

Guadalajara, Jalisco.
16 de marzo de 2021.

⁸⁹ Gestor cultural, fue director de danza de Secretaría de Cultura Jalisco (2008-2010).



Fotografía 20. *Rebeca en el Degollado.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Rebeca Pérez Vega

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Veinte años.⁹⁰

¿En qué medios de comunicación has laborado?

He trabajado en *Público* antes de ser *Milenio*. Era *Público-Milenio*, y fue mi primera experiencia. Después, trabajé un poco en *El Financiero*, muy poco, brevemente. Más tarde, regresé a *Público-Milenio*, posteriormente me fui a *Mural*, después en *El diario NTR* y ahora regreso a *Mural*.

¿Con qué frecuencia has reseñado, promovido, entrevistado, etc., a grupos de danza contemporánea independientes?

Desde que me invitaste a tu investigación, empecé a reflexionar en cómo la escena, y definitivamente las artes vivas, ha sido de lo que menos he reseñado. No sé si eso tenga que ver con la falta de promoción de los propios grupos, la falta de visibilidad, o si fue más bien una situación fortuita, pero, yo creo que mientras hago tres o cuatro de teatro, por ejemplo, a la semana podría ser, solamente una de danza.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Al principio de mi ejercicio dentro del periodismo cultural, hacia 2004, reseñaba muchos espectáculos que provenían de la escena nacional, porque a la ciudad venían muchos grupos de distintas partes del país. Unos años después, venían muchas compañías internacionales. Sin embargo, la tendencia cambió y, en los últimos diez años, ha sido danza contemporánea local. Muy poco nacional.

¿En qué empresa o empresas trabajas actualmente?

Periódico *Mural*.

⁹⁰ La entrevista se realizó el 22 de marzo de 2021.

¿Quién te contacta para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos? ¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe una generalización?

Por lo regular, son principalmente los bailarines y coreógrafos. Hablando de porcentajes, pienso que han sido: 60 % los propios intérpretes, un 20 % promotores y otro 20 % instituciones que fungen como promotoras de cultura, como la Universidad de Guadalajara (U. de G.) y la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ).

¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos?

Por lo regular, cuando es una institución, existe un entendimiento mutuo de las necesidades de cada uno. Por ejemplo, ahora en tiempo de pandemia, es casi obligatorio pedir información de la obra, y, además, soporte visual, imágenes y video. Antes de la pandemia, la dinámica se regía, por lo general, con agentes con los que agendaba una entrevista, o también proponían: “¿Oye, sabes qué? Van a estar en ensayos tales días, por si les sirve para sesión de fotos y además hacer entrevista”. Y con los artistas, casi siempre el director, porque la institución funge de intermediaria. Entonces, los artistas de danza contemporánea tienen muy asimilado el trabajo visual, a diferencia de algunos músicos, de algunos escritores o arquitectos, la danza contemporánea sí tiene muy claro que les pedimos material y tienen material visual de calidad.

¿Y su actitud? ¿«Buena onda»?

Sí, la verdad, los artistas siempre son accesibles. A veces me buscan, a veces yo a ellos, pero siempre han sido relaciones de mucha apertura y entendimiento, incluso de agradecimiento, porque se les da espacio para publicitar sus trabajos.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

Al inicio, veía que era una expresión, —desde mi propio desconocimiento—, la veía muy alejada de los grandes espectadores o de los grandes públicos, incluso, de los grandes escenarios, pero, poco a poco, no sé si los artistas también hicieron cambios de discurso y de dinámicas de presentación, pero, siempre ha sido un público reducido, no especializado pero reducido. Sin embargo, en las artes vivas, aunque no es multitud, me parece que ha habido una apertura en los últimos cinco o seis años, quizás en discursos más cercanos, o en propuestas en las que el público se puede sentir mucho más identificado. Considero que ha habido, no sé si un cambio en la postura de los propios artistas, que han visto que tienen que hacer cosas que les interesen primero a ellos, pero que también tengan que ver con el momento que están viviendo, artística, política, social, de cualquier ámbito.

¿Cómo percibes qué era el panorama de la danza contemporánea independiente local en el año 2019?

Pienso que es una escena que todavía no está en desarrollo, no sé si decirlo con este término gringo de *mainstreaming*. Esto es, si te comparas con presentaciones que hay de danza en el Conjunto Santander de Artes Escénicas, por ejemplo, y las que hay de teatro, pienso que no hay forma de competir. Pero, me parece que, poco a poco también, los propios artistas han accedido a esos foros un poco más grandes o de mayor visibilidad. Además, ha habido un poco más de incremento de funciones de arte, sobre todo de danza contemporánea, más que danza clásica, que está más limitada. Me parece que ha habido una apertura, y que, en 2019, había muchas compañías haciendo danza contemporánea, sobre todo de jóvenes.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima?

Qué buena pregunta. La verdad debe de ser difícil decir quién y cómo y calificar, pero, me parece que es la reunión de todo. El gusto siempre se rompe en géneros, pero, la seriedad y la honestidad de cada propuesta, pienso que es la que se valida sola. No tiene que estar un grupo,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

no tiene que estar una función llena para decir que este es muy buen artista, o esta es muy buena propuesta. Considero que los artistas se validan solos, con la calidad de la interpretación y con el discurso. Y ya después, viene lo demás, como el público o la prensa.

Y, ¿cómo se legitiman los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

Eso está muy complejo, uno estudia, pero no estudia para escribir, ni de danza, ni de teatro, ni de música. En el camino, uno va aprendiendo o escuchando a los profesionales, se va enterando y le van llegando pistas, sin embargo, yo creo que el reportero nunca deja de aprender y el que lo legitima un poco, es que a lo mejor los artistas lo sigan buscando, o que sigan confiando en uno para difundir su trabajo. Pero, la verdad es una dinámica complicada, lo que sí pienso es que falta profesionalización. Además, considero que, es bueno no meterse en crítica, sino tratar de escribir y exponer un panorama general de lo que quiere decir el autor, y no meterse en ese asunto, porque, me parece que muchos reporteros no están capacitados para hacer crítica en torno a las artes escénicas.

Guadalajara, Jalisco.
22 de marzo de 2021.



Fotografía 21. *José Luis en la Rotonda.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

José Luis Coronado Vázquez

Funcionario, gestor y promotor cultural

¿Cuántos años tienes trabajando como gestor?

Soy gestor desde 1993, entonces, estoy cumpliendo ahora⁹¹ veintiocho años.

¿Tu trabajo ha sido como gestor independiente, institucional o ambos?

He hecho algunos proyectos de gestión cultural independiente, pero, la mayor parte del tiempo, he trabajado para instituciones. Trabajé mucho tiempo en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), trabajé en la Universidad de Guadalajara (U. de G.), en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), que luego se convirtió en la Secretaría de Cultura Federal, y ahora en el Gobierno de Zapopan.

¿Cuántas veces has gestionado grupos de danza contemporánea? ¿Con qué grupos o artistas has trabajado?

Sí, en varias ocasiones. A lo mejor te voy a dar un previo, me entusiasma tu proyecto, me entusiasma tu investigación, y he pensado en estos días a propósito de mi relación con la danza. En mi caso, de alguna manera me acerqué a la danza con proyectos que creo que eran importantes, primero en lo local. De los primeros proyectos que conocí fue Gineceo, de la U. de G., con Adriana Quinto. Luego, también, por supuesto, conocí el proyecto de Lola Lince. Aunque yo era todavía muy joven, tuve la fortuna de tener algunos mentores que yo digo que fueron mis padrinos para acercarme, para ayudarme a entender, a disfrutar, a valorar la danza. Tuve la fortuna de coincidir en el trabajo con Toño González y con Paloma Martínez, y gracias a ellos pude acercarme, conocer, valorar. Tuve la fortuna, también, de conocer y de tener asesoría de Onésimo González y

⁹¹ La entrevista se realizó el 24 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

del maestro Alex Zybin, y creo que eso me fue acercando a la danza. Entonces, viví un proceso donde era gestor de proyectos que tenían que ver con danza, pero a la vez era consumidor, era público, y desde entonces, aunque en alguna temporada no me ha tocado formalmente trabajar proyectos relacionados con danza, de manera personal lo sigo buscando, lo sigo disfrutando.

Considero que, en estos inicios, y justo en este periodo en que tú estás ahora trabajando⁹², es cuando yo empezaba a hacer gestión cultural. Pienso que había esta característica, que la gente que trabajaba proyectos de danza, de artes, de cultura, era gente que realmente creía en esos proyectos, que creemos que estos proyectos sí tienen una utilidad, y sí ayudan a mejorar la calidad de vida, la perspectiva de las personas que se involucran en ellos.

Entonces, me tocó gestionar varios proyectos importantes. De los primeros encargos que tuve en ITESO fue crear los talleres de danza. Me tocó hacer toda la gestión para que se pudiera crear un taller de danza contemporánea, luego, un taller de danza jazz, y me tocó, además, ser coordinador de los talleres. También coordinar las producciones, buscar funciones, presentaciones, etcétera. También desde el ITESO, pude impulsar y coordinar un encuentro de danza estudiantil que tuvo varias emisiones. Más adelante, colaboré con el Ayuntamiento de Guadalajara, en una época en que tuvieron un importante Festival Internacional de Danza Contemporánea. Posteriormente, trabajé el proyecto de arte y calle ZAPOpum,⁹³ y pude también traer compañías, hacer producciones, presentaciones. Y bueno, ahora en Zapopan⁹⁴, me dedico a programar, hacer presentaciones, organizar funciones, también a diseñar programas de apoyo a la danza. Particularmente, ahora, estamos con un fondo de apoyo al sector cultural, y por supuesto, una de las categorías tiene que ver con producción dancística y producción escénica. En general, esos son los más relevantes, por encargos o gestiones que me han tocado hacer.

⁹² Se refiere a mi investigación doctoral “La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)”.

⁹³ Festival cultural realizado por la Dirección de Cultura de Zapopan, desde el año 2005.

⁹⁴ Se refiere a la Dirección de Cultura de Zapopan, Jalisco.

¿Podrías platicarnos cómo ha sido tu experiencia en esas ocasiones?

Para mí ha sido muy gratificante trabajar en proyectos relacionados con la danza. Me parece que la danza es una dimensión, un lenguaje, que aporta muchísimo al desarrollo de las personas. Realmente creo que hemos tenido la fortuna de conocer y de acercarnos a la danza, de enamorarnos de la danza. Porque la danza te da muchas posibilidades, te transmite cosas que otros lenguajes no pueden hacer. Considero que la danza es de los lenguajes más accesibles para todo mundo, ya que no requieres tanto conocimiento, tanta sensibilización previa para poder percibir y emocionarte. En lo personal, pienso que el arte debe de buscar eso, debe de buscar llegar a la parte sensible, mover las emociones de las personas, y me parece que la danza siempre es muy poderosa para hacer esto. Pienso que es de los lenguajes intuitivos que todos los grupos humanos tenemos y que es bastante fácil conectarse. La gente que hace danza normalmente, los coreógrafos, los ejecutantes, es gente muy sensible.

En mi experiencia, ha sido importante entender que los ejecutantes y los creativos de la danza, al igual que otras disciplinas, no tienen una formación tan lógica o estructurada, como las personas que se desarrollan o se han formado desde las áreas administrativas, o desde las ciencias. Tenemos que entender que, las personas que se dedican tanto a crear como a interpretar, desarrollan otras capacidades y otras habilidades, que para los que estamos fuera nos cuesta trabajo entender. Su manera de entender el tiempo, su manera de relacionarse con los asuntos más organizativos o administrativos es diferente, pero considero que es muy importante entenderlo y tratar de hacer un puente de comunicación y ser conscientes de que todos los que nos dedicamos a la gestión cultural, tenemos que apoyar para que se dé el proceso creativo, y el acto de comunicación con el público. Debemos de entender que ese es el centro, y que podemos facilitarle las cosas, para que los creadores y los intérpretes puedan hacer la magia. Nosotros, los que no estamos ahí, los que no tenemos desarrolladas esas capacidades, esas habilidades, no podemos hacer la magia que hacen ellos. Entonces, pienso que es importante tenerlo presente y apoyar, y facilitar las cosas.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Decía uno de mis maestros en gestión cultural, que la gestión cultural finalmente es sentido común y que hay que ser sensibles, y ser ordenados, y yo creo que, si tenemos claro el foco, realmente podemos aportar algo útil para que se dé esta comunicación, y se logre llegar a conmovir, a impactar a las personas. Entonces, a mí siempre me entusiasma la danza. Me gusta mucho trabajar en proyectos que tienen que ver con la danza. Me interesa mucho conocer a las personas que están atrás, las personas que diseñaron la coreografía, pero también por supuesto la iluminación, la escenografía, los vestuarios, la música. Siempre me ha llamado la atención, poder conocer también a las personas que están atrás. Entonces, digamos, yo he tenido la fortuna de tener estas personas que me han acercado, y me gusta y disfruto mucho hacer equipo con las personas que hacen la danza, y justo con ellos buscar cómo materializar. Es una gran experiencia, ayudar a que una idea se materialice en un proyecto y se pueda llevar a escena, y pueda llegarle al público.

También, me gusta mucho ver la reacción directa del público, escuchar los comentarios del público, y, además, observar muchos otros efectos, muchos otros impactos, que ni siquiera se verbalizan, pero que finalmente ocurren. Yo sí creo que los que hacen administración o gestión cultural solamente de manera mecánica, les puede costar mucho trabajo y pueden sufrir mucho, porque no logran comunicarse con los creadores, o a veces se preocupan más por ciertas cuestiones de forma, y a veces incluso limitan que pueda ocurrir la creación, la comunicación con el público.

¿Con qué frecuencia participas en la oferta independiente de esta disciplina?

No tanto como quisiera. A lo mejor he colaborado con seis o siete proyectos a lo largo de mi carrera. Pero sí me ha tocado hacer proyectos, acompañarlos en los procesos. Incluso, de hace unos años para acá⁹⁵, me ha tocado retroalimentar, aconsejar, facilitar contactos, vincular gente, y me gusta mucho que la oferta de danza sigue siendo muy original. Creo que en nuestra zona metropolitana hay proyectos de mucha calidad, y me

⁹⁵ Marzo de 2021.

parece grave que la oferta es poca, y que, en comparación con otras disciplinas, la oferta de la danza es muy reducida, no en calidad, no en originalidad, que eso me queda claro, pero, sí ha habido pocos espacios. En particular, me preocupa que en los últimos quince años se han reducido mucho los espacios para las presentaciones, y ahora, con la pandemia, es una situación agravada. Es importante que todos los que pertenecemos al sector cultural, empecemos a buscar fórmulas, nos solidaricemos para que no se muera.

¿Actualmente gestionas algún grupo o temporada de danza contemporánea?

No, no directamente. Nosotros⁹⁶ sí tenemos proyectos donde yo colaboro, pero no es mi responsabilidad. Tenemos programación escénica en Zapopan. Actualmente, hay un proyecto muy interesante que también estamos apoyando, que tiene que ver con danzas africanas, o influencia de las danzas africanas en Jalisco. Es un proyecto independiente, surgido en la Maestría en Gestión Cultural de la U. de G. los hemos apoyado y albergado aquí en Zapopan. Es un proyecto que además incluye funciones, presentaciones, muchas actividades en la calle, pero también, exposiciones, conversatorios, espacios académicos. En lo personal, me parece importante, atender todo el círculo alrededor del fenómeno, esto es, no solo buscar funciones de danza, porque me parece que la manera en que esto puede crecer y puede entenderse mejor es desarrollando. Por un lado, capacidades técnicas, capacitar más a la gente que hace danza, y entender que se tiene a los ejecutantes, se tiene a los coreógrafos. Por otro lado, se tiene también al iluminador, al vestuarista, al escenógrafo, al técnico en audio, en iluminación, al gestor y promotor cultural, a quien programa, a quien comercializa, se tiene o se debería de tener. Me parece que es otro pendiente importante. Los que hacen periodismo, los que hacen investigación, los fotógrafos, o personas que hacen video especializado. Ahora, también tenemos que pensar que ya no es solo la danza tradicional en el escenario, sino que también tenemos video-danza. Tenemos muchas otras versiones, incluso versiones interactivas a través de la red.

⁹⁶ Se refiere a la Dirección de Cultura Zapopan.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Entonces, estamos apoyando algunas iniciativas, algunos proyectos, sin embargo, el enfoque es no solo programar directamente nosotros, sino apoyar iniciativas independientes, porque entendemos que las administraciones gubernamentales en México, y más las municipales, son muy breves, y luego corren el riesgo de que cuando llega un nuevo equipo, desafortunadamente, muchas veces ni siquiera revisan los proyectos de las administraciones anteriores, los desechan. Por eso, tenemos explícitamente el objetivo de apoyar iniciativas independientes, porque son las que tienen más posibilidades de subsistir, son las que tienen más posibilidades de quedarse. Y nuestro papel principal como instituciones culturales, debería ser apoyar e incentivar para que se dé la creación, y el acto artístico. No necesariamente nosotros programar desde atrás de un escritorio. Por ese lado, estoy muy contento porque ha habido apertura, y entonces, estamos apoyando para que, a mediano y largo plazo, haya más cosas, y a lo mejor no necesariamente ahorita lucirnos tanto nosotros, pero, finalmente, nuestro objetivo no debería ser ese, nuestro objetivo debiera ser apoyar iniciativas para que el futuro en el sector cultural quede más fortalecido.

¿Consideras que en Guadalajara es remunerable económicamente ofertar danza contemporánea de manera independiente?

Pienso que, aunque es un gran reto, sí es posible tener una recuperación económica, pero hace falta mucho más trabajo en equipo. Considero que, es indispensable que se haga más vinculación entre gestores y creadores, porque mientras el coreógrafo quiera hacer todo, quiera diseñar la coreografía, entrenar a los ejecutantes, hacer muchas de las tareas de producción, sabemos que la verdad es que se meten a hacer hasta el vestuario y las luces, y luego también el mismo coreógrafo quiere comercializar, y eso no es conveniente, creo que es importante hacer más trabajo en equipo y delegar tareas. Estoy muy contento de que en la ciudad tenemos ya seis programas académicos formales en universidades, relacionadas con la gestión cultural. Muy pocas ciudades en el mundo tienen eso, pero, hay que hacer esa conexión entre los gestores y las compañías y los coreógrafos. Si no avanzamos a hacer más trabajo en equipo, yo creo que la danza

contemporánea va a ser mucho menos viable. Es urgente, hacer más vinculación y más trabajo en equipo.

¿Cómo piensas que se solventan los gastos de producción y difusión?

Considero que, en México, la mayoría de los proyectos pueden darse por apoyos institucionales. En México, y en Jalisco en particular, hay diversos programas de financiamiento para proyectos artísticos. Creo que, al final, el Estado, entendiéndolo incluso a las universidades públicas, son en este momento los grandes mecenas de la cultura, y sí existen fondos y programas, aunque, no son suficientes. Además, considero que no es conveniente que las compañías se atengan solamente a este tipo de apoyos.

¿Y cómo piensas que lo hacen cuando no es un apoyo del gobierno, cómo producen?

Hay iniciativas valiosas que están apostándole por la vía comercial, y que están incluso haciendo otro tipo de eventos y de acciones que no son solo funciones. También debo decirte, que mi acercamiento inicial fue a través de la danza contemporánea y la disfruto mucho, pero, a lo largo de los años, he entendido incluso lo difícil que es delimitar qué es danza contemporánea y qué no es danza contemporánea. He observado que, la evolución ha hecho que, mucha gente que se inició en la danza contemporánea ahora haga otras cosas. Creo que hay mucha danza-teatro, muchos espectáculos que mezclan otras cosas como música, circo, cabaret, etcétera. Y me parece que ha habido iniciativas valiosas, hay varias compañías que continúan trabajando después de muchos años. Que están etiquetadas más como circo, pero que, si tú revisas realmente lo que están haciendo, lo que programan, tiene mucho que ver con la danza también. Creo que están haciendo cosas interesantes.

Hay proyectos que me tienen muy gratamente sorprendido. Ahora, durante la pandemia, por ejemplo, surgió esta iniciativa de hacer funciones en las azoteas. Considero que justo es eso, hay que apoyar para que los creativos también nos vayan diciendo cómo ir transformando el lenguaje, cómo llegar a otros espacios. Hay otras compañías, como Circo Dragón, que han logrado entrar a producciones más comerciales. Consi-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

dero que han logrado temporadas en teatros grandes, han logrado comercializar mejor su trabajo. En fin, pienso que sí es posible hacerlo, pero hace falta más trabajo en equipo. También, considero que es tiempo de apoyar proyectos como este que estás haciendo⁹⁷, creo que hay que realizar más investigación, y que hay que dialogar más con la comunidad, para que también la comunidad sea más consciente de cuál es el estado, y que incluso, la propia comunidad, vaya decidiendo hacia donde quiere ir, y qué le gustaría que pasara. Los resultados de estas investigaciones van a ser valiosos, también para que la gente que toma decisiones desde las instituciones no empiece desde cero. Hay gente con mucha más experiencia, que puede orientar las decisiones que se toman en las instituciones.

Considero que el objetivo no debiera ser solamente llenar teatros, a pesar de que, la cantidad de gente que asiste a las funciones puede ser un indicador que ayude a ver si el proceso va bien o va mal. Este no debiera ser un objetivo en sí mismo. Sé que esa es una batalla con muchos funcionarios, que solo quieren ver números y quieren que los números crezcan al infinito. Se pueden llevar a cabo acciones para tener un gran impacto masivo, pero, hay otras acciones que pueden tener un impacto mucho más profundo, y que seguramente serán para menos cantidad de gente. Pienso que se debe reflexionar y discutir mucho al respecto y al final se puede equilibrar: tener acciones para más público y otras acciones de más profundidad y que trasciendan más en el tiempo.

Por ejemplo, cuando han venido grandes producciones de danza a la ciudad, y han involucrado a ejecutantes locales, seguramente involucraron a pocos ejecutantes locales, pero si tú revisas diez o quince años después, cuál fue el impacto de esos chicos que se involucraron con las compañías, vas a ver que hay resultados maravillosos. Entonces, no importa que fueran solo diez o solo veinte, porque el nivel de profundidad también tiene mucho que ver.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

⁹⁷ Se refiere a mi investigación doctoral.

En la última época, había un consumo muy bajo, tristemente muy bajo. Creo que también la oferta era muy baja, y que por alguna razón habíamos llegado a una especie de círculo trágico, donde había muy pocos espacios, muy pocos días de presentaciones, poco público en esas presentaciones, entonces, se estaban terminando las fechas en los teatros. Estoy seguro de que en Guadalajara hay un gran gusto por la danza. Me ha tocado estar en funciones en la ciudad donde, si no llegas temprano, no alcanzas boleto, y donde la gente se pelea por tener un lugar más adelante, porque finalmente la danza se tiene que ver de más cerca para disfrutarla. Pienso que como comunidad hemos descuidado y tenemos que volver a conquistar esos espacios y volver a llamar, a convocar a los públicos. También, es importante ser muy cuidadosos de qué programar, en dónde, en qué fecha y en qué momento. Yo recuerdo algunas funciones, por ejemplo, de compañías de danza *Butoh*, de espectáculos de muy buen nivel, pero, en plazas abiertas, creo que no era un espacio adecuado para esa función, y donde la gente llegaba, no entendía nada, y se iba desilusionada.

Considero que en la ciudad ya hay mucha más gente capacitada, y hay que ser más cuidadosos sobre qué programar, cómo programar y dónde programarlo. Si a una persona la acercas durante diez funciones, a diversos espectáculos de danza contemporánea, y luego la llevas a un espectáculo de danza *Butoh*, muy probablemente lo va a disfrutar y lo va a entender más. Pero, si lo enfrentas desde la primera vez, a estos géneros es difícil que lo disfruten. Además, hay otras compañías que diseñan lenguajes para público general, y hay compañías también que diseñan para espacios abiertos, y espacios de gran formato en la calle, y no es lo mismo. Entonces, hay que tener cuidado de qué programas y en dónde, o entender que llevar a la calle espectáculos no se trata nada más de presentar exactamente lo mismo y las mismas condiciones de lo que presentas en una sala, porque son otras dimensiones, otras condiciones.

¿Qué consideras que es necesario modificar en la creación, difusión y promoción de la danza contemporánea en Guadalajara para lograr una mejor relación con las instituciones y con el público?

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Primero, el diálogo, tiene que haber más diálogo, tiene que haber gestores. Ese es un trabajo importante para los gestores, para que puedan vincular y ayudar a traducir las necesidades, la visión de los funcionarios, de los tomadores de decisiones en instituciones con los creadores, los intérpretes, los ejecutantes. También, hay que hacer un trabajo para que las compañías y la comunidad estén más organizadas, estén más comunicadas, y, que no digamos que no estén como compitiendo por lo mismo. Yo creo que la gente de danza es gente muy noble, voy un poco a pensar en voz alta. Creo que todo ese entrenamiento, y todo ese trabajo con el cuerpo de manera natural, hace que sea gente muy afectiva, y que está acostumbrada a convivir, a trabajar en grupo. Pero ha hecho falta, sé que ha habido condiciones difíciles, pero, de alguna manera, en los últimos años opino que faltaron liderazgos para cohesionar más a las compañías y mantenerlas más comunicadas. Incluso, que surgieran proyectos por iniciativa de las propias compañías, considero que hemos llegado a un punto donde las compañías están esperando a que las instituciones saquen las iniciativas, pero podría ser al revés. También ha habido complicaciones, por ejemplo, el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González y la gestión del festival, han sido difíciles y hubo problemas graves de comunicación, y rompimientos con compañías o personajes simbólicos de la comunidad. Estas situaciones ocurren en las comunidades y en las instituciones que, finalmente, dependen en mucho de las personas que están a cargo en el momento. Y hay temporadas muy buenas, y hay épocas muy buenas, y hay épocas más difíciles, sin embargo, las compañías, la comunidad de la danza aquí está, y entonces, sería interesante, buscar que se organicen más y que vuelvan a presentar iniciativas.

Al respecto de los festivales de danza, considero que el gestor tiene que buscar los equilibrios, tiene que buscar los consensos. Perfectamente, se puede tener un buen festival que tenga espacio para producciones locales. No me parece mal que haya ciertas exigencias de calidad, y las propias compañías son las que piden subir la calidad, pero se puede negociar para que en el festival haya proyectos nacionales o internacionales, y haya proyectos locales. Finalmente, qué bueno que se haga una red, qué bueno que existe esta Red Nacional de Festivales. Los que están en la red son

funcionarios, coreógrafos, gestores, de la misma comunidad, entonces, se puede negociar, se puede hablar con ellos. Conozco a gente que ha estado en esa gestión, de la red, y me parece que es gente seria, que, sí tiene el cariño y el conocimiento de la danza, y puede apoyar para buscar esos equilibrios.

Es un reto, pero, creo que esa es la «chamba» de gestión. Ojalá continúe, yo estoy contento de ver que en nuestra ciudad ya hay más espacios para gestores profesionales. Espero que continúe esa tendencia, y se les escuche a esos gestores, porque justo eso es lo que ellos tienen que trabajar.

¿Por qué crees tú que le cuesta a la gente de danza contemporánea trabajar con gestores culturales o promotores?

No pienso que haya ningún impedimento, y no creo que tengan alguna dificultad particular para trabajar con gestores. Sin embargo, pienso que el sistema no ha generado suficientes espacios de contacto para que sea algo más natural, más orgánica, la relación entre los gestores y los responsables de las compañías. Considero que han corrido, de manera independiente, la creación dancística de las escuelas de gestores culturales. Pero, lo veo como una gran oportunidad. En las escuelas tenemos mucha gente que necesita proyectos reales, y que está muy contenta de colaborar en un proyecto real, que no sea nada más un proyecto inventado que solo se genera para cumplir una tarea en la escuela. Por otro lado, las compañías necesitan estos gestores, pero, ahí sí, creo que las instituciones tenemos que empujar un poco más, para que se den estas vinculaciones. Tiene que ver con el origen, las escuelas de gestión cultural no surgieron de la comunidad dancística directamente, y que bueno que se ha fortalecido la parte académica de la gestión cultural, pero, habría que buscar que se revincule con la creación artística, con las compañías, con las comunidades. Ha habido gran discusión sobre qué tanto es necesario o no que los gestores culturales tengan una experiencia vivencial en las artes. Ha habido una discusión por muchos años, y muchos decíamos que era conveniente, muy conveniente que hicieran alguna cuestión artística a nivel *amateur*, muy básico, porque entendemos que la ejecución artística requiere tiempo

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

completo, pero muchos pensamos que experimentar la creación o la ejecución artística ayuda mucho a crear gestores empáticos. Esa es una «chamba» fuerte que conviene hacer.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Me imagino, que sigue dependiendo mucho de que una producción, una compañía, un coreógrafo, tenga funciones en teatros formales, o en espectáculos formales, o que sea seleccionada a través de festivales. También, creo que ahora mucha de la legitimidad viene con que salgan beneficiados, que sean seleccionados por las becas, por los apoyos económicos institucionales. Pero, habría que pensar y buscar que no fuera solo eso, ya que, en la historia de la danza, hay muchas compañías o creadores, cuyo objetivo no es presentar los espectáculos en los teatros tradicionales, y, sin embargo, han llegado a ser muy reconocidos, hacia afuera. Aunque, a lo mejor, también hace falta difundir más esos otros ejemplos, para que no sea el único objetivo buscar estar en un teatro.

Guadalajara, Jalisco.
24 de marzo de 2021.



