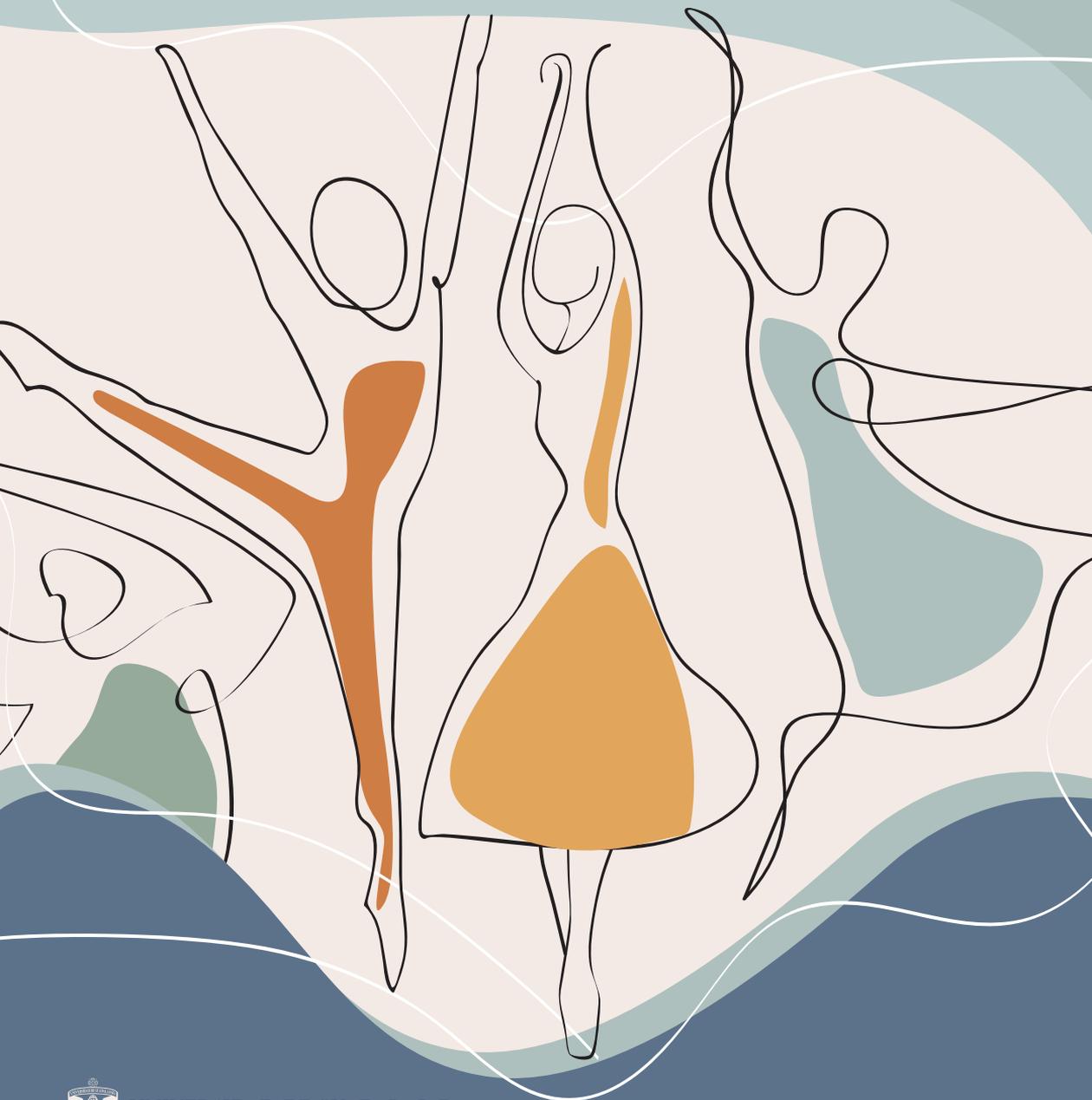


La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)

Martha Georgina Margarita Hickman Iglesias



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

UDGVIRTUAL®

**LA CONFIGURACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO DE LA DANZA
CONTEMPORÁNEA EN GUADALAJARA (1995-2019)**



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA

Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

Ricardo Villanueva Lomelí
Rector General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrector Ejecutivo

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretario General

 UBDGVIRTUAL®

Carlos Iván Moreno Arellano
Rector Interino

Rubén Juan Sebastián García Sánchez
Director Académico

Cynthia Ruano Méndez
Directora Administrativa

Gladstone Oliva Íñiguez
Director de Tecnologías

Angelina Vallín Gallegos
Coordinadora de Recursos Informativos

Alicia Zúñiga Llamas
Responsable del Programa Editorial

Martha Georgina Margarita Hickman Iglesias

**LA CONFIGURACIÓN DEL CAMPO ARTÍSTICO DE LA DANZA
CONTEMPORÁNEA EN GUADALAJARA (1995-2019)**

México
2023



**UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA**
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

 **UDGVIRTUAL®**

Este libro fue dictaminado por pares académicos con el método del doble ciego y
recibió apoyo de la Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2023



UNIVERSIDAD DE
GUADALAJARA
Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

D.R. © 2023, Universidad de Guadalajara
Sistema de Universidad Virtual
Avenida de la Paz 2453, Col. Arcos Vallarta
CP 44140, Guadalajara, Jalisco
Tels. 33-3134-2208 / 33-3134-2222 / 33-3134-2200 / ext. 18775
www.udgvirtual.udg.mx

 UDGVIRTUAL

es marca registrada del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta publicación, su tratamiento informático, la transmisión de cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros medios, sin el permiso expreso del titular del copyright.

ISBN 978-607-581-084-3 (versión electrónica)
DOI <http://dx.doi.org/10.32870/607.581.0843>

Editado y hecho en México
Edited and made in Mexico

A mi hijo Samuel

A mi madre

A la danza

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Prólogo..... | 11 |
| Introducción | 17 |
| Capítulo 1. Origen y evolución de la danza contemporánea en México y Guadalajara | 39 |
| Capítulo 2. Profesionalización e institucionalización del campo (1995-1999)..... | 79 |
| Capítulo 3. Etapa de crecimiento y consolidación del campo (2000-2009)..... | 115 |
| Capítulo 4. Etapa de internacionalización del subcampo de la danza contemporánea e inicio de la desvinculación entre los agentes y las instituciones (2010-2019) | 183 |
| Capítulo 5. La oferta de la danza contemporánea en Guadalajara entre 2010 y 2019, según la experiencia de los agentes del campo | 221 |
| Conclusiones..... | 265 |
| Referencias | 271 |
| Sobre la autora..... | 281 |

PRÓLOGO

La danza, entre otras manifestaciones culturales, ha estado presente desde los inicios de la humanidad. Los movimientos corporales, los ritmos y la representación escenográfica han sido parte de las expresiones más primitivas del ser humano. Desde los inicios de lo que hoy entendemos por sociedad, los mitos y los actos rituales surgieron como elementos creativos, donde la danza jugaba un rol clave. En ese entonces, esos *actos* –que hoy conocemos como artísticos– estaban íntimamente ligados a controlar las fuerzas naturales y sagradas, y en su interacción, buscaban una influencia o un control sobre el clima, los alimentos y, en general, sobre la existencia misma. Es decir, la evolución de la relación entre las artes y la representación tiene una conciencia histórica donde era posible influir en las fuerzas de la naturaleza, así la conexión entre las acciones realizadas por un pequeño grupo estaba vinculada con los deseos colectivos. A partir de la formalización de procesos, la acumulación narrativa y la reestructuración de los rituales y ceremonias, la sociedad tomaba conciencia de su capacidad de controlar las fuerzas del cosmos.

Gracias a la complejización histórica hemos sido testigos de cambios en las formas de la representación. Si antiguamente la producción artística se sustentaba en su relación con lo religioso, con el avanzar de los siglos –y gracias a los procesos de secularización– se produjo un divorcio de esta dependencia, llevando a un reemplazo de lo irrepresentable (lo divino) por lo pagano. Hoy la creación artística se piensa en relación con las narraciones de la vida social, las experiencias de lo social y lo cotidiano. Esa constatación, que es el proceso evolutivo entre naturaleza-religión y sociedad secularizada, se va a observar históricamente primero en

la antigua Grecia, después en Roma, en el imperio Bizantino, la Edad Media y, evidentemente, en la modernidad.

Con la evolución de la sociedad, la danza se comprende como un *complejo*, el cual empieza a producirse según lógicas de tiempo específicas (horarios), lugares concretos (salas), actuantes (bailarines), creadores (coreógrafos), espectadores (públicos), escenarios (escenografías), narraciones (textos), vestimentas (vestuario), sonidos (música incidental), movimientos y propósitos sociales inéditos. En la medida en que la danza se va configurando históricamente como un arte que elabora una *pregunta social*, estamos en presencia del surgimiento de la danza moderna/contemporánea. En este punto, la danza comienza no solo a provocar sino a revelar conflictos; no solo a exponer tragedias y a contar historias, sino a situarse como un espacio deliberativo de la sociedad. Con el tiempo, el estatuto artístico de la danza alcanzará niveles impensados de complejidad e interés estético, generando así un espacio de reflexión intelectual y cultural vital para entender los tiempos actuales.

La danza, en este sentido, no solo ha servido como un insumo clave para comprender la trayectoria del arte moderno y contemporáneo, sino también para interpretar e interpelar a la sociedad actual en su *condición situada*, es decir, en su deriva histórica y crítica. No existe, como tal, un distanciamiento objetivo entre arte y sociedad, sino una imbricación permanente entre ambas. Las filtraciones entre sí son obvias y necesarias, lo que posibilita una comprensión multidimensional rica en detalles, sensibilidades e imaginarios. Por ello, la historia social de la danza es un campo de análisis que merece atención y dedicación, pero, sobre todo, pasión y trabajo. Eso es justamente lo que este libro de Martha Hickman hace. En cada una de sus páginas se van desplegando residuos, fragmentos e hilos narrativos sensibles sobre la danza contemporánea en Guadalajara. Pero no lo hace en un sentido netamente historiográfico; por el contrario, va estableciendo una narración con base en movimientos y pasos diversos, donde se entrecruzan pasajes rápidos y ágiles, con otros pausados y afectivos. Cada episodio descrito es un crisol de emociones que gatilla recuerdos y memorias de la danza en Guadalajara.

La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019) es una reconstitución de escena. Martha Hickman logra reconstruir

un mapa que además es su propia biografía artística. Pero es justo por eso, por estar ella involucrada sentimental y creativamente a su objeto de estudio que su sistematización y organización narrativa es aún más valiosa: al estar inserta en la historia misma de la danza contemporánea de Guadalajara, no siempre se es consciente de lo que ahí está aconteciendo. Las personas no estamos siempre atentas de nuestro obrar en el tiempo; por lo general, pensamos lo cotidiano como un pasar sin valor o interés histórico, o a lo mucho como un “habitar pasajero” que el tiempo se dedicará a calificar su importe. Sin embargo, los artistas saben que cada obra o proceso creativo deja una interrupción en la historia, una grieta que, en el futuro, será leída como un residuo o una metáfora de ese acontecer.