Fotografía 22. *Olga en los Colomos.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Olga Gutiérrez Cortés

Directora de la organización independiente LabpuntoD

¿Cuál es el nombre de la agrupación que diriges?

Laboratorio puntoD (LabpuntoD).

¿Cuántos años tienes dirigiéndolo?

Veintiún años.⁹⁸

¿Qué significa para ti el dirigir un grupo independiente de danza contemporánea en Guadalajara?

Nunca imaginé a LabpuntoD dentro del modelo de compañía de danza, sino como una organización; estas son dos estructuras económicas y laborales completamente diferentes. La principal actividad de una compañía es la de producir una obra —entrenamiento diario, ensayos y funciones—, con los roles tradicionales de director —coreógrafo—, y bailarines. Por su parte, una organización es una estructura tipo empresa dedicada a la producción, difusión, divulgación e investigación, donde hay muchos tipos de roles y el centro de la producción no está centrado solo en la producción de obra.

En mi formación en México —Guadalajara y Ciudad de México, en la década de los noventa y los dos mil—, observé que era común el modelo de compañía, como la estructura de trabajo en la que se trabajaba de lunes a viernes, entre tres a cinco horas diarias de entrenamiento y ensayos de repertorios, y en el que se tenía al mes de cuatro a siete funciones máximo; de esto solo era remunerable las funciones —en la primera compañía que estuve ni siquiera me pagaron las funciones— y no el resto del trabajo. Renuncié a este modelo porque me parecía que, como creadora y gestora cultural, no podía ofrecer un trabajo remunerado por todos esos días de trabajo, y, porque definitivamente, siempre estuve en desacuerdo

⁹⁸ La entrevista se realizó el 30 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

con el hecho de no pagarles a las personas con las que trabajas por entrenarse y ensayar.

Por otro lado, me di cuenta de que me interesaba más invertir mi tiempo en desarrollarme como artista en mi propio trabajo artístico en diferentes países, confrontarme con diferentes experiencias y formas de trabajo. Esto me implicó crear una estructura capaz de crear puentes locales, nacionales e internacionales, abandonando con ello la idea de trabajo en una sola ciudad.

Volviendo al tema de la sustentabilidad, me desarrollé en un contexto en el que se pensaba que el amor al arte era la paga por el trabajo que se hacía y no había remuneración económica. Por lo tanto, si no venías de una familia con recursos económicos, era muy difícil poder vivir del arte. De ahí que uno de los principales intereses de mi organización fue el generar un campo laboral, es decir, originar empleo remunerado para mí, y para las personas del medio con las que trabajaba.

¿En qué consiste la independencia? ¿Qué diferencia consideras que existe en relación con un grupo subsidiado?

¿Qué es una agrupación independiente? Y ¿qué es una agrupación subsidiada? Te contesto poniendo de ejemplo la forma en que trabajo.

LabpuntoD es una organización interinstitucional en donde trabajamos con fondos mixtos, es decir, fondos del Estado —local, nacional e internacional—, así como, de organismos privados; somos una organización que trabaja desde el esquema interinstitucional.

Desde este punto de vista, soy independiente en cuanto a la producción cultural que decido realizar, pero establezco lazos de negociación con diferentes instancias a las cuales les debo rendir cuentas en cuanto a objetivos logrados, cantidad de asistentes, etc. Considero que trabajar con fondos públicos implica rendir cuentas. En ese sentido, no soy independiente económicamente, pero sí artísticamente.

Me parece que el concepto independencia es muy engañoso, justo por las relaciones artísticas, económicas y políticas que un artista o agente cultural establece con el Estado, es decir, con los fondos públicos.

¿Dónde ensayan? ¿Es un espacio propio, rentado o institucional? ¿Cuenta con las condiciones óptimas para trabajar danza contemporánea?

No tenemos un espacio de ensayo. Dependiendo del tipo de trabajo que hagamos, se toman las decisiones de gestión de los espacios.

Este año trabajamos en dos espacios. Uno se llama Estudio Teorema, un espacio de iniciativa privada en el que trabajo por estancias en períodos de tiempo y el dueño coproduce esta clase de trabajos en su espacio. El segundo es un espacio público en la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ). El lugar lo elijo dependiendo del proyecto. Por ejemplo, hace dos años, cuando trabajamos para la obra *Fantasma*, tenía mucho trabajo físico y nos fuimos a un espacio de SCJ, porque tenía un espacio acondicionado para este tipo de trabajo.

Venimos trabajando en Estudio Teorema desde el 2018, este se ha convertido en un gran aliado para el trabajo, porque el tipo de residencia que hacemos nos permite ir construyendo el espacio escénico de cada obra, con materiales y objetos, y podemos dejar estos materiales hasta el final del trabajo. Esto es imposible lograr en un espacio de una institución.

¿Has gestionado temporadas o funciones para tu organización con instituciones, empresas, particulares o alguna otra opción?

Lo hice los primeros años de mi trabajo, pero después lo dejé de hacer porque considero que, si no existe un fondo para hacer una temporada, es muy difícil producirla. Lo dejé de hacer, más por un asunto económico, que artístico. Me encantaría hacer una temporada, justo por cómo una obra puede desarrollarse más en las funciones con público, pero dejé de hacerlo porque implicaba mucho esfuerzo y poca paga.

Por ejemplo, hacer una temporada de tres a cinco semanas, implica una serie de gastos, tanto de personal —bailarines, iluminadores, músicos, etc.—, como de producción, y los ingresos de taquilla no son suficientes para pagar estos egresos. A menos que tu obra sea muy comercial, con artistas que salen en las telenovelas, ahí sí llenas el teatro y te salen muy bien las cuentas, pero, cuando es un lenguaje contemporáneo experimental, económicamente no es redituable. Al menos a mí, no me ha funcionado.

¿Cómo ha sido tu experiencia en la gestión para dar funciones en teatros formales o institucionales?

El primer problema que observo en los teatros es que los directores de los espacios —no todos, pero la mayoría—, no tienen conocimiento en programación o curaduría, es decir, no logran ver el público del teatro que dirigen ni tampoco diseñar estrategias de mediación. Por ejemplo, si eres director del Teatro Experimental de Jalisco o del Teatro Diana, sabes que tu público es completamente diferente. En el primero, sabes que tu público es más especializado, es decir, asiste mucha más comunidad profesional de teatro y de danza a ver obras que público *amateur*, y en el segundo, sabes que hay mucho más público *amateur*, que posiblemente tenga su primera experiencia. Conocer a tu público implica saber qué tipo de obras programar, y cuáles son tus estrategias de mediación con este público cautivo, y con tu público potencial; así como entender cuál es la misión, visión y objetivos de tu teatro.

La mayoría de los directores de espacios escénicos con los que yo me he sentado a platicar, no tienen experiencia en artes escénicas, ni en danza o artes vivas. No logro entender cómo toman decisiones sobre qué obras se presentan y cuáles no, no entiendo sus valores o parámetros. Como consecuencia de esto, no se diseñan programas de mediación y difusión. Algo que pasa muy recurrente es con el público *amateur*, quien no tiene las herramientas para diferenciar entre una compañía que tiene un año y una compañía que tiene quince años, ni tampoco entre una obra de danza contemporánea, de una de teatro físico, o de danza *Butoh*. Es decir, este público lee la cartelera de varios teatros y escoge una obra, se guía más por intuición, que por la información que aparece en la cartelera, porque en esta última hay solamente una sinopsis. Considero que, en la sala o el teatro, e incluso en la *web* —redes—, habría que tener información en algún lugar sobre si la obra que verás es de tal corriente y qué significa esto. Si es una ópera prima del director, o es de una agrupación con una larga trayectoria, si el artista es mexicano o de otro estado de la república, o si es internacional, etc. Estos problemas, los resolvería el diseño de un programa de mediación.

Te voy a poner un ejemplo, de cuándo, desde mi punto de vista, sí ha sucedido esto. Con Lourdes Gonzales, cuando dirigió el Laboratorio de Arte Variedades (LARVA), ella diseñaba bloques de programación donde fácilmente reconocías la oferta de obras. Otro ejemplo fue con Sandra Soto, cuando dirigió la coordinación de danza de SCJ, donde diseñó programas de tipos de danza por mes, por ejemplo, marzo el mes de la danza contemporánea, abril el mes de danza para niños, etc. También, pienso en los ejercicios de convocatoria de obras escénicas que hace Cultura Universidad de Guadalajara (U. de G.), donde hacen un importante ejercicio de selección de obras para presentarse en diferentes recintos de esta institución, pero, desconozco cómo hagan el trabajo de mediación y difusión.

¿De dónde obtienes los recursos económicos para la producción y difusión de tu trabajo artístico?

En general, trabajo gestionando varios tipos de fondos: locales, nacionales e internacionales; diversificar me permite diseñar una economía para producir una nueva obra, para promocionarla y para hacer una o varias residencias de investigación.

Por ejemplo, mi obra *Nosotros Estamos Aquí. 2016*, estuvo coproducida por un teatro en la Ciudad de México y un festival en Brasil. Para mi obra *Truco* teníamos coproducción de un museo en Guadalajara, un teatro y un fondo de Argentina. Este tipo de diversificación económica también ayuda a producir una estructura de movilidad y visibilidad de la obra.

Para mí, la economía implica relaciones y estas son primordiales; con esto me refiero a dejar de pensar la economía como un fin y verla como un medio para fortalecer tu labor como artista, para visibilizar tu trabajo y desarrollar el grupo de personas con las que colaboras. También, implica relaciones a mediano y largo plazo que necesitas construir con artistas, programadores, curadores, directores de instituciones, etc.

La difusión de mi obra es una parte fundamental en el trabajo de la organización; creo que los artistas tenemos que acercarnos a los espacios con los que queremos dialogar a nivel económico y simbólico. En el

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

2012, diseñé un proyecto de difusión para contactar con festivales, espacios, plataformas e instancias, que considero tienen que ver con la obra que produzco. Invierto de mi bolsillo para viajar a estos lugares, es decir, si sé que en tal festival van a ir programadores a los que les interesaría mi trabajo por el perfil, invierto en ese viaje. Cada dos años viajo al menos a uno o dos festivales o plataformas para hacer esta labor de difusión. Soy consciente de que estas relaciones que produzco rendirán fruto a mediano y largo plazo, es decir, a dos o hasta cinco años.

Aparte de ti, ¿has trabajado con algún gestor profesional?

No como tal. Más bien, trabajo con otras gestoras, pidiendo asesorías, o contratándolas para que me ayuden a revisar proyectos de aplicación.

¿Has tenido en tu organización, un gestor profesional, que únicamente esté dedicado a tus proyectos?

Cuando he contratado a productores, yo trabajo con ellos el tema de la gestión, es decir, diseño el esquema de gestión con el que trabajaremos y guio todo el trabajo. Por ejemplo, si aplicamos desde la organización (LabpuntoD) a varios fondos a la vez, trabajo con ellos dirigiendo esa gestión.

Sí, he pensado en contratar a un gestor internacional, pero, aún no doy ese paso. Considero que la gestión es un quehacer muy joven en Guadalajara, apenas hace diez años se formalizó esta profesión a partir de la Licenciatura en Gestión Cultural en línea por la U. de G., y el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Entonces, me ha resultado difícil encontrar gestores con los cuales estructurar un proyecto de visibilidad e internacionalización de mi trabajo; en la mayor parte de los trabajos, termino formando a los productores que trabajan conmigo.

Con base en tu experiencia, Olga, ¿consideras que los recursos que se obtienen de dar funciones significan un ingreso económico relevante a los integrantes de tu organización?

¿A qué te refieres con relevante?

Un ingreso significativo. Lo que es de dar funciones. Ya sea por taquilla, por honorarios. Específicamente, por el hecho escénico.

Para mí, la taquilla es un fondo que uso para imprevistos de la organización o para tareas de difusión, como el pago por diseño de dossier o un tráiler de la obra, es decir, gastos pequeños. Nunca lo considero como un honorario.

Y de las funciones que son pagadas, ¿piensas que el ingreso económico representa algo relevante para a las personas que quieren integrar un proyecto tuyo?

Sí. Tengo dos tipos de pagos, uno cuando estrenamos una obra, y otro cuando hacemos una gira. Cuando es un estreno, siempre aseguro el honorario dentro del proyecto, algo como: “Eso te voy a pagar por ensayos, por estos días, estas horas, estas semanas y estas funciones”. Esos honorarios los aseguro, así tengamos una o cien personas como espectadores en las funciones. Dependiendo de las condiciones, llego a pagar en dos pagos o mensualmente. Esto lo puedo hacer porque, siempre tengo una bolsa de inversión que me permite asegurar estos pagos. Considero, entonces, que sí es significativo. Justo hace un par de años, le pagué a una gestora un trabajo para hacer una investigación de salario, y resultó que, mi tabulador de pagos está por encima del salario mínimo y de la hora de un maestro de la U. de G.

Ahora bien, cuando tenemos una gira o una temporada de cuatro a diez funciones, en otro espacio, en otra ciudad, o en otro país, trato de hacer una especie de circuito, por así decirlo, si no en una semana, al menos en tres meses, para que valga la pena. Y ahí lo pago por función, y claro que siempre pago mucho más cuando es una función nacional, a una función internacional. Ese tabulador lo hago con base en un sondeo con compañías, que más o menos tienen la trayectoria que tengo yo de años. Cuando hacen funciones en su ciudad, o fuera de su ciudad. Pero cambia mucho el pago, si es una función nacional o internacional.

También me ha pasado, sobre todo al principio de mi carrera, haber aceptado invitaciones a festivales internacionales, donde solamente

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

me pagaron el avión, el hospedaje y la alimentación. Aceptaba en su momento, porque me importaba generar una visibilidad en ese evento, por el tipo de programadores que asistían. Y ahí eso lo negocié en su momento con las personas que colaboraban conmigo.

Consideras que, la gente con la que trabajas, incluida tú misma, ¿viven de su trabajo escénico?

Yo vivo de mi trabajo artístico, porque aprendí a diversificarlo, y, porque, además, he trabajado muy duro para producir una economía que me permita vivir de esto. Esto me ha implicado hacer un trabajo de oficina de veinticinco a treinta horas por semana y de veinte a veinticinco horas de trabajo en estudio —ensayo o montaje—. Esto implica que mi horario laboral, supera el horario laboral de una jornada de trabajo.

Por otro lado, he trabajado durante casi quince años, para crear una estructura de empresa que me permita sostener una dinámica laboral para mí y para un grupo de personas con las que trabajo.

Tu caso es excepcional, Olga, pero ¿consideras que los artistas de la danza en Guadalajara viven de su trabajo escénico?

Sí, creo que la mayor parte de los artistas no vive de su trabajo escénico, y, por lo tanto, debe tener un empleo en otra actividad.

Si no representa una forma de subsistencia económica. ¿Por qué seguir dirigiendo una organización de danza contemporánea independiente? ¿Por qué seguir entrenando, coreografiando, bailando?

Antes de contestar estas preguntas, quiero aclarar una cosa, sobre el tema de la sostenibilidad y rentabilidad. Te decía que, yo sí vivo de esto, pero, para vivir de esto, me tuve que convertir en gestora; eso lo tengo claro. Me gusta mucho mi trabajo de gestora, ahora lo amo; sin embargo, al inicio, me preguntaba: “¿Por qué tengo que sacrificar mi trabajo artístico por hacer trabajo de gestión?” Pensaba que no debería de ser de esta manera, pero con el tiempo aprendí que, si vivo en México, tengo que ser gestora de mi obra, y eso implica un sacrificio a mi trabajo artístico. Tuve que hacerme a la idea para poder producir esta estructura laboral que me

permitiera sostenerme económicamente y sostener mi producción artística. ¡Y sí, claro! Hay un momento en que mi artista le dice a mi gestora: “Oye, ya me harté”, pero, me contesto: “Lo siento, por ahora esto es lo que hay; si no lo haces, no podrás pagar la renta”. Me tomó tiempo entender esta situación y tomar la decisión. Afortunadamente, me di cuenta muy joven y pude trabajar en ello.

Por otro lado, diría que es a mí a quien le importa sostener mi trabajo artístico. Soy yo la más interesada en que esto suceda, así como, me imagino, un doctor le da mucho sentido ser doctor o un abogado ser abogado. En general, el arte me ha dado un sentido de vida muy importante y, hasta que deje de dármele, lo seguiré haciendo. Así que esto es lo que me motiva a seguir sosteniendo mi trabajo artístico y el trabajo con mi organización.

Creo que las instituciones públicas deberían de pensar en cómo hacer posible que la danza, las artes vivas, el arte, puedan tener menos precariedad y mayor rentabilidad.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Observo diferentes marcos de legitimación desde la época en la que me formé a ahora. Por ejemplo, cuando yo me formé (1997-2004), quien legitimaba la danza en ese entonces, eran las mismas compañías. Intuyo que venían impulsados, pienso que por Onésimo González y sus alumnos, creo que estaban muy motivados en posicionar a la danza contemporánea como una producción cultural en la ciudad de Guadalajara. Creo que por esta razón surge el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, en donde las agrupaciones mostraban su obra como una forma de autoafirmarse: “Nosotros somos contemporáneos, no somos clásicos ni folclóricos”. Entonces, quienes legitimaban en ese entonces era el festival o incluso el mismo círculo cercano a Onésimo González. Esta legitimidad, construida por este grupo, produjo unos valores en los cuales aceptar o rechazar el trabajo de las nuevas generaciones, que fue mi caso. Recuerdo varias veces que el comité del Festival Onésimo González, en su momento, me dijera: “Tú haces cosas muy raras, pero no haces danza contemporánea, así que no te dejaremos que participes en

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

este festival”. Desde mi punto de vista, estos valores hicieron que la danza contemporánea se convirtiera en un estilo en lugar de un lenguaje o una poética.

En fin, esto pasó en una época donde los festivales de danza comenzaron a proliferar en toda la República Mexicana, así como las instituciones. Ahí fue que ambas —festivales e instituciones—, se pasaban la bolita de: “No, eso no es contemporáneo. Eso sí es contemporáneo”, es decir, crearon valores artísticos de lo que debería de ser danza contemporánea. Ahí, en ese contexto, aparecimos generaciones de creadores que pusimos en crisis el concepto de danza contemporánea, agrupaciones que abrimos el parámetro de lo que podría ser la danza contemporánea o de lo que ya estaba siendo. Se abrió mucho el espectro, y entonces, los marcos institucionales, rebotaban como partidos de voleibol, hasta que llegaron a aceptar que ya no sabían lo que era contemporáneo, y comenzaron a pensar en otras formas de producir una programación.

Guadalajara, Jalisco.
30 de marzo de 2021.



Fotografía 23. *Angélica en el Agua azul.*
Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Angélica Íñiguez Pérez

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Veinte años,⁹⁹ empecé en el 2000, tal vez un poco antes.

¿En qué tipo de medios de comunicación has laborado?

He trabajado en radio, televisión, periódicos, revistas digitales e impresas y ahora tengo una productora de pódcast.

Comencé en la radio cultural universitaria, de niña, a los doce años, en *El Saltaperico*, un programa de Radio Universidad de Guadalajara (U. de G.) del que era productor Gilberto Domínguez; eran los años dorados de esa estación. Allí mismo hice mis «pininos» como reportera del programa de revista cultural *La cuenta de los guías*, con David “El Negro” Guerrero y también en el noticiario, *Frecuencia punto tres*. Eso fue una gran formación, estuve allí cinco años.

Luego, mi primer trabajo pagado en medios fue en Promomedios Radio, cuando cumplí dieciocho años. Me contrataron para redactar y conducir los noticieros nacional e internacional de Canal Continental de Noticias, que se transmitían cada hora en la hora. Allí conocí el valor de la velocidad de la información.

Dejé Promomedios porque logré entrar a la Licenciatura en Artes Audiovisuales de la U. de G., y mientras estaba estudiando, colaboré con *El Periódico de Jalisco*, un medio bastante efímero que se creó con mucha de la gente que salió del famoso periódico *Siglo 21*, que había hecho la diferencia en el periodismo local; allí estuve como reportera del área de cultura. Después, en el año 2000, me invitaron a reportear en la sección de Artes de *El Informador* y colaboré en esa sección seis años. Entre 2004 y 2005, escribí para la revista *Proceso Jalisco*. Además, hice colaboraciones con *Replicante*, una revista independiente que a mí me gusta mucho, y también

⁹⁹ La entrevista se realizó el 10 de mayo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

escribí un tiempo, como colaboradora fija de la revista *Interdanza*, del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Para este momento ya había estudiado la Maestría en Investigación de Danza en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI) José Limón. En televisión, trabajé en el programa *Elementos*, de canal C7, del Sistema Jalisciense de Radio y Televisión. Y hoy tengo mi pódcast, *Corpusapiens*, donde confluyen mi trabajo periodístico y la investigación de danza.

¿Con qué frecuencia has reseñado, promovido, entrevistado, etc. a grupos de danza contemporánea independientes?

Cuando estuve en el periódico *El Informador*, era muy seguido, posiblemente cada semana hacía entrevistas a grupos de danza, porque escribía para un diario. Y de forma natural me inclinaba a escribir sobre danza, porque en ese tiempo también era bailarina, entonces conocía al medio.

Después de todo, cuando estuve por ejemplo en la televisión, como cubría de todo dentro del ámbito cultural, la danza la abordaba menos frecuentemente, aunque seguía siendo mi inclinación natural. Y en *Proceso*, por ejemplo, les interesaban más otras cosas, por lo que, escribí menos de danza, pero sí escribí algunos artículos. Hoy hago unas ocho entrevistas mensuales promedio con el pódcast.¹⁰⁰

En tus colaboraciones, ¿te dedicabas a escribir más de danza, o de las artes escénicas en general?

De danza. Todo comenzó realmente en *El Informador*, en la sección de Artes; la editora, Ana Guerrerosantos, formó un equipo muy interesante, porque, sin que fuéramos especialistas aún, ella permitía que la actividad artística o el interés personal de cada integrante del grupo de reporteros, fuera su fuente. Dolores Tapia, por ejemplo, hacía teatro, entonces ella era la encargada de escribir de teatro; Francisco Rojas, que siempre ha estado inmerso en la literatura infantil y en las artes plásticas,

¹⁰⁰ La entrevista se realizó el 10 de mayo de 2021.

pues escribía de ambas cosas. Así que cada uno se dedicaba a lo suyo, y como yo bailaba, como venía también del gremio de la danza, me dediqué a escribir de danza. Eso no significa que no cubrí de todo, reportéé de cine, conciertos, exposiciones, literatura y también teatro, por supuesto. Ahí fue donde empecé.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Considero que un 80 % era danza local y un 20 % foránea que, al menos en la época en que estuve en *El Informador*, correspondía al porcentaje de oferta de espectáculos dancísticos en Guadalajara.

¿En qué empresa o empresas trabajas actualmente?

Soy cofundadora de mi propia empresa, Podcastera.mx, una productora de audio digital y uno de los proyectos que hacemos allí es *Corpusapiens* que, por un lado, es un pódcast con más de cincuenta episodios disponibles en todas las plataformas y, por otro, es un Diplomado de investigación de la danza. También soy maestra de yoga y meditación, mi proyecto se llama Aún Yoga.

¿Realizas Corpusapiens con Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ)?

No. *Corpusapiens* es un proyecto independiente que ha buscado diversas fuentes de financiamiento para existir, una de ellas ha sido la jefatura de danza de la SCJ, con quien hemos hecho dos ediciones del diplomado y tres coberturas del Festival Internacional de Danza (FID) Jalisco, con el pódcast. He trabajado *Corpusapiens* en conjunto con otras instituciones y marcas también.

En las diversas entrevistas que he realizado, me he podido percatar que la mayoría de los periodistas con los que he tenido comunicación, ya no están en activo en medios tradicionales. ¿Qué opinas al respecto?

Sin duda, el periodismo cultural que tuvo un *boom* en los periódicos en los dos miles y desde antes, ya no existe de esa manera. Quedan pocas secciones culturales en los medios tradicionales y, por consecuencia, pocos reporteros, como Rebeca Pérez Vega, que creo que sigue en *Mural*.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Lo que ha surgido ahora es que los periodistas culturales se han movido hacia las publicaciones digitales y los medios electrónicos. Hay periodismo cultural en formato pódcast también, aunque hay pocos pódcast de danza y la mayoría de ellos no son necesariamente periodísticos.

¿Quién te contactaba para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos?

Si se trataba de grupos independientes, casi siempre eran —y siguen siendo— los propios artistas, los bailarines, la coreógrafa o la directora de la academia. Muy pocas veces alguna gestora o gestor o encargado de comunicación del grupo.

Si se trataba o se trata de funciones que organizan instituciones como la SCJ, la U. de G., los propios teatros de la ciudad o algún festival, pues me contactaban —y aún es así— los funcionarios encargados.

¿Cómo fue tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe alguna generalización?

Dependía de la intención que tuvieran, por ejemplo, si ellos querían promocionar su obra, que era lo más frecuente, me contactaban, hacíamos una entrevista y la publicábamos, casi siempre como nota informativa, aunque también a veces como entrevista o incluso llegamos a hacer reportaje. Por lo general había buena comunicación, salvo algunas cosas que publiqué, que molestaron.

También, hubo personas que se enojaron por trabajos de investigación que publicamos; eso ocurre en el periodismo en general. Por ejemplo, una vez, ese no lo hice yo, pero lo recuerdo muy bien: un teatro de la ciudad anunciaba constantemente funciones del Ballet Bolshoi, y la editora investigó y se dio cuenta de que era falso, que no existían los permisos del Teatro Bolshoi, que no era el ballet oficial. Sin embargo, se vendía como tal, en una época en la que los espectáculos de danza en Guadalajara eran incipientes y el público, poco informado. Y que se hicieran visibles situaciones como esa, generaba molestias a los empresarios que las traían. Pero desde mi punto de vista, ese trabajo periodístico ha contribuido a la

formación de un público más crítico, con más herramientas y a la profesionalización del campo. Y hoy sería inaceptable que trajeran un falso Bolshoi, sería un escándalo y se sabría de inmediato.

¿Consideras que el ser parte del campo desde tu familia, te pudo ayudar a conocer y aportar más como periodista cultural, al hablar de danza?

Pienso que sí, considero que son varias cosas a la vez. Por una parte, nací en ese mundo, de unos papás que eran bailarines, que ya estaban insertos en ese campo, en esa práctica; entonces, la danza era parte de mi día a día. Por otra parte, a mi papá le gustaba mucho escuchar la radio, periodismo de investigación, y a mí también me gustaba, entonces creo que, desde niña, desde casa, tuve ambas formaciones.

El haber nacido en una familia de artistas de la danza en Guadalajara me dio una visión particular de ese campo, que, al principio, claro que fue la visión de mis padres y demás familiares que hacían parte del gremio. Ya luego he ido encontrando mi propia visión, porque también tuve la oportunidad de tomar clases con varios maestros por muchos años.

¿Consideras que puede ser un inconveniente que investigues un campo al que perteneces?

No. Creo que esa sería una visión añeja que pone al objeto de estudio fuera del quehacer del investigador. Hay muchos trabajos de investigadores e investigadoras que han derribado esa visión. Y también las ciencias sociales y las humanidades, que nutren de herramientas a la investigación de la danza, le han quitado fuerza a ese argumento. No todos, pero la mayoría de las y los grandes investigadores de la danza, a nivel internacional, vienen del propio gremio de la danza y considero que eso es más favorable que desfavorable, porque la danza es un ámbito no solo muy especializado, sino experiencial, se vive en el cuerpo y entonces se conoce.

Yo concibo la investigación de la danza como un acto de investigación-creación, donde se involucra el cuerpo entero y que está siempre en movimiento y me gusta incluir herramientas de aquí y allá.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

En el período que tú estás investigando, me parece que ha tenido altos y bajos, que ha tenido momentos de *boom*, por ejemplo, cuando existió La Libido,¹⁰¹ que fue un momento importantísimo para la danza independiente, a finales de los años noventa. Identifico otros momentos menos favorecidos, luego vuelve a haber otros momentos mejores. Pero en general, creo que la danza sigue atravesando por problemas como la falta de difusión, o, tener un público muy pequeño, falta de quorum en las funciones. Los artistas independientes de la danza contemporánea se siguen enfrentando a esa problemática, pero también creo que son parte del problema, porque las obras que crean, no sé si las diseñen así, pero en su mayoría y salvo excepciones que para mí tienen que ver más con el folclor contemporáneo o folclor expandido, resultan del interés de círculos muy pequeños.

¿Cómo percibes que era el panorama de la danza contemporánea independiente local en el año 2019?

En esa época yo venía regresando de vivir fuera de Guadalajara y no tengo el pulso definitivo para poder responder esta pregunta. Mi percepción es que las y los artistas de mucho tiempo seguían trabajando, que habían surgido nuevos grupos de bailarines jóvenes y que en ese año en concreto todos buscaban la manera de sostener sus proyectos con intentos de compartir ensayos y funciones *online* y también decidiendo trabajar solos.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima?

Considero que un aparato legitimador, sin duda, son las becas, esto es, si ya tuviste una beca del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico

¹⁰¹ Se refiere a la agrupación de danza contemporánea independiente La Libido, dirigida por Antonio González.

(PECDA), de Proyecta producción¹⁰² o del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), ya tienes cierta legitimidad. Por otro lado, el hecho de que los artistas tengan acceso para presentarse en los foros importantes de la ciudad, eso también es legitimador. Y también ser elegidos para participar en festivales locales, nacionales e internacionales, por supuesto.

Desde mi punto de vista, algo que legitima es el trabajo sostenido. Cuando el gremio sabe que tal o cual artista de la danza tienen mucho tiempo trabajando y creando y que su vida es eso, se genera un respeto especial, una legitimación silenciosa que ejercen los propios colegas.

¿Y cómo se legitima a los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

Considero que el aporte de sus publicaciones y la ética periodística los legitiman. En algún momento fueron los medios: si tú trabajabas en un medio con cierto prestigio, eso te legitimaba, pero, también creo que ha habido periodistas independientes que se han legitimado por su trabajo más allá del medio en el que escriban. Y tampoco los medios son impolutos. Cada vez hay más periodistas que publican sus propios libros de manera independiente, o que crean sus propios medios, o que trabajan para un medio local, nacional, internacional, para alguna agencia, que tiene sus proyectos de pódcast. Pero sí creo que allí el trabajo habla por sí mismo, igual que con los artistas.

Guadalajara, Jalisco.
10 de mayo de 2021.

¹⁰² Programa de apoyo a la producción artística de Secretaría de Cultura Jalisco.

Oferta empresarial de danza contemporánea

“Las empresas culturales no solo distribuyen y comercializan las obras artísticas, sino que también las producen y moldean según las lógicas del mercado, lo que lleva a que el arte se adapte a los formatos y narrativas más rentables, dejando en segundo plano su dimensión crítica y transformadora”.

Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.

Otro tipo de oferta cultural y artística que analicé en la investigación doctoral fue la oferta empresarial, “entendida como los eventos o funciones propuestos, organizados y circulados por la iniciativa privada” (Hickman, 2023, 103).

En la ciudad de Guadalajara, la oferta empresarial de danza contemporánea ha sido poca, comparada con los otros tipos de oferta como lo son la independiente, gubernamental o universitaria. Al parecer, según lo expone Ejea, es una situación similar en el resto del país.

Durante el transcurso de los años, el sector empresarial ha tenido poca presencia en el ámbito de la cultura. Sin embargo, su interés por aparecer como un grupo social preocupado por la cultura y las artes se ha incrementado en años recientes, sobre todo a partir del relativo repliegue del Estado en ciertas ramas de la cultura. (Ejea, 72)

Esto se puede entender, debido a que, son pocos también los espacios de mediación y circulación del arte, que surgen desde la iniciativa privada. Sin embargo, es necesario analizar las razones o aspectos de este tipo de oferta para conocer el impacto que puede tener en la producción,

circulación y recepción del arte en general y la danza contemporánea en particular.

Pude identificar que entre los años 2010 y 2019, existieron algunos espacios privados, creados principalmente para exhibir obras de teatro. Espacios de dimensiones pequeñas, con una visión artística, que tenían características especiales para la programación y vinculación con los agentes sociales del campo de la danza contemporánea.

Para analizar la situación de la oferta empresarial, llevé a cabo una serie de entrevistas con nueve actores sociales involucrados en la producción, mediación, circulación y legitimación de dicha oferta. Diseñé tres instrumentos distintos para abordar aspectos relativos a la producción, la gestión y el periodismo cultural. Estos instrumentos se aplicaron a tres directores de agrupaciones independientes, una gestora artística, dos empresarios propietarios de teatros independientes y tres periodistas culturales.

En este apartado, presento nueve de las entrevistas realizadas, con el fin de comprender la perspectiva de cada uno de los agentes desde su posición dentro del campo de la danza contemporánea en Guadalajara. Subrayo la profundidad de sus testimonios, fruto de su experiencia, reflexión y análisis, que nos brindan una visión amplia de la oferta empresarial en la danza contemporánea local.



Fotografía 24. *Olga en el Arróniz.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Olga Valencia González

Copropietaria del Teatro El Venero

¿Cuántos años tienes participando en la oferta de artes escénicas?

Empecé en 1974, por lo tanto, tengo cuarenta y siete años¹⁰³ en las artes escénicas, donde me he desarrollado como actriz, pedagoga, productora y empresaria.

¿Con qué empresa trabajas en este momento?

Actualmente,¹⁰⁴ tengo el ejercicio de un espacio teatral, es un foro multidisciplinario, donde se pueden representar o presentar diferentes expresiones o manifestaciones artísticas. Se llama Teatro El venero, que, es un teatro, un foro, que está equipado para las diversas expresiones artísticas. Nuestro espacio ha tenido dos etapas. Primero, del año 1992 al 2001, estuvimos con el nombre de Casa de Teatro El Venero; después, en el año 2018, lo abrimos nuevamente y continúa hasta la fecha con el nombre de Teatro El Venero.

¿Cuántas veces has programado o gestionado danza contemporánea en el Teatro El Venero?

Esto sucedió en la etapa anterior del teatro El Venero, de 1992 al 2001, más o menos. En esa época, estuvo Lola Lince, Paloma Martínez, estuviste tú con Fabiola García, la Compañía de danza de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), entre otros. También programamos algunas propuestas independientes, esto es, algunos grupos que no estaban constituidos como compañías. Fueron varias representaciones, quiero decir, varios días. No sé el número, pero podría decir que, treinta o cuarenta funciones.

¿Cómo lo pondrías en un equilibrio con la oferta o la cantidad de proyectos de teatro que presentaste?

¹⁰³ La entrevista se realizó el 6 de febrero de 2021.

¹⁰⁴ Año 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Es un porcentaje totalmente diferente, pues mi casa de teatro, lo que se enfocaba era a ofertar teatro, aunque, era un espacio abierto a todas las expresiones artísticas, porque, no solamente se presentaba teatro sino, otras expresiones como la música. Respecto al porcentaje de danza, pienso que, puede ser un 5 %, más o menos.

¿Podrías platicarme cómo fue tu experiencia en esas ocasiones en que programaste danza contemporánea?

Es diferente con cada participante. Pude observar diferencias en los estilos y en sus propuestas, el trabajo me resultaba interesante y en algunas ocasiones, dónde se mezcló la danza contemporánea con algunas otras expresiones artísticas, como en el caso de *Borrados*, que fue un espectáculo que nació allí mismo, en El Venero, se mezclaba la música, la poesía y la danza, era muy interesante. En algunos espectáculos, donde se mezclaba la teatralidad con la danza, también era muy interesante, y la danza en sí, esto es, la expresión, valga decir, más lírica de la danza contemporánea, también me resulta interesante, porque es un lenguaje diferente al teatro. Entonces, para mí, era diversificar, precisamente, la expresión artística y la creatividad humana.

Con relación a los bailarines, observo que hay un desinterés hacia la parte de la teorización, no sé cómo explicártelo, pero, cuando hablas con un bailarín y le preguntas por dónde va el asunto en el que está trabajando, les cuesta mucho explicarlo, porque son como ideas nada más. Muchas veces no he entendido exactamente de donde parten y hacia dónde van, entonces, es un mero ejercicio, una mera práctica física, con mucha disciplina, por supuesto, pero que, conceptualmente, me resulta difícil entender, y creo que, a ellos también les cuesta trabajo explicarlo. Esa es la experiencia que he tenido cuando he intentado intercambiar reflexiones con bailarines, me cuesta entender el mundo en el que se mueven a nivel de conceptos.

¿Antes de la contingencia sanitaria, tenías en cartelera o tenías contemplado ofertar danza contemporánea?

Sí, por su puesto. Tuvimos en cartelera, antes de la pandemia, y también, teníamos programación para el 2020. Iniciando el año, ya teníamos programados algunos espectáculos, que se cancelaron debido al cierre de los espacios públicos.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico hasta antes de la pandemia?

Considero que, es muy especial el público de la danza, si el teatro tiene un público reducido, la danza muchísimo más. Suponiendo que yo pensara en hacer una temporada larga de danza, de un mes, por ejemplo, como suele suceder con los espectáculos teatrales, en danza prácticamente lo consideraría imposible, quiero decir, no habría el público suficiente. A lo mejor, si ofertara una diversidad de coreografías, pudiera ser, pero, el mismo espectáculo durante la programación de un mes —te estoy hablando de los fines de semana, tres funciones por fin de semana—, el público se agota muy rápidamente, al menos esa fue mi experiencia. Y en el 2019, ni siquiera pude intentar hacerlo, porque, prácticamente hablábamos de una o dos funciones de danza con público.

A ti, como empresaria, ¿cómo te afecta eso?

Como empresaria, considero que nos afecta cada esfuerzo que se hace en cualquier producción, en cualquier espectáculo, en el que se invierte tiempo —hora/hombre—, recursos económicos, etcétera. Pienso que es preocupante, porque, si solamente tomara en cuenta el beneficio económico, dudaría en programar danza, ya que, si se quiere ver cómo un negocio y considerar solamente la retribución económica, no funciona. Pero, nuestro interés en El Venero no solamente es la cuestión económica, sino también la difusión de las diversas expresiones artísticas, que es lo que sustenta nuestros principios. Sin embargo, hablando como empresaria, yo te diría que, consideraría, por ejemplo, cuando me hablas de porcentajes, si yo programo cien funciones de teatro, pensaría en programar tal vez solo diez de danza, en esta proporción.

*En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?
¿Quién la legitima?*

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Aquí, en Guadalajara, la audiencia que asiste a las representaciones. Porque no contamos con el ejercicio de una crítica profesional que sea capaz, con argumentos teóricos y de experiencia, de valorar en su justa medida lo que es un trabajo profesional o no.

Guadalajara, Jalisco.
6 de febrero de 2021.



Fotografía 25. *Aimeé en los cubos.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Aimeé Muñiz Machuca

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Inicié a trabajar en un periódico, como periodista cultural, en 1996. Creo que fue ya cuando me dediqué a escribir sobre las artes escénicas, porque en realidad esa ha sido siempre mi fuente y lo que más me gusta cubrir. Primero trabajé como reportera, durante muchos años, en *El Informador*, en *Siglo 21* y en *Mural*. Mi última etapa en periodismo fue como editora de la sección cultural. También la Universidad de Guadalajara (U. de G.) fue muy importante, porque si bien mis fuentes principales normalmente no tenían nada que ver, me tocó el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) de la U. de G. Entonces, cuando me tocó el CUAAD, que nadie lo quería cubrir quizás porque estaba muy lejos, tuve la oportunidad de conocer algunos artistas. Conocerte a ti evidentemente. Pero, poder conocer de manera interna todo ese trabajo que hace la U. de G., no solamente a través de sus instituciones, como lo era entonces la Coordinación de Extensión y Difusión, sino los centros universitarios, las escuelas, las direcciones o los departamentos. Todo ese impulso cultural tuvo tiempos muy buenos, por cierto, que ya no está.

Hablamos entonces de veinte años de experiencia profesional.¹⁰⁵

¿En cuáles medios de comunicación has laborado?

Estuve en *El Informador*, ahí tuve tres etapas. Fue mi primer trabajo del 96 al 97, cuando uno es joven y volátil. Después, estuve en *Siglo 21*, duré muy poco tiempo, era esta etapa donde ya estaba *Público* y era muy caótico. Posteriormente, estuve en la U. de G., en donde también estuve dos periodos en Comunicación Social, hoy Dirección de Medios. También estuve en *Mural*, un periodo de unos dos años, luego, volví a *El Informador*, después volví a ir a otra parte, y volví a *El Informador*. Finalmente, me fui.

¹⁰⁵ La entrevista se realizó el 17 de febrero de 2021.

¿Has realizado reseñas, promoción o críticas de danza en general ofertada por empresas artísticas o culturales privadas?

Claro que me tocó cubrir cosas, por ejemplo, en el Teatro Galerías, al final de cuentas no produce danza. Pero, sí me tocó alguna cosa de OCESA,¹⁰⁶ que, además, era el «hitazo» del universo en esos tiempos, también cubrí en el Teatro El Venero, posteriormente, en el Teatro Diana. Fueron cosas que cubrí ahí, pero que fueran producciones de ellos no.

¿Y de danza contemporánea?

Claro que sí, muchísimas cosas. En teatros que no eran los institucionales, que no eran ni el Teatro Degollado, ni el Foro de Arte y Cultura. Sí, llegué a verlos, pero no tantos de danza contemporánea, porque, me parece que estos espacios, como el Teatro Galerías, a final de cuentas, era una cosa más espectacular, aunque fuera danza, y eso se manejaba en las secciones en donde yo trabajaba, como un apartado de espectáculos. El Teatro Galerías es espectáculo, y no había una cobertura por parte de cultura. En cuanto a los espacios pequeños, sí llegué a ver algunas cosas, pero no me parece que tantas. Yo no sé si sea un asunto de dimensiones, o un tema de programación.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Foránea, al final de cuentas, no fue en ese tipo de lugares, sino en otros foros, y en el Teatro Galerías no se presentaba contemporáneo, sí había danza, pero no contemporánea. El contemporáneo, no quiero parecer «mala onda», pero, aparentemente, no era del interés del público que asiste a estos espacios. Supongo que por eso no había programación de este tipo de espectáculos o de presentaciones.

Si no lo has realizado, ¿cuál es la razón o las razones? En el Teatro Experimental, en el Foro de Arte y Cultura, Teatro Alarife Martín Casillas, ¿ahí sí había más danza contemporánea?

¹⁰⁶ Empresa privada que se dedica a programar y promover espectáculos de corte comercial.

Exacto, y no solamente producciones locales, sino producciones nacionales e internacionales; sin embargo, este espacio del Teatro Galerías, pues no, como que no era su *target*, creo que, básicamente, por eso.

¿Y en los teatros que tenían los «teatrerros», se presentó a grupos foráneos?

Sí, se llegó a presentar alguna cosa, pero creo que es un porcentaje ínfimo. Seguramente en el Teatro El Venero hubo algunas cosas, en la calle Gregorio Dávila. Por ejemplo, en La Casa Suspendida no me tocó cubrir nunca nada, no sé si hubo o simplemente no me tocó, pero me parece que es super ínfimo el porcentaje de grupos foráneos en los teatros independientes. ¿Por qué? Probablemente por el tipo de espectáculos que eran, tal vez por el movimiento, porque eran teatros pequeños, eran escenarios muy pequeños, a menos que fuera un grupo de dos personas bailando. Pero sí pasó que en escenarios pequeños se presentaran cosas, como, por ejemplo, en la sala Higinio Ruvalcaba, pero bueno, es un espacio institucional.

En tu experiencia, respecto a la oferta de danza contemporánea, ¿has comunicado o reseñado más funciones de empresas o del gobierno o independientes?

Considero que, de independientes, porque, pienso inmediatamente, por ejemplo, en Gineceo y Anzar, pero son institucionales, son grupos o eran grupos de la U. de G. Evidentemente sí había varios grupos de danza contemporánea, pero, llegando a espacios «chiquitos», y por supuesto, yo iba a todo. No entendía nada, pero yo iba a todo. Pienso que reseñé más eventos de danza contemporánea independiente.

¿Quién te contactaba para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos?

Los directores, porque en ese tiempo no estaba tan fortalecida esta rama que es la gestión cultural. Me parece que los grupos independientes se manejaban como microempresas, porque hacían todo: su vestuario, su escenografía, sus gestiones para las entrevistas, y básicamente, era el director.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe alguna generalización?

Era muy simple: “Oye, fíjate que estamos montando un espectáculo”, o, por ejemplo, cuando solicitaban entrevistas para previos, o ellos mismos organizaban sus ruedas de prensa y mandaban sus correos, o hablaban por teléfono para decirme. Pero, eran relaciones muy simples, muy como de «compas». Aunque, ya después entrevistaba a una persona y decía: “Dios, se paró en un confeti y ya se le subió”. Pero, cuando me contactaban, era con buena actitud; ya después, cuando publicaba, era cuando ya no les gustaba.

¿Te llegaron a reclamar?

Sí, alguna vez sí hubo quien me reclamara cosas, y obviamente, el reclamo sentido y enojado.

¿Te pasó eso también con teatro?

Claro, también con teatro, de hecho, peor, porque, honestamente, los «teatristas» son más intensos, pareciera que no, porque los bailarines son muy intensos también, pero, los teatristas sí eran más «reclamonos», y algunos hasta más pesados, es decir, más desagradables en su trato.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

Hubo épocas, Martha, pero en realidad, a mí me parece que nunca ha sido suficiente o nunca fue suficiente el público. ¿Por qué? Porque las temporadas de danza eran muy cortas, así como de cuatro funciones, además, en un día terrible como en miércoles o en martes, esto es, días terribles y temporadas cortas. Creo que ya después, efectivamente, empezaron a ampliarse las temporadas; sin embargo, en comparación con el teatro, pues no, siempre iban a lo menor. Porque considero que los espacios que se abrieron, específicamente los compañeros teatristas, los hicieron con un fin que era teatro, y entonces, su agenda, su cartelera, era encaminada principalmente al teatro. Y en cuanto a las instituciones, es decir, a los teatros como el Teatro Experimental de Jalisco, el Foro de Arte y Cultura,

el Teatro Alarife Martín Casillas, aunque había mucha más apertura a la danza contemporánea, de todas formas, era poco, en términos de la duración de las temporadas. Por ejemplo, tú ibas a lo mejor si querías ver un trabajo, y si se te iba el «rollo», pues ya «valía queso», porque ya habían pasado las cuatro funciones de la temporada. Y, ¿eso qué significa? Me parece que eso también, es un impacto, un decrecimiento en mantener el público, o sea, vamos los mismos. Hay más grupos y tal, pero la exposición, me parece que siempre ha sido insuficiente para la danza contemporánea.

¿Consideras que entonces la falta de consumo de la danza contemporánea se ve impactada por la falta de exposición?

Claro, esto es, hay más grupos y hay más opciones, sin embargo, estos grupos tienen una presencia reducida, y, además, pienso que, a veces, dicen las personas de artes escénicas, y aquí generalizo de bailarines y teatreros: “Sí, claro, la calle es un espacio, y ahí es donde está el público, y hay que ir para allá”. Sí, estaría «padre», no todos lo hacen, ni lo han hecho todos, pero está bien difícil, bueno, yo no soy bailarina. Pero, claro, sería una opción para tener más presencia; sin embargo, también se requieren ciertas condiciones y se requiere que la gente, que el público, entienda que las artes escénicas, danza, teatro, son productos de consumo, así como cuando te vas a comprar una coca, tienen un valor.

Claro, hay muchos grupos, mucho crecimiento, muy «padre», pero, aún falta darle más valor a la danza contemporánea, desde estas empresas, que son los teatros chiquitos y grandotes, e incluso los institucionales.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima?

Considero que es la propia comunidad, los propios bailarines, quienes se legitiman a sí mismos. Pero, en realidad, no creo que les importe mucho lo que opinen los periodistas culturales. Para empezar, la mayoría no entiende nada, no entendemos nada, no hacemos crítica, por ejemplo, no tenemos ese valor. Pienso que es una legitimación de ustedes,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

entre los bailarines. Claro, que tampoco significa nada, porque me parece que se legitiman a sí mismos. No creo que sean los espacios, ni los promotores, porque, a final de cuentas, para los promotores es una «chamba». Pienso que es una cosa personal, autolegitimación, y por parte de sus pares.

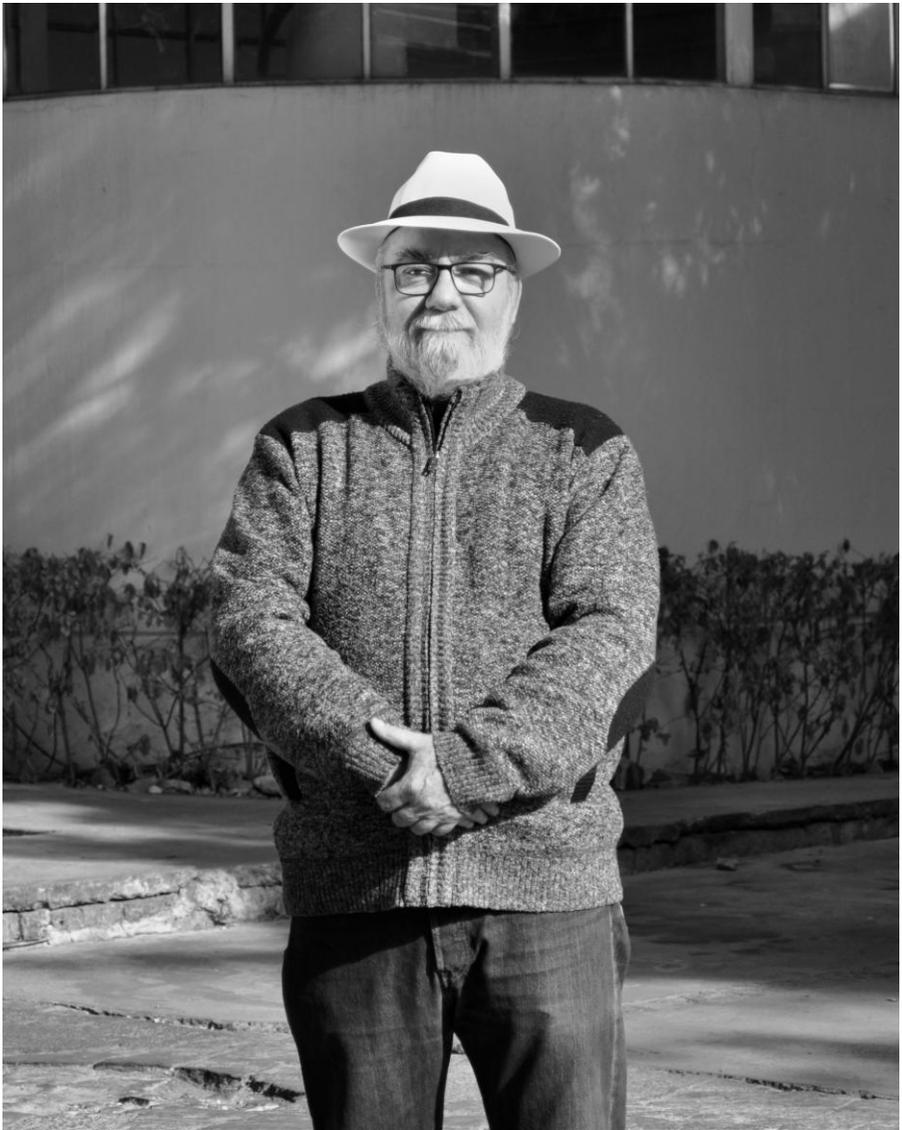
¿Y cómo se legitima a los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

Creo que es y ha sido la gente a la que he atendido o entrevistado, como mis fuentes periodísticas, porque en realidad yo supongo que a los lectores les importa un «soberano cacahuete», aunque, también pienso que, a la comunidad, por ejemplo, en mi caso que cubrí la fuente cultural, yo opino que a la fuente cultural también le importa un «soberano cacahuete». Así pasa, te reconocen mientras estás ahí, pero también es porque hay un interés. No es que haya reconocimiento real, no lo sé, te reconocen tus jefes. Está bien difícil, la verdad.

¿Quién legitima a los periodistas culturales?

La verdad es que no tenemos ningún valor. Aunque pensaría que es la comunidad cultural, es decir, la gente con la que me relaciono y los que entiendo. Ellos mismos pueden decir, independientemente de comentar: “No me gustó cómo me hizo la entrevista”, también, ellos mismos pueden decir: “Fulanito es súper «chingón»”, o pensar: “Ojalá no me manden a tal «wey»”. Creo que sí son ellos, porque, yo tuve la suerte de que, llegó a haber alguna ocasión, en que hablaban al periódico para solicitar que se cubriera algo y me pedían.

Guadalajara, Jalisco.
17 de febrero de 2021.



Fotografía 26. *Alfonso en el Torres Bodet.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Alfonso Javier Collignon Orozco

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Como periodista, catorce años.¹⁰⁷

¿En cuáles medios de comunicación has laborado?

He laborado en periódicos, estaciones de radio, de televisión, y en revistas, y en internet también.

¿Has realizado reseñas, promoción o críticas, de danza en general, ofertadas por empresas artísticas o culturales privadas?

Sí, desde que empecé. Pero, a la fecha, no hay casi nada. Sin embargo, lo que se ha presentado, voy y lo reseño, claro que sí.

¿Y de danza contemporánea?

Sí, también.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Definitivamente, hay más local que foránea, porque los foráneos normalmente llegan a otras áreas, a otros espacios, a los que normalmente no llegan los locales. Por ejemplo, está el Teatro Galerías, que ha traído muy poquito de danza a lo largo de su historia, pero ha traído, muy poquito, pero sí ha traído.

En tu experiencia, respecto a la oferta de danza contemporánea, ¿has comunicado o reseñado más funciones de empresas o del gobierno o independientes?

A lo largo de mi carrera, lo que más he visto y, obviamente, promovido, son de los grupos independientes, porque ellos, son lo que más hay. La parte gubernamental no es tanta, están los espacios gubernamentales, aunque los renten los independientes o las empresas privadas. A lo

¹⁰⁷ La entrevista se realizó el 22 de febrero de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

largo de los años, se han ido disminuyendo los espacios, en vez de incrementados. Me acuerdo de que, cuando yo te conocí, por ejemplo, estaba el Rojo Café, estaba La casa suspendida, estaban varias instituciones, varios foros, en el centro, en Tlaquepaque, en Tonalá, en Zapopan, que hoy ya no existen. La plataforma donde puedes ir a presentar algo de danza, no tienen espacio suficiente, los poquitos que hay, son tan «chiquitos» que solo pueden ser unipersonal o bipersonal, y no te da la oportunidad de presentar algo más grande.

¿En qué empresa o empresas de comunicación trabajas actualmente?

Yo soy independiente. Empecé en el periodismo cultural, porque soy promotor cultural, desde hace muchos años, más o menos como cuarenta, entonces, mi experiencia ha sido más práctica que teórica, igual que el periodismo, lo tengo más práctico que teórico. Aunque, tomé diplomados, cursos, talleres, de todo lo que es periodismo; pero, el ser promotor cultural, me llevó a la radio. Empecé en la radio hace catorce años, fui a que me hicieran una entrevista, y ahí me quedé, en ese programa, con la sección cultural.

Luego, hace once años, puse el programa *Charlando con la cultura*, con el que tengo once años al aire, en estaciones no culturales. Eso hay que aclararlo, porque hay una diferencia muy grande en estar en XEJB,¹⁰⁸ o estar en Radio Universidad de Guadalajara (U. de G.), porque tienes todo el respaldo. Aquí no hay respaldo, aquí es todo lo que tú hagas. Eso me llevó a ser periodista cultural, periodista especializado en cultura, porque es lo que más sé, como dice el dicho, «zapatero a tus zapatos». Nunca me verás yendo a un concierto del «Buki»¹⁰⁹ para reseñarlo, en mi vida, ni, aunque me paguen, pero, si puedo ir a donde se presente, por ejemplo, una tal Martha Hickman. Donde me diga que ella se va a presentar, yo voy a verla, porque me gusta su coreografía, me gusta su trabajo, la he seguido desde hace muchos años.

¹⁰⁸ Estación de radio cultural perteneciente a Secretaría de Cultura Jalisco.

¹⁰⁹ Se refiere al cantante y compositor de música popular Marco Antonio Solís «El Buki».

¿Quién te contacta para comunicar su trabajo? ¿Gestores, promotores, artistas, directores de grupos? ¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe alguna generalización?

Te voy a hablar lo más claro y lo más crudo posible, porque esa es una realidad. Muy poca gente, en el medio de la danza, genera todo lo que necesitan para sus eventos. Lo que se necesita hacer para la promoción de un evento cultural, llámese danza, teatro, música, lo que quieras, desgraciadamente aquí, son «todólogos». De repente, hay bailarinas o coreógrafas, que me hablan y me dicen: “Oye, fíjate que voy a tener tal evento”. Perfecto, vente al programa o pásame la información, yo te lo promuevo, pero no es la mayoría, es la minoría. Por otro lado, me entero porque tengo buscadores en internet, de todo lo que haya de cultura en Guadalajara, en México y en el mundo, entonces me doy cuenta de todo lo que se está viendo. Pero eso es porque yo lo hago, es como cuando te conocí a ti, yo tenía lo de las *Tertulias sabatinas*, pero aparte, hacía una cartelera cultural, me pasaba buscando la información para dársela a mis amigos. Y eso todavía lo sigo haciendo ahorita, yo te promuevo por un decirte, quitando la época de pandemia, cien eventos culturales por mes, de los cuales sesenta lo encuentro yo y cuarenta me buscan. Y de danza contemporánea, ahorita, estaremos ya al revés, un sesenta-cuarenta, sesenta que me buscan y cuarenta que los contactos yo.

¿Y cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? Entiendo que los que te contactan son los artistas. Cuando ellos te contactan, ¿son los artistas o los directores de los grupos? ¿Te han contactado gestores de grupos de danza contemporánea y promotores?

Déjame decirte que, la gestoría, cómo se maneja hoy en día, es muy reciente, estamos hablando de cuatro o cinco años cuando mucho. Entonces, realmente no hay muchos que te contacten, porque, realmente, todavía en el ámbito artístico-cultural, no ven eso como una necesidad, tener un gestor, tener un productor. Yo empiezo a producir porque me

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

gusta, como cierta amiga de danza,¹¹⁰ que empieza a producir sus coreografías, pero, no se puede hacer todo, necesitas de gente que te cubra las cosas. Considero que, tienen estas cuestiones, de qué creen que todo es lo mismo, o se dejan llevar por terceros, como le hicieron y les fue bien, yo lo voy a hacer igual. Pero, gestión cultural, el problema está en que, no es si me contactas a mí, el gestor cultural tiene que buscar fondos, tiene que buscar la tramitología, buscar los espacios, la promoción y depende para quién vaya, es qué lenguaje uso, y qué medios. Porque hoy, para todo el mundo, la panacea es *Facebook*, pero si a *Facebook* no le metes dinero, no te sirve absolutamente de nada, porque te van a ver diez gentes que te ven a ti, y a lo mejor otras veinte.