Y eso es justamente lo que la autora logra con un oficio analítico del más alto nivel en este libro: recoger, sistematizar y esbozar una historia afectiva de la danza contemporánea en Guadalajara. La obra está compuesta de elementos teóricos precisos y con una ejecución metodológica avanzada. Para ello, utiliza herramientas variadas, como la revisión de archivos –tanto personales como de sus colegas, amigos y agentes culturales–, entrevistas semiestructuradas, encuestas y grupos focales. Sumado a ello, la información obtenida dialoga permanentemente con los conceptos trazados y se establece una geometría poética del devenir dancístico de Guadalajara. Es una lectura que podríamos denominar como *situada*, es decir, que establece una lectura desde una condición incierta en las tramas de la experiencia del fenómeno.

Martha Hickman sabe de los cuerpos frágiles y de la experimentación coreográfica de la escena de la danza en Guadalajara, así como de las nociones abstracto-teóricas que permiten explicar ese devenir. Esa gramática analítica es un valor extremadamente central en este libro: en cada movimiento de análisis se despliegan los procesos creativos-históricos y las bitácoras poéticas de una serie de bailarines, coreógrafos y gestores culturales que han configurado una sumatoria de actos que se sincronizan con la escritura académica de Hickman. Sus análisis teóricos se superponen con los movimientos imprevistos, los cuerpos tangibles, las estimulaciones sensoriales, las siluetas performativas y las composiciones corporales en movimiento de los intérpretes. En otras palabras, es una epistemología del hacer dancístico de Guadalajara.

Sin lugar a dudas, es un aporte para la sociología del arte en general y para la sociología de la danza en particular. En esta obra se entrecruzan insumos teóricos de autores como Pierre Bourdieu y Howard Becker, que van interactuando con otros autores latinoamericanos, como Margarita Tortajada y Ramiro Guerra. En ese intercambio analítico Hickman describe la configuración de la danza desde los primeros tiempos del territorio mexicano, hasta el establecimiento del campo de la danza en Guadalajara, Jalisco. En esos intermedios incorpora una mirada crítica de los ejercicios de poder al interior del campo, las lógicas estéticas dominantes, las composiciones de las jerarquías y legitimaciones de los agentes en la estructura. Al mismo tiempo, demuestra, por medio de una arqueología analítica, cómo se establecieron los vínculos entre los agentes de la danza con el Estado y los gobiernos de turno, exponiendo la compleja relación entre ambas esferas. Asimismo, se retoma el público de la danza contemporánea que juega un rol central, ya que permite entender cómo la sociedad en su conjunto comprende, disfruta y experimenta la danza.

En todas estas estrategias analíticas se advierte un aporte indudable a la sociología de la danza en América Latina, región que no cuenta con muchas investigaciones de este nivel. Ciertamente hay investigaciones históricas y reportajes periodísticos, pero pocos trabajos de largo alcance que nos ofrezcan una lectura histórica y sociológica de los tejidos humanos que traza la danza contemporánea o de las composiciones poéticas de los cuerpos móviles. Tampoco se encuentran estudios que sincronicen los devenires de la sociedad con los ritmos y elevaciones de los cuerpos dancísticos; o que hagan dialogar los acontecimientos sociales con los cuerpos que se piensan como una extensión del sentir.

Los procesos de composición coreográfica aquí analizados son un ejemplo claro en esa dirección: más allá de explicar cómo los modelos o escuelas de danza europeos o americanos se transfirieron en América Latina, lo que la autora hace es describir las filtraciones locales, sus deconstrucciones y los desbordes poéticos de la danza que se produjeron en Guadalajara. En este sentido, los registros visuales y escriturales que Hickman hace en este libro son una inflexión en la historia de la disciplina. En cada uno de sus capítulos se pueden extraer lecciones analíticas para los futuros exploradores de la danza contemporánea en América Latina.

Narrar los ritmos, los itinerarios y los tránsitos de las destrezas físicas y expresivas de la danza en Guadalajara es, en definitiva, el mayor aporte de Martha Hickman. En su libro no solo entendemos y sentimos el trabajo histórico de los coreógrafos e intérpretes de danza contemporánea de esa ciudad, sino también una ejecución biográfica que se entrecruza con la belleza del movimiento corporal de toda una generación de artistas. Esta obra es una reconstitución de una escena que le pertenece y que sigue alimentando. Su propio trabajo como bailarina en Guadalajara es una estela que continúa dejando registros y archivos que, seguramente, serán retomados por nuevos investigadores de esta disciplina. En este sentido, estamos en presencia de una obra fundamental para la gestión y estudio de la cultura en México y América Latina. Cada página es un aporte a la comprensión de los fenómenos simbólicos y sensibles de la sociedad latinoamericana, donde el cuerpo y su desplazamiento son el actor principal de una historia que se sigue tejiendo.

La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019) es un ejemplo concreto de cómo esta disciplina se sitúa en la historia como una interrupción poética y política por excelencia. No es un espejo de las derivas de la sociedad, ni una obra alejada o distanciada de lo social. Por el contrario, y como bien lo demuestra Martha Hickman, es una intervención estética que piensa e incomoda lo social por medio de interrogantes sensibles. Cada obra de danza contemporánea es una composición y un rito social: para su comprensión es necesario considerar a todos los agentes involucrados en su gestación, circulación y recepción, pero también exige saber que cada obra es una fuerza poética cuya vocación es intervenir en lo social. En síntesis, los lectores de este libro podrán introducirse en una escenografía analítica que, sin duda, marcará un antes y un después en el estudio de la danza contemporánea en América Latina.

Tomás Sebastián Peters Núñez

Santiago de Chile

Noviembre de 2023

INTRODUCCIÓN

El campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara, Jalisco, comenzó a crecer entre 1995 y 1999, con la profesionalización e institucionalización de la disciplina, el aumento de agrupaciones y el alza en producción, circulación y consumo de este género. Entre 2000 y 2009 llegó a una etapa de auge y apogeo que le permitió legitimarse y expandirse a nivel local, nacional e internacional. Posteriormente, de 2010 a 2019, experimentó un detrimento que lo llevó al conflicto, un desequilibrio y desvinculación en la relación entre los artistas de la danza contemporánea, las instituciones culturales, los agentes dancísticos y el público, desembocado en una crisis ante la falta de visibilidad, apoyo, promoción, circulación y consumo de la danza contemporánea local.

De esta evolución parte la presente obra,¹ cuyo objetivo principal es describir y explicar cómo se configuró el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara entre los años 1995 y 2019, a través del establecimiento de las relaciones entre los agentes sociales y las instituciones culturales que lo integran, para conocer la transformación de las condiciones sociales y políticas de su producción, circulación y consumo.

Para ello, se analizó la manera en que las instituciones gubernamentales estatales, municipales y universitarias impactaron en las condiciones de producción de la danza contemporánea; el efecto de las relaciones de poder entre los agentes

¹ Esta obra presenta un fragmento de los resultados de un proyecto de investigación realizado entre 2019 y 2022 como parte de mi formación en el doctorado en Gestión de la Cultura del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara.

sociales y las instituciones culturales en la circulación de esta manifestación artística; y los objetivos en común de los integrantes del campo artístico en relación con el consumo y las condiciones de acceso de la danza.

El campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019)

En 1995, Alberto Cárdenas Jiménez asumió el cargo de gobernador y, con él, el Partido Acción Nacional (PAN) inició un largo período como protagonista en el poder. Se observó entonces el comienzo de una etapa de fomento a la producción artística y apoyo a la circulación de la danza contemporánea, que contribuyó al crecimiento y la consolidación del campo artístico desde la Secretaría de Cultura de Jalisco, con Guillermo Schmidhuber a la cabeza y Rosa María Brito en la Dirección de Danza, quien dio inicio al programa Danza para todos. Además, se concedió el fomento a la creación, otorgando el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, creado en 1994.

Así, 1995 se caracterizó por los cambios en las políticas culturales que acompañaron y, en algunos casos, propiciaron el crecimiento y la legitimación del campo artístico de la danza contemporánea. En ese año, la producción de danza contemporánea en Guadalajara fue realizada desde siete proyectos independientes² y cuatro grupos representativos de instituciones. Por su parte, el Ayuntamiento de Guadalajara fundó el Taller de Danza Contemporánea Creatomóvilis, bajo la dirección de Olivia Díaz, mientras que la Universidad de Guadalajara (UDEG) creó el Taller Experimental de Danza Contemporánea de Artes y Humanidades, ambos formaron parte del subcampo³ de la danza contemporánea.

Destaca que en este año la Compañía de danza contemporánea de la UDEG se dividió por problemas internos, lo cual dio pie a la creación de dos grupos

² Los grupos independientes Danzaire, Arcanum, Ballet de Lola Lince, ZOGA e Ikal-U, así como los solistas Paloma Martínez y Pablo Serna, integraron el subcampo de la danza contemporánea.

³ El subcampo de la danza contemporánea se refiere a los artistas y agrupaciones que integran el campo artístico de la danza contemporánea.

representativos de la institución: Anzar y Gineceo. Asimismo, la Universidad de Guadalajara se sumó a la profesionalización de las artes⁴ al ofertar la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea.

Años después, en 1998, Lucila Arce asumió la responsabilidad de la Dirección de Danza y creó el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, que lleva el nombre de quien fuera el precursor de este género dancístico en la ciudad. Este festival se convirtió en un escaparate para circular la danza contemporánea que se hacía en la ciudad y que, junto con el programa Danza para todos, permitió a los artistas exponer su trabajo en teatros institucionales y propició el incremento de su consumo.

Para 1999 se incrementó a 19 el número de agrupaciones del subcampo –doce independientes y siete grupos representativos de instituciones– y, a la par, aumentó la producción de obras de danza contemporánea que circularon en los espacios institucionales universitarios, del estado y municipales. Las relaciones entre los agentes de la danza y las instituciones fomentaron el inicio del crecimiento de la producción, circulación y recepción de este género

Con la llegada del nuevo milenio, la participación de artistas tapatíos en festivales y encuentros en el país permitió que Guadalajara fuera reconocida dentro del movimiento nacional de danza, creciendo la importancia de su presencia en los siguientes 20 años. La primera década del siglo XXI se caracterizó por una constante exposición de las propuestas de las agrupaciones en temporadas, tanto en teatros institucionales como en espacios alternativos en la ciudad.

En 2001, cuando asumió las funciones de gobernador el panista Francisco Ramírez Acuña, la Secretaría de Cultura conformó el Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA), que, junto con el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, fomentó la creación artística, por lo que la producción de obras aumentó considerablemente. Para este año, de las 25 agrupaciones dancísticas que integraron el subcampo, 21 se encontraban activas.

La Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara impulsó la circulación de la danza contemporánea con la creación de festivales y muestras. Por

⁴ En la década de los años noventa se realizó una profesionalización de las artes por un considerable número de instituciones de educación superior del país.

ejemplo, en 2002 inició la Muestra Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara, que tuvo siete emisiones; en 2004, en el Paseo Chapultepec las personas pudieron apreciar manifestaciones artísticas de diversas disciplinas en la calle; y en 2007⁵ se creó la Muestra de Danza Clásica, Neoclásico y Contemporáneo, con tres emisiones. La Dirección de Danza organizó en 2009 el evento Estación de la danza, donde se ofrecían funciones dancísticas en la estación Plaza Universidad del tren ligero urbano.

Por estos años el programa educativo de la UDEG aumentó considerablemente el número de ingreso y egreso de bailarines; esto contribuyó a la configuración del campo artístico desde la formación profesional, lo cual se hizo evidente en el incremento de artistas de la danza contemporánea que buscaron ocupar un lugar en el interior del campo. Este crecimiento del subcampo de la danza contemporánea sucedió a la par del aumento de programas de exposición y fomento a la creación que dieron las instituciones. Para 2009 eran 43 las agrupaciones y solistas integradas en el campo artístico, de las cuales aproximadamente 22 estaban activas en ese momento (19 independientes y tres grupos representativos de instituciones), y se observó la desaparición de cinco grupos representativos.

En la segunda década del siglo XXI, la globalización, la interculturalidad, los apoyos gubernamentales, las relaciones internacionales y la interdisciplina (Fernández, 2010), propiciaron nuevas propuestas dancísticas en Guadalajara, cuya calidad aumentó, como correspondería a la segunda ciudad más grande del país. A pesar de este crecimiento de colectivos dancísticos integrados por grupos de creadores e intérpretes, primordialmente jóvenes, se fueron perdiendo espacios escénicos institucionales, apoyos y audiencias.

En 2013 entró al poder el Partido Revolucionario Institucional (PRI), con Aristóteles Sandoval Díaz; Miryam Vachez Plagnol se ocupó de la Secretaría de Cultura, institución que continuó la ampliación de programas de apoyo a la creación, producción y circulación de las artes, que en 2014 ofreció los programas Proyecta

⁵ En 2007, Emilio González Márquez asumió el cargo de gobernador de Jalisco, panista también, y designó a Alejandro Cravioto Lebrija como Secretario de Cultura.

producción y *Proyecta* traslados, que se sumaron al Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico y al CECA.

El cambio en el gobierno trajo diversos ajustes desde una visión neoliberal, que se reforzó con el gobierno municipal de Enrique Alfaro de Movimiento Ciudadano (2015-2018). Tanto en la Secretaría de Cultura como en la Dirección de Cultura de Guadalajara, los artistas fueron considerados industrias culturales y se visualizó a las obras de arte como moneda de cambio. Esto desprotegió gradualmente a los agentes de la danza, quienes dejaron de circular sus coreografías en los espacios teatrales y alternativos al no poder cubrir el pago solicitado.

En 2019 la situación de la danza contemporánea local en la ciudad de Guadalajara se encontró en un punto crítico: el número de artistas era desproporcionado en relación con los programas de fomento, la programación de funciones en los teatros y la asistencia del público a las manifestaciones escénicas. Para entonces, el subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara estaba integrado por 42 agrupaciones activas, 41 independientes y una representativa de la UDEG,⁶ y habrían desaparecido la gran mayoría de los grupos representativos de instituciones, lo cual reflejó desinterés por generar producciones dancísticas.

Esta observación empírica permite identificar que, si bien años atrás los agentes dancísticos tenían una relación armónica con el público y las instituciones, para 2019 no había espacios escénicos para exhibirse ni público a quien dirigir el trabajo artístico, probablemente por conflictos de intereses en el interior del campo; lo anterior pese a ser una danza legitimada⁷ a nivel nacional e internacional, que ostentó madurez técnica, propositiva e innovadora. A raíz de esta situación surge la pregunta: ¿cómo se legitima una danza que no tiene audiencia? Ante esta interrogante, Tortajada (1995), cuya investigación se concentró principalmente en la Ciudad de México, expone que la legitimación no se refiere a razones económicas, es decir, no son profesionales por razones económicas –no ganan ni viven de

⁶ Se observó un incremento de 61 grupos y solistas en todo el período de estudio.

⁷ “La existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura” (Bourdieu, 2000, p. 34).

la danza—, sino que el profesionalismo está en la calidad y el reconocimiento de los pares (p. 28).

Si en el interior del campo los artistas se legitiman a sí mismos, ¿cómo legitiman las instituciones a la danza contemporánea en Guadalajara?, ¿qué valor tiene la legitimación del público? En los últimos años del período de estudio, los teatros en Guadalajara evitaron programar danza contemporánea por ser económicamente poco redituable. A su vez, los artistas dejaron de programar, porque los gastos de producción y operación de los teatros les representaron pérdidas monetarias, por el contrario, buscaron legitimarse dentro del campo por prestigio, para obtener capital simbólico con el cual negociar con las instituciones; no obstante, también necesitaban tener un público que los apoyara en lo artístico y en lo económico.

El problema que se identificó en los últimos años en el campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara es que los intereses dejaron de coincidir, por lo tanto, las diferentes visiones acerca del capital simbólico no permitieron avanzar hacia objetivos en común. Aunque el sistema de producción se vio afectado, la producción de obras de danza contemporánea continuó incrementándose, pero la circulación de esas obras disminuyó y, por lo tanto, también su consumo o acceso.

Tortajada (1995) menciona que el desarrollo de la danza —en este caso la contemporánea—, “ha dependido de su propia dinámica y sus necesidades, y de las condiciones sociales en las que está inmersa, pero también de las ‘relaciones de solidaridad y complicidad entre los miembros’ de sus instituciones y de sus agentes” (p. 11). En el caso de Guadalajara, cuando las relaciones dejaron de ser de complicidad y solidaridad, se produjo una tensión en el interior del campo y un desequilibrio en cuanto a los objetivos en común.

En resumen, los cambios políticos que transitaron de gobiernos conservadores a reaccionarios, neoliberales y nuevamente a conservadores disfrazados de innovación, propiciaron la desvinculación de un campo que logró años atrás su legitimación y consolidación. En este contexto, y ante la necesidad de producir sus obras, los artistas independientes consideraron que eran autónomos de

las políticas culturales, mientras que las instituciones culturales entraron en un estado de simulación en el que justificaron su existencia en pro de la circulación del arte y la cultura extranjera.

Esto produjo una tensión en el interior del campo artístico de la danza contemporánea que se reflejó en la desarticulación de las relaciones entre los agentes sociales y las instituciones que lo integran, lo cual propició la falta de apoyo para presentaciones dancísticas en los espacios escénicos de las instituciones y la falta de continuidad en los programas culturales, así como el desinterés de los artistas por presentar sus obras en la ciudad, lo que resultó en la disminución de la audiencia de danza contemporánea en Guadalajara.

Metodología

El objeto de estudio de este trabajo es la configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara, Jalisco. A partir del análisis de este problema, se planteó la pregunta principal de investigación: ¿cómo se configuró el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara a través del establecimiento de relaciones entre los agentes sociales y la transformación de las condiciones sociales y políticas de su producción, circulación y consumo entre 1995 y 2019? Al mismo tiempo se formularon las siguientes preguntas específicas:

- ¿Cuáles fueron las condiciones de producción de la danza contemporánea desde el punto de vista de los artistas y en qué medida influyó el fomento universitario y de los gobiernos estatal y municipal?
- ¿Cómo se transformaron las relaciones de poder entre los agentes sociales y las instituciones culturales en el período de estudio?
- ¿Cómo afectó la circulación de la danza contemporánea?
- ¿Qué objetivos tuvieron en común los agentes sociales que integraron el campo artístico y las instituciones culturales en relación con el consumo y las condiciones de acceso de la danza contemporánea?

La investigación se llevó a cabo en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, y se contempló como período de estudio entre 1995 y 2019. Se tomó como inicio 1995 por ser el año en que la Universidad de Guadalajara ofertó por primera vez la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea. Como se mencionó anteriormente, a partir de entonces, y combinado con otros factores artísticos e institucionales, se propuso que en ese año comenzó el auge de esta manifestación artística. Asimismo, se estableció como corte 2019, último año que la actividad escénica tuvo las características que se estudiaron en el proyecto, esto por causa de la pandemia de la covid-19.

Cabe aclarar que el estudio de las condiciones de producción, circulación y consumo durante y posterior a la pandemia deberá formar parte de otra investigación a futuro, ya que están experimentando cambios que aún son inciertos, por lo que quedan fuera del alcance de esta pesquisa.

Tras revisar la estructura interna del campo artístico y el sistema de producción cultural, se propusieron como categorías de análisis: producción, mediación o circulación, y recepción; estas se abordaron desde las dimensiones sociohistórica y de legitimación. Para recabar los datos se utilizaron las técnicas de revisión documental, cuestionarios, entrevistas y grupos de discusión. Además, se estudiaron a los agentes sociales y las instituciones culturales que formaron el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara. Las instituciones consideradas fueron la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, la Dirección de Cultura Guadalajara, Cultura UDG y la Coordinación de Carreras de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara.

La muestra estuvo integrada por artistas de danza contemporánea (creadores e intérpretes), gestores privados e institucionales, periodistas culturales, empresarios activos en algún momento del período de estudio y los públicos tanto históricos como presentes. Las edades de los participantes se encontraron entre los 25 y los 70 años, ya que se buscó abarcar diversas visiones y realidades. Adicionalmente, para conocer algunos aspectos de las condiciones de consumo se implementó una muestra integrada por personas entre 15 y 70 años que hubiesen asistido al menos una vez a alguna función de danza contemporánea en Guadalajara.

El estudio de los campos sociales y la producción cultural

Pierre Bourdieu se considera el sociólogo del arte con más influencia en la segunda mitad del siglo XX. En sus estudios se identifican tres conceptos básicos: campo, *habitus* y capital (Van Maanen, 2009). Según Bourdieu, los campos de producción cultural son relativamente autónomos, esto es, poseen leyes de funcionamiento propias y un mercado de bienes específico del campo. Un campo se define de acuerdo con lo que está en juego y los intereses específicos en común que solo percibirá quien esté capacitado o disponga de los conocimientos y experiencia para entrar en este campo.

En palabras del sociólogo, “la estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, 1990, p. 110). Un campo funciona si hay algo en juego y personas dispuestas a jugarlo, que deben estar dotados por el *habitus* de conocimiento de lo que está en juego, su valor y las reglas de funcionamiento de este.

La lucha en el interior del campo está dirigida a conservar o transformar el capital específico. Bourdieu también expone la lucha entre las nuevas generaciones, por ingresar a un campo determinado, y los agentes legitimados a conservar su lugar dentro de este. La lucha por el poder se refiere, entonces, a la posición que ocupan los agentes y las instituciones dentro del campo. Este poder alude al tipo de capital que está en juego, que puede ser económico, cultural y social, pero también simbólico: “comúnmente llamado prestigio, reputación, renombre, etcétera, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital” (Bourdieu, 1990, p. 206).