En términos generales, la danza ya la he visto evolucionar mucho; cuando empecé, ninguna escuela se hablaba con otra, y ahora todo el mundo ya se intercambia a los bailarines. Esto es, tú me pasas a tu bailarín y yo le enseño tal cosa, y te mando al mío, y este tipo de cuestiones, que cuando yo empecé en esto, no lo hacían, eran muy celosos, cada escuela. Yo no le presto a Martha nadie, ni Martha me presta a mí. Te puedo dar muchos nombres, porque los conozco a casi todos, y ahora es como: si tienes un buen bailarín, tú eres muy buena para las piruetas, yo soy muy bueno para tal cosa, entonces, se van cambiando, y crean mejores, mucho mejores bailarines que lo que se hacía antes. Porque ya entendieron, que la unión hace la fuerza.

Pienso que la danza ha evolucionado, en cuanto a que ha producido mejores cosas. Tenemos bailarines muy «rimbombantes» a nivel mundial, está Elisa Carrillo, está este muchacho, Isaac Hernández, gente que nació aquí, y se fue a vivir a otros lados. Jalisco es un generador de muchas cosas de cultura, y en la danza, no se ha quedado atrás. Pese a nuestras queridas autoridades, claro, si tuviéramos otro tipo de Secretaría de Cultura, que nomás con que tuviera voluntad, tendríamos diez bailarines más.

Mi experiencia con los bailarines que entrevisto, con los directores, es que son «buena onda», saben de lo que están hablando. He hecho

¹¹⁰ Hace alusión a Martha Hickman, que es quien le está haciendo la entrevista.

muchas buenas amistades en el ámbito cultural, y salvo dos o tres excepciones muy raras, la mayoría, tanto bailarines como coreógrafos, dueños de escuelas, etcétera, me ha ido muy bien la danza, aunque pienso que, ha evolucionado, pero le falta profesionalizarse, en cuanto a la hechura de los proyectos y a la promoción de estos.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

El consumo de cultura en Guadalajara tiene tres problemas. El primer problema es que la gente no se entera, ese es el primero. Yo me acuerdo de los eventos que hacían en el Foro de Arte y Cultura, que eran gratuitos, y a mí me tocó ir muchas veces, con una pena de que había cuarenta gentes. Era muy fácil, la gente no se enteraba. Considero que, primero, falta una promoción adecuada en tiempo y forma. No puedes decir que mañana vas a tener un evento y lo quieres lleno, no se puede. Ni conciertos de Pink Floyd, ni de este muchacho Isaac Hernández, de un día para otro es imposible llenar, pero si tú le das «tiempo al tiempo», mejorará la asistencia. Segundo, falta crear públicos nuevos. Normalmente, hasta ahorita, el 40 % está cubierto, sin ningún problema, pero falta el 60 % y el sesenta lo tienes que hacer con mayor promoción y empezar a crear públicos nuevos, esto es, llevar la danza a las escuelas o las escuelas a la danza. Por ejemplo, si tú tienes un ensayo en el Teatro Jaime Torres Bodet, invita a las escuelas de alrededor, y vas generando públicos nuevos. Esos son los dos factores muy importantes, por lo cual, llenar un teatro del tamaño que quieras, no es posible todavía, porque no hay ni la difusión adecuada, ni el público completo. Podrías llenar un 60 %, o un 70 % cuando mucho, con una muy buena promoción, pero para el 100 % todavía falta.

En cuanto al lenguaje de la danza contemporánea, considero que el problema también es, que no tienes un público constante. Si tú tuvieras un público constante, te puedes dar el lujo de hacer alguna cosa fuera de lo común, fuera de lo normal, y va tu gente. Pero, para crear, necesitas hacer estándares para los cinco públicos que tenemos ahorita, que son

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

baby boomers,¹¹¹ *baby boomers juniors*,¹¹² generación X,¹¹³ *millennials*¹¹⁴ y del siglo XXI.¹¹⁵ Cada uno de ellos es lenguaje diferente, entonces, necesitas primero, para que todos vayan, hacer uno que sea el común denominador. No te puedes ir al extremo de todo electrónico,¹¹⁶ porque yo y los de la generación anterior, no vamos a ir. El chiste es que nos hagas ir primero, y luego, ya nos dices: mira, te voy a presentar una de las piezas en electrónico, y entonces piensas, ya estoy ahí, pues ya ni modo, pero, no me hagas ir a un evento de toda la hora de puro electrónico, porque me salgo o no vuelvo. Necesitas ver a qué público quieres llegar, y a cuánta gente quieres llegar, porque, acuérdate que, entre más joven seas, menos dinero tienes. Entonces, si los que tienen el poder adquisitivo, que son los *baby boomers juniors*, como soy yo, o los *baby boomers*, pues resulta que, si nos das música electrónica, nadie va a ir, que somos los que pagamos los boletos caros. Si nos vamos solo a los estudiantes, llega un momento en que a ellos se les agota la capacidad adquisitiva. Pueden ir una vez al mes, o a lo mejor una vez a la semana, pero no a dos o tres. Por eso, primero tienes que generar público, o ampliar el público que tienes del 40 % al 60 %, más o menos, esto, con una buena promoción y, como tú dices, un producto que sea genérico, y luego ya te vas a lugares «chiquitos» donde puedes, ahora sí, generar cosas raras.

Un día me dijo una conocida tuya: “Es que yo hago teatro para un público muy exigente”, pero, no llega ni siquiera ese público, porque, si un espacio de cuarenta personas no lo llenas, es que algo estás haciendo mal. Si no puedes meter cuarenta personas, viernes, sábado y domingo, ciento veinte gentes en un fin de semana, pues, algo estás haciendo mal, o tu producto es malo, o tu producto no está llegando a la gente que tú quieres llegar, y no estás utilizando los medios adecuados de promoción.

¹¹¹ Personas que nacieron entre los años 1943 y 1960 (Zemke, Raines y Filipczak, 2013).

¹¹² Personas que nacieron entre 1955 y 1964.

¹¹³ Personas que nacieron entre 1960 y 1980 (Ibidem).

¹¹⁴ Personas que nacieron entre 1980 y 2004 (Ibidem).

¹¹⁵ Conocidos como generación Z, personas que nacieron a finales de los noventa y la primera década del 2000.

¹¹⁶ Se refiere a la música electrónica.

Cada uno de esos este tiene un lenguaje diferente. Te voy a poner un ejemplo muy fácil: mi nieto, con que le mande un *WhatsApp*, con eso tiene, y al *millennial* igual. Pero, si le hablo a mi tío y lo voy a invitar, tengo que prácticamente hablarle por teléfono, es más, lo mejor es mandarle una invitación a su casa, de las físicas, no electrónicas. Esto es, dependiendo a quién quieras llegar, y eso se ha perdido, porque, tenemos estas cinco generaciones potenciales, y queremos hablarle con la tecnología, porque la mayoría de los promotores y la gente que se dedica a la publicidad, son de *millennials* para abajo, no para arriba, entonces, buscan como ellos quieren. Yo les digo: “A mí no me vas a llegar así, jamás vas a llegar conmigo así”. Yo porque soy periodista y busco las cosas, pero si estuviera en mi plano normal, lo pones en *Facebook* y yo ni siquiera te sigo, entonces ya estamos fregados.

Para mejorar, tenemos que ver: ¿qué voy a presentar?, ¿a quién voy a presentar? Es un estudio de mercado muy fácil y sencillo. Creo que les falta estudiar mercadotecnia, porque, si yo tengo un producto por capricho, como, por ejemplo, voy a hacer *Medea* en electrónico, entonces, primero tengo que ver si a los que van a consumir electrónico les gusta *Medea*. Siempre falta mercadotecnia, falta saber cómo y qué lenguaje utilizar para cada una de las diferentes personas a las que tienes que llegar. Como te digo, no le puedo hablar a un *millennial* igual que un *junior boomer*, no se puede, son diferentes. Es como aquella aberración, si te acuerdas, que hicieron en XEJB, unos programas de radio que subieron a tele y los de tele, los bajaron la radio, fue espantoso, porque, imagínate, los de radio estamos acostumbrados a describir, y entonces, en la parte de atrás mía, se veía en pantalla a Martha bailando, y la que veía tele decía: “¿Qué me está diciendo?”, y el locutor narraba: “Ahorita va a dar vuelta y saca una pirueta magistralmente y se mueve como una gacela y todo”, y el de tele dice: “¿Para qué me está describiendo?” Pero el de tele te dice: “Mira, aquí vamos a tener a Martha, véanla”, y el de radio dice: “Pues yo no lo veo”. No puedes hablar, si el lenguaje es diferente. Ese es el mejor ejemplo que te puedo decir de lenguajes diferentes, no se puede.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

*En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?
¿Quién la legitima?*

No hay un género o alguien que los legitimaría, debería de haber. Por ejemplo, está el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), están los consejos ciudadanos, algunos municipios, podría ser que a través de ahí se tuviera un puente, un aval para hacer más cosas, pero no lo existe. Como tampoco existe, una asociación local o estatal de danza, desgraciadamente, la cultura ha estado aletargada en muchas cosas, sobre todo en este estado. Les falta mucho crecer en este aspecto, para poder decir que hay un colegiado que dice que es bailarín de primero, segundo, tercer o cuarto nivel. Las mismas escuelas, los mismos proyectos que van invitando a los mejores, eso es lo que legitima ahorita. Pero, por poner un ejemplo, yo odio *El Cascanueces*, porque me lo ponen todas las Navidades, habiendo más cosas que ofrecer de Navidad en Navidad. Pudieras tener una puesta en escena de algo con varias generaciones, para que desde los «chiquitines» sean los mejores, los que estén ahí, y los vas fogueando también con público, pero eso no se hace aquí.

¿Y cómo se legitima a los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

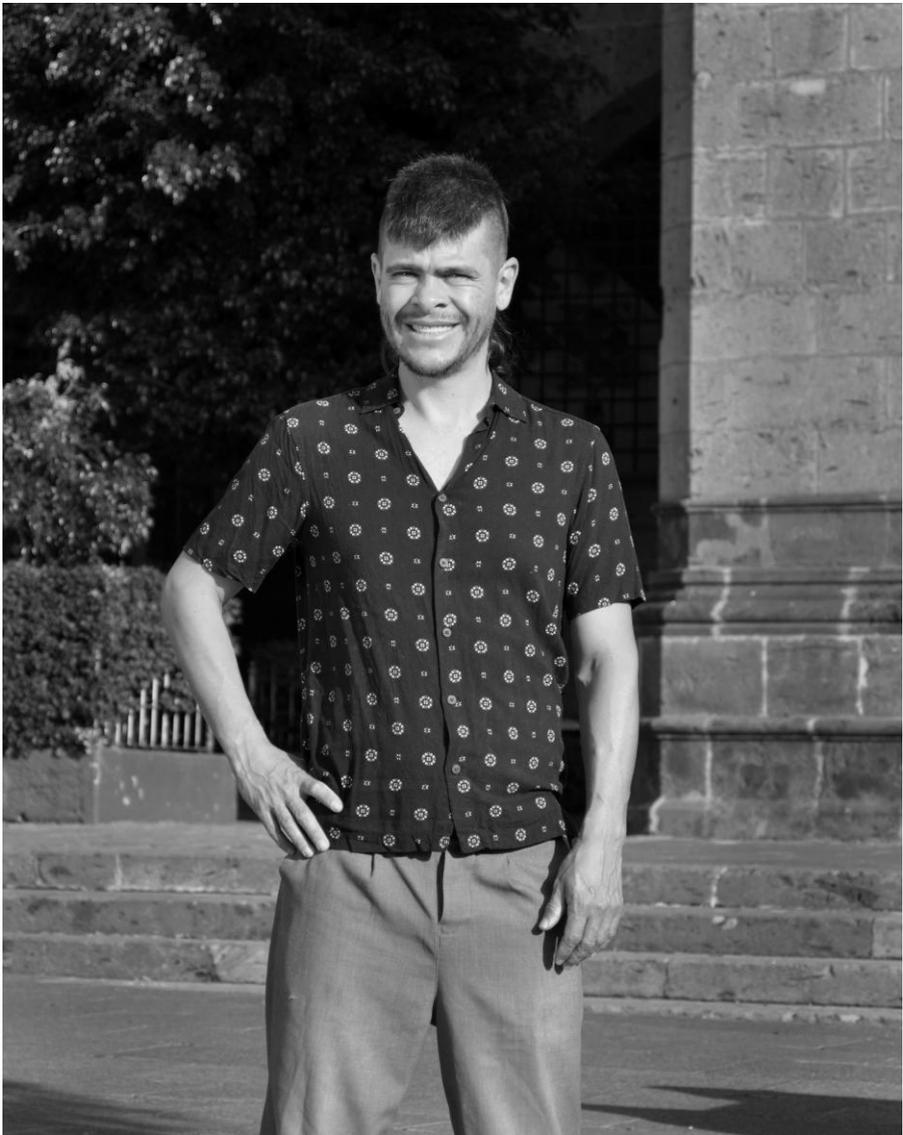
Periodistas culturales realmente somos muy pocos, la mayoría son periodistas que estaban en la nota roja, otros estaban en espectáculos, otros en deportes. Yo trabajé en varios periódicos, así es que, me di cuenta de que no cubría exclusivamente un estilo, pero, me empezaron a decir ahora cubre esto y ahora cubres el otro, porque se empezaron a dejar de tener «plumas», y los que quedábamos, los que teníamos «media pluma», ya no nos quisieron pagar y a las «plumas» tampoco. Se quedaron con una, y entonces, el que estaba en espectáculos, ahora es el de cultura y de deportes.

Sobre cómo se legitima, te voy a poner un ejemplo drástico, estábamos en una rueda de prensa, un «jovenzuelo» Ignacio López Tarso, otro «polluelo», Manuel «el loco» Valdés, y otro, este muchacho Sergio Corona, y llega un imberbe, novato, pseudo periodista, un pseudo reportero y le pregunta al «loco» Valdés: “¿Ya su hijo este año va a sentar cabeza?” A

ver, era una rueda de prensa de una obra de teatro, donde tenías doscientos cincuenta años de experiencia enfrente de ti, y preguntas que el hijo de uno de ellos. Con todo el perdón que me merecen, no te puedes meter ni en su vida privada ni en nada. Un día a un periodista de estos de espectáculos, lo hice llorar, porque le hizo una pregunta personal a una dama, y yo le pregunté en frente de todos: “Ya que abriste la puerta, dime, ¿con quién te acostaste este fin de semana?”, y se sorprendió mucho, y le dije: “Si puedes preguntar a la señora, ¿por qué no te podemos preguntar a ti? La señora merece respeto, tú no”. Esas cuestiones son las que nadie sabe: ¿quién tiene una «pluma» o quién tiene una voz reconocida en el estado? Pienso que no somos muchos.

En lo personal, considero que es el mismo público y la misma comunidad cultural, la que te va dando la legitimación. En mi caso, tengo mi programa desde hace once años, tengo invitados, entonces, eso mismo, mi mismo público y la misma comunidad me han dado la categoría de periodista cultural.

Guadalajara, Jalisco.
22 de febrero de 2021.



Fotografía 27. *Juan en el Expiatorio.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Juan Méndez Rosas

Director del Foro Periplo A. C.

¿Cuántos años tienes participando en la oferta de artes escénicas?

Alrededor de quince años.¹¹⁷ El proyecto que más hemos desarrollado en el medio es el Centro Cultural Independiente Periplo.

¿Cuántas veces has programado o gestionado danza contemporánea?

Si tomamos como referencia el Foro Periplo, en promedio, los primeros años teníamos un total de cincuenta funciones, entre circo, teatro, danza, acrodanza y demás representaciones escénicas, y los últimos años, teníamos unas doscientos funciones anuales. Entonces, en promedio, hemos realizado alrededor de quinientos funciones en Periplo durante seis años, y si hablamos de porcentajes, considero que alrededor del 10 % fue de danza. Dentro de la danza, solo contemporánea, tal vez la mitad, porque, hemos programado algunos festivales de *break dance*, que es lo que más hay, de danzas urbanas. Pero, la programación de danza contemporánea, si lo dejamos en un cinco por ciento, serían alrededor de veinticinco funciones en seis años.

¿Podrías platicarme cómo ha sido tu experiencia cuando programaste danza contemporánea?

El primer inconveniente fue que nosotros hacemos circo, por eso no tenemos problema con los requerimientos que cada disciplina tiene, pero, en la danza contemporánea, el tema del piso es algo que aprendimos a cuidar y a desarrollar después de mucho tiempo. Los primeros años del espacio, el piso era de cemento rugoso, con algunos hoyos, y, como nosotros no practicamos la danza en específico, no comprendíamos lo importante que era poder tener un piso de madera o de linóleoum. Fue algo que poco a poco fuimos buscando, y después de varios años, logramos tener un piso de linóleoum con colchón. Ahora, ya tenemos una tarima de

¹¹⁷ La entrevista se realizó el 7 de mayo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

madera, con el linóleo, que es lo óptimo para poder hacer la danza. Creo que eso también dificultó la circulación, claro que había muchos grupos que decidían presentarse en el piso como estaba.

Por otro lado, las obras que veía que en verdad lograban desarrollarse o traer un público, eran obras que venían desde la danza, pero, que tenían un discurso teatral, que había artista que se desarrollaban diferente en el escenario, que había texto, que experimentaban con multimedia, con escenografía. Sin embargo, las compañías que solo querían exhibir la danza contemporánea en su manera más lírica no generaban movimiento de público. Los pocos grupos que vienen son exitosos, hay varios grupos en la ciudad que podría considerar que son exitosos, además, están los de la Licenciatura en Danza del Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE), que es de nuestros mejores colaboradores, y que ahora se suman a nuestro proyecto de espacio escénico, por lo mismo. Pero es un proyecto más estudiantil, de una escuela. Puedo observar que, la mayoría de los proyectos de danza, más bien, casi todos los que son exitosos, es porque tienen una vinculación con sus alumnos, ya sean de su propia escuela, o de lugares donde dan clases. Hay un pequeño círculo de públicos entre el maestro que invita, porque, hay algo que se me hace a mí muy curioso, que yo creo que la danza en general, porque si solo hablamos de contemporáneo, lo limitaría muchísimo. Pero, con respecto a la danza, lo que he visto es que es la actividad escénica que más se practica de manera *amateur*, más que el teatro o el circo. Es lo que más hay: clases de danza, academias de todo tipo, pero que no están vinculadas con el medio cultural. Esto es, hay mucha gente en academias, pero no van a ver una obra de danza al teatro, no hay una vinculación real entre el *amateur* y el profesional. Entonces, para nosotros que venimos del circo, la manera en la cual nos comunicamos con el público, y aparte nosotros somos payasos, nos gustan los aplausos, nos gusta que no haya cuarta pared, y creo que a la danza también.

Ahora bien, para nosotros, haber tenido el espacio fue como una maestría en gestión cultural. Después de conocer el mundo de la danza, que es otro lenguaje, mucho más sutil, que busca, a través de otras herra-

mientas, tocar diferente al público, pero, eso a su vez, lo puede hacer menos accesible a un público que no ha visto nada de danza contemporánea. Por ejemplo, alguien que viene al foro y le gusta sentarse a ver una obra de teatro, donde hay texto, pero, para un público nuevo en las artes escénicas, creo que la danza a veces es la menos accesible, porque es otro tipo de lenguaje. Ya cuando estás más inmerso, aprendes a disfrutar la calidad corporal, la iluminación, el vestuario, como que la danza nos permite ver y disfrutar otras partes de la escena.

Además, el desgaste físico de la danza es muy alto. Hay un rigor muy fuerte en el bailarín. Los que he visto, están en un nivel físico muy alto, eso también hace que no puedan hacer dos funciones el mismo día, eso también dificulta la circulación.

¿Con qué empresa trabajas actualmente?¹¹⁸

Nosotros somos Periplo Desarrollo Cultural A.C. Somos una organización que tiene diferentes proyectos, hacemos un festival internacional, tenemos nuestra compañía de circo, un programa de circo social. Ahora, la pandemia nos obliga a que el espacio no sea solo de nosotros. Es un lugar independiente, que tiene una cantidad de gastos increíble, y decidimos invitar a otros tres proyectos, para, tener las mismas herramientas, pero compartirlas entre varios. Llevamos cinco meses en este nuevo formato, y, al final, lo más importante es que, nosotros como organización, durante seis años, nos dedicamos a convocar públicos y a recibir compañías. Nos dedicamos a ser ese punto medio, entre las compañías profesionales y *amateurs*, de todo lo que hay en el «reino del señor», y un público en una ciudad como Guadalajara, que no tiene en su imaginario los centros culturales independientes. Esto es, en el país, tal vez solo en la Ciudad de México o en Querétaro, pero, el concepto de un teatro independiente no es conocido como en Argentina, o en Alemania, que es la base del movimiento cultural. Entonces, nosotros estamos en medio de eso, y nos gustó mucho. Como venimos del circo, nuestro sueño es vivir en un circo, y vivíamos en un centro cultural, somos como unos cirqueros contemporáneos. Pero ahora, con la pandemia, es imposible que alguien

¹¹⁸ Año 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

de manera independiente se dedique a traer públicos. El mercado del consumo cultural está parado, y uno tiene que hacerlo. Por eso, nos convertimos en un espacio de producción, más que en un espacio de exhibición. Nos asociamos con otra organización que se dedica a la producción, a hacer contenidos multimedia, y con una escuela de danza, porque ellos no paran, más bien es un foro para sus alumnos. Mientras que, nosotros, desde Periplo, estamos produciendo contenidos educativos y de divulgación científica, pues es lo que puede seguir moviéndose. Es en lo que estamos actualmente, siempre con el toque de circo, de payasos, que nos ha caracterizado.

¿Antes de la contingencia sanitaria, tenías en cartelera o tenías contemplado ofertar danza contemporánea?

Así es. Considero que los proyectos exitosos que se han presentado de manera independiente son la compañía de DOCA Danza Contemporánea, las producciones del ISAE, que sí generaban mucho movimiento, y el festival de MUK de *break dance*. Además, te podría decir que, de pronto, venían algunos grupos multidisciplinarios que hacen entre danza, *performance*, teatro, que atraen mucho público, pero no son representativos de danza contemporánea.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico hasta antes de la pandemia?

Bajo, muy bajo. Pero, a la vez, no veo un movimiento de danza contemporánea sólido, que tengan festivales independientes, o espacios donde haya improvisación. Por ejemplo, conocí en Argentina un lugar que se llamaba Timbre 16, o algo así, que era un centro cultural de danza. Entonces hacían sus encuentros, hacían programas, y todo era alrededor de la danza, no dentro de muchas especialidades. Pero, eso no hay en la ciudad, no hay un movimiento palpable y eso se refleja en la producción.

El grupo de danza contemporánea, no se programa en un centro cultural independiente, porque aquí te obliga a que la gente pague boleto, se llene y de ahí ganas. Entonces, la mayoría de los grupos de danza, tienen más bien un recurso, una beca, y prefieren presentarse en teatros del gobierno o de la Universidad de Guadalajara (U. de G.), donde hay menor riesgo, porque, al final, programarte en un centro cultural independiente

es arriesgarte, es un punto de vista más comercial y por eso yo creo que no hay danza contemporánea. Sin embargo, en los teatros del gobierno o de U. de G., es donde están los grupos con más trayectoria, porque también les da otro tipo de seguridad.

*En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?
¿Quién la legitima?*

Desde mi punto de vista, que tengo una formación técnica en ingeniería industrial y me hice artista autodidacta, en cursos, formaciones así; desde mi perspectiva, se legitima el que logre hacer una producción, atraer público, hacer que lo recomienden, hacer que la gente pague un boleto, el maestro que tiene su salón lleno de alumnos. Para mí eso es legitimarse, porque es el resultado de tu calidad artística. Todos quieren estar programados en lo que era el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, todos se quieren ganar una beca. Veo también, que está la licenciatura de la U. de G., de los graduados, y lo que hace el ISAE, los cursos que da Danzcorp, hay varias academias independientes. Aquí, en nuestro espacio, también trabaja MUK, que es una academia más fresca, pero muy organizada y trae muchísima gente. Es un punto de vista más comercial, pero artísticamente está muy bien. Habría todo un bloque de academias de buen nivel, pero, es chistoso, como esos alumnos de esas academias, que yo veo aquí, que hacen un evento y le traen trescientas personas, no los veo en el Festival Onésimo González. No los veo yendo a otras funciones de danza profesional, no hay una vinculación entre los que tienen una formación más profunda, de los maestros, de los doctores, de la gente de danza de más tradición, con todos estos jóvenes que aman la danza. Esto es, no hay una vinculación entre los artistas profesionales y los bailarines emergentes, y ahí podría crecer el movimiento de la danza contemporánea en la ciudad.

Guadalajara, Jalisco.
7 de mayo de 2021.



Fotografía 28. *Dalia en el Alarife.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Dalia Zúñiga Berúmen

Periodista cultural

¿Cuántos años de experiencia profesional tienes?

Como periodista cultural, treinta años,¹¹⁹ empecé a los dieciocho.

¿En qué tipo de medios de comunicación has laborado?

En los periódicos *El Occidental*, *El Jalisciense*, *Siglo 21*, *Público*, *Milenio*, *La Crónica* y *El Diario NTR*, en Guadalajara; en el norte del país, trabajé para *Milenio* Monterrey y *El Diario* de Torreón. También he hecho publicaciones en medios nacionales como *El Economista*.

¿Con qué frecuencia has reseñado, promovido o entrevistado, a grupos de danza contemporánea independientes?

En los últimos quince años de mi carrera periodística, que como ya mencioné, duró unos treinta, fue cuando se me asignó la fuente de artes escénicas, y cuando di seguimiento al trabajo de los artistas de danza contemporánea independientes, publicando notas al menos una vez cada dos meses.

¿Incluía danza contemporánea?

En pocas ocasiones, pero sí. La verdad es que me di cuenta de que la danza contemporánea era una de las menos socorridas por la industria cultural independiente, y para la gran industria cultural era de las que menos se apoyaba. Es decir, tú podías ver un ballet de danza clásica completo, un *Lago de los cisnes*, armado con una empresa internacional de rusos, cada jueves y domingo, es decir, esto es más serio. Sin embargo, con ese mismo formato, la danza contemporánea puede ser mucho más económica, porque no te implica ni un vestuario tan elaborado, ni una escenografía tan elaborada, al menos no en todos los montajes; pese a ello, no era tan promovida por las empresas. Me parece un desperdicio, una

¹¹⁹ La entrevista se realizó el 8 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

mala decisión de los empresarios, que, teniendo tanto talento mundial, no hubieran puesto los ojos en la danza contemporánea como un gran negocio. El ballet clásico es un gran negocio y la danza contemporánea puede ser un negocio todavía mayor, porque implica que vas a ver bailarines de mucha trayectoria, y como público te enfrentas con una cuestión personal, que te va a confrontar como individuo. Por ejemplo, ver a un bailarín de mayor edad, que pensabas que ya no podría bailar, y que, sin embargo, está en un momento muy alto de su capacidad. El bailarín de danza contemporánea puede ser como un portero de fútbol o un maratonista: entre más edad, más experiencia, y eso te ofrece algo muy interesante. Si volvemos al nivel empresarial, me parece que es una gran falla que ha tenido la industria cultural. En resumen, empresarios de gran nivel apoyan la danza clásica, pero son muy pocos, o nulos, los empresarios que a nivel masivo promueven la danza contemporánea. Podemos citar como ejemplo muy tangencial al Cirque du Soleil, que trae bastante danza contemporánea, pero no es su foco principal como espectáculo.

¿Qué porcentaje aproximado de danza contemporánea, local y foránea?

Es complejo hablar de porcentajes, porque se requiere tener una data completa. Lo que puedo decirte es que, volvemos al punto anterior, como empresa, no hay mucha apuesta por la danza contemporánea. Han existido esfuerzos muy valiosos de artistas en lo individual, que han encabezado sus propias compañías y han procurado recursos de instancias gubernamentales y algunos patrocinios para solventar sus presentaciones. Ahora bien, en cuanto a espacios escénicos independientes, como Foro Periplo, El Venero, incluso La Casa Suspendida, son muy pequeños para la danza contemporánea, la verdad, no recuerdo que programaran mucho; esos espacios independientes no funcionan con una finalidad empresarial, más bien, han funcionado con alianzas, que incluyeron apoyos de todo tipo, no solo gubernamentales mexicanos, incluso, internacionales. Considero que el porcentaje empresarial es uno, lo que llegué a ver en el Auditorio Telmex y en el Conjunto Santander de Artes Escénicas, a nivel masivo, fueron los artistas extranjeros traídos a las galas de *Despertares*, de Isaac Hernández, o la coproducción *Omphalos* del director internacional

Damien Jalet, entre el Conjunto Santander de Artes Escénicas y el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC) del INBA, de la Ciudad de México, con algunos bailarines locales.

¿Por qué crees que sucede esto?