Bourdieu (2000) propone que el capital cultural puede existir en tres formas o 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 (p. 136).

Es importante señalar que los diferentes tipos de capitales no son determinantes ni aislados, sino que algunos son consecuencia de otros o están estrechamente ligados entre ellos. Analizar las trayectorias de los artistas del subcampo de la danza contemporánea desde los conceptos de capital cultural, simbólico y específico, puede ayudar a profundizar en el conocimiento de las generalidades de los agentes sociales, sin perder de vista las particularidades inherentes a cada historia de vida.

Existen otras teorías relacionadas con el estudio de los campos artísticos. Un ejemplo es *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* de Howard Becker (2008), en este libro se analiza y describe, desde la sociología del arte, los grupos de colaboración y cooperación que se gestan en la producción artística: “las formas de cooperación pueden ser efímeras, pero a menudo se hacen más o menos rutinarias y crean patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte” (p. 17). Peters (2020) afirma que a la exposición de Becker le falta el elemento del *conflicto* o la lucha por el poder, que es precisamente la base de la propuesta de Bourdieu y que se acerca más a la investigación sobre las tensiones y conflictos entre los agentes y las instituciones culturales que han condicionado la producción y consumo de danza contemporánea en Guadalajara.

Por su parte, en *El círculo del Arte. Una teoría del arte*, George Dickie (2005) nos habla de los roles de los sujetos involucrados en la producción artística. Esta investigación, desde la filosofía, aporta conocimientos detallados de lo que realiza cada agente e institución cultural y la relación que puede haber entre ellos; pero, al igual que con Becker, falta el elemento del conflicto y la lucha por el poder, ya que, como dice Rodríguez (2003), el campo del arte es “un territorio de conflicto social y cultural donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores sociales” (p. 1).

Según expone Moraña (2014), las teorías de Bourdieu han sido criticadas en muchos medios intelectuales y académicos de América Latina debido a la problemática de aplicar un método y una epistemología que se originó en realidades más homogéneas, ya que el modo de producción capitalista no permite clases unificadas o hegemónicas, sino que sus tipos de producción económica y simbólica suelen ser diversos. Por esto, estudiar culturas heterogéneas, como son las latinoamericanas, puede ser un desafío, pero a su vez amplía las posibilidades para realizar crítica cultural. Finalmente, Moraña comenta que, a pesar de los cuestionamientos a las teorías de Bourdieu, estas siguen siendo importantes “para la construcción de esquemas descriptivos y para la visualización de problemas que escapan a la percepción de la sociología tradicional”, ya que su obra nos lleva a redefinir el sentido de la cultura, y sus formas de integración y desintegración.

En el mundo del arte se puede analizar de manera clara y productiva las cualidades de los campos. Además de examinar la génesis y estructura del campo artístico moderno, Bourdieu estudió las lógicas de operación de producción, mediación o circulación, y recepción, esto es: “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, 2020, p. 93).

Para comprender las formas y lógicas del campo artístico, es importante trabajar cada una de las partes del campo cultural:

- **Producción.** Bourdieu no solo se abocó al acto creativo de los artistas o de un artista en particular y su obra, sino al campo de producción artística. El interés era “analizar el conjunto de agentes que tienen que ver con el arte, que tienen interés en él y que creen en él” (Peters, 2020, p. 95). En este sentido, Bourdieu (2002) “toma por objeto el conjunto de las relaciones objetivas entre el artista y los otros artistas y, más allá, el conjunto de agentes involucrados en la producción de la obra o, al menos, del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera)” (p. 207).

- El mundo del arte es un juego en el que se lucha por el derecho a reconocerse como artista, el saber quién puede ser y quién no está legitimado como tal. El campo artístico se configura bajo la idea de que jugar el juego es relevante para el artista, ya que al ganarlo puede legitimar sus obras y adquirir un nombre o una posición dentro del campo mismo.
- Mediación o circulación. Los espacios de mediación del campo artístico se establecen como legitimadores del campo del poder. Entre estos se encuentran: teatros, galerías, centros culturales, etcétera, y tienen como función conservar las estructuras de dominación que tanto artistas como agentes culturales lograron en un tiempo histórico y espacio específico. Esta legitimación no solo se define en el interior del campo, sino que trasciende a la sociedad. Las instancias de mediación contribuyen a legitimar el arte en cuestión, al campo artístico específico, así como al artista y a sus obras, además de definir las lógicas de acción de los públicos, tanto los ocasionales como los asiduos a eventos culturales (Peters, 2020).
- Recepción. Para su estudio, Bourdieu exploró las condiciones sociales del acceso, disfrute y recepción de los bienes simbólicos. Para él, la percepción artística requiere de una operación para comprender las obras, que depende en gran medida de la competencia artística del espectador, la cual es cultivada a lo largo de su existencia y se mide “por el grado en que domina el conjunto de instrumentos de la apropiación de la obra de arte, disponibles en un momento dado, es decir, los esquemas de interpretación que son la condición de la apropiación del capital artístico o [...] la condición del desciframiento de las obras de arte ofrecidas” (Bourdieu, 2002, p. 69).

Si se requiere elevar el nivel de recepción, es necesario disminuir el nivel de emisión incluyendo en las obras discursos que contengan códigos que el receptor domine o que le permitan un acto de desciframiento del código, de forma que le sean familiares. Para Bourdieu, la obra de arte existe como tal en la medida en que es descifrada, y las satisfacciones tanto estéticas como de distinción artística solo son accesibles para quien está dispuesto a atribuirle un valor, ya que dispone de

los medios para apropiársela, adquiridos en la educación familiar y escolar. La necesidad de apropiación de los bienes culturales solo puede aparecer en aquellos que pueden satisfacerla y puede satisfacerse apenas aparece (Bourdieu, 2002, p. 79).

Al observar la recepción como una de las categorías de investigación, es posible notar que el estudio de los públicos ha tomado cada vez más relevancia en los estudios de los sistemas de producción cultural. Al respecto, Jiménez (2011) señala que “los públicos forman parte del hecho artístico y [...] su presencia depende de una gran diversidad de factores que es necesario identificar y explorar, a fin de poder establecer políticas culturales y estrategias de gestión contemporáneas que los pongan en el centro”.

En este libro se tomaron como categorías de análisis las lógicas de operación para el estudio de la génesis y la estructura del campo artístico moderno para examinar las condiciones de producción, mediación o circulación y recepción del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara en el período comprendido entre 1995 y 2019.

Como se expuso con anterioridad, para Bourdieu la configuración del campo artístico se alcanza principalmente por las luchas internas objetivas entre los agentes, es decir, la lucha por el capital simbólico específico del campo, la lucha por conservar el poder en el interior y por entrar al campo mismo. Esta constante contienda por lograr la legitimación depende de la posición que poseen algunos de los agentes que integran el campo (Peters, 2020).

Este análisis, que Bourdieu (1992) originalmente realizó al campo literario del siglo XIX,

tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, reproduce la ruptura fundadora con el orden económico, que está en la base del campo de producción restringida; se solapa con una oposición secundaria que se establece, en el interior mismo del subcampo de producción pura, entre la vanguardia y la vanguardia consagrada (pp. 186-187).

Este autor identificó que las diferencias en el nivel de la consagración separan a las generaciones artísticas, las cuales suceden en intervalos que pueden ser cortos y que se oponen como lo nuevo y lo viejo; esta dicotomía es constante y cíclica en el campo del arte, ya que los artistas consagrados fueron en algún momento los que cuestionaron a sus predecesores y lucharon por dominar un subcampo,⁸ y al pasar el tiempo y ser ellos los que se consideren como consagrados, se enfrentarán a las nuevas generaciones de artistas que desean ocupar su lugar con la consigna de que ellos, los consagrados, representan lo superado y los jóvenes emergentes encarnan lo original.

A los que ocupan las posiciones de vanguardia y todavía no están consagrados, particularmente a los de más edad (biológica), les interesa reducir la segunda oposición a la primera, presentar los éxitos o el reconocimiento que, a la larga, algunos escritores de vanguardia pueden acabar alcanzando como efecto del abandono de sus propias convicciones o del compromiso con el orden burgués (Bourdieu, 1992, p. 188).

Pareciera que los cambios de posición en el interior del campo se ven influenciados por la madurez, la variación de intereses y la lucha por el capital económico que puede verse incrementado con la complacencia hacia la burguesía. Esto es, las convicciones que movieron a los artistas de la vanguardia son abandonadas una vez que el éxito los lleva a ocupar el lugar del consagrado, posición que pretende conservar. Nuevamente Bourdieu (1992) aclara:

La construcción social de campos de producción autónomos va pareja a la construcción de principios específicos de percepción y de valoración del mundo natural y social (y de las representaciones literarias y artísticas de ese mundo), es decir, a la elaboración de un método de percepción propiamente estético que sitúe el principio de la “creación” en la representación y no en la cosa representada y que nunca se afirma con tanta plenitud como en la capacidad de construir estéticamente los objetos viles o vulgares del mundo moderno (p. 201).

⁸ En este caso, el subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara, integrado por los artistas de este género dancístico.

En los campos coexisten de manera antagónica (aparentemente) dos modos de producción y de circulación que obedecen a lógicas opuestas. Por un lado, al arte puro, con su anti-economía y sus principios basados en el desinterés y el rechazo al beneficio económico a corto plazo. Este prioriza la producción y sus características específicas orientadas a querer acumular capital simbólico, el cual, a largo plazo puede llegar a proporcionar beneficios monetarios en algunos casos. En el lado opuesto se encuentra la lógica económica de las industrias culturales y artísticas, que pretende convertir el comercio de bienes culturales en un comercio similar a los demás; esta lógica da prioridad al éxito inmediato y tiene que verse reflejado en un provecho financiero, ya que se limita a condiciones de demanda de una clientela ya probada (Bourdieu, 1992).

En esta investigación se utilizó la gráfica del campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social de Bourdieu (1992) para estudiar las posiciones y traslaciones al interior del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara entre 1995 y 2019 (ver figura 1). Se construyó una línea de tiempo tomando en cuenta el estudio del espacio social, el campo del poder, el campo de producción, el subcampo de producción restringida, así como el capital económico, social, cultural, simbólico y específico, para determinar el grado de autonomía.

Como es posible notar, en lo más bajo del espacio social el capital cultural y económico son menores, mientras que, en lo más alto, el espacio social tiene un capital cultural y económico mayor. Por otro lado, el campo de poder tiende a tener un capital económico mayor, pero un capital cultural menor a lo que observamos en el extremo del campo de producción cultural, donde el capital cultural es mayor, pero se reduce el capital económico.