Creo que es porque los empresarios no ven, no conocen la danza contemporánea. Me parece que hay un gran aparato mercadológico detrás de la danza clásica, desde la propia formación. ¿Por qué se abren las academias de danza clásica? No se abren para formar bailarines de talla internacional, se abren para entretener a un sector de la población, para fomentar ciertas habilidades que puedan tener, sobre todo las niñas, porque hay muy poca danza clásica masculina en México. Es una cuestión más de “entretener a mi hijo o a mi hija”, que de “la voy a formar en una carrera profesional”. Esto es, en pocas palabras, un gran negocio. Sin embargo, formar un bailarín de danza contemporánea te implica un compromiso mayor y tú, Martha, lo sabes, un compromiso de una vocación mayor. No quiere decir que cuando te formas en la danza clásica, no vayas a llegar a trascender, pero tienes la conciencia de que quizá no trasciendas: “Me gusta ir a mis clases de danza, voy dos, o tres años, formo una figura muy bonita, delgada, atractiva para mí y para mi familia”, y esto es una realidad que a lo mejor suena muy cruel, pero es verdad; pasan los años, la persona dejó el ballet, pero logró su objetivo de ser delgada, y a lo mejor cambia y sigue haciendo yoga, o incluso le va muy bien en el ballet y le encanta el tema: se convierte en maestra de danza, esa es una realidad.

No obstante, esta lógica comercial no funciona para la danza contemporánea, porque un bailarín contemporáneo es mucho más comprometido, sigue una vocación mucho más potente, mucho más fuerte, un llamado, es un artista más «tocado». Quien va a danza clásica, no necesariamente se siente «tocado» por esta disciplina; son pocos. En cambio, un bailarín de danza contemporánea es un entregado a la danza contemporánea, está en una constante búsqueda, pero no cuenta con ese mercado de la danza clásica que lo respalde. Es un artista muy desamparado, como puede estar desamparado un poeta, esa es la verdad. Por ejemplo, un artista plástico sí tiene escuelas de arte más comprometidas, de pintura, de

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

escultura, y todo esto. A mí me parece que por ahí está el tema, no existe la visión de negocio, que puede ser un negocio enorme, pero no lo es, como en otros países, donde hay un respaldo y un respeto al arte. No digo que en otros países la danza clásica no sea también un negocio, pero aquí, en México, es más negocio que otra cosa, es mucho más negocio que arte. Puedes encontrar en cualquier colonia de la ciudad academias de danza y las maestras viven decorosamente de eso —ojo, no se hacen ricas, aun así, sobreviven—, de las niñas vecinas de alrededor, que van a pasar una hora diaria entretenidas, que van a formar disciplina, con la misma lógica que se va a la natación, o a aprender a tocar guitarra para entretener en las fiestas familiares. Eso es la realidad, y la danza contemporánea no funciona de esa manera. Tú no llevas a tu niña de cinco años a la danza contemporánea, porque es otro nivel, es otra visión y otra mentalidad.

¿Has comunicado o reseñado, más funciones de empresas particulares, del gobierno o de los mismos grupos independientes?

Definitivamente, me buscaron mucho más los bailarines independientes, fueran de donde fueran, si fueran del gobierno o de sus propias compañías. No recuerdo ninguna gestión por parte de comunicación social de la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), o de Cultura Guadalajara, que me dijeran: “Quiero que entrevistes a Paloma Martínez porque va a tener una presentación”, no lo hicieron. Siempre fueron ustedes personalmente, por ejemplo, tú, que me buscabas personalmente para hacer alguna entrevista previa, y después, para hacer alguna reseña de las funciones. Fue completamente directo, entre bailarines o directores de grupo, más bien, la cabeza del grupo, porque es muy interesante, que los grupos tienen un director, pero tienen también un líder, más que un director como tal, son más equitativos, pareciera que todos tienen la misma autoridad dentro del mismo grupo.

¿Conoces gestores que se dedican a trabajar con la danza contemporánea?

Creo que sí. Por ejemplo, Lola Bianchin, recuerdo que ella me contactó como tal, y, si no mal recuerdo, Manuel Auroze. Considero que sí hay gestores culturales que apoyan a la danza contemporánea, pero son

pocos y recientes, ya que durante muchos años no existía esta figura, no solo para la danza contemporánea, para el teatro tampoco. La figura del gestor cultural tendrá, cuando mucho una década para acá, que yo lo recuerde, y son treinta años que tengo de experiencia en el periodismo cultural.

¿Cómo ha sido tu experiencia en el contacto con ellos? ¿Existe alguna generalización?

Son muy cálidos, muy cercanos. En mi experiencia, lo que recuerdo, es que todos son muy comprometidos, muy agradecidos también con los espacios, no recuerdo para nada ninguna pose de divos o nada que ver, son serios, eso sí recuerdo, algunos bastante serios y formales, y otros más cálidos, más cercanos, pero es un compromiso en general. Quizás sí tienen un poco esta certeza, de que son los menos arropados por todo el aparato, por todo el sistema, pero a la vez, jamás he sentido en un grupo un espíritu de derrota, algo como: “No me hacen caso, no me apoyan, no sigo”, eso jamás. Los percibo como guerreros, luchadores y siempre agradecidos cuando se les da un espacio, y lo buscan constantemente. Algo que sí quiero señalar es la solidaridad que hay de las otras disciplinas, maestras, que tienen academias para danza clásica o flamenco, que prestan o rentan sus espacios para que los de contemporáneo ensayen.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico en la ciudad hasta antes de la pandemia?

Me parece que, como arte escénico en general, es limitado, es decir, no son los grandes públicos, pero, también depende mucho del formato propio que están presentando. La mayoría de los grupos locales presentan formatos en pequeño, y por eso, son públicos reducidos. En general, en los últimos años, como unos diez para acá, me parece que ha crecido el público, a mí me tocó ver en mis inicios como reportera funciones con cinco personas, tal cual, y no se cancelaban a pesar de eso; en contraste, ya en los años recientes llegué a ver funciones en donde la gente se quedaba afuera, porque ya no había cupo. No son espectáculos, o no he

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

visto, que sean para grandes teatros, a pesar de que hubo algo en el Auditorio Telmex, pero no era para grupos locales. No recuerdo grandes formatos para grupos locales. Por otro lado, considero que sí hay público, pero algo importante, a mí me parecía que eran muy pocas funciones de un montaje que se preparó por tanto tiempo han sido muy pocos los grupos que deciden hacer temporadas, por ejemplo, de todos los jueves de un mes, que eso crea una tradición que es relevante fomentar. En resumen, no son los públicos masivos, pero sí son los públicos fieles.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién la legitima?

Es una pregunta muy compleja. Lo que sucede es que, en Guadalajara, hay una tradición de bailarines contemporáneos; a lo mejor, la tradición de público apenas se estaba formando; sin embargo, me parece que sí hay una tradición, me refiero a la más moderna. Porque, obviamente, Onésimo González hizo su labor, pero hay figuras que son piezas clave, que son las que legitiman: una Paloma Martínez, una Martha Hickman con sus alumnos, en la danza universitaria, por supuesto, que tú legitimas. Los de Gineceo, Anzar, un Josué Valderrama y Rafael Carlín. También está Mónica Castellanos, Olga Gutiérrez, es decir, todos ustedes que abrieron brecha, y Lola Lince, que abrió brecha también. Todos ustedes han derramado su arte en sus alumnos, en bailarines que han pasado a través de ustedes, y los años que tienen trabajando, es lo que legitima esta tradición de danza contemporánea en Guadalajara. Los ponemos todos en una plataforma y los podemos mandar al mundo. Ustedes decidieron quedarse aquí y trabajar aquí, y han ido a festivales nacionales, internacionales y se han nutrido.

Me parece que lo que los legitima es su propio trabajo, porque son nombres que han estado presentes desde hace veinte años, algunos treinta años, desde que empecé a trabajar en medios que ya estaban y siguen. Tienes a Lola Lince compartiendo en sus redes sociales, no está aquí en Guadalajara, pero nos emociona, porque se extendió. Y nos emociona ver que dieron entrada además a otro tipo de danza como el *Butoh*, con Alfonsina Riosantos, que es algo que rompió esquemas aquí en Guadalajara.

En resumen, lo que legitima a la danza contemporánea local es el propio trabajo, la constancia, desde luego el talento, los años que tienen y el compromiso que han mostrado en todo este tiempo.

Ahora, de este lado, del lado de los medios, me parece que se necesita más trabajo de difusión, de constancia. Considero que se podrían perfectamente publicar una o dos notas por semana, haya o no haya función, esto es, puedes compartir sobre qué estás trabajando, cuánto tiempo te va a tomar. Y creo que, como medios, nuestra labor se ha limitado a los días previos de la función, cuando podrían ser un trabajo mucho más completo, no necesariamente para la función, sino para todo el proceso. Muchos bailarines hacen danza sin función, o sea, ustedes bailan todos los días, se preparan todos los días, comparten con sus alumnos todos los días, entonces, esta parte en general tiene mucho que ver con la difusión de otras artes. Es increíble que digas: “Es que ahora no tengo nota”, ¿cómo? Si está la ciudad llena de artistas, busca la nota. Pregúntale a Martha qué anda haciendo, pregúntale a Rafa Carlín qué anda haciendo. No necesariamente hay que trabajar para cuando el espectáculo llega a la función. Creo que falta un poco de esta parte, pero, también, eso te lo dan los años. A lo mejor, hace treinta años no se me ocurría que tenía que estar buscando notas, y pensaba que las notas me buscaban a mí. Ya con los años te das cuenta.

¿Y cómo se legitima a los periodistas culturales? ¿Quién los legitima?

Es difícil, ¿qué nos legitima? De entrada, para ser un periodista cultural, te tiene que gustar, por decir, en mi caso, yo jamás he querido hacer crítica, y Ricardo Delgadillo, que es director de teatro, me definió muy bien, me dijo: “Tú eres una espectadora entrenada”. Entonces, primero que nada, un periodista cultural se debe entrenar en ser espectador, en el goce de las artes en todos los sentidos, disfrutarlas. No puedes ser un periodista cultural si no disfrutas de la danza, si no disfrutas del teatro, de la lectura, de una pintura, de un concierto. Que no significa que seas experto en eso, los años te van haciendo experto, puedes tomar mil cursos y te haces experto. Pero ¿qué te legitima? Primero, tener esta sensibilidad de disfrutar el arte, si la tienes, pues ya logras la mitad de la carrera; luego,

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

lo mismo que legitima al artista: la constancia. Es decir, involucrarte, trabajar, buscar las fuentes, responder a las fuentes, hacer tus notas, equivocarte, y tratar de no equivocarte, por supuesto; investigar, leer. Te legitima, también, la presencia, que no te la pases reproduciendo boletines de gobierno, boletines incluso empresariales. Si va a venir «fulanito de tal», investigo quién es, pido una entrevista, me voy nutriendo. En pocas palabras: el trabajo.

Guadalajara, Jalisco.
8 de marzo de 2021.



Fotografía 29. *Rocío en el IMSS.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Rocío Inzunza Escobar

Directora de la Compañía Ginesal Ensemble de Danza y Música

¿Cuál es el nombre de la agrupación que tú diriges?

Actualmente,¹²⁰ Compañía Ginesal Ensemble de Danza y Música.

¿Cuántos años dirigiéndolo?

Cuatro años. Este proyecto lo creamos mi compañero de vida Alejandro Alfaro quien además de ser músico es compositor y arreglista, lo concebimos para que fuera un espacio de creación y expresión para ambos y un espacio donde poder colaborar con otros artistas, músicos y bailarines que gusten de participar en nuestras propuestas por invitación.

¿Has realizado funciones o temporadas con empresas no gubernamentales?

Sí, mucho, en teatros, en museos, centros culturales, espacios alternativos, casas, restaurantes, discotecas, etcétera.

¿Aproximadamente cuántas veces o con qué frecuencia?

Hubo un tiempo en que trabajamos todos los fines de semana cuando junto al maestro Enrique Aguilar tuvimos una compañía de danza de 1999 al 2006, en ese tiempo estábamos muy presentes en la escena de la danza de México, en festivales y concursos. También con temporadas a nivel local y nacional. Teníamos que dejar suplentes para cuando no estábamos, porque teníamos trabajo en varios lugares de Guadalajara, de planta, contratos, con empresas privadas, con *show*, ambientación, o abríamos los *shows* de algún artista o grupo. Como en el Río Nilo que hacíamos un *show* de diez a quince minutos para abrirle al artista en turno, también hacíamos *show* de tango en algunos restaurantes como el restaurante La Milonga del hotel Diana y en el restaurante El Tango de jueves a sábado.

¿Qué recuerdas Rocío de esa experiencia, cómo fue al trabajar con esas empresas?

¹²⁰ La entrevista se realizó el 15 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Que era sencillo el trámite para la contratación. Una audición a manera de demostración y ya. Trato directo con la empresa y un solo intermediario entre la empresa y el artista. Una comunicación constante, que eso es muy importante, saber lo que ellos demandan, lo que quieren, también lo que nosotros queremos o cualquier cosa que se vaya suscitando sobre la marcha. Había siempre una comunicación abierta, de primera mano y con respuesta inmediata. Considero que fue también una experiencia que nos brindó una gran versatilidad y mucho aprendizaje, toda esa retroalimentación de los bailarines, de estilos, de lenguajes corporales, el «foguearnos» en estos diversos y tan distintos escenarios y público. Con todo ese trabajo con las empresas, logramos un desenvolvimiento interpretativo y de dominio escénico como bailarines muy amplio, que nos complementó.

Resalto lo que dices, de tratar directamente con el empresario, sin todos los intermediarios para las funciones gubernamentales.

Exactamente y además el pago. No tenías que esperar a que pasaran mes y medio, o dos meses para que te pagaran; el pago era al término del *show*.

¿Cuál es la diferencia entre la oferta empresarial y las otras opciones que has realizado?

Te expongo las diferencias: en una empresa siempre está la atención, el servicio, para que los artistas estemos bien atendidos. Te tienen en el camerino el famoso cáterin, y si no, al menos botellas de agua y te ofrecen alguna bebida. Te dan un trato de «estrella» y les interesa mucho que estemos a gusto y que el *show* que se va a presentar salga bien. Por otro lado, en los teatros privados también es directo el trato, ya sea con la dueña o dueño o en su lugar el encargado o quien dirige el lugar. En este tipo de espacios es seguro que vas a contar con muchos o pocos de tus requerimientos técnicos y generalmente el trato va a ser bueno con los técnicos, y con los encargados. En teatros gubernamentales es diferente en una buena medida, desde las formas en que se gestiona el espacio, hay mucho intermediario, además para recibir el pago es muy tardado. Hay

teatros que aceptan convenio, por taquilla o por porcentaje; sin embargo, cuando llegas al teatro es muy diferente. Te encuentras que nadie te recibe, generalmente eres tú quien tiene que buscar al encargado que a veces no se presenta hasta a la hora casi de la función. Los técnicos tienen su tiempo muy medido, ni un minuto antes ni un minuto después trabajan. Eso es por su horario fijo y por disposiciones del teatro, pero no se niega que haya una sensación como que te van a hacer el favor. Es muy conocido que así trabajan y yo personalmente procuro siempre el buen trato con ellos, el trato amable y cordial porque me gusta la convivencia con la gente que está colaborando conmigo. Sin duda son los mejores, debo decirlo, y solo con verlos trabajar se aprende mucho, pero para que ellos hagan lo que tú quieres, hay que pedirlo «modosamente» (*risas*). Es muy curioso y solo lo he visto en estos teatros del gobierno, pero, la verdad es que son perfectos, son profesionales, lo hacen muy bien, y eso es lo que importa.

En tu experiencia, ¿consideras que los honorarios obtenidos de funciones contratadas por empresas significan un ingreso económico relevante para los integrantes del grupo?

La verdad es que sí. Nosotros estábamos siempre muy interesados y procurábamos que se les pagara bien y por eso las chicas y chicos estaban muy contentos de estar trabajando con nosotros en estos lugares, porque es donde les iba bien, realmente ahí es donde ganaban para su escuela, para sus camiones, sus taxis, su comida. De hecho, nosotros llegamos a tener tres chicas de fuera, que, cuando les hicimos la invitación, llegaron a estar trabajando, únicamente en *shows*.

Y las funciones con teatros no gubernamentales, ¿los recursos que se obtienen de taquilla significan un ingreso considerable para el grupo?

No, absolutamente no, quizás les proporcionaba temporalmente algún beneficio. En el nivel turístico, en los hoteles, empresas privadas que contratan grupos de planta, que se quedan ahí temporadas, está muy bueno, porque no sabes cómo les cambia la vida a los bailarines o a los artistas que están ahí constantes, que les pagan bien, que tienen un sueldo. Insisto en que bueno. ¿Te has dado cuenta de cuántos bailarines hemos

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

tenido en clase, que desgraciadamente ya casi se quieren ir a trabajar a hoteles, a ser parte de la animación o del espectáculo? Que ya no pueden ir a la clase o a los ensayos, porque necesitan trabajar, o trabajan aquí en Guadalajara de noche, y entonces, andan cansados, desvelados, pero, es lo que les está dando para vivir.

¿Es mejor que estar dependiendo de la taquilla?

Claro, imagínate, si no entró gente, tanto esfuerzo, y en lo económico no te deja. Mira, los teatros del gobierno son caros. Alguien con un grupo independiente o con un proyecto unipersonal se le complica rentar el teatro, yo busco el convenio, ya que, si no hay público, no ganas, pero tampoco pierdes. Las academias quizás consideren rentarlos, aunque tal vez, algunas toman la opción del convenio por la venta de taquilla. Finalmente, en este tipo de espacios, teatros del gobierno, busco la fecha más que nada porque puedes grabar una función profesionalmente, ya que estos teatros están bien equipados, seguro cumplirán con todos tus requerimientos técnicos y vas a tener un muy buen material que te sirve para tu proyección artística, para los fines que más te convengan. Claro, que, si ganamos dinero, qué mejor, porque hacer y montar una obra tiene su costo, poco o mucho, lo que sea, sale de tu bolsillo. Así lo veo yo, es mi opinión muy personal.

Rocío, ¿quién ha gestionado tu trabajo?

Pues yo (*risas*). Y también mi compañero y pareja, Alejandro Alfaro. Cuando estaba al frente de Danzare,¹²¹ el maestro Enrique Aguilar,¹²² que en ese tiempo era mi esposo, era el que se dedicaba a toda esa parte. Él hacía todas las estrategias de gestión, además de la publicidad. Él formaba parte del mismo grupo, estaba como maestro, ensayador, director general y productor, esa era su representación, lo que a él le tocaba. Yo estaba en la parte artística como coreógrafa, a partir de que terminó Danzare, es que me tocó a mí. Te voy a decir, siempre con ayuda, porque, nunca falta quien te ayude, colegas y hasta los mismos bailarines del grupo.

¹²¹ Agrupación de danza contemporánea independiente.

¹²² Codirector de Danzare.

Bueno, yo no sé tú, pero a mí toda esta cuestión de la gestión no se me da mucho, pero, porque no me gusta.

¿No te gusta?

La verdad no, por eso no me he metido mucho, solo lo necesario.

¿Quién gestiona tu trabajo actualmente?

Ahorita estoy con una chica que es mi productora, tengo «pochito» tiempo con ella, y Alejandro Alfaro, ellos me ayudan con toda esa parte de la gestión. Los dos, uno con producción. Ella se llama Aída Victoria Gloria Calderón, se encarga de la publicidad, su empresa se llama Back Stage.

¿Es parte de su ocupación de vida?

Aída se dedica a hacer la gira de medios para artistas, entre otras actividades de la industria de la música, eventos de música, puede ser también de danza, a lanzar la publicidad, a hacer la participación colectiva, al llamado del evento. También con patrocinadores como, el de la tequilera, del mezcal, de la cerveza. A eso se dedica y lo hace bastante bien.

Yo empecé con Alejandro, que era el que me ayudaba de parte del grupo, porque él tiene mucho más tiempo, y, además, tiene mucha visión para esta cuestión de crear las publicidades, el detalle, las imágenes, y tiene poder de convocatoria porque es músico y lo conocen. Pero, con Aída, es otra cosa, desde que estamos con ella. Ahorita va a lanzar la publicidad de la temporada que voy a tener aquí, en Guadalajara, el 9 de abril,¹²³ en el Teatro El Venero. Ya está a punto de lanzarla, y estamos muy contentos con ella, porque se ha movido.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Yo pienso que, a mí, pese a todo, lo que ha legitimado mi trabajo, es la permanencia, la constancia, pese a todo. Pese a la comunidad, a que

¹²³ Del año 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

no recibas apoyos culturales del gobierno, esa permanencia, esa constancia, de seguir mi labor. Luchamos con esta parte de quien legitima tu trabajo, pero no lo hace nadie, es tu trayectoria, tu constancia, tus trabajos, tus obras, lo que has hecho, lo que has realizado, lo que has construido, guste o no guste, es la constancia del trabajo arduo convertido en trayectoria. Existe un grupo selecto de personas, de élite que creen que pueden decidir quién es bueno y quien es malo y favorecerlos, tristemente personas allegadas, con cierto poder, o alguien que tiene un nombramiento en la Secretaría de Cultura Jalisco (SCJ), del mismo rubro de nosotras, de la danza, todo este colectivo cerrado, muy familiar, favoritas, de «amiguismo». Ellos mismos se legitiman entre sí y se apoyan,

En realidad, si te das cuenta, y es muy notorio, quienes están en todas las becas y en todas estas cosas de cultura, los premios, la muestra de danza, que uno ni se entera, pero ellos en todo están y todo dirigen, te está hablando de gente que está bien relacionada, no lo sé. No le quito méritos a su trabajo, pero no tienen ni la mitad de trayectoria que tenemos algunos y esos algunos nunca somos tomados en cuenta. Yo siempre he tomado una postura de darme a valer, soy artista, punto, me apoyas, en la medida de lo que tú me puedes dar, pero no busco una relación más íntima, no ha sido mi interés, no se me da, te soy sincera. Y lo que me he ganado o he logrado, ha sido por mi trabajo, por la constancia, por mi trayectoria, la permanencia del trabajo. Ha sido poco, no obstante, ha sido una satisfacción muy grande. Sé que es difícil obtenerlo y lo ha sido.

Guadalajara, Jalisco.
15 de marzo de 2021.



Fotografía 30. *Josué en el Foro.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Josué Valderrama Villanueva

Director de la compañía de danza contemporánea Nubem

¿Cuál es el nombre de la agrupación que diriges actualmente?
Nubem.

¿Cuántos años tienes dirigiéndola?
Desde el 2012, esto es, nueve años.¹²⁴

¿Has realizado funciones o temporadas con empresas no gubernamentales?
Sí, con OCESA, el Country Club y el Club Atlas Chapalita

¿Por qué crees que has realizado ese tipo de funciones?

Realmente, he hecho muchas cosas independientes, pero más en estilo *performance*. De espectáculos masivos, me han contratado mucho para hacer este tipo de eventos, como en los Juegos Panamericanos, Juegos Centroamericanos, el *150 aniversario de la batalla de Puebla*, o el *Tianguis turístico*. Me han invitado a eventos masivos, donde me he tenido que ir desde seis meses, hasta un año, de Guadalajara, a trabajar en la parte creativa.

¿Qué empresas te contrataron para hacer estos eventos masivos?

Una empresa privada que se llama Anima Inc., actualmente se llama Vuela Corp.

Aproximadamente, ¿cuántas veces has trabajado, así, con empresas que te han contratado?

Con ellos he trabajado en siete eventos masivos muy grandes, pero he trabajado también a nivel privado aquí en Guadalajara, para muchos *performances*, *shows* para empresas privadas, no podría contarlas, pero, no han sido tantas, no me he volcado a trabajar en eso, no lo hago tanto,

¹²⁴ La entrevista se realizó el 18 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

desde que llegué acá, no sabría decirte cuantas. Me han contratado, también, para hacer comedia musical.

En comedia musical, ¿has participado como coreógrafo o también como intérprete?

Como coreógrafo. Hice una producción que se llamaba *Animal Mundi*, que dirigió Mauricio Cedeño, una coproducción independiente con Cultura Universidad de Guadalajara (U. de G.), después, otro musical pequeño. Las dos producciones fueron con Mauricio Cedeño. Aparte, realicé varias producciones de manera independiente, cuando dirigí Escena 3. Produje y realicé la coreografía de muchos musicales con ellos, espectáculos de danza aérea y espectáculos de danza, a nivel privado.

Como intérprete participé en la Ciudad de México, en la reinauguración del Teatro Insurgentes, fue mi primer trabajo profesional, doscientos cincuenta funciones en un año con la obra *La mujer del año* con Verónica Castro como estelar y Angélica María.

Entiendo que, has trabajado con empresas privadas en muchas ocasiones, pero más como coreógrafo que con tu grupo.

Sí, exacto. Obviamente, me han acompañado muchos de mi equipo de bailarines, tanto como intérpretes, como asistentes de coreografía o hasta como coreógrafos.

¿Podrías platicarme cuál ha sido tu experiencia en esas ocasiones?

La experiencia más importante que he tenido es que fui director y coreógrafo principal, de los Juegos Centroamericanos, director de coreografía, de la inauguración y la clausura. Fue una experiencia maravillosa, porque era Animal Inc., que era contratado a su vez por una empresa que ha hecho Olimpiadas, *Super-Bowl*, y muchos eventos así. Mi experiencia ha sido muy buena a nivel privado, en donde me pagan todos los viáticos, me hospedan en hoteles buenos, el sueldo esa vez fue hasta de cincuenta mil pesos mensuales. Entonces, esa experiencia con ellos ha sido muy «padre», sobre todo en el resultado profesional y de entender cómo se maneja una producción de ese nivel. La importancia que tienen los productores y que tiene todo el equipo de producción detrás, que es muy diferente a las

compañías independientes, donde los coreógrafos y los directores, tomamos la mayoría de las decisiones y nos llevamos la mayoría de la «chamba» de todo. Entonces, ahí era muy bello, porque tú te encargas de esto, y nada más, ni del vestuario, ni de otra cosa, solamente te encargas de la coreografía. Fue un trabajo muy intenso y satisfactorio, porque me tocó dirigir a muchos coreógrafos de folclor, de ballet, de salsa, de bailes de salón. Me tocó coordinar a muchos coreógrafos y fue muy bello, pero también, muy intenso, además, ya estando en las «grandes ligas», donde tienes que corregir en el momento muchas cosas del *show*, previos. Y entonces, te pones casi a «sombbrerozas», porque es así de, cambia esto, y tienes que correr y cambiarlo, y no hay eso de: espérame, déjame lo pienso. No hay chance de eso, son líneas de trabajo muy claras y fuertes, es muy intenso, pero muy bello. Yo quedé muy contento del resultado, de todas las coreografías que hice con ellos, me quedé con un gran sabor de boca.

En una ocasión, me contrataron para hacer el *150 aniversario de la Batalla de Puebla*, y me tocó hacer un acto de todo el *show*, pero el acto fue para mí uno de los más bellos, en el sentido de que tenía que coreografiar la historia del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl. Me pusieron cuarenta bailarines que eran de la Compañía Nacional, que eran de diferentes estados. Se hizo una audición en la Ciudad de México, y el elenco era espectacular en cuestión de virtuosismo y de experiencia. Fue un gran reto hacer eso, con música original exprofeso, y esa fue una experiencia bellísima, muy fuerte para mí, porque, aunque yo soy de la Ciudad de México, llevo muchos años en Guadalajara, y era un total desconocido para todo el equipo de allá, entonces, dijeron: “¿Y este qué? ¿Qué hace aquí?” Fue muy fuerte anteponerme ante esas situaciones, imponer un respeto. Me gusta mucho darme a respetar de manera inteligente, de manera cordial y, cuando se está con trabajo y muchos deberes, a veces nos cuesta, porque les gusta la mano dura y a mí no me gusta trabajar así. Tal vez piensen que estoy mal, que no soy disciplinado, pero, lo logro, en casi todas las producciones. Al final lo logro y quedo con unas relaciones muy buenas, tanto en la producción, como con mis compañeros bailarines.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Al respecto de tu participación en el equipo creativo de los Juegos Panamericanos del 2011, ¿qué piensas que significó ese magno evento, que les salió bellissimo, para la danza contemporánea de Guadalajara?

Considero que, tanto para los maestros que nos tocó estar, como al maestro Rafael Carlín, como para mí, justamente aprendimos esa forma de producción, esa forma de dirigir, esa forma de hacer. Porque, antes de que sucediera, estaban compitiendo algunas empresas, algunas personas, para dirigir la inauguración. Pero, ya cuando nos dimos cuenta de que no estábamos capacitados para dirigir un evento de tal magnitud, hay como cuatro o cinco empresas mundiales, que se pelean estos eventos, y que ya tienen una estructura para hacerlos. Creo que fue muy aleccionador, para las personas a las que nos tocó ir, en cuanto a producción, muchos que empezaron ahí, siguen haciendo producción en varios eventos mundiales, varios de los trabajadores mexicanos, del *stage magnament*, siguen trabajando en muchas olimpiadas y eventos por el estilo. Entonces, nos significó mucho eso, nos significó a una generación que le tocó bailar esta pequeña parte que nos permitieron hacer. Les dio mucho empuje entender que pueden hacer más cosas, les dio cierta seguridad, a esa generación que les tocó vivir eso como bailarines. Toda esa generación sigue activa en su gran mayoría haciendo cosas. Esa experiencia la he tenido con mucha gente que, además, no son profesionales, les tocó ser voluntarios, y pude ver la transformación de los ensayos, del *show*, del *night show*, sentirse valorados, sentir que pueden estar, muchos voluntarios que conocí en Veracruz siguieron siendo bailarines profesionales después. Entonces, nos fue muy importante. A nosotros, a nivel coreográfico, no nos dieron tanta oportunidad en contemporáneo de brillar. Entramos en conflicto porque hice una coreografía, eso fue muy interesante, porque me dijeron: “Vas a hacer una coreografía, junto con los de danza aérea, y tienes que sincronizar muchos momentos con ellos”. Esa, sí la coreografié, nos emocionó mucho, la generación de bailarines estaba increíble, tanto que, al productor le gustó mucho, al que tenía la última palabra en toda la producción le encantó. Pero, entré en plan de competencia con un coreógrafo internacional, muy famoso, que me fue quitando, que quitó parte de las coreo-

grafías, y ya quedó muy poquito de lo que habíamos montado. Sin embargo, estuvo muy bello, estuvo muy bien, y la experiencia para todos fue genial. Además, gracias a ese ensayo que fue a ver el productor, después él mismo me invitó a hacer el *150 aniversario de la Batalla de Puebla*. En esa ocasión, alguien de la producción le dijo que hay muchos coreógrafos en la ciudad de México, y él dijo: “No, yo quiero que ese chico venga a coreografiar esa parte del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl”. Entonces, la gente que me acompañó, también como bailarines, hemos seguido creciendo, en esta área de las coreografías masivas.

También, me parece importante destacar que, la inauguración de los Juegos Panamericanos ganó, como uno de los mejores espectáculos mundiales ese año, ese *show*. Fue muy bello, me tocó verlo como espectador y me quedé impactado, porque había un sentido artístico, una sección coreográfica, que la hacía Animal Inc., impactante. Pero, además, me di cuenta de la importancia del productor, que era un super artista también, aunque llevaba las cuestiones técnicas y generales de toda la producción, me di cuenta cómo estaba su mano en todos los segmentos, lo que cortó, lo que propuso, quedó maravilloso. Ahí valoré esa imagen del productor que nos hace mucha falta en México. Y nos hace falta, en nuestras compañías de danza contemporánea también.

¿Cuál es la diferencia para ti, entre esa oferta empresarial y las otras opciones que hayas realizado como funciones independientes, o convenios con el gobierno, o en funciones universitarias?

Justamente, cuando me tocó trabajar con estos profesionales en estos eventos, pude ver que, hay mucha claridad y mucho reconocimiento de paga hacia el artista y hacia los trabajadores. Algo que resulta muy difícil en nuestra misma Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ), donde se va mucho del dinero en la burocracia, en los espacios, en las remodelaciones, y se toma muy poco en cuenta los honorarios a los artistas. Entonces, es muy complejo sostener una compañía independiente. A ti y a mí, nos ha tocado mucho bailar en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González. Llegó un momento en el que yo ya no quería bailar en ese festival, porque tenía que hacer toda una producción por un

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

pago de diez mil pesos, que no te cubría ni el vestuario. Y era «padre» como experiencia para tus bailarines, pero para mí, como productor, era muy desgastante, decir: “Tengo tres pesos, me voy a morir de cansancio”, además, convenciendo a los bailarines para que ensayen, con todos los horarios ocupados que tenemos todos, para, finalmente, salir debiendo.

En tu experiencia, ¿consideras que los honorarios obtenidos de funciones contratadas por empresas significan un ingreso económico relevante para los integrantes de tu grupo?

En empresas privadas, sí han sido bastante significativos a nivel independiente, pero, con la U. de G. o SCJ, es muy limitado, no es ni siquiera para una buena temporada de ensayos. Ni siquiera.

Y las funciones que has organizado, por tu cuenta, ¿crees que los recursos que obtienen por taquilla significan algo relevante para el grupo?

No, tampoco he tenido buena experiencia con la taquilla. Finalmente, lo que he intentado, es no dejar morir el proyecto de Nubem, como compañía de danza, pero, he sido paciente en esperar, es decir, entro a esta convocatoria o entro a este evento, y obtengo el recurso y entonces, si tengo para pagarles a mis bailarines, lo hago. Ya no me aviento a hacer temporadas a taquilla, ya no me aviento a estrenar cosas en el Festival Onésimo, ya no lo hago. Lo único que he podido hacer los últimos años, aprovechando en el sentido del interés de los bailarines, es de decir, vamos a ir al concurso INBA-UAM¹²⁵, y pongo las cartas sobre la mesa y les digo: “No hay pago, vamos a ver qué sucede”. Gracias a que ellos tienen el deseo de viajar a la Ciudad de México, y hacerse visibles. Justo las obras más significativas que he podido hacer los últimos años, han sido porque voy al INBA-UAM, ahí todo el equipo se aboca a hacer un montaje serio de danza contemporánea. Hay cosas que hago en eventos masivos, y yo los llamo espectáculos contemporáneos, pero, ya hacer al gusto propio, al gusto de la gente con la que trabajo, y ya hacer una propuesta artística más profunda, más reflexiva y con un lenguaje más

¹²⁵ Se refiere al concurso de coreografía que es tradicional en México, el Premio INBA-UAM, ahora premio Guillermo Arriaga.

actual, eso ya es otra cosa. Otro trabajo que, lamentablemente, no hemos tenido «chance» de encontrar los ingresos para poder lograrlo. Por eso me he esforzado mucho en no dejar morir los estrenos y las temporadas que se han podido hacer, para un día, poder acceder a México en escena,¹²⁶ que es la única beca o apoyo, que te permite tener a tus bailarines con un sueldo.

Josué, ¿quién ha gestionado tu trabajo artístico?

Claudia Baldivia ha sido mi socia, ha sido mi productora por muchos años. Aunque, este último año ya no puedo, no he podido trabajar con ella, porque es servidora pública y por cuestiones de conflicto de interés, ya no está conmigo. Ana Paula Uruñuela es ahora la que se encarga de la producción y gestión de Nubem.

¿Ana Paula Uruñuela es gestora, o es parte del grupo y se encarga de la gestión?

Ella es egresada del Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE)¹²⁷ y le fue muy bien en sus primeros años, y luego, estuvo trabajando con Paralelo teatro, donde se encargó también de la producción. Trabajó mucho en la producción y en la gestión, y ha tenido la oportunidad de trabajar en Europa, en Guadalajara y en la Ciudad de México también. Entonces ella lleva ya un buen rato, inclusive ha trabajado muchos aspectos sociales, en cuestiones de migrantes, y creo que ahorita estaba para algo ecológico. Acaba de dejar ese trabajo, porque extraña mucho las artes escénicas, y yo aproveché esa coyuntura para invitarla. Ahorita me está ayudando a esta beca de México en escena, y me está ayudando, también, a coordinar lo que era antes el Foro Periplo, que ahora se llama 7-90,¹²⁸ un espacio en el cual ISAE se acaba de hacer socio, con personajes para gestionar ese espacio. Ana Paula es de ISAE, es la coordinadora de 7-90.

¹²⁶ Se refiere al programa de apoyo del gobierno federal para realizar producciones, giras y temporadas en todo el país.

¹²⁷ Escuela profesional de danza contemporánea, fundada por Josué Valderrama.

¹²⁸ Este año, 2021, el Foro Periplo cambió de giro y se volvió un colectivo con varios inversores.

En tu opinión, tú que vienes de fuera, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Qué compleja pregunta. Recién que llegué a Guadalajara, tenía la experiencia de lo que sucedía en la Ciudad de México, con el premio INBA-UAM, en el que, todos los que entrábamos, ganábamos, o éramos considerados parte de la terna de mejor bailarín. Esa era una forma de legitimar tu carrera. Considero que, aquí fue el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, en Guadalajara. Quien estuviera en el Festival Onésimo, estaba en el radar. También, los que han logrado hacer temporadas en el Teatro Experimental de Jalisco. Aunque, en una primera parte, se hizo mucha danza en la calle, y creo que ahí fue un aparador importante para todos los que hicimos funciones en la Plaza Liberación o en Avenida Chapultepec.

Pero, en los últimos años, han barrido con todo eso los nuevos gestores, con todo lo que sucedía en la calle. Aunque, después vino *Proyecta*,¹²⁹ pero dejó fuera espacios muy relevantes, que realmente eran un aparador para todo el gremio, donde mucha gente los podía ver. Pienso que todos nos reconocemos en esos festivales, y ahí es donde nosotros nos podíamos reconocer como parte del gremio. Sin embargo, considero que, hacia afuera, seguimos en una burbuja, en Guadalajara. No logramos tener lazos fuertes con el Festival Cervantino, no estamos muy conectados hacia el centro ni hacia el norte del país, pienso que, estamos muy encapsulados. Creo que, en gran parte, nuestros gestores o las personas a las que les ha tocado estar al frente de la Coordinación de danza, se han quedado muy atrás en gestionar nuestros proyectos independientes, para que vayan a los festivales del exterior. Y por parte de nosotros, también, por supuesto, tenemos mucha responsabilidad de no saber gestionar hacia afuera. Por un lado, le podemos echar la culpa a la SCJ, que es parte de su responsabilidad, pero, por otro lado, tampoco nosotros hemos sabido cómo hacerlo.

¹²⁹ Se refiere al programa de estímulos para la producción artística, de Secretaría de Cultura Jalisco, *Proyecta producción*.

Martha Hickman Iglesias

Finalmente, creo que sobrevivimos al hacer nuestras producciones, al tener nuestro nicho de trabajo. Todos encontramos una forma de vivir, tener los ingresos en algo que no es la producción. Sin embargo, difícilmente nos hemos puesto la meta de sacar nuestros proyectos profesionales al exterior.

Guadalajara, Jalisco.
18 de marzo de 2021.



Fotografía 31. *Claudia en el Conjunto de Artes Escénicas.*
Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Claudia Herrera Navarro

Productora y promotora cultural

¿Cuántos años tienes participando en la oferta de artes escénicas?

En la oferta cultural tengo treinta años.¹³⁰ Antes como bailarina, ahorita, como productora cultural, hace aproximadamente doce años que formé mi Asociación Civil, que se llama Arte Escena Crisol, a partir de que salí de una institución formal, como la Universidad de Guadalajara (U. de G.). Yo formaba parte de la Compañía de Danza Contemporánea, bajo la dirección de Adriana Quinto. Esto fue en los años de 1991 a 1994, después se formaron dos compañías de danza, bajo el cobijo de la universidad y a través de Extensión Universitaria. Formé parte de una de estas compañías, la cual llamamos por nombre Anzar, y en la cual estuve por un periodo de aproximadamente trece años y como miembro fundador. Puedo decir que Anzar fue mi escuela, un espacio super privilegiado, ya que, siendo joven, en ese momento, tuve un lugar donde vaciar mis inquietudes y desarrollarme. Éramos un grupo de jóvenes, queriendo ser revolucionarios. Sin duda, Anzar Danza Contemporánea, fue mi gran escuela y un lugar muy especial para mí. Posteriormente, en el año 2010, decidí de manera independiente formar Arte Escena Crisol, como una Asociación Civil. En ese momento no tenía mucha idea de cómo iba a ser. A mí me habían recomendado que la mejor figura era una Asociación Civil. Actualmente, sé que fue la mejor decisión que pude haber tomado, para configurarla de una manera más formal, de hacer algo mucho más encaminado al desarrollo profesional. Y son ya doce años de haber iniciado con una propuesta que tuviera que ver con la danza, específicamente, en ese momento, con la danza-teatro, al lado de Gabriela Cuevas, Meztli Robles y Ana Elisa Fernández. Lejos de la estructura universitaria y desde un modelo de compañía, es que formo Arte Escena Crisol, eso me dio la posibilidad de ser libre con respecto a mis temas, con respecto a las producciones que quería hacer, trabajar con las bailarinas o bailarines

¹³⁰ La entrevista se realizó el 24 de marzo de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

que yo quería, con los dramaturgos que yo quería. Es en esa etapa que renuncio a mi plaza como integrante de la compañía Anzar, a ser trabajadora universitaria, desde ese modelo institucional, es decir, renuncio al pago que me otorgaba la U. de G. de manera quincenal, así como a las prestaciones de ley. Sin embargo, Cultura U. de G. me permite presentar diversos proyectos, como la realización de una agrupación y un festival de danza y videodanza bajo mi dirección, y con coproducción de la misma Cultura U. de G., así como, apoyos y becas locales y nacionales. Me conduzco, entonces, por la vía de las coproducciones con instancias culturales. Considero que esto me permitió acceder a otra manera diferente de levantar un proyecto dancístico que no conocía. Y a partir de eso, Arte Escena Crisol o Crisol, como mucha gente lo conoce, es que se han realizado muchísimas producciones.

En estos doce años de Crisol, ¿aproximadamente cuántas veces has programado o gestionado danza contemporánea?

Han sido muchas veces, desde mis inicios que coordinaba Anzar, teníamos muchas giras locales, nacionales e internacionales. Así como, los inicios de Crisol Danza Teatro, Crisol Danza Fusión y Crisol Dance Center, como llamaba a estas otras compañías, con las cuales compartía dirección con distintos coreógrafos como Gabriela Cuevas, Jairo Heli, y Betsaida Pardo. Después, con el Festival Bailar Apantalla, que en todas sus emisiones siempre ha contado con una programación muy vasta. Así que, no puedo arriesgarme a darte una cantidad porque son más de veinte años los que hemos gestionado, asesorando y generando presentaciones en diversos lugares del mundo.

¿Podrías platicarme cómo ha sido tu experiencia en esas ocasiones, al programar o al gestionar danza contemporánea?

He tenido mucha suerte realmente, porque tengo mucha facilidad de relaciones públicas, entonces, he estado en contacto con muchos gestores, con gente que mueve la cultura, y no nada más a nivel local, sino nacional o internacional. Considero que, quien está en la danza o en cualquier arte, si tienes relaciones o si le hayas a las relaciones públicas, va a

ser mucho más fácil, hablar entre tus pares, entre tus colegas, decir que estás haciendo, como lo estás haciendo, que te gusta, que te disgusta, si hacen curadurías, si no las hacen. A partir, de que yo digo que soy muy chismosa (*risas*), y que siempre estoy haciendo cosas, me ha sido muy orgánico y fácil, aventarme a generar y gestionar con respecto a la danza contemporánea. Se me ha dado de manera muy fácil, porque hago enlaces con universidades, con compañías, desde residencias, desde intercambios culturales y desde la misma comunidad dancística con la que he trabajado los montajes escénicos. Me ha gustado mucho trabajar por tener mejores espacios para la danza, por tener mejores condiciones para los y las bailarinas, aunque esto a veces no ha sido nada fácil. Y, por otro lado, la formación de público, que en este tema puedo considerarme pionera, sobre todo en las exhibiciones de video danza que, a través del Festival Bailar Apantalla, agudicé mi talento curador, para hacer una programación ajustada al público que se acercaba a ver esta maravillosa expresión.

Claudia, ¿qué has entregado a la sociedad desde Crisol? ¿Bailar Apantalla? ¿Cuántas emisiones tiene? ¿Diez años me decías?

Desde Crisol, hemos entregado a la sociedad la visibilidad de la danza en todas sus posibilidades. Recuerdo las primeras emisiones de Bailar Apantalla, por ahí del 2009, que tenía que hablar con los artistas que presentaban sus propuestas, para que dieran doble función, porque era tanta la gente que llegaba, que no cabían en el espacio donde al inicio se programaba el festival. Aunque eran espacios pequeños, no tan grandes, pero ya se estaba generando un nutrido público.

Y de las acciones que hemos generado desde y para la sociedad, han sido siete las emisiones del Festival Bailar Apantalla, que se realizaron a lo largo de diez años; así como, la producción ininterrumpida de espectáculos dancísticos y multimedia de mediano y gran formato. Algo importante en lo que nos enfocamos por algunos años al lado de mis colegas y exsocios Jairo Heli y Betsaida Pardo, fue la formación dancística en diversas escuelas y estilos, tanto para la profesionalización y el perfeccionamiento del talento regional, como para la iniciación a la danza para niños, jóvenes, adultos y personas de la tercera edad. Y, por último, la intensa

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

actividad de vinculación nacional e internacional con otras asociaciones, festivales, escuelas y organismos, dedicados al apoyo y desarrollo de la danza.

Y ¿qué es Bailar Apantalla? Cuéntanos.

Bailar Apantalla inició como una muestra de danza, y también de videodanza. Tuvo que ver con lo que yo tenía al alcance, quién era mi pareja, es realizador audiovisual, yo bailarina, entonces, decíamos: “Bueno, y por qué no difundimos lo que es la videodanza”. Cuando yo empecé Martha, que fue hace muchísimos años, nadie sabía con qué se comía la videodanza. Ahorita, ya está muy difundida, pero antes, nadie sabíamos qué era, si era un registro, o era danza, o era video. Les conflictuaba, sobre todo, a las coreógrafas, porque al momento de que estas dos disciplinas convivían, opinaban que no era ya su coreografía como la habían conceptualizado, entonces, fue excitante y maravilloso ser parte de este inicio. Gustavo Domínguez¹³¹ fue también precursor de la videodanza en occidente, y me daba cuenta de primera mano de esto que te platico. Entonces, fue lo que tenía a la mano, y fue ponerme a trabajar, a producir videodanza y a exhibir producciones locales, y también nacionales. ¿Qué aporte podían tener y cómo podían convivir la tecnología o la videodanza o esta expresión con otras áreas, con otras disciplinas? Justo Bailar Apantalla tiene que ver con eso.

La espina dorsal del festival es la danza, pero en la actualidad convergen diferentes disciplinas, incluso hasta exposiciones de obra plástica. El festival se ha tornado más hacia las artes vivas. Entonces, Bailar Apantalla, son producciones locales, de diversas expresiones, desde videodanza, desde producciones escénicas, desde producciones en un espacio particular, interviniendo un espacio público, un espacio en específico. Antes, yo trabajaba en Cultura U. de G., en las oficinas que estaban en Avenida Vallarta, y ahí inicié con la muestra. En aquel momento era solo una muestra de videodanza. En esa época, yo tenía un espacio de oficinas, y una parte de galería, y entonces, hacía uso de lo que tenía en ese momento

¹³¹ Se refiere a Gustavo Domínguez, realizador de cine y video de la Universidad de Guadalajara, quien fue su pareja durante muchos años.

a la mano. Siempre me han visto seguramente muy inquieta y he tenido apoyos necesarios para coproducir con diferentes instancias. Sobre todo, desde mi alma mater, que es la universidad, a través de Cultura U. de G. Siempre he recibido ese cobijo y ese apoyo por parte de ellos, en todas las emisiones en que se realizó Bailar Apantalla, o inclusive las producciones que tenían que ver con Arte Escena Crisol.

He tenido la suerte de que, si presento un proyecto y requiero de financiación, tengo la financiación. Hemos incursionado en becas, en apoyos. Por ejemplo, fuimos de los primeros en contar con el Estímulo Fiscal para Proyectos de Inversión (EFIARTES), que existía para las artes en general, pero, no para la danza y fuimos de los primeros que obtuvieron este apoyo de EFIDANZA.¹³² Bueno, he estado rascándole por todos lados, becas, convocatorias, apoyos, iniciativa privada, instancias, instituciones. Es un trabajo difícil, porque no vivo al cien de esto, ya que el festival es sin fines de lucro, pero me ha dado muchas satisfacciones. Lo que nos interesa a nosotros principalmente es la difusión, la producción y la generación de trabajo comunitario con otros grupos, y los proyectos siempre salen, a veces inclusive sin recursos y sin dinero. Entonces, es más la terquedad que uno tiene para que salgan las cosas con la mejor calidad.

Antes de la contingencia sanitaria, ¿tenías en cartellera o tenías contemplado ofertar danza contemporánea?

Sí, tenía contemplado y no pude hacerlo por la pandemia, justamente, porque no pude conseguir los recursos. Pero sí tenía contemplada la producción de un proyecto para niños, con la dirección de Luis Miguel Rodríguez y Paola Rubio, y nos tuvimos que esperar. Sin embargo, y hablando de la etapa de la contingencia, no fue una limitante el que no pudiera trabajar en otros proyectos, ya que nos invitaron al equipo de Crisol

¹³² EFIDANZA, es el apartado de danza de EFIARTES. El estímulo es dependiente de la Secretaría de Cultura de México, a través de la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. <https://danza.inba.gob.mx/t%C3%BA-coordinaci%C3%B3n/efidanza.html>

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

a trabajar, a proponer un proyecto en donde le diéramos salida a compañías que estaban programadas en la plataforma que se llama *Escenia*,¹³³ y que ahí se quedaron y no pudieron dar sus presentaciones. Entonces, nos pidieron asesoría de cómo podíamos nosotros lanzar una convocatoria para que, esas compañías que estaban ahí pudieran sacar su proyecto. Se nos ocurrió lanzar una convocatoria que se llama *Células creativas*, y que nos implicó un trabajo exhaustivo y profundo, y así, nosotros tuvimos trabajo y pudimos dar trabajo a todas esas compañías. La universidad, a través de Cultura U. de G., les ofreció un recurso para dar salida a ese programa que estaba atorado. Considero que, hemos hecho mucho trabajo, no del festival, sin embargo, asesorando y también, por encargo. Somos, aunque poquitos, muy prendidos y completos, porque, somos coreógrafos, bailarinas, bailarines, investigadores, directores escénicos, diseñadores de iluminación, fotógrafos. Actualmente, también se han sumado artistas plásticos.

Martha, la verdad, te puedo decir, que ahora, en este momento, para mí sí es danza contemporánea, y siempre aprovecho cualquier ocasión, cualquier momento para programar danza. Aunque, ya no hablo de danza contemporánea, para mí, ya es danza, sin adjetivos, es la danza, es el movimiento. Actualmente, estamos trabajando, por ejemplo, con otra asociación que se llama Teukari, ellos trabajan con comunidades indígenas y con institutos nacionales de pueblos indígenas, y sumamos para hacer un proyecto en donde se va a hacer una colectiva. Esto va a ser, próximamente, un colectivo de treinta y dos artistas en donde, dieciséis artistas son Wixárikas, y dieciséis son artistas plásticos urbanos. Se trabajó a partir de una premisa, se les dio un cráneo bovino, y ellos lo intervinieron como quisieron. Es interesante la manera en que conviven estos artistas, ya estamos montando en el Museo Raúl Anguiano (MURA), esto será próximamente, y entonces, dices, ¿qué tiene que ver la obra plástica con la

¹³³ “Escenia es una plataforma para los profesionales; una herramienta tecnológica al servicio de la comunidad, para ordenar el proceso creativo de las artes escénicas. Escenia es un espacio para reunir, organizar y analizar la información de aquellos proyectos escénicos que estén interesados en solicitar alguna fecha o temporada” en los recintos de la Universidad de Guadalajara (Artes Escénicas, 2021).

danza? Siempre, en todas las propuestas que está inmiscuido Crisol o Bailar Apantalla, siempre vamos a tener una propuesta dancística o de movimiento.

¿Cómo percibes el consumo de este género dancístico hasta antes de la pandemia?

Como siempre he sido de una mente positiva, creo que la danza o la danza contemporánea cada vez está teniendo más espacios. Hemos tenido, por ejemplo, un referente importante como es el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que, queramos o no, fue una plataforma relevante. Ahí fuimos visibles, aunque luego fue muy criticado por cuestionar sobre los que participaban. ¿Por qué ellos? ¿Por qué las escuelas? ¿Por qué las academias? Bueno, se debía tener un lugar donde exhibirse, a lo mejor no había tantos profesionales en ese momento, pero yo creo que era importante contar con un espacio de visibilidad, que, inclusive, lo apliqué desde Bailar Apantalla, algo que se llama Haciendo tablas. Un festival debe de acoger a los profesionales, a los emergentes, a los que tienen ideas completamente fuera de una concepción de lo que es la danza contemporánea. Tiene que caber absolutamente todo, mientras continuemos de esa manera. Con esa apertura, yo creo que cada vez la gente va a presenciar danza, danza contemporánea, la danza teatro, la danza en todas sus formas y modalidades y disfrutar de esa variedad de oferta artística.

Esto nos ha implicado a los que estamos haciéndola, ser cada vez más exigentes y tener un producto de mejor calidad, porque el público te lo va diciendo. Tú vas a ver danza, y la gente antes se salía, yo me acuerdo de que antes se salía y decía: “¿Qué es esta «pachequez?»” (*risas*) “Se la pasan tirados en el piso” (*risas*). Entonces, yo creo que nos ha implicado ser más profesionales cada vez, para que el público pueda asimilar, por lo menos, en Bailar Apantalla, que es de lo que yo te puedo hablar. Hemos tenido muy buenos espacios, creo que hemos abierto la posibilidad a diferentes expresiones, a una expresión de danza contemporánea muy formal, bien hecha, muy técnica, pero, también a expresiones mucho más innovadoras o mucho más provocadoras. También, nos hemos enfocado muchísimo, lo que ha sido para mí una posibilidad de atraer públicos al

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

involucrar a la tecnología. En este momento, no tengo solamente públicos de danza contemporánea, o que se dedican al movimiento, sino que tengo públicos diversos. Tengo públicos inclusive que están, más en esta parte de la tecnología, como ingenieros de robótica, gente que hace audio. Desde ahí estamos abordando la creación, a través de la tecnología.

Entonces, yo tengo públicos diversos, eso me da muchísimo gusto, porque ha sido así, no nada más ha sido la gente de la danza. Hemos tenido cada vez más espacios, cada vez nos metemos en lugares que antes no nos metíamos tan fácilmente.

El público de danza contemporánea en Guadalajara, ¿cómo lo percibes?

El consumo, creo que seguimos trabajando con eso. Hay consumo, pero todavía no creo que haya una industria cultural, nos falta mucho por llegar a decir que existe la industria. Considero que el consumo lo tenemos y que tenemos un público muy específico que ya pide danza. Aunque antes no lo pedía, ahorita ya piden danza, ya quieren ver la manifestación de la danza, y hay un consumo, y supongo, en este momento, ya el público paga un boleto para ir a ver danza, como en el cine que la gente va sin ningún problema y existe una industria cinematográfica muy grande, muy fuerte. En la danza, yo creo que aquí, localmente, todavía nos falta saber de qué va la industria de la danza, para poder adentrarnos en ella.

Es importante mencionar que he logrado que paguen boleto de manera más fácil y sencilla, cuando son artistas internacionales o nacionales, que, para una compañía local, es triste, pero es real. Si yo hago difusión de una compañía internacional o nacional, van a verla, y ahí sí pagan un boleto sin ningún problema. He tenido la experiencia de que tengo el teatro lleno, siempre y cuando son compañías internacionales, tristemente.

¿Cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara? ¿Quién o quiénes legitiman a un artista de danza contemporánea?

Pienso que es la propia historia de uno mismo; los maestros; creo que los públicos, a partir de que vayan a verte o no vayan a verte, de las personas que aprecian el propio acto artístico.

Tendría que ser el crítico de arte, lo que a veces no sucede. Tendrían que ser los periodistas culturales, pienso que, los propios colegas, tendrían que legitimarse mediante la retroalimentación. ¿Quién más? Las instituciones, al darte recursos o no darte recursos, son los que dicen: “Estos son los buenos y estos no son tan buenos”. Por ejemplo, yo veo ahora a estos chicos que tienen un movimiento maravilloso, que son los bailarines de la danza urbana. A ellos, ¿quién los legitima? Pues, la calle, las batallas que ellos mismos hacen, sus propias técnicas.

¿Cómo le harían ellos, los chavos de danza urbana, para entrar en este campo donde están los grupos reconocidos de la ciudad? ¿Quiénes de todas las personas e instituciones que acabas de nombrar, quiénes tendrían que decir “ellos sí son”?

En este caso, los académicos no, lo que normalmente sucede en otras áreas. Un académico legitima a otro académico. En este caso, y por eso pongo el ejemplo de los urbanos, porque aquí no sería. Sin embargo, también, te quiero comentar, que yo los entiendo al verlos y ver ese movimiento que están teniendo, porque he tenido un acercamiento con ellos desde Bailar Apantalla en otras emisiones, y para mí fue una experiencia maravillosa. Yo los veo con posibilidades corporales, que, probablemente, ni un bailarín contemporáneo pueda hacerlo. Ellos, como han estado en la calle y se están legitimando a sí mismos, están llegando a posibilidades expresivas corporales que yo difícilmente lo veo en alguien más. Entonces, en este caso, yo podría legitimarlos y los podría poner en un espacio escénico.

Por otro lado, pienso que somos nosotros mismos, tú, yo, gente que tenemos muchísimo tiempo en esto, que damos clases, que estamos haciendo curaduría, que tenemos festivales, los colegas, que estamos trabajando en el ámbito dancístico, día a día. Esto es, somos nosotros, en este caso, en este ejemplo, por decir, estos urbanos, pues yo no quisiera decir: “Yo los legitimo”, aunque, tengo la libertad de invitarlos a que hagan una propuesta contemporánea en un espacio escénico, que no sea urbano, yo me siento con esta posibilidad de poderlo hacer. A lo mejor, no en otro momento, pero, ahorita, con mis tantos años de experiencia, de saber qué discurso podemos tocar, yo pienso que ahorita, ellos están

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

teniendo muchísimas posibilidades corporales, pero creo que contenidos, no los están teniendo. Entonces, veo ahí una oportunidad para poder hacer, por eso te digo que soy una productora creativa, porque enlazo posibilidades que se me dan en el momento. Creo que puedo legitimar. Yo, Claudia Herrera, que tengo años trabajando en la danza y que tengo un festival, y que digo: “Pongo a un coreógrafo «supercontemporáneo», y hago una propuesta legitimando a estos bailarines urbanos”. Pienso que, son también las historias de vida de las que estamos trabajando.

¿Crees que hace veinte años eso fue el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, que aborita lo comentaste, también una plataforma de legitimación de todos los jóvenes que estaban haciendo en ese momento? ¿Crees que ha sido una plataforma de legitimación?

Definitivamente, un festival te puede legitimar, por supuesto. Hace veinte años, siendo Anzar, en ese momento, jóvenes y con ganas de hacer y de proponer, en el festival tenías esa plataforma visible, donde la gente llegaba y te decía: “Qué increíble, qué maravilla”, te legitimaba como un bailarín o como alguien que no. Algo como, vete a tu casa porque realmente no tienes las condiciones para hacer danza.