Sobre ello, Van Maanen (2009) señala que a la gráfica de Bourdieu:

La falta de capital económico y la presencia de capital cultural son coherentes con un alto grado de autonomía, como es el caso del subcampo de producción restringida, por ejemplo, formas de arte de vanguardia; y, por otro lado, esa falta de capital cultural y presencia del capital económico están conectados con influencias heterónomas, como es el caso de la producción de arte a gran escala, como un musical o una película de Hollywood (p. 665).

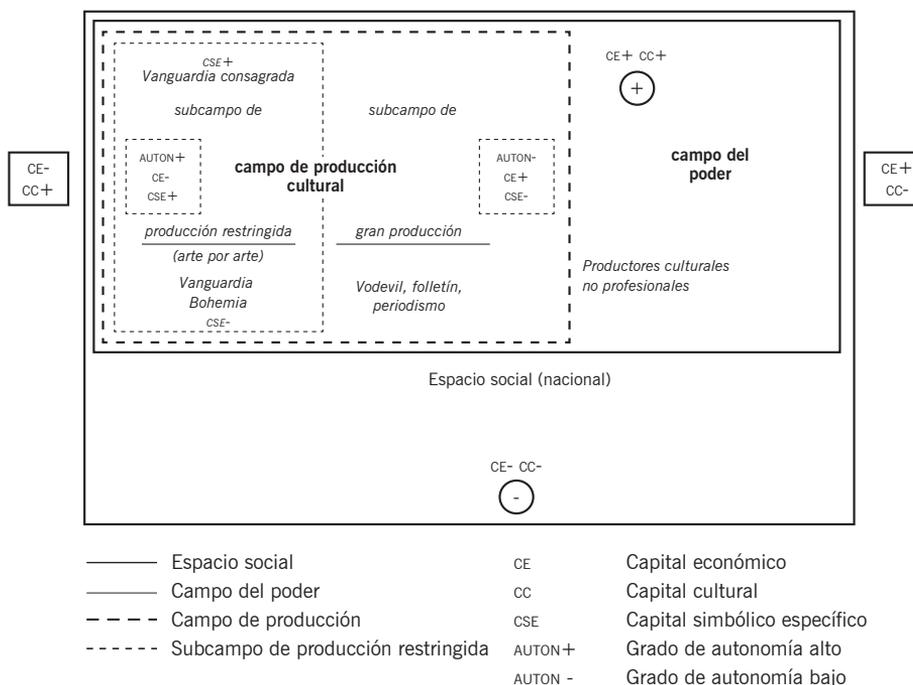


Figura 1. El campo de producción cultural en el campo del poder y en el espacio social.
Fuente: Bourdieu (1992, p. 189).

Dentro del campo de poder se halla el campo de producción cultural con dos espacios: el subcampo de la gran producción y el subcampo de producción restringida. En el subcampo de la gran producción, donde se encuentran los artistas que pertenecen a una institución, el nivel de autonomía es bajo pero el capital económico es mayor, aunque el capital simbólico específico es menor que en el subcampo de producción restringida. En la parte inferior de la gran producción, se encuentran ubicado el vodevil, folletín o periodismo, que podría equipararse a los espectáculos comerciales.

En cambio, en el subcampo de producción restringida se desarrolla el “arte por el arte”, donde se encuentran los artistas independientes. En este campo la autonomía es mayor, cuentan con un capital simbólico mayor que el subcampo de la gran producción, pero el capital económico es menor. En este espacio también

encontramos subdivisiones: en la parte superior, con un capital cultural simbólico específico mayor, se ubica la vanguardia consagrada, esto es, los artistas que tienen legitimidad y reconocimiento; mientras que en la parte inferior se sitúa la vanguardia bohemia, principalmente integrada por los artistas emergentes o que no tienen aún un reconocimiento legítimo, cuyo capital simbólico específico es menor.

Alcance de la obra

Al revisar las condiciones de producción durante 1995-2019, se advierte un crecimiento considerable en el número de agrupaciones de danza contemporánea; en 1995 estaban activas once agrupaciones y solistas de danza contemporánea, y de 1996 a 2019 se crearon 61 grupos y solistas más, quedando activos solo 41 en 2019. Así, entre 1995 y 2019 el subcampo de la danza contemporánea estuvo integrado por 72 agrupaciones, entre colectivos, compañías y solistas.

Es posible constatar que la danza contemporánea en Guadalajara fue primordialmente independiente, esto decir, los agentes dancísticos se congregaron para formar agrupaciones por iniciativa de un bailarín que fungió como director-gestor, o con la unión de varios bailarines o creadores para conformar un colectivo de danza. En su gran mayoría, estos tuvieron que buscar los recursos para tener espacios de entrenamiento y ensayo, y realizar la producción, promoción y difusión de sus obras. Algunos artistas recurrieron a patrocinios de empresas privadas, muchas veces ajenas a la danza (sobre todo las agrupaciones jóvenes); cabe señalar que pocas veces sus producciones se realizaron con apoyo de instituciones.

Como muestra la investigación, la aparición de apoyos económicos por parte del gobierno estatal en forma de becas para la producción artística aumentaron a lo largo del período de estudio de uno a cuatro programas.⁹ Sin embargo, considerando el número de agrupaciones que requirieron producir sus obras dancísticas, se conjetura que fueron pocas las becas recibidas. Sobre este tema, se encontró

⁹ Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico de Jalisco, Proyecta producción y Proyecta traslados.

contradictorio que justo cuando más apoyos para producción de obras dancísticas se otorgaron, entre 2010 y 2019, fue la etapa en la que comenzó a disminuir la visibilidad y oferta de danza contemporánea en la ciudad. En este aspecto, se deduce que el problema no es la producción, sino la mediación y circulación de las obras en los espacios institucionales.

Entre 2000 y 2010 las instituciones gubernamentales proporcionaron en mayor medida espacios de mediación y circulación, y propiciaron una mayor exposición y visibilidad a las agrupaciones y sus obras. En esta etapa de crecimiento el gobierno municipal, estatal y federal fue panista, lo cual pareciera contradictorio ya que el lenguaje estético de la danza contemporánea –desnudos y temáticas homosexuales– no encaja con los principios morales que difunde el PAN. Sin embargo, fue un período en que se dio un mayor apoyo a la danza contemporánea, aumentaron el número de temporadas en los teatros institucionales y de festivales artísticos en los que se incluyó la exposición de esta disciplina.

Ahora bien, de 2010 a 2019, con el regreso del gobierno del PRI, se observó un detrimento en el apoyo a la mediación y circulación de la danza contemporánea. Las instituciones consideraron a la danza escénica como una industria cultural y la producción, mediación y circulación de esta se volvió incosteable e insostenible para los grupos independientes, sobre todo por la implementación de pago de gastos de operación y difusión por parte de artistas para poder exponer su trabajo en los teatros institucionales y universitarios.

En estos años, el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que desde su creación en 1998 se tuvo como un escaparate de difusión de agrupaciones locales, pasó de ser un espacio de legitimación y visibilidad de los grupos de Guadalajara a un festival con mayor exposición de grupos nacionales o extranjeros. Las instituciones gubernamentales y universitarias tuvieron objetivos diferentes a los de los agentes dancísticos del campo, por lo que se perdieron las relaciones de complicidad entre los integrantes del campo artístico que anteriormente propiciaron el crecimiento y auge de la disciplina.

Respecto a la recepción de la danza contemporánea en Guadalajara, entre los principales hallazgos se encontró que tanto los agentes dancísticos como los gestores

tuvieron una opinión contrapunteada de la situación del público que asistió a este tipo de manifestación dancística. Por un lado, la mayoría de los artistas de la danza que fueron entrevistados o encuestados consideraron que sí tuvieron público suficiente en sus presentaciones; en el lado opuesto, la mayoría de los gestores y promotores opinaron que el público fue escaso y difícil de convocar. Esta diferencia de perspectivas entre agentes dancísticos y gestores es un punto clave para analizar la problemática que afectó el consumo de danza contemporánea.

De forma general, el público de danza contemporánea consultado opinó que la principal razón por la que no asisten a una función de este género dancístico es porque no se enteran de los eventos. Esta opinión es contraria a lo que se podría suponer, no es el lenguaje abstracto ni el costo del boleto, sino la insuficiencia de promoción la que propició la falta de audiencia en las funciones en la última etapa del período de estudio.

Finalmente, con relación a lo anterior, en los últimos años del período de estudio se detectó la desaparición progresiva del periodismo cultural de Guadalajara, identificado como un espacio de legitimación de las producciones y las agrupaciones de danza contemporánea de 1995 a 2009. Esta pérdida podría relacionarse con la opinión de la audiencia respecto a la falta de promoción y difusión de las funciones de danza.

Conformación de la obra

Este libro se estructura en cinco capítulos. En el primero se muestra la situación de principios del siglo XX en México respecto de la danza y las políticas culturales, los procesos, los personajes y las relaciones. De igual forma se trata la llegada de la danza moderna a México, el nacionalismo en el arte y la danza, hasta su transformación en danza contemporánea en los años sesenta. También se expone lo que estaba sucediendo con la danza en la ciudad de Guadalajara, la llegada de Onésimo González y la danza contemporánea, las primeras agrupaciones, los maestros que contribuyeron a la formación de bailarines y coreógrafos, así como

las políticas culturales que los apoyaron, el impacto en la sociedad y las relaciones en el campo hasta 1994.

El segundo capítulo abarca la etapa comprendida entre 1995 y 1999, en la que se observó el inicio del crecimiento y la consolidación del campo artístico, donde destaca la profesionalización por la UDEG, la implementación de políticas culturales desde el gobierno municipal y estatal, y diversos acontecimientos que sucedieron en este período y los efectos que tuvieron en la visibilidad y legitimación del campo artístico.

En el tercer capítulo se incluye el análisis del período 2000-2009. En este se ahonda en la proliferación de agrupaciones independientes, se enlistan algunas características de la producción dancística, resultado del análisis de trayectorias de artistas y el aumento de bailarines emergentes del programa educativo de la UDEG. Además, se analizan las condiciones de producción impactadas por las políticas culturales, el apoyo gubernamental a través de los programas de becas y la oferta dancística por parte de las instituciones culturales. De último, se examina la influencia foránea en los lenguajes desarrollados en la danza contemporánea local.

El capítulo cuarto analiza la etapa entre 2010 y 2019, en la que se resalta el trabajo colaborativo a partir de la creación de los colectivos dancísticos y el aumento de grupos independientes. A su vez, se habla del crecimiento de los apoyos gubernamentales para la creación y la movilización internacional, y el impacto en la cantidad y calidad de las obras dancísticas, para posteriormente mostrar algunos aspectos de las condiciones de consumo y las estrategias de creación de públicos.

Para finalizar, en el capítulo quinto se expone la oferta de danza contemporánea en Guadalajara entre 2010 y 2019 desde el ámbito empresarial, universitario, gubernamental e independiente; para ello se recurrió al análisis del discurso de artistas, gestores, funcionarios, empresarios y periodistas culturales que formaron parte del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara en esos años. Se concluye presentando las opciones de legitimación de los artistas de la danza contemporánea en el interior del campo artístico.