Entonces, son muchas cosas las que te pueden legitimar. Hablando de Jalisco, en Guadalajara, me acuerdo de una anécdota, había gente que escribía de danza contemporánea, y hubo una persona a la que no le gustó lo que escribían de su propuesta coreográfica escénica, y esa periodista jamás volvió a escribir de danza contemporánea, porque esta maestra le habló y le dijo: “¿Qué te pasa? Si yo soy la más. No estás entendiendo el concepto que yo quiero, y si no entiendes el concepto, no sabes nada”, y ya nadie más escribió, me refiero a ese momento que fue ya hace muchos años. Considero que tendrían ellos también que legitimar, y tendrían, tendríamos que escribir, y que hablar más cada vez de danza contemporánea y de las cosas que se hacen desde ahí.

Pienso que, aunque se ha abierto de unos años para acá, sigo sintiendo cierta fragmentación de los que hacemos, de los actores culturales dancísticos, estamos fragmentados, no hemos llegado a esta comunidad, de que, tú haces esto, y aunque no me parezca te voy a respetar, porque

Martha Hickman Iglesias

tienes años en esto, y porque tengo respeto por tí, por tu ser dancístico y por lo que has estado investigando. Yo siento que estamos trabajando de una manera muy independiente, a mí me gustaría antes de morirme Martha (*risas*), es que algo sucede con nosotros, no sé si es por nuestra propia formación o si somos muy individualistas, pero, sería increíble que existiera una comunidad más solidaria entre nuestros pares.

Guadalajara, Jalisco.
24 de marzo de 2021.



Fotografía 32. *Adolfo en el Foro.*

Fuente: fotografía tomada por Jorge Edgar Hernández Flores.

Adolfo Galván Ávalos

Director artístico del grupo independiente de danza contemporánea Artefactia

¿Cuál es el nombre de la agrupación que representas administrativamente en este momento?

Artefactia.

¿Cuántos años tienes trabajando en Artefactia?

Desde el 2001, estaré cumpliendo este año, veinte años¹³⁴ trabajando con Artefactia.

¿Has realizado funciones o temporadas con empresas no gubernamentales?

Sí.

Aproximadamente, ¿cuántas veces?

Han sido pocas, yo pienso que, así como presentaciones, unas diez veces. He hecho otro tipo de trabajos, como grabar comerciales, videos, y así, pero como presentaciones unas diez veces.

¿Podrías platicarme cuál ha sido tu experiencia en esas presentaciones?

Por lo general han sido en galerías o cafés, que tienen inclinación cultural, que suelen hacer exposiciones ahí, dentro del café. Y nos invitan para festejos de aniversarios del lugar, o para inaugurar alguna exposición. Algunas veces, pocas, nos han pagado con dinero en efectivo. A veces nos pagan en especie, como cuando hemos trabajado con la Galería Ajolote, nos ofrecen serigrafías; como ellos tienen un taller, hacemos un intercambio de arte.

¿Cuál es la diferencia entre la oferta empresarial y las otras opciones que has realizado (funciones independientes, convenios con el gobierno, funciones universitarias, etc.)?

¹³⁴ La entrevista se realizó el 8 de abril de 2021.

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Considero que hay muy poca oferta empresarial, o al menos en nuestra experiencia, nos ha tocado muy poca relación. Muchas veces nos piden que trabajemos gratis, por eso, casi no aceptamos, porque cuando nos invitan, o nos quieren dar la cena, la cerveza, o algo que ellos tengan en especie. Pienso que no lo ven, como un producto que tienen que pagar, como si no fuéramos proveedores nosotros de un servicio. A diferencia del gobierno, ya que ellos sí tienen muy claro que cuando nos van a contratar, nos tienen que ofrecer ciertas condiciones. Entre ellas está el pago de honorarios.

Entonces, la experiencia que han tenido ha sido sobre todo con galerías o con bares. ¿No han bailado o no los han contratado para congresos, o para eventos particulares?

En estos años que yo tengo no, no nos ha tocado. Según me cuenta Antonio González,¹³⁵ si los llegaron a contratar, hasta bailó para Miss Clairol y el Holiday Inn. Esto es, como tenía muchas bailarinas y se usaba más ese tipo de eventos, entiendo que sí tuvieron ese tipo de experiencia, pero, la verdad, no sé si les pagaban, o lo hacían para promoverse, o cuál era el trato, pero, dice que se movía un poco más con la iniciativa privada.

En tu experiencia, ¿consideras que los honorarios obtenidos de funciones contratadas significan un ingreso económico relevante para los y las integrantes del grupo?

No, para nada.

Y en las funciones con teatros no gubernamentales, ¿los recursos que se obtienen de taquilla significan un ingreso considerable para el grupo?

No, de hecho, en este tiempo que yo he estado, no hemos trabajado con teatros independientes. Más bien, hemos hecho funciones por nuestra iniciativa, más que nos hayan invitado.

¹³⁵ Se refiere a Antonio González, el director general del grupo de danza contemporánea Artefacta.

Y esa iniciativa que ustedes han tenido en espacios que no son del gobierno, ¿se han podido ir por taquilla?

Sí, lo hemos realizado por porcentaje de taquilla.

¿En dónde ha sido o en qué espacios ha sido?

En Chapala, hay un café que tiene un foro, y por medio de un amigo que conocía a la dueña, hicimos una presentación ahí. Es como un foro-café y van muchos extranjeros. La manera en que se realiza es: se anuncia que va a haber función y pagan ellos un extra en su consumo, y nos dan ese extra a nosotros. Ellos ganan por el consumo y nosotros por lo que se cobró extra para la función. No recuerdo el nombre de ese café.

¿Por qué no han bailado en más espacios como el de Chapala?

Pienso que, es porque nuestras coreografías necesitan cierto espacio para desplazarse. Cuando hemos estado en algún café o en foros pequeños, siempre sentimos que las coreografías no lucen, porque está muy apretado todo. De hecho, ahora pienso como en el Teatro El Venero, en el espacio que tiene ahora, y no podríamos bailar ahí, porque no cabemos.

¿Los recursos que se obtienen en la taquilla en los espacios independientes significan un ingreso relevante para el grupo?

No creo, se gana muy poco, podría ganar mil pesos cada bailarín cuando mucho.

Pero eso sería en espacios más grandes, como el Foro de Arte y Cultura, con un aforo lleno, ¿o tú qué piensas?

Últimamente, hemos hecho pocas presentaciones, pero las dos veces que estuvimos en el Teatro Degollado, en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, estábamos al 80 % de público. Además, cuando hicimos la función del veinticinco aniversario del grupo, teníamos como quinientas personas en el Foro de Arte y Cultura, que fue un estreno para celebrar nuestro aniversario. Esa fue la única vez que nos presentamos por nuestra iniciativa. Pero, cuando hacemos pocas

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

funciones de un programa y lo anunciamos como un evento especial, tenemos bastante público; no obstante, si repitiéramos la función, ya no tendríamos público. En esa primera función, convocamos a todos los que les interesa ver un programa nuevo.

Y entonces, como administrador, ¿en qué piensas que radica el logro de tener un aforo tan relevante, que significa un ingreso también relevante para los integrantes?

A lo largo de la trayectoria de Artefacta, que ya son treinta años, hemos logrado acumular un público que ya está cautivo y nos identifica. El logro, también radica, en que solo hacemos una presentación y la anunciamos como un estreno, o como una presentación que es especial como un aniversario, por ejemplo. También, porque estamos dentro de un festival o algo que suena y a la gente le llama la atención y decide asistir.

Como estrategia de difusión, ¿es mejor presentar una sola función más que una temporada?

Así es. Juntar todos nuestros recursos de difusión y a todo nuestro público, en un solo evento.

Adolfo, ¿quién ha gestionado el trabajo de Artefacta?

Lo hacemos nosotros mismos. Cuando éramos un grupo como Naif,¹³⁶ una de las etapas anteriores de la agrupación, en la que éramos como quince o dieciséis bailarines, era muy fácil, porque iba mucha gente, todos «jalábamos» gente. Cuando nos hicimos un grupo de tres, en algún momento fuimos nada más tres, todos nuestros amigos, alumnos y familiares ya nos habían visto, entonces, se vuelve más difícil. Considero que nuestro público es de los cómplices.

¿Pero quién hace todas las gestiones de la búsqueda de espacios o de los convenios?

¹³⁶ Artefacta, inicialmente, en los años noventa, se llamó Neodanza, y desde entonces ha cambiado de nombre en varias ocasiones, debido a que, en palabras de su fundador y director Antonio González: “La necesidad de darle representatividad a cada nueva generación de bailarines” (Hickman, 2023, 85).

Ahorita lo hago yo. Me encargo de las facturas, voy a las oficinas, yo soy el contacto con Artefacta. Lo hago desde hace diez años, también, como en un afán de liberar a Antonio González de estas preocupaciones y que él se pueda dedicar al grupo, porque él nos entrena y él hace la coreografía. Entonces, le dije: “Yo me encargo de lo administrativo para liberarte, tú concéntrate en el trabajo más artístico”, y de alguna manera, muchos de los contactos lo siguen buscando a él. Él hace la relación, y ya les dice: “Para todo lo administrativo, te vas a comunicar con Adolfo”.

En tu opinión, ¿cómo se legitima la danza contemporánea en Guadalajara?

Considero que, en este momento, somos los bailarines, los creadores, que siempre estamos activos y presentando, manteniendo presente a la danza contemporánea en los escenarios, en los festivales, en los cafés, en las galerías, en donde se pueda presentar el trabajo. Hacerlo visible, pero, también creo que por parte del gobierno hay una legitimación, porque siempre aparece un rubro que tiene sus festivales, aparecen todas las convocatorias escénicas, es parte de que está legitimado, pues existe.

Dentro del campo mismo, dentro de la misma comunidad, ¿quién legitima a los artistas?

Pienso que, generalmente, lo haría un crítico de danza contemporánea, pero, creo que aquí carecemos de la crítica, no hay un ejercicio, y ya ni siquiera periodístico, lo único que se hace en prensa es una reseña para anunciar un espectáculo. Sin embargo, ya ni siquiera vemos una reseña de lo que sucedió en ese espectáculo. Se dedican a anunciarnos, tal día se presenta, pero, la prensa no va al espectáculo, y ni siquiera hay una reseña de: “Hubo tantas personas, el público estuvo cálido o no, se trató de esto el espectáculo”. Tenemos olvidado el espacio de la crítica.

Por otro lado, no creo que sea el público quien nos legitime, porque el público también está muy desorientado. Difícilmente tenemos audiencia especializada, que diga: “Esto es danza contemporánea, o no lo es, o pertenece a ciertos subgéneros de la danza contemporánea”. Más bien, dicen: “Me gusta o no me gusta”. Por ejemplo, cuando he llevado a amigos a algunas funciones, dicen: “Es que yo quería que bailaran más, yo vine a

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

ver danza”. De alguna manera, ellos tienen su apreciación, pero no sé si tenga esa relevancia como para legitimar.

Pienso que puede ser la misma comunidad, pero de una manera muy informal. Esto es, yo digo que mis alumnos hacen danza contemporánea porque yo hago danza contemporánea, yo les enseñé. O los que hacen una danza que a mí me gusta, que yo siento que sí está bailada, porque, siento que se está yendo más a lo conceptual o teatral, a lo que no estaba bailado. Aunque, así como legitimar, como alguien que tenga la voz y el «bote», que diga, esto es danza contemporánea, pues no, no creo ni siquiera que haya un debate formal o público.

¿Sería, entonces, la mezcla del trabajo, las instituciones, la escuela y los maestros?

Los maestros son como los directores de los grupos, de las compañías, que nos gradúan a los alumnos, así como: “Cuando yo te invito a bailar a mi compañía, es como que ya te gradué, ya no eres solo mi alumno, ya eres mi bailarín”, como si estuviéramos a otro nivel.

Aparte de eso, creo que los artistas y las compañías, se van ganando su lugar, con base en la calidad de las propuestas y la constancia con la que producen, y que los empezamos a ver. Esto es, «fulano» ya ganó cierta convocatoria, ya va a presentar su obra aquí, ya se está viendo que está produciendo y está teniendo presentaciones, entonces, ya los vemos como miembros de la comunidad de danza contemporánea.

Guadalajara, Jalisco.
8 de abril de 2021.

AGRADECIMIENTOS

Los agentes sociales que compartieron su experiencia para construir el presente libro han formado parte del campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara en los últimos veinticinco años, contribuyendo a construir la historia desde un aspecto artístico, social y de gestión cultural.

Espero que toda la información que contiene esta obra sirva para que quien lo lea, pueda conocer aspectos relevantes del capital cultural y simbólico de los agentes sociales de la danza contemporánea, así como, su visión y experiencias en la producción, mediación, circulación y recepción. Ha sido para mí una gran satisfacción compartir con los lectores, todo lo que artistas, gestores, funcionarios, promotores, empresarios y periodistas culturales, me comunicaron.

Agradezco infinitamente a mis directores y asesor de tesis doctoral, Doctor Tomás Peter Núñez, Doctora Margarita Tortajada Quiroz y Doctor José Luis Mariscal, por haber guiado mi investigación con generosidad y grandeza, lo que me permitió realizar los instrumentos que utilicé para las entrevistas mostradas en este libro. También, agradezco al Sistema de Universidad Virtual y al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, de mi casa de estudios y trabajo docente, la Benemérita Universidad de Guadalajara.

Especialmente, mi agradecimiento y cariño para todos y cada uno de los agentes del campo de la danza contemporánea de Guadalajara, que confiaron en mi juicio y compromiso como investigadora, dedicándome su tiempo para la realización y revisión de las entrevistas. Larisa González Chávez, Meztli Robles Covarrubias, Olivia Díaz Cervantes, Rafael Carlin Hernández, Pablo Jasso García, Paloma Martínez Ortega, Lizbeth Herrera Almanza, Alfonsina Riosantos, Elizabeth Mercado Espejo, Velvet Ramírez Machuca, Antonio González Juárez, Guillermo Covarrubias Dueñas, Guillermo Naranjo Vázquez, José Alfredo Sánchez Gutiérrez, Cecilia González Gutiérrez, Ricardo Solís Pérez, Alma Olivia Gómez Villareal,

Laura Iveth López Marín, Rebeca Pérez Vega, Olga Gutiérrez Cortés, Angélica Íñiguez Pérez, José Luis Coronado Vázquez, Olga Valencia González, Aimeé Muñiz Machuca, Alfonso Javier Collignon Orozco, Juan Méndez Rosas, Dalia Zúñiga Berúmen, Rocío Inzunza Escobar, Josué Valderrama Villanueva, Claudia Herrera Navarro y Adolfo Galván Ávalos.

Agradezco también, el apoyo técnico de Magdalena Bocanegra Hernández, Tanya Melissa Rodríguez Moreno y Víctor David Cecilio Rosas Padilla, en la realización de las fotografías. Así como al personal técnico y administrativo del Teatro Experimental de Jalisco.

Finalmente, agradezco de manera muy especial al Maestro Jorge Edgar Hernández Flores por haberse sumado a la realización del proyecto, enriqueciendo el contenido de este libro con su propuesta de arte visual. Así mismo, al Cuerpo Académico UDG-CA-923 *Estudios contemporáneos sobre Arte*, por contribuir a la realización y legitimación de *Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara. Testimonios de agentes sociales de un campo artístico*.

Martha Hickman Iglesias.
Febrero de 2025.

SEMBLANZAS

Rafael Carlín Hernández. Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara, cuenta con una sólida formación en danza contemporánea —Graham, Limón, Nikolais, Butoh, improvisación— y disciplinas como ballet, jazz y teatro del cuerpo, estudiando con maestros destacados de México y el extranjero. Ha trabajado con compañías y coreógrafos como Contempodanza, Barro Rojo, Cecilia Lugo, Raúl Parrao y Diego Piñón. Como creador, ha desarrollado obras para teatro y ópera, y posee quince años de experiencia docente, especializándose en técnica Limón y teatro del cuerpo. Ha recibido reconocimientos como Mejor Bailarín en el Festival Lila López, becas del FECA, PECDA, FONCA y Proyecta, y fue finalista de los premios Guillermina Bravo e INBA-UAM. Ha presentado su trabajo en destacados foros nacionales e internacionales en países como Francia, Alemania y China. Actualmente, es docente en la U. de G. y el INBA, y dirige Rafael Carlín y Compañía desde 2003. (Información obtenida del programa de mano de la obra *La primavera*, 2016).

Alfonso Javier Collignon Orozco. Promotor cultural y periodista con más de veinte años de experiencia en la difusión de las artes. Desde el 2000, ha organizado eventos como tertulias literarias, exposiciones y festivales de cine. Su incursión en la radio comenzó en 2008 con la sección *Cartelera cultural*. Ha colaborado en emisoras con Grupo Acir, Radio Vital y Jalisco Radio, y en 2010 lanzó *Charlando con la Cultura*, un programa que ha generado más de mil entrevistas con figuras como Elena Poniatowska y Plácido Domingo. También dirige la Muestra de Cine Independiente, impulsando cineastas emergentes. Defensor de la ética periodística y crítico de las políticas culturales en México, aboga por mayor apoyo a las artes. Su labor combina radio, prensa y gestión cultural con el objetivo de acercar la cultura al público general. (A. Collignon, comunicación personal, 2 de septiembre de 2024).

José Luis Coronado Vázquez. Gestor y promotor cultural con amplia experiencia en planificación, gestión interinstitucional e implementación de programas culturales. Especializado en educación artística, artes visuales, patrimonio y cultura comunitaria. Licenciado en Desarrollo Cultural (CONACULTA-UAN) e Ingeniería Industrial (ITESO), con formación complementaria en gestión cultural, historia del arte y fotografía. Inició su trayectoria en el Centro de Promoción de ITESO (1994-2005) y la Dirección General de Cultura de la Universidad de Guadalajara (2005-2008). Ha ocupado cargos institucionales como Subdirector Operativo del Centro de la Imagen (CONACULTA, 2009-2015), Jefe de Patrimonio en Zapopan (2016-2021) y Director de Cultura en Guadalajara (2022-2024). Docente en ITESO (2017-2018), ha coordinado festivales, talleres e investigaciones con impacto en el ámbito cultural. Miembro del Comité de Planeación y jurado del PECDA (2007-2020), su labor ha fortalecido la gestión y promoción cultural en el estado. (J. Coronado, comunicación personal, 28 de agosto de 2024).

Guillermo Covarrubias Dueñas. Actor, director, productor y dramaturgo, Covarrubias cuenta con una sólida formación en dirección teatral y actuación, perfeccionada con maestros como Ludwig Margules y Sergio Jiménez. Es licenciado en Artes Escénicas y maestro en Gestión Cultural por la Universidad de Guadalajara. Su carrera incluye más de cuarenta y cinco actuaciones y la dirección de más de treinta montajes, como *Las brujas de Salem* y *La Divina Comedia*. También es autor de obras como *Las Poquianchis* y *El hereje*, abordando temas de impacto social. En gestión cultural, fue Director de Teatro en la Secretaría de Cultura de Jalisco (2001-2010), Coordinador en Cultura UDG (2014-2015) y Director de Cultura de Tonalá (2015-2018, 2021-2024). Entre sus aportes destacan su labor en la Compañía Estatal de Teatro y la Muestra Estatal de Teatro, fortaleciendo la cultura teatral en Jalisco. *Información obtenida de la carpeta de la puesta en escena Arráncame la vida y de la página del Gobierno de Tonalá (2016).*

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Olivia Díaz Cervantes. Destacada figura de la danza contemporánea, con más de cincuenta años de experiencia como bailarina, coreógrafa, docente y directora. Formada en el Centro de Seguridad del IMSS, el Ballet Nacional de México del INBA y la Escuela de Danza Moderna de Amalia Hernández, se especializó en técnicas como Graham, Limón y Nikolais, perfeccionando esta última en Nueva York. Su carrera incluye participación en los grupos Espejos y Ollin. Fundó el Taller de Danza Contemporánea en la Universidad de Guadalajara y dirigió por más de veinte años Creatomóvilis, el grupo de danza contemporánea de la Dirección de Cultura de Guadalajara. Actualmente, continúa su labor formativa en el Taller de Danza Contemporánea de Guadalajara, dejando una influencia perdurable en la danza contemporánea de Jalisco. (Información obtenida del programa de mano del *Homenaje a Olivia Díaz*, 29 de abril del 2024, en el Teatro Experimental de Jalisco).

Adolfo Galván Ávalos. Artista de danza contemporánea con más de veinte años de trayectoria como bailarín, coreógrafo, profesor y director. Licenciado en Gestión Cultural por la Universidad de Guadalajara, complementa su formación con un diplomado en Didáctica de las Artes por la SEP, integrando visión artística y pedagógica. Ha interpretado obras de reconocidos coreógrafos como Antonio González y Paloma Martínez, y colaborado con Huitzil Danza Teatro y Devorarte Ideas. Ha participado en festivales como el Festival Internacional Cervantino, el Festival Cultural de Zacatecas y el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González. Su labor ha sido reconocida con apoyos como el PECDA (2008-2009) y Contigo en la Distancia (FONCA, 2020). Actualmente, continúa su labor artística y educativa a través de Ajolote Danza, un proyecto enfocado en la formación, creación y difusión de la danza contemporánea. (A. Galván, comunicación personal, 19 de agosto de 2024).

Alma Olivia Gómez Villareal. Artista escénica, productora y docente especializada en danza clásica y contemporánea. Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara, es profesora a nivel medio

superior y codirectora desde 2009 de Tso, Artes Escénicas / Tso, Niñas y Niños, donde crea proyectos innovadores como productora, coreógrafa y bailarina. También dirige el estudio Espiral y anteriormente lideró Athelas, Arte Escénico. Ha colaborado con el Taller Coreográfico de Guadalajara y Arjos Danza. Su trayectoria ha sido respaldada por importantes apoyos culturales, incluyendo el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nayarit, el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, el PECDA Jalisco y los fondos Proyecta producción y traslados. (A. Gómez, comunicación personal, 14 de agosto de 2024).

Larisa González Chávez. Artista escénica especializada en danza contemporánea y ballet clásico, con una sólida formación en instituciones como la Universidad de Guadalajara y el Ballet de Cámara de Jalisco. Se desarrolló en el Taller Coreográfico de la U. de G. y amplió su formación en Cuba y Nueva York, especializándose en la técnica Nikolais. Su experiencia incluye participación en talleres internacionales de danza experimental y movimiento creativo en el Festival La Habana en Movimiento. Actualmente, es profesora de Ballet clásico y Composición coreográfica en la Licenciatura de Artes Escénicas del CUAAD de la U. de G. Ha sido jurado en proyectos como PECDA y Proyecta, y dirige el Colectivo i, con el que ha participado en destacados festivales nacionales e internacionales. Además, imparte talleres de metodología artística en diversas instituciones culturales mexicanas. En 2013 obtuvo el grado de Maestra en Educación y Expresión para las Artes. (L. González, comunicación personal, 18 de agosto de 2024).

Cecilia González Gutiérrez. Bailarina, coreógrafa, cantante y actriz, especializada en danza contemporánea. Egresada de la Universidad de Guadalajara como Licenciada en Artes Escénicas, se especializó en danza contemporánea y coreografía. Fue becaria del PECDA en 2010 y 2011, representando a Tamaulipas. Fundadora y directora de DOCA Danza Contemporánea, lidera este espacio como coreógrafa y bailarina, y dirige El Nido DOCA, un centro de entrenamiento especializado. Ha partici-

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

pado en importantes festivales nacionales e internacionales, como el Festival Mundial de las Juventudes Artísticas en Cuba y el Festival Internacional de Danza Lila López. Su formación incluye talleres con destacados artistas como Raúl Platas y Carla Maxwell. Reconocida por su talento, fue nominada a mejor bailarina en Los Premios del Público GDL 2024. También ha colaborado como actriz y bailarina invitada en producciones teatrales y espectáculos de Altea Corp. (C. González, comunicación personal, 21 de agosto de 2024).

Antonio González Juárez. Artista multidisciplinario de Guadalajara, inició su trayectoria en gimnasia artística en 1983 como atleta, monitor y juez nacional. En 1984 comenzó su formación en danza en el Instituto Cultural Cabañas, destacándose como bailarín, profesor y coreógrafo en el Ballet Clásico de Jalisco hasta 1989. En 1990 fundó Neodanza Ballet Teatro Independiente, evolucionando en proyectos como Arcanum, La Libido, Naíf, Quebranto y Artefactia, donde ejerce como director y coreógrafo. Fue asesor coreográfico y docente en la gimnasia femenina estatal y profesor en la Escuela de Danza Clásica de la Secretaría de Cultura de Jalisco hasta 1997. En 1996 creó el taller Minimal en el ITESO, siendo nombrado Profesor Asociado en 2008. Colabora en instituciones como el CEDART. Actualmente, dirige Artefactia, es docente en la Universidad de Guadalajara y profesor en la Escuela de Ballet Giselle y la EFID. (A. González, comunicación personal, 28 de octubre de 2024).

Olga Gutiérrez Cortés. Artista interdisciplinar, investigadora, pedagoga y curadora, actualmente curadora de artes vivas en el Museo de Arte de Zapopan y profesora en ESARQ. Licenciada en Danza por la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo y certificada en educación somática por The Center for Body-Mind Movement (EUA). Su obra ha sido presentada en países como México, Francia, Alemania y Brasil, destacando en coproducciones internacionales para Salmon Festival (España), Siemens Foundation (Alemania) y el Teatro Nacional de Quito (Ecuador). Fue Creadora Artística Honorífica del Sistema Nacional de Creadores de Arte (2018-2021) y ha recibido premios de IBERESCENA, Prince Clauss,

Prodanza y PICE. También ha publicado ensayos en México, Brasil y Colombia. Ha curado y programado festivales de danza contemporánea y artes vivas en América y Europa, además de ser mediadora cultural en proyectos de intercambio artístico. Su trayectoria combina arte, pedagogía y gestión cultural a nivel internacional. (O. Gutiérrez, comunicación personal, 11 de septiembre de 2024).

Lizbeth Herrera Almanza. Licenciada en Artes Escénicas para la Expresión Dancística con orientación en danza contemporánea y Maestra en Educación y Expresión para las Artes por la Universidad de Guadalajara. Su carrera combina una sólida formación académica y artística. Becaria del PECDA (2013-2014) en la categoría Desarrollo Individual, destaca por su compromiso con la investigación, reflejado en el artículo *Proceso creativo de la obra coreográfica de danza contemporánea: Transmutar el alma*. Ha perfeccionado técnicas como Graham, Limón, *Butoh* e Improvisación de contacto, y compartido su experiencia internacionalmente en Cuba, Perú, Colombia y Nicaragua. Como intérprete, participó en cortometrajes como *Letargo*, premiado en el Druk International Film Festival de Bután, y *Andróginos*. Integrante de Transmutación, Colectivo i y Rafael Carlín y Compañía. Desde 2012, es docente en la U. de G., donde imparte técnica Graham y creación coreográfica, siendo clave en la formación de nuevas generaciones en danza contemporánea. (L. Herrera, comunicación personal, 8 de agosto de 2024).

Claudia Herrera Navarro. Licenciada en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara, Herrera cuenta con más de treinta años de experiencia como bailarina y artista escénica, destacándose por su versatilidad en danza, teatro y *performance*. Inició su carrera en la Compañía de Danza Contemporánea de la U. de G. y en Anzar, ambas de Cultura UDG. Fundadora y presidenta de Arte Escena Crisol A.C., ha impulsado la producción, investigación y difusión de las artes escénicas durante quince años, promoviendo la formación de nuevos públicos y la salud integral a través del arte. Entre sus proyectos más destacados está el Festival Bailar Apantalla, que celebró su octava edición en 2020. Ha producido

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

más de 200 espectáculos en México, Estados Unidos y Europa, incluyendo *Balam: el último guerrero jaguar* y *Azteca Spirit*. Durante la pandemia desarrolló iniciativas como abcDanza y Células Creativas y diseñó espectáculos comerciales con más de doscientos cuarenta presentaciones anuales. (C. Herrera, comunicación personal, 13 de septiembre de 2024).

Martha Hickman Iglesias. Bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de danza contemporánea, formada en la Facultad de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana. Es Licenciada en Artes Escénicas, Maestra en Educación y Expresión para las Artes y Doctora en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara, donde es profesora de tiempo completo. Actualmente, cursa un posdoctorado en la Universidad de Buenos Aires con el Dr. Jorge Dubatti. Su carrera incluye temporadas en Guadalajara, Ciudad de México y festivales en varias ciudades del país. Ha presentado su obra en Argentina, Cuba y Nicaragua, además de publicar veinte artículos y capítulos sobre danza y cultura. Autora del libro *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*, ha participado en más de cincuenta coloquios y recibido seis becas artísticas como creadora. Es fundadora y directora de Transmutación Danza Contemporánea.

Rocío Inzunza Escobar. Bailarina y creadora escénica con más de treinta años de experiencia en la escena artística de Jalisco. Inició su formación en danza clásica en 1989, certificándose en 1996 en la Academia del Ballet Guadalajara, bajo la dirección de Alejandro y Violette Zybine, referentes de la escuela rusa. Su preparación incluye danza española, jazz, técnicas contemporáneas, composición coreográfica y un Diplomado en Coreografía avalado por la Secretaría de Cultura de Jalisco. Ha recibido reconocimientos como el Premio Culiacán de Coreografía José Limón por su obra *Viento* y becas de instituciones como FECA, FONCA y PECDA. Fundadora de compañías como Danzare Spacio Alterno, Cuerpo Rojo y Ginesal Ensamble, ha desempeñado roles como directora artística, coreógrafa y bailarina. Además, ha colaborado con importantes agrupaciones,

aportando a la creación de obras de distintos formatos. (R. Inzunza, comunicación personal, 3 de septiembre de 2024).

Angélica Íñiguez Pérez. Con veintitrés años de experiencia en periodismo cultural e investigación, Íñiguez se especializa en danza y el cuerpo, trabajando en radio, prensa, televisión y medios digitales. Es cofundadora y directora de contenidos de Podcastera.mx desde 2020. En 2019 creó el *Diplomado Creativo Corpusapiens* y fundó el primer archivo de danza en Jalisco, complementado en 2021 con un podcast homónimo para preservar el patrimonio dancístico. Autora de libros clave como *Bailar en Guadalajara* y *En busca de la libertad*, sus investigaciones han sido incluidas en publicaciones como *Jalisco en el mundo contemporáneo* (UdeG). Es Maestra en Investigación de la Danza por el INBA, con mención honorífica, y Licenciada en Artes Audiovisuales (U. de G). Con formación en danza contemporánea, ballet y técnicas somáticas, Íñiguez integra investigación y creación artística, promoviendo la reflexión y educación en torno a la danza y las artes escénicas. (A. Íñiguez, comunicación personal, 28 de agosto de 2024).

Pablo Jasso García. Fundador, bailarín y coreógrafo de DOCA Danza Contemporánea desde 2008, es Licenciado en Artes Escénicas para la Expresión Dancística por la Universidad de Guadalajara, con especialidad en danza contemporánea. Becario del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Tamaulipas en 2010 y 2011, ha colaborado como docente y coreógrafo en instituciones como la Universidad Panamericana y el Instituto Superior de Artes Escénicas. Ha sido bailarín en espectáculos como *Fandango. La nueva cara de México*, y *Azteca Spirit*, y principal en producciones de AlteaCorp. Participó en la inauguración de los Juegos Panamericanos (2011) y en festivales internacionales como el Onésimo González, el Festival Mundial de las Juventudes en Cuba y el Festival del Desierto. Se ha formado con destacados maestros como Víctor Ruiz, Raúl Platas y Eduardo Torroja. Su trayectoria incluye docencia, creación y presentaciones en escenarios nacionales e internacionales. *Dossier del grupo DOCA danza contemporánea, 2024.*

Laura Iveth López Marín. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (ITESM), Maestra en Gestión Cultural (UDG) y con un Posgrado en Cohesión Social y Cultura de Paz (Universidad de Barcelona), Laura Iveth ha dedicado su carrera a la promoción de las artes escénicas y la gestión cultural. Ha participado en más de treinta producciones de ópera, teatro y danza con destacadas agrupaciones como la Compañía Nacional de Teatro, A la Deriva Teatro y Luna Morena, donde es asesora en gestión y promoción artística. En 2010, cofundó Axolote Artes Escénicas, especializado en teatro cabaret, y en 2012, creó CorpoCreativo, una asociación civil que impulsa proyectos de cultura de paz, participación ciudadana y prevención del delito mediante el arte. Su labor se centra en utilizar las artes como herramienta de transformación social y en fomentar buenas prácticas culturales y gubernamentales. (L. López, comunicación personal, el 20 de septiembre de 2024).

Paloma Martínez Ortega. Pionera de la danza experimental en Guadalajara, es reconocida como bailarina y coreógrafa de renombre. Formada en ballet clásico y danza contemporánea, amplió su preparación en el Ballet de Amalia Hernández y posteriormente en Nueva York con Alvin Nikolais y Murray Louis. También estudió danza *Butoh* y técnicas teatrales, desarrollando un enfoque interdisciplinario. Ha sido intérprete y coreógrafa en el grupo Integración de la Universidad de Guadalajara y el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, participando en giras internacionales por Europa, Israel y Estados Unidos. Desde 1987 trabaja como coreógrafa independiente, colaborando con artistas como Lola Lince y Ernesto Cano, y dirigiendo el Grupo Gineceo de la U. de G. Ha impartido talleres en instituciones como el ITESO y la Compañía Luna Morena, viajando a China. Reconocida con premios como el Mérito Dancístico 2010 y Creadora Emérita del PECDA 2019, su trayectoria es un referente en México. (P. Martínez, comunicación personal, 29 de agosto de 2024).

Juan Méndez Rosas. Artista multidisciplinario y gestor cultural, Méndez es reconocido por su promoción de las artes circenses en México.

Tras estudiar Ingeniería Industrial, redirigió su carrera hacia las artes escénicas, especializándose en clown y teatro físico en Europa y Canadá. Su formación lo llevó a presentarse en festivales internacionales en países como Estados Unidos, Argentina y Corea del Sur. En 2014, fundó Periplo Desarrollo y Cultura A.C., organización que utiliza el arte como herramienta de desarrollo humano y transformación social. A través de Periplo, impulsa proyectos que enriquecen el panorama cultural y benefician a comunidades, visibilizando el valor del arte circense y escénico. Su labor destaca por fomentar la inclusión y promover el arte como agente de cambio, contribuyendo a la construcción de una sociedad más consciente y comprometida con la cultura. (J. Méndez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2024).

Elizabeth Mercado Espejo. Egresada de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, ha desarrollado una carrera como bailarina, maestra y creadora en disciplinas como danza contemporánea, experimental, *Butoh*, danza ritual y yoga. Certificada en *Hatha* Yoga, Yoga *Chikitsa*, Restaurativo y *Kundalini*, integra la danzaterapia y el movimiento somático con Feldenkrais en su enfoque artístico. Ha participado en festivales internacionales en México, Argentina, Francia y España. Inspirada por la naturaleza, encuentra en ella una fuente de creatividad y espiritualidad que guía su obra. Colabora con la Colectiva Hilos, promoviendo la paz a través de *performances* artísticos. Actualmente, profundiza en el *Butoh*, la danza ritual y el yoga, concibiéndolos como caminos de transformación personal y conexión social. Su práctica refleja una búsqueda continua de aprendizaje desde el corazón, creando arte como medio de compartir y enriquecer su visión del mundo. (E. Mercado, comunicación personal, 27 de agosto de 2024).

Aimeé Muñiz Machuca. Egresada de Ciencias y Técnicas de la Comunicación por la UNIVA, descubrió su interés por las artes escénicas durante su etapa universitaria, aunque decidió enfocar su carrera en el periodismo. Con más de veinticinco años de trayectoria, se ha especializado en cultura, colaborando en destacados medios como *Siglo 21*, *Mural* y *El*

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

Informador. En este último, además de ser editora de *Artes, Panorama Internacional y Suplementos*, escribió la columna *Entre las piernas*. Reconocida por su conocimiento en música y artes escénicas, es una figura clave en el desarrollo del teatro y la danza en Jalisco. Su experiencia incluye colaboraciones en revistas como *Manos Libres* y la *Gaceta Universitaria*. Actualmente, trabaja en comunicación institucional en la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural de Jalisco, aportando su amplia experiencia en el ámbito cultural y periodístico. (A. Muñiz, comunicación personal, 27 de agosto de 2024).

Guillermo Naranjo Vázquez. Licenciado en Artes Escénicas por la Universidad de Guadalajara e ingeniero en Computación por el Centro Universitario UTEG, es fundador y director de Ajna Danza Contemporánea, donde desarrolla la propuesta *Catarsis de Movimiento*. Su trayectoria incluye roles como bailarín, coreógrafo y docente, participando en festivales nacionales e internacionales como Onésimo González, Habana Vieja y el Premio Nacional de Danza Guillermo Arriaga. Ha obtenido medallas en danza contemporánea y jazz en el concurso internacional Attitude 2010, y sus obras se han presentado en teatros como el Teatro Degollado y el Teatro Guillermina Bravo. Ha recibido becas de la Secretaría de Cultura, como Proyecta producción (2015) y PECDA Jalisco (2022). Docente en instituciones como ISAE y DanzCorp, también colabora con artistas como Yukko Chan. Actualmente, dirige Ajna Danza Contemporánea, buscando una expresión dancística más humana y conectada. (G. Naranjo, comunicación personal, 15 de septiembre de 2024).

Rebeca Pérez Vega. Periodista cultural con más de veinte años de trayectoria en medios de prestigio en México. Licenciada en Ciencias y Técnicas de la Comunicación por la UNIVA, ha trabajado en medios como *Público-Milenio*, *Diario NTR* y *Mural* del Grupo Reforma, especializándose en políticas públicas y la agenda artística local y nacional. Su labor ha trascendido los medios escritos, colaborando en revistas como *Magis* del ITESO. Es coautora de *Teatro Experimental de Jalisco. 60 años* (2021), explorando la integración plástica del recinto, y *El Jergario Tapatío Ilustrado*

(2015), sobre los modismos de Guadalajara. Con un enfoque crítico y riguroso, Rebeca es una figura clave en el periodismo cultural, aportando análisis profundo y visibilizando temas esenciales para el desarrollo artístico en Guadalajara. (R. Pérez, comunicación personal, 27 de agosto de 2024).

Velvet Ramírez Machuca. Creadora escénica, coreógrafa, docente y “artivista”, titulada con honores en la Maestría en Investigación de la Danza por el CENIDI-Danza José Limón y en Coreografía por la ENDCyC. En 2015 fundó Velvet Ramírez Danza, un proyecto interdisciplinario que explora el cuerpo en diálogo con diversas artes. Su trabajo ha sido presentado en escenarios locales y nacionales, colaborando con destacadas compañías de danza y teatro. Actualmente, es docente en el ITESO y ha recibido becas como el PECDA Jalisco y FONCA. En 2020 se integró al Comité en Defensa del Bosque El Nixticuil, combinando arte y activismo para proteger este territorio a través de movilizaciones comunitarias y acciones legales. Su trayectoria refleja un compromiso profundo con la danza como medio de expresión artística y herramienta para la transformación social. (V. Ramírez, comunicación personal, 22 de agosto de 2024).

Alfonsina Riosantos. Bailarina y coreógrafa mexicana, con formación en danza contemporánea en la Universidad de Guadalajara, el CEDART José Clemente Orozco y el Instituto Cultural Cabañas. Riosantos se ha especializado en la danza *Butoh*, eje central de su obra creativa. Miembro durante cinco años de la Compañía de Lola Lince, su práctica artística fue enriquecida por la influencia de maestros internacionales como Ko Murobushi, Tadashi Endo y Diego Piñón. Además, su visión estética se nutre de un Diplomado en Historia del Arte y Literatura, reflejando en sus piezas temas como la transitoriedad y el desasosiego, vinculados al psicoanálisis y la literatura. Con más de veinte años de trayectoria, ha creado más de una docena de piezas y fomentado la creación colaborativa a través de talleres. Ha sido becaria de programas como PECDA, CECA

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

y FONCA. En 2020, fundó la compañía Camino.cuerpobutoh, consolidando su aporte a la danza experimental en Guadalajara. (A. Riosantos, comunicación personal, 16 de agosto de 2024).

Meztli Robles Covarrubias. Actriz, bailarina, titiritera y docente, con una sólida formación académica en artes escénicas. Egresada de la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en Danza Contemporánea y de la Maestría en Educación y Expresión para las Artes de la Universidad de Guadalajara. En 2012 fundó la Compañía El Cruu, de la que es directora general y artística. Su trayectoria incluye colaboraciones en danza, teatro y cine. Ha recibido reconocimientos como el Premio a Mejor Co-Actriz en la Muestra Estatal de Teatro Jalisco (2012) y una nominación a Mejor Actriz en los Premios del Público a las Artes Escénicas (2023). Ha impartido talleres en Pinar del Río, Cuba (2011) y Manizales, Colombia (2018). Actualmente, forma parte de las compañías Luna Morena, Anima Escénica y Delirantes Teatro. También desarrolla talleres de investigación corporal como *Estados del Cuerpo* y *Espacio Interior para mujeres*. (M. Robles, comunicación personal, 5 de septiembre de 2024).

José Alfredo Sánchez Gutiérrez. Comunicador, músico y periodista cultural, formado en Ciencias de la Comunicación por el ITESO, ha dedicado su carrera a la promoción de la cultura. Como locutor y productor, ha liderado programas como *Preludio* (XEJB), *Entrada Libre* y *Señales de Humo* (Radio UdeG), creando espacios para el análisis cultural. Músico versátil, formó parte de grupos como Escalón2, Ars Antiqua, Forseps y El Personal, y fue director musical de Jaramar durante una década, contribuyendo a la música jalisciense con su fusión de géneros. En el ámbito editorial, ha escrito columnas culturales y es autor de *De Memoria* (2013) y *La Música de Acá* (2018), crónicas sobre los movimientos artísticos de Jalisco. Fue subdirector de la Red Radio UdeG (2019-2022), consolidándose como referente en la difusión cultural. Actualmente, escribe ensayos, textos periodísticos y ficción, manteniéndose como una figura influyente en la escena cultural contemporánea. (J. Sánchez, comunicación personal, el 26 de agosto de 2024).

Ricardo Solís Pérez. Escritor, periodista y traductor sonorenses, se ha destacado en la literatura y el periodismo cultural de México. Formado en Derecho y Literaturas Hispánicas en la Universidad de Sonora, ha trabajado en medios locales y nacionales y como docente en Sonora, Sinaloa y Jalisco, fomentando la lectura y la escritura. Ha colaborado con la Escuela de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora y editado revistas literarias en Sonora y Jalisco. Reconocido con premios como el Nacional de Poesía Bartolomé Delgado de León (1996) y el Nacional de Poesía Efraín Huerta (2007), es autor de poemarios como *Poesía nómada* y *Cuerpo en mi cuerpo*, incluidos en antologías relevantes. Entre 2015 y 2018 dirigió la Jefatura de Bibliotecas de Zapopan, y en 2019 publicó *Miniaturas cónicas*. Su obra refleja un compromiso profundo con la poesía y la promoción cultural. <https://bibliotecadigital.sonora.gob.mx/ricardo-solis-navojoa-sonora-1970/>

Josué Valderrama Villanueva. Intérprete, coreógrafo y docente. Ha colaborado con compañías como la Compañía Nacional de Danza, Utopía Danza Teatro y Tania Pérez Salas, entre otras. Su talento ha sido reconocido con premios como el segundo lugar en el Premio INBA-UAM de Composición Coreográfica (1999) y como finalista en el IX Concurso Internacional de Danza de París (2000). También ha recibido becas de programas como Jóvenes Creadores del FONCA y CECA. Fundador de instituciones como Movidanza, Guadalajara en Movimiento y el Instituto Superior de Artes Escénicas, dirige esta última, que ofrece licenciaturas en Danza y Actuación. Con Nubem, ha sido beneficiario de programas como SUCEDE y ENARTES, presentando obras en el Premio Guillermo Arriaga. Su aporte cultural incluye ser jurado en programas de fomento artístico como PECDA y FONCA. (J. Valderrama, comunicación personal, 17 de septiembre de 2024).

Olga Valencia González. Destacada en el teatro mexicano, Valencia ha construido una prolífica carrera como actriz, directora, docente y promotora cultural. Debutó en 1975 con *El Juego que todos jugamos*, dirigida

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

por Pedro Matute, obra que marcó el inicio de su ascenso en el teatro. Desde 1979 imparte clases en la Universidad de Guadalajara, formando a nuevas generaciones de artistas. En 1982 fundó junto a Javier Serrano su compañía teatral y en 1992 abrieron la Casa de Teatro El Venero, reactivada en 2018 como Teatro El Venero. Ha participado en cerca de cincuenta montajes, producido veinte proyectos y dirigido más de quince obras. Reconocida con premios como La mujer en la cultura y Mejor Actriz, también ha sido jurado en becas culturales. Su legado artístico y compromiso han consolidado su influencia en el teatro contemporáneo de Guadalajara. (Pérez)

Dalia Zúñiga Berúmen. Licenciada en Letras por la Universidad de Guadalajara, ha dedicado más de treinta años al periodismo cultural especializado en artes escénicas en Guadalajara, Torreón y Monterrey. Actualmente trabaja como correctora de estilo en la editorial Folia de la Universidad Autónoma de Guadalajara, donde co-creó la *Libreta de entrenamiento para lectores*. Es autora de *Casas del mar y Haciendas y Casonas de Jalisco. Hoteles concepto*. Además de ser articulista en *Relatos de un maniquí*. Ha entrevistado a destacados exponentes del teatro y la danza, como Jesús Hernández, Susana Romo, Isaac y Esteban Hernández, entre otros. También tomó talleres con artistas como Dulcinea Langfelder y Juanita Urrejola. Como actriz *amateur*, participó en la lectura dramatizada *Inmarcesible María* en el Conjunto Santander de Artes Escénicas. Actualmente, guía talleres de escritura terapéutica y autobiográfica, combinando su experiencia literaria con su interés en el desarrollo personal. (D. Zúñiga, comunicación personal, 30 de agosto de 2024).

LOCACIONES DE LAS FOTOGRAFÍAS

- Bosque Los Colomos.
- *Capilla abierta* de Mathias Goeritz y Luis Barragán.
- Conjunto Santander de Artes Escénicas.
- Edificio Arróniz. Sede de Secretaría de Cultura Jalisco.
- Ex Claustro de Santa María de Gracia.
- Foro de Arte y Cultura.
- Laboratorio de Artes Variedades (LARVA).
- Paseo Chapultepec.
- Parque Agua Azul.
- Parque natural Huentitán.
- *Plaza fuente* de Fernando González Cortázar.
- Plaza La Rambla Cataluña.
- Plaza Fundadores.
- Teatro Alarife Martín Casillas.
- Teatro Degollado.
- Teatro Experimental de Jalisco.
- Teatro Guadalajara Ignacio López Tarso.
- Teatro Jaime Torres Bodet.
- Templo Expiatorio.
- Rotonda de los Jaliscienses Ilustres.

REFERENCIAS

- “¿Qué es Escenia?” *Artes escénicas*. [https://www.artesescenicassudg.mx/Biblioteca Digital Sonora](https://www.artesescenicassudg.mx/Biblioteca_Digital_Sonora). (s.f.). Ricardo Solís.
<https://bibliotecadigital.sonora.gob.mx/ricardo-solis-navojoa-sonora-1970/>
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, 1990.
- . *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Editorial Descleé de Brouwer, 2000.
- . *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor. Jungla Simbólica, 2002.
- Campos, Norma. “Gestión de las artes en la contemporaneidad”. Yáñez, Carlos. *Praxis de la gestión cultural*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, pp. 121-136.
- Cardona, Patricia. *La percepción del espectador*. México, D. F.: Cenidi danza/ INBA, 1993
- “Cómplice”. *Diccionario de la lengua española*. 10 de diciembre de 2024. <https://dle.rae.es/c%C3%B3mplice>
- “EFIDANZA”. *Secretaría de Cultura*, <https://danza.inba.gob.mx/t%C3%BA-coordinaci%C3%B3n/efidanza.html>
- Ejea, Tomás. *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.
- “Etimología de cómplice”. *Diccionario Etimológico Castellano en Línea*. 10 de diciembre de 2024. <https://etimologías.dechile.net/?co.mplice>
- Garay, Graciela. (1999). “Las fuentes orales”. Von Wobeser, G. *Reflexiones sobre el oficio del historiador*. IIH-UNAM, 1999, pp. 145-158.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 1990.
- . *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Argentina: Siglo XXI editores, 2001.

“Guillermo Covarrubias Dueñas”. *Gobierno de Tonalá*, <https://tonala.gob.mx/portal/wp-content/uploads/2016/12/CV-Tonala-DIRECTOR-DE-CULTURA-GUILLERMO-COVARRUBIAS-DUE%C3%91AS.pdf>

González, Jorge. “La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México. Una apuesta y una propuesta a la par in-decorosas”. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* Vol. 6, 1994, pp. 9-25.

Hickman, Martha. “El impacto de la pandemia en artistas del campo de la danza contemporánea en Guadalajara”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* Vol. 15, 2024, pp.129-149. DOI: 10.25009/it.v15i25.2767

---. *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*. Guadalajara: UDG Virtual, Universidad de Guadalajara, 2023.

Doi: <http://dx.doi.org/10.32870/607.581.0843>

---. *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*. 2022. Universidad de Guadalajara, tesis doctoral.

---. “Pasión por la creatividad y la docencia de la danza contemporánea. Entrevista a la Maestra Olivia Díaz”. *Argus-a. Artes & Humanidades* Vol. XI, 2021. <https://argus-a.org/publicacion/1591-pasion-por-la-creatividad-y-la-docencia-de-la-danza-contemporanea-entrevista-a-la-maestra-olivia-diaz.html>

Lara, Pablo y Antúnez, Ángel. “La historia oral como alternativa metodológica para las ciencias sociales”. *Revista de teoría y didáctica de las ciencias sociales* Núm. 20, 2014, pp. 45-62.

Lugo, Cecilia. *En el umbral de lo sagrado. Reflexiones teóricas de la danza desde la práctica escénica*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 2023.

Peters, Tomás. *Sociología (s) del arte y de las políticas culturales*. Chile: Ediciones Metales Pesados, 2020.

Pérez, Rebeca. “El teatro como familia”. *Reforma* (2019). <https://www.reforma.com/el-teatro-como-familia/ar1774451>

Visiones y experiencias en la danza contemporánea de Guadalajara

- Pozzi, Pablo. “Esencia y práctica de la historia oral”. *Revista Tempo e Argumento*. Vol. 4, núm. 1, 2012, pp. 61-70.
- Román, Laura. *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*. 2016. Universidad Autónoma de Coahuila, tesis doctoral.
- Rouillé, André. *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder, 2017.
- Rueda, Mónica. *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural*. 2017. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/75040>
- Tortajada, Margarita. “Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización”. *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* Vol. 3, 2022, pp. 121-146. DOI: 10.25009/it.v13i22.2723
- . *Danza y poder*. México: INBA/CENIDID/Conaculta, 1995.
- Teixeira, Coelho. *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. México: Gedisa, 2009.
- Zemke, Ron; Raines, Claire y Filipczak, Bob. *Generations at work: Managing the clash of Boomers, Gen Xers, and Gen Yers in the workplace*. New York: Kindle Edition de AMACOM Div American Mgmt Assn, 2013.

MARTHA HICKMAN IGLESIAS (*autora*)

Bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de danza contemporánea mexicana, con una trayectoria de treinta y seis años en esta disciplina artística. Es Maestra en Educación y Expresión para las Artes y Doctora en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara, donde ha desarrollado una destacada labor académica durante veintiséis años en el Departamento de Artes Escénicas de la División de Artes y Humanidades. Actualmente, se desempeña como profesora de tiempo completo con perfil PRODEP. Miembro del cuerpo académico UDG-CA-923 Estudios contemporáneos sobre Arte.

Sus investigaciones se centran en los procesos creativos, la educación y didáctica de las artes, la gestión cultural y la investigación-creación. Ha participado en cerca de cincuenta congresos y coloquios, y ha publicado veinte artículos, reseñas y capítulos en diversas obras sobre análisis del arte, gestión, educación y procesos de diseño. Es autora del libro *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*.

En la actualidad, realiza un posdoctorado en Estudios de Audiencias, Públicos y Espectadores en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti.

ORCID: 0000-0002-0403-1678

Correo electrónico: marthahickman@gmail.com

JORGE EDGAR HERNANDEZ FLORES (*artista visual*)

Licenciado en Artes Visuales, Maestro en Estudios Filosóficos y candidato a Doctor en Humanidades por la Universidad de Guadalajara. Ha desarrollado o participado en proyectos artísticos, académicos, curatoriales, editoriales y de investigación en diversas universidades y museos de México, Cuba y España, como la UNAM, el Centro de la Imagen, el

MUPAM de Málaga y el Instituto Superior de Arte de La Habana, entre otros. Fue co-editor de la revista de fotografía *MEMBRANA* y becario del CONACYT. Conceptualmente, sus propuestas artísticas giran en torno a las relaciones dialógicas entre la presencia y la ausencia, el recuerdo y el olvido, y sobre el arte y la pedagogía, realizando prácticas fotográficas, de video, performáticas y de participación; formalmente, sus obras se componen de paisajes, retratos, textos, *readymades* y acciones en el contexto social y educativo.

Profesor e investigador de tiempo completo con perfil PRODEP, en el Departamento de Artes Visuales del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la U. de G. Miembro del cuerpo académico UDG-CA-923 Estudios contemporáneos sobre Arte.

Correo electrónico: jorgeedgarposh@gmail.com

Instagram: jorgeedgarposh

Otras publicaciones de Argus-a:

Publicaciones de Argus-a en su sello ErosBooks:

Mariana Roldán Suárez

Des-amparo

Aldo Dante Alvarado

Cartas desde el Oblicuo Lunar

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia de humor

Gladys Ilarregui

El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania

Gustavo Geirola

Dedicatorias

Sonetos y antisonetos

Gerardo González

Soave Libertate

Otras publicaciones de Argus-a:

Eduarne Beltrán de Heredia Carmona

*Mujer, voz y representación: fotografía y materiales alternativos
en el mundo hispanohablante*

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba

Gustavo Geirola, Sandra Mangano

Charla entre teatristas (2) 2024

Teatro, Performance, Praxis teatral

Cipriano Argüello Pitt, José Castillo, Graciela Córdoba
Gustavo Geirola, Sandra Mangano, Karla Rebolledo

Charla entre teatristas
Teatro, Performance, Praxis teatral

Paula Ansaldo María Fukelman Bettina Girotti
Teatro Independiente: grupos, espacios, prácticas

Claudia Andrea Castro
Artes, universidades y cárceles en Argentina

Gustavo Geirola
FREUD: del nombre, del origen, del 'gran hombre'
Ensayo conjetural

Eduardo De Paula, Henrique Bezerra de Souza,
Mara Leal y Wellington Menegaz
Errancias: prácticas artístico-pedagógicas, memorias, quehaceres y políticas

Alejandra Morales
Representación de lo femenino en el teatro chileno
Rearticulaciones

Alicia Montes
Literatura erótica, pornografía y paradoja

Gustavo Geirola
Lacanian Discourses and the Dramaturgies

Gustavo Geirola
Introducción a la praxis teatral.
Creatividad y psicoanálisis

María Cristina Ares

Evita mirada

*Modos de ver a Eva Perón: las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo
entre 1992 y 2019*

Gustavo Geirola

Los discursos lacanianos y las dramaturgias

Eduardo R. Scarano (compilador)

Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.

Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez

Virgen Gutiérrez

Con voz de mujer. Entrevistas

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras

*Régimen escópico y experiencia. Figuraciones de la mirada y el cuerpo
en la literatura y las artes*

Adriana Libonatti y Alicia Serna

De la calle al mundo

Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)

*Transgresiones en las letras iberoamericanas:
visiones del lenguaje poético*

María Natacha Koss

Mitos y territorios teatrales

Mary Anne Junqueira
A toda vela
El viaje científico de los Estados Unidos:
U.S. Exploring Expedition (1838-1842)

Lyu Xiaoxiao
La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.
Léxico y contenido metafórico

Gustavo Geirola
Grotowski soy yo.
Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.
Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía

Gustavo Geirola, comp.
Elocuencia del cuerpo. Ensayos en homenaje a Isabel Sarli

Lola Proaño Gómez
Poética, Política y Ruptura.
La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado
De imposición liberal y “normalización” de la economía

Marcelo Donato
El telón de Picasso

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo
Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales
con bases territoriales en La Araucanía

Sandra Gasparini
Las horas nocturnas.
Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia

Mario A. Rojas, editor
Joaquín Murrieta de Brígido Caro.
Un drama inédito del legendario bandido

Alicia Poderti
Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio

Gustavo Geirola
Sueño Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses
Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.
Una perturbación sensible

Alicia Montes y María Cristina Ares
Política y estética de los cuerpos.
Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales

Karina Mauro (Compiladora)
Artes y producción de conocimiento.
Experiencias de integración de las artes en la universidad

Jorge Poveda
La parergonalidad en el teatro. Deconstrucción del arte de la escena
como coeficiente de sus múltiples encuadramientos

Gustavo Geirola
El espacio regional del mundo de Hugo Foguet

Domingo Adame y Nicolás Núñez
Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro

Yaima Redonet Sánchez
Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso

Gustavo Geirola
Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen.
A propósito de los teatristas del norte de México

Virgen Gutiérrez
Mujeres de entre mares. Entrevistas

Ileana Baeza Lope
Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana

Gustavo Geirola
Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)

Domingo Adame
Más allá de la gesticulación
Ensayos sobre teatro y cultura en México

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)
Cuerpos presentes.
Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras
Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente

Gustavo Geirola
Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente

Alicia Montes
De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis.
La carne como figura de la historia

Lola Proaño - Gustavo Geirola
¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos

Germán Pitta Bonilla
La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)

Robert Simon
To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry

Jorge Rosas Godoy
*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde
La nueva novela de Juan Luis Martínez*

María Elena Elmiger
DUELO: Íntimo. Privado. Público

María Fernández-Lamarque
*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:
Distopías y heterotopías*

Gabriela Abad
Escena y escenarios en la transferencia

Carlos María Alsina
De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actorales de construcción teatral

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis
Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística
Florianópolis

Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)

Gustavo Geirola

El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo I: México y Perú

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo III: Colombia y Venezuela

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos

Gustavo Geirola

Arte y oficio del director teatral en América Latina

Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana

Gustavo Geirola

Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.

Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral

Argus-a
Artes y Humanidades / Arts and Humanities
Los Ángeles – Buenos Aires
2025