Con esta obra se busca aportar conocimiento empírico sobre el objeto de estudio a través de la interpretación y el análisis de las relaciones entre artistas,

gestores, empresarios, funcionarios institucionales y periodistas culturales relacionados con la danza contemporánea en Guadalajara. Asimismo, se hace un análisis de algunos aspectos de la problemática de la investigación y la manera en que se realizó la legitimación de la danza contemporánea de Guadalajara. Ya que es un campo social poco estudiado, la aportación de este libro contribuye a llenar un vacío en la investigación social de la danza.

De la misma forma, se pretende aportar conocimiento metodológico al campo de la gestión cultural con la propuesta y aplicación de esta investigación, el diseño de la estrategia metodológica, el diseño de los instrumentos, la determinación de las categorías y variables, junto con la manera en que se aplicaron los instrumentos, el diseño de estrategia para el análisis e interpretación de los datos y el planteamiento de los resultados. Se espera que esta investigación sirva a estudiantes e investigadores de la historia y la gestión cultural de la danza contemporánea, a los artistas de la danza y a los funcionarios públicos de la cultura.

Por último, agradezco a quienes hicieron posible la realización de este libro: a mi director de tesis, el doctor Tomás Peters, por la oportuna dirección de este proyecto, su paciencia y gran aportación en toda mi investigación; a mi codirectora, la doctora Margarita Tortajada, por sus conocimientos, generosidad y contribuciones a mi labor como investigadora; al doctor José Luis Mariscal, por su apoyo, asesoría y seguimiento en la definición de mi investigación; a la Universidad de Guadalajara por ser mi casa de trabajo, estudio y desarrollo artístico. A los gestores, periodistas y empresarios que compartieron sus experiencias en el campo de la danza contemporánea, en especial a los artistas de la danza contemporánea de Guadalajara por su valioso aporte a esta investigación, pero sobre todo a mi vida. A mi familia y amistades por su paciencia y apoyo incondicional.

Martha Georgina Margarita Hickman Iglesias

Universidad de Guadalajara

Octubre de 2023

CAPÍTULO 1

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO Y GUADALAJARA

Antes de conocer cómo se configuró el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara, y para una mejor comprensión de sus antecedentes sociohistóricos, este capítulo inicia con la situación en la que se encontraba la danza a principios del siglo XX en México, respecto a las políticas culturales, los procesos, los personajes y las relaciones. Bajo ese propósito, en las siguientes páginas se describe desde la llegada de la danza moderna a México y el nacionalismo en el arte y la danza, hasta su transformación en danza contemporánea en los años sesenta. De manera simultánea, se realiza la comparación con lo que estaba sucediendo con la danza en la ciudad de Guadalajara, la llegada de Onésimo González y la danza contemporánea, las primeras agrupaciones, las políticas culturales que los apoyaron, el impacto en la sociedad y las relaciones de poder en el campo.

El nacionalismo y la danza

A principios del siglo XX no existían en México instituciones culturales que se encargaran de la profesionalización de la danza. Rueda (2017) explica que, si bien

existían estudios para profesionalizar disciplinas como la danza, el ballet y las tipleles, el interés del Estado mexicano a partir de la Revolución mexicana en 1910 se enfocó en instituciones cuya responsabilidad fuera, primero, el desarrollo educativo; posteriormente se crearon Departamentos y Coordinaciones con el cometido de preservar y desarrollar la cultura y lo artístico del país (p. 68).

El teatro y la danza que surgió después del movimiento armado tuvo características particulares. En el teatro, la actitud se acercaba a la modernidad, buscando el olvido y la supervivencia de los desastres, mientras que la danza se realizaba a partir de la mezcla de ritmos y estilos influenciados por el *music hall*. “Los bailarines surgidos de las academias de danza se presentaban sin ningún problema en los teatros comerciales, y en sus trabajos coreográficos incluían elementos orientales, clásicos y modernos” (Ramos, 2009, p. 61).

En 1920, por iniciativa de José Vasconcelos¹ y el Estado, inició la corriente del nacionalismo, que impactó la política, la cultura y, por supuesto, las artes. En una primera instancia, los muralistas fueron los más interesados en ser parte de este proceso, reflejando el México posrevolucionario en sus obras. Después se sumaron los músicos, los escritores y los dramaturgos. Por su parte, la danza, que no tenía hasta entonces una tradición sólida de creadores e intérpretes, se integró a la promoción de una danza nacional, pues esta disciplina “debía reelaborar lo tradicional hacia un arte nuevo y de alta cultura, como lo habían conseguido el muralismo y la música” (Tortajada, 1995, p. 35).

La idea de Vasconcelos sobre la educación se reflejó en la estructura que dio a la Secretaría de Educación, al dividirla en tres departamentos: escuelas, bibliotecas y bellas artes (Berman y Jiménez, 2006, pp. 87-88). Destacan dos puntos relevantes en su razonamiento: el arte como parte de la educación y la educación estética accesible a cada mexicano. Así, Vasconcelos sentó los precedentes de las instituciones culturales posrevolucionarias; desde la Secretaría de Educación Pública buscó

¹ José Vasconcelos Calderón (1882-1959), político, filósofo, escritor y funcionario originario de Oaxaca, fue secretario (1909) y jefe (1911) del Partido Nacional Antirreeleccionista de Gustavo Madero durante la Revolución mexicana, ministro de Instrucción Pública (1914), jefe del Departamento Universitario y de Bellas Artes (1920), rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (1920) y secretario de Educación Pública (1921) (Delgado, 2009).

transformar los hábitos y actividades físicas del pueblo mexicano promoviendo la enseñanza de la gimnasia rítmica. Además, se involucró a tal grado que propuso la creación de un ballet mexicano, tomando como modelo los ballets rusos de Diaghilev, y fundó el Departamento de Cultura Estética, bajo la dirección de Joaquín Beristáin, para difundir las danzas populares y promover la cultura física.

Ramos (2009) apunta que el gobierno federal patrocinó conciertos y presentaciones al aire libre para impulsar la danza (p. 54). Se realizaron festivales y espectáculos dancísticos de gran formato con motivos populares, esto es, bailes folclóricos convertidos en grandes y pintorescos espectáculos, pero sin llegar a la propuesta de una danza nacional como la que deseaba Vasconcelos.

Es crucial para el destino de la cultura mexicana la idea de Vasconcelos acerca de qué tipo de cultura debe el Estado propiciar. No se trata de alentar solamente las manifestaciones artísticas populares. Ni se trata de llevar arte vulgarizado al vulgo. Se trata de elevar a las mayorías el gran arte y no de achaparrar el arte para que llegue a muchos (Berman y Jiménez, 2006, p. 90).

Esta representación escénica de danzas autóctonas y folclóricas logró dar un impulso al desarrollo de espectáculos masivos de danza, lo que sentó un precedente que prepararía el camino para lo que más adelante sería la danza moderna nacionalista. Durante la década de 1920, la danza académica no llegó a participar plenamente en el proyecto cultural nacionalista, dado su incipiente desarrollo y “a pesar de que recibió el impulso de artistas e intelectuales y del propio Vasconcelos [...], aunque se lograron sentar las bases para que en décadas posteriores el campo dancístico floreciera bajo esa ideología nacionalista” (Tortajada, 1995, p. 60).

A la par del nacionalismo folclorista, el Estado volvió su mirada a las escuelas de ballet que se desarrollaron a partir del trabajo de maestros que habían estudiado en el extranjero o que eran extranjeros con residencia en la Ciudad de México. Por ejemplo, la compañía de Miss Caroll y su grupo de bailarinas, entre las que se encontraron Nellie y Gloria Campobello y Rebeca Viamonte, en quienes recayó el desarrollo de la danza nacional en los años por venir. “La importancia de Lettie Caroll se refiere a su trabajo como maestra, coreógrafa y promotora que difundió

las enseñanzas de la danza académica, creó un amplio repertorio que dio a conocer en numerosos teatros y frente a variados públicos” (Tortajada, 1995, p. 77).

Con el auge del ballet se continuó con la búsqueda de una danza nacional. Aunque los coreógrafos trataron de integrar símbolos mexicanos en sus obras, no se lograba el objetivo. Fue entonces que el bailarín, maestro y coreógrafo ruso Hipólito Zybin buscó el apoyo del Estado para conformar una escuela y una compañía de ballet profesional pública y oficial que le permitiera desarrollar y consolidar la danza mexicana.

En Guadalajara, la danza folclórica inició su camino hacia la escenificación y la proliferación de agrupaciones y escuelas a partir de 1920. Este impulso fue dado por dos bailarinas muy reconocidas y estimadas en la ciudad, cuyos alumnos se encargaron del desarrollo artístico de esta manifestación: la maestra Elisa Palafox de Jacobo y la maestra María del Refugio García Brambila.

Elisa Palafox de Jacobo fue profesora de educación en la Benemérita Escuela Normal, donde de 1920 a 1932 estuvo a cargo de los grupos de danza folclórica. De igual forma, fue maestra e investigadora de bailes regionales y comisionada del Departamento de Educación Pública de Jalisco “para rescatar los sones y jarabes que hasta la fecha se bailan y que son tan característicos de nuestra región y tan representativos de México” (Mejía, 2007, p. 50).

Mejor conocida como Miss Cuca, María del Refugio García Brambila fue otro de los personajes relevantes que iniciaron el movimiento de la danza folclórica escénica en Guadalajara. Se desempeñó como maestra de danza en la Escuela Industrial de Jalisco y como maestra de bailes en las escuelas primarias del estado. “Con sus grupos folclóricos llevó el mensaje cultural de la danza jalisciense por el estado, la república, la Unión Americana y la República de Chile” (Mejía, 2007, p. 53).

De las agrupaciones que formaron y difundieron estas dos maestras surgieron bailarines y creadores que se encargaron de forjar una tradición que impactó no solo los escenarios, sino también a la educación escolar y la profesionalización de la danza como una opción universitaria. Entre ellos se encontraba Rafael Zamarripa, de quien se hablará más adelante.

Mejía (2007) recuerda que a los primeros maestros de danza “les tocó arrancar con los Programas de Renovación Educativa, creados por Vasconcelos con el

fin de identificar desde muy temprana edad a los escolares con nuestras costumbres y tradiciones –iniciando la corriente nacionalista– esto con el afán de rescatar nuestra identidad a través de esta hermosa vocación que es la danza” (p. 49). En ese momento histórico aún no iniciaba la enseñanza de la segunda manifestación dancística más importante de Guadalajara en el siglo XX: el ballet.

Al considerar el proyecto de Vasconcelos y lo que sucedía en la capital del país, es posible deducir que Guadalajara fue parte del movimiento nacionalista que pretendió exaltar los motivos mexicanos autóctonos y folclóricos, como espectáculo colorido y pintoresco que propiciaba el orgullo de ser de Jalisco.

En 1931, en la Ciudad de México, se inauguró la Escuela de Plástica Dinámica con el planteamiento de Hypólito Zybin, siendo la primera escuela oficial de danza del país, lo que permitió que sus alumnos realizaran presentaciones en teatros y eventos oficiales. Este proyecto incluyó la creación del ballet mexicano a partir del estudio y experimentación del ballet (escuela rusa) y la expresividad libre (escuela alemana), en búsqueda de una danza real y natural (Tortajada, 1995).

Tras la desaparición de esta escuela en 1932, se creó por decreto presidencial la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública, que realizó funciones en teatros para exponer los resultados del trabajo con los alumnos ante la sociedad y las autoridades de la Secretaría de Educación Pública y del Departamento de Bellas Artes. Esta institución tuvo como primer director a Carlos Mérida, quien impuso “el criterio de la danza popular como fuente legítima de la danza académica, y esta como una actividad profesional. La recuperación de la esencia nacional debía presentarse como una visión y técnica modernas que conformaran un nuevo lenguaje” (Tortajada, 1995, p. 97). Aparte de Zybin, entre sus maestros de danza se encontraron las hermanas Gloria y Nellie Campobello.

Waldeen y Sokolov: el inicio de la danza moderna en México

El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) se caracterizó por una política social y económica que impactó el nacionalismo, dándole prioridad a la

educación y la cultura, tratando de elevarlas con una visión revolucionaria. El arte debía estar comprometido con temáticas sociales y revolucionarias y, además, tenía que expresar la cultura del pueblo. Para lograrlo, el jefe del Departamento de Bellas Artes, José Muñoz Cotase, “modificó el contenido de las canciones para difundir coros socialistas, difundió la música folclórica, estimuló la literatura proletaria, favoreció obras de tendencia socialista y fundó escuelas para trabajadores” (Tortajada, 1995, p. 120).

En 1934 se inauguró el Palacio de Bellas Artes, donde actuaron en sus inicios compañías de ballet extranjeras. Este año fue fundamental para las artes y la danza mexicana, ya que se presentó en la Ciudad de México la compañía del japonés Michio Ito, cuya danza estuvo influenciada por la corriente alemana. Entre sus bailarinas se encontraba Waldeen, quien se quedó durante seis meses a recorrer algunas partes del país y años más tarde regresó para ser una de las iniciadoras de la danza moderna en México.

En Guadalajara continuó el trabajo de la danza folclórica comenzado en la década anterior. En 1935 se abrió la primera escuela, la Academia de Danzas del Mundo, que inició la tradición de las clases de ballet en la ciudad. En esta institución se encontraba Miss Bell, una maestra muy importante para muchas generaciones de bailarinas y bailarines tapatíos (Íñiguez, 2015). Amelia Bell pertenecía a una familia circense que llegó a Guadalajara en la década de los años treinta, y fue ahí donde junto con su hermana Josefina abrió una escuela. Como cuenta Íñiguez (2015): “Miss Bell había aprendido danzas de todo el Continente Americano y tenía un maestro de ballet oriundo de Nueva York que acompañaba a la familia en sus giras. Así que entre las clases que impartía (tap, bailes de salón, folclor mexicano y de otros países) estaban las de ballet, aunque no era su especialidad” (p. 15).

A partir de entonces, y durante 25 años más, Guadalajara disfrutó de la danza folclórica y del ballet, instaurándose una tradición de escuelas, academias, grupos y festivales que le dieron identidad dancística, y le permitieron formar excelentes bailarines y maestros de danza.

En 1937, en la Ciudad de México, la Escuela de Danza se convirtió en la Escuela Nacional de Danza, teniendo como primera directora a Nellie Campobello.

Esta institución incrementó sus actividades, su producción y, sobre todo, la instrucción de alumnos, que llegaron a ser los bailarines que dieron energía y pasión a la danza moderna mexicana. Hacia los años cuarenta, la danza escénica académica se encontraba fortalecida gracias al trabajo de las Campobello, la estabilidad de esta escuela y el apoyo gubernamental que habían recibido. “Ya había bailarines y bailarinas capacitados técnicamente, un oficio coreográfico acumulado por la experiencia y un público más o menos cautivo” (Tortajada, 2001, p. 300).

A finales de la década llegaron a México dos bailarinas estadounidenses de danza moderna, Anna Sokolow y Waldeen; ellas marcaron el inicio de la búsqueda de un lenguaje que expresara la identidad nacional pero que, a su vez, se nutriera de la nueva danza que se estaba desarrollando internacionalmente.

Anna Sokolow (1910-2000) bailarina y coreógrafa de danza moderna, formó parte de la compañía de Martha Graham, a la par de contar con su proyecto personal. Fue por sugerencia de Carlos Mérida que Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, la invitó en 1939 a dar funciones en México para realizar su proyecto, el cual pudo consolidarse con la creación y dirección del patronato titulado La Paloma Azul, en colaboración con artistas de diversas disciplinas. Estos artistas eran, fundamentalmente, los exiliados españoles que habían llegado a México hacía poco. “[Sokolow] tuvo una cercanía mayor con los exiliados españoles y su danza fue más personal, pero usada como arma de lucha por las causas obreras y humanas e incorporando elementos de la cultura popular” (Tortajada, 1995, p. 244).

La producción de sus obras fue semi-independiente, primero como Ballet de Bellas Artes y después formando un patronato con artistas e intelectuales complementado con el apoyo que le proporcionaba el gobierno (Rueda, 2017). Para la formación y entrenamiento del grupo utilizó el ballet y la técnica Graham. Entre sus obras con La Paloma Azul se encuentran *Antígona*, *Lluvia de toros*, *Siete canciones* y *El renacuajo paseador*.

El trabajo de Sokolow en México duró solamente un año: en 1940 su grupo se desintegró debido a problemas económicos y artísticos, pues con el cambio senenal el apoyo gubernamental que recibía se canceló. Es importante señalar que

la obra de Sokolow sentó un precedente muy importante para el desarrollo de la danza moderna mexicana, que siguió desarrollándose a través del trabajo artístico de sus bailarinas, entre las que destacan Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel y Carmen Gutiérrez (Rueda, 2017; Tortajada, 1995).

Por su parte, Waldeen (1913-1993) regresó a México en 1939 para realizar una serie de presentaciones dancísticas. Fue entonces cuando conoció a Seki Sano, maestro y director teatral japonés que llegó como exiliado político y fue vinculado de inmediato con el medio artístico y el sindicalismo.

[Seki Sano] encabezó un importante proyecto cultural dentro del combativo Sindicato Mexicano de Electricistas: el Teatro de las Artes, fundado en agosto de 1939. Su lema era “Un teatro del pueblo y para el pueblo” y pretendía crear “Un nuevo teatro nacional en su espíritu y, de hecho, pero internacional en su alcance”. Waldeen participó activamente en este proyecto (Tortajada, 1995, p. 223).

Mientras trabajaba con el Teatro de las Artes, Waldeen recibió la invitación de Celestino Gorostiza para formar una compañía oficial de danza moderna. Al año siguiente, en 1940, dirigió el Ballet de Bellas Artes, después de Sokolow. Esta compañía se conformó con bailarinas de la Escuela Nacional de Danza, y su entrenamiento estaba basado en la técnica del ballet y la danza alemana.

Con su danza Waldeen buscó “un reflejo de la vida profunda de nuestro país y, solo así, se planteaba la posibilidad de tener alcances universales” (Tortajada, 1995, p. 244). Trabajó con artistas destacados en la plástica, la música y la escena teatral, e inició en la danza moderna a un grupo destacado de coreógrafos y bailarines mexicanos.² Además, su incansable capacidad creativa la condujo a destacar dancísticamente los temas de la Revolución y la lucha de los campesinos, así como a recrear las imágenes y los temas propios de la realidad política y social de México (Dallal, 1993, p. 42).

Entre las principales obras que compuso a lo largo de su trayectoria se encuentran: *Danza de las fuerzas nuevas*, *Elena la traicionera*, *En la boda*, *Tres*

² Entre otros, Guillermina Bravo, Dina Torregrosa, Grishka Holguín y Josefina Lavalle (Dallal, 1993, p. 42).

ventanas a la vida patria, Contra la muerte, Sombras de la ciudad, Tres danzas del tercer mundo y Tiempo entre dos tiempos (Dallal, 1993, pp. 42-43). “Su obra *La Coronela*, con música de Silvestre Revueltas, abre brecha en las modalidades mexicanistas, incorporando a la técnica de danza moderna los temas propios de la cultura del país” (p. 42).

Gracias a estas dos grandes artistas llegó la danza moderna a México. Aunque La Paloma Azul y el Ballet de Bellas Artes no tuvieron una larga duración institucional, ellas se encargaron de sembrar el arte que inició con la tradición que determinaría el futuro de la danza en el país. Ambas promovieron una danza que era una transformación radical respecto a la visión de la danza académica que se tenía en México, por lo que lograron convencer a toda una generación de bailarinas que se les unieron. “Su propuesta dancística innovadora y vital sentó las bases de una corriente que se desarrolló durante los siguientes veinte años” (Tortajada, 1995, p. 244).

Las alumnas de Waldeen y Sokolow se dividieron por cuestiones técnicas y artísticas, pero principalmente por una actitud de rechazo entre los dos bandos que se formaron: las alumnas de Waldeen rechazaban el trabajo de las alumnas de Sokolow y viceversa, lo cual propició una constante competencia artística pasional que duró por varias décadas (Tortajada, 1995).

La Academia de la Danza Mexicana

El gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) propició el auge industrial y promovió la unidad nacional en México. En este sexenio se apoyaron organizaciones como la Secretaría General de Confederación de Trabajadores de México, y en 1942 se fundó el Instituto Mexicano del Seguro Social. También se creó el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, que continuó con una educación socialista pero, a su vez, favoreció la educación estética y extraescolar, el arte popular relacionado con el arte y la cultura universal (Ramos, 2009). En este período se le dio más apoyo a la danza clásica que a la danza moderna (Tortajada, 1995).

Durante este sexenio, las hermanas Gloria y Nellie Campobello decidieron utilizar el ballet como recurso técnico y expresivo. En 1942 crearon el Ballet de la Ciudad de México como una compañía privada –aunque recibieron subsidios del gobierno–, y sus programas dancísticos se presentaron los siguientes años en los principales foros de la ciudad, incluido el Palacio de Bellas Artes. Cabe resaltar que el ballet también tuvo una propuesta nacionalista muy exitosa, esta se nutrió de la Escuela Nacional de Danza.

Por su parte, el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1962) se caracterizó por la búsqueda de la modernización política y económica del aparato productivo nacional. A principios de este sexenio, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Carlos Chávez, quien impulsó la creación de la Academia de la Danza Mexicana, fundada en 1947 bajo la dirección de Guillermina Bravo, y con Ana Mérida como subdirectora. “En un principio nació como una compañía, que en los hechos generó un espacio institucional para perfeccionar la técnica de los bailarines profesionales a través de cursos impartidos por grandes maestros internacionales, que lograron posicionar a la danza hecha en México a un primer nivel” (Rueda, 2017, p. 86).

Entre los planteamientos de la academia estaban la investigación de las danzas autóctonas y la creación de una danza moderna con proyección universal. A partir de lo que se generó en los grupos de Waldeen y Sokolow, se buscó incorporar elementos nuevos para generar una danza más cercana a la realidad nacional (Delgado, 1994). Esta escuela fue concebida como una compañía de bailarines formados y un grupo de investigadores y creadores que difundirían la nueva danza mexicana y el trabajo dancístico moderno en todo el país. La Academia de la Danza Mexicana inició su trabajo escénico en el Palacio de Bellas Artes en marzo de 1947 con obras de Guillermina Bravo y Ana Mérida; el repertorio que se construyó ese año también incluyó obras de Josefina Lavalle.

A pesar de que en la capital del país la danza moderna tuvo en la década de los años cuarenta –principalmente durante el gobierno de Miguel Alemán– mucha actividad y generación de grupos y proyectos, en Guadalajara no llegó esta manifestación dancística. Tuvo que pasar una década más para que los tapatíos decidieran incursionar artísticamente en el desarrollo de esta manera de hacer danza. Se

continuó con el desarrollo del ballet en las academias, y la danza folclórica seguía creciendo con los alumnos de Miss Cuca y Elisa Palafox, quienes crearon proyectos que inundaron las escuelas, las plazas y los teatros de funciones de danza.

Asimismo, en estos años llegaron maestros de flamenco y danzas españolas que fusionaron su trabajo con la danza que se hacía en la ciudad, generando el movimiento local. Esto permitió el establecimiento de escuelas y el comienzo de la formación de líneas de danza escénica que perduran hasta nuestros días (Íñiguez, 2015, p. 15). Para entonces, ya se contaba con la producción de danza folclórica, clásica y flamenca o española.

Hasta este momento, la Escuela de Bellas Artes³ no contemplaba la enseñanza de las artes escénicas, sin embargo, las constantes transformaciones y cambios de sedes sentaron el precedente para integrarla más adelante. En agosto de 1947, “el entonces gobernador J. Jesús González Gallo decidió poner la enseñanza de las artes bajo la dirección de la Universidad de Guadalajara, entregando la Escuela de Bellas Artes al rector Luis Farah, quien a su vez nombró director a José Guadalupe Zuno Hernández” (Camacho, 2008, p. 12). El cambio se dio por iniciativa del gobernador, que consideró que la universidad era el campo propicio para el desarrollo de las artes en Jalisco; esta decisión fue de suma importancia para la profesionalización de las artes.

Las compañías de danza mexicana y la llegada de la danza moderna a Guadalajara

En 1948 se rompió la relación entre las maestras Guillermina Bravo y Ana Mérida, pues ambas encabezaban proyectos artísticos y políticos diferentes. Además, la maestra Bravo fue acusada de organizar una célula comunista en el interior de la compañía, lo cual llevó a la confrontación con Carlos Chávez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Al respecto la maestra Guillermina Bravo comentó:

³ Inició en 1929 como Escuela de Pintura al Aire Libre. Desde 1939 tenía reconocimiento y subsidio del Departamento Cultural del Gobierno del Estado.

Cuando Carlos Chávez me llamó para saber qué había de cierto sobre la supuesta célula comunista –inventada, pues nunca existió en la Academia–, le hablé claramente de la necesidad de que hubiera una independencia política de manera fundamental. Entonces él, que era un ser preclaro, entendió esto y comprendió que no tenía lugar en un marco oficial, sino que debería ser independiente y recibir ayuda del Estado; el subsidio eran 200 pesos, mi sueldo (Delgado, 1994, p. 32).

A raíz de este conflicto, la maestra tomó la determinación de dejar la Academia de la Danza Mexicana y emprendió el camino a la fundación de una de las más importantes compañías de danza moderna independiente, pero con subsidios gubernamentales del país, el Ballet Nacional de México (Delgado, 1994). Alberto Dallal (1997) identifica dos características de los objetivos artísticos de esta compañía: la oposición a las formas meramente ilustrativas y superficiales de la danza clásica y la asunción de la expresión artística (la obra), que debe cuestionar de manera crítica y política la realidad social (p. 159).

Sobre la relevancia de la compañía, Mónica Rueda (2017) expone que esta

creó un muy importante y reconocido centro de formación para bailarines, maestros de danza y coreógrafos. Esta función formativa del Ballet Nacional resultó fundamental, como bien lo anota Dallal, tanto para el crecimiento artístico de la compañía, como para lograr su paso de la danza moderna a la contemporánea. Ello tuvo eco mucho más allá de la compañía misma teniendo impacto en la danza nacional (p. 93).

La creación de la Academia de la Danza Mexicana y del Ballet Nacional de México marcó el inicio de la dispersión de la danza moderna en todo el país, así como el camino a la profesionalización y la búsqueda de lenguajes que fueron más allá del nacionalismo. Con la creación del Ballet Nacional también se inició un período de generación de compañías con subsidios y grupos experimentales e independientes que marcaron el crecimiento y apogeo de la danza moderna y lo que más adelante tomaría el nombre de danza contemporánea.

En 1950, Carlos Chávez nombró director del Departamento de Danza al artista plástico Miguel Covarrubias, quien organizó el Departamento “con la idea de fincar

sobre bases sólidas la búsqueda de un profundo y auténtico arte nacional. [Además], estableció tres secciones: Investigación, Enseñanza escolar y la Academia de la Danza Mexicana” (Tortajada, 1995, p. 384). Covarrubias impulsó el crecimiento de la Academia de la Danza Mexicana con la participación de maestros, coreógrafos, músicos y escritores, nacionales y extranjeros, entre los que destaca José Limón, quien participó como maestro, coreógrafo y director artístico invitado.

Durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) se realizaron cambios importantes en la política nacional y en las artes. Ruiz Cortines recibió un país con serios problemas económicos y una clase política dividida entre los seguidores de los expresidentes Lázaro Cárdenas y Miguel Alemán, por lo que realizó modificaciones en su manera de gobernar para fortalecer su poder y dar la apariencia de un gobierno austero y no tan corrupto como el de Alemán (Tortajada, 1995).

En el ámbito del arte –pero no de la danza– se agotaron las propuestas nacionalistas y se asimilaron las corrientes internacionales, iniciando el camino hacia el abstraccionismo. En la década de 1950 surgieron varias agrupaciones que se alejaron de lo institucional para buscar libertad creativa y de gestión (Tortajada, 1995). Adicionalmente se crearon algunas agrupaciones que no contaron con subsidio institucional, como el Nuevo Teatro de la Danza, dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel, quienes apostaron por la búsqueda de una danza de vanguardia o experimental, alejada del nacionalismo (Rueda, 2017).

Mientras eso sucedía en la Ciudad de México, en Guadalajara continuó el fortalecimiento del ballet y la danza folclórica. A este entorno llegó la bailarina y maestra Helen Hoth, quien estudió en Nueva York con Balanchine y en la Ciudad de México con Miss Carroll. El crecimiento del ballet gracias a Hoth y el trabajo que se venía realizando en la academia de Miss Bell trascendió al conservadurismo de una sociedad “altamente católica y poco conocedora de danza” (Iñiguez, 2015, p. 16). Y es que la sociedad tapatía, que se caracterizaba por ser conservadora, se escandalizó sobre todo por el uso del tutú que mostraba las piernas de las bailarinas simulando desnudez: “el obispo Gabiri Rivera dijo que el tutú era pecaminoso y prohibió el ballet en los colegios católicos” (p. 16).

A raíz de eso, comenzó el desarrollo de una danza clásica que formó generaciones de excelentes bailarines reconocidos nacional e internacionalmente. Así, el ballet fue una de las principales opciones dancísticas tapatías.

En 1951 la Escuela de Bellas Artes tomó el nombre de Escuela de Artes y Letras de la Universidad de Guadalajara debido a que, aparte de las clases de dibujo y pintura, se impartía literatura, historia, español y declamación. Para 1953 llegó al Ex Claustro de Santa María de Gracia –edificio ocupado por el ayuntamiento hasta entonces– y tomó el nombre que llevaría por más de cuarenta años: Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara (Camacho, 2008, p. 11).

Esta escuela fue reconocida académicamente a nivel nacional e internacional. Por ejemplo, la Academia de San Carlos y la Escuela La Esmeralda de México pidieron a la Escuela de Artes Plásticas los programas de las carreras para aplicarlos en sus clases. Desde esta instancia de la UDEG se implementaron cursos de verano para alumnos extranjeros, y se realizaron intercambios con artistas de otros países, aunque por cuestiones burocráticas no duró mucho este programa (Camacho, 2008).

A fines de la década de los cincuenta, en los patios de esa escuela comenzó a gestarse el primer grupo de danza folclórica integrado por alumnos de las diferentes carreras técnicas y talleres que se ofertaban, principalmente de artes plásticas. El maestro Jorge Navarro, artista tapatío y destacado profesor de artes plásticas, que en 1958 llegó a dar clases de dibujo y pintura, cuenta que ahí conoció a un grupo de alumnos de escultura –Emilio Pulido y Rafael Zamarripa– y de pintura –Ramón Morones– que se reunían para bailar por gusto, que no tenían recursos y que ensayaban en los pasillos y el patio de la escuela. “Los veía desde fuera como un maestro ajeno a esa disciplina, pero como te decía, sin dejar de percibir la pureza y la fuerza que empujaba a estos jóvenes para alcanzar su objetivo. Cinco años después de iniciada esta actividad, logran conformar el primer Grupo Folklórico de la Escuela de Artes Plásticas dirigido por Emilio Pulido” (Mejía, 2007, p. 117).

Para entonces no existían clases de danza, por lo que este grupo, en ese patio, sería el parteaguas y pieza fundamental para el inicio de una época de plenitud en la danza folclórica de Jalisco. Años después, este grupo se convirtió en el Ballet

Folclórico de la Universidad de Guadalajara, siendo el mismo Rafael Zamarripa quien buscó crear una escuela de danza y propició el desarrollo de la danza contemporánea justo desde ese patio del Ex Claustro de Santa María de Gracia.

El inicio de la danza moderna en Guadalajara se dio a finales de los años cincuenta a iniciativa de la bailarina tapatía Celina López Gálvez, sobrina del exbailarín de la Compañía de Danza de Cuba, Carlos López. Celina es considerada como la primera maestra de danza moderna de la ciudad, dirigió “el primer grupo del que se tiene noticia, precisamente el del Seguro Social, instituto que, repitiendo su esquema en varias ciudades del país, oferta talleres de oficios primero y pocos años después de artes” (Íñiguez, 2006, p. 13).

Estos talleres eran gratuitos, tenían presupuesto para vestuario y escenografía, y la posibilidad de acceder al foro del Instituto Mexicano del Seguro Social. El grupo logró tener un público que apreció su trabajo y durante 20 años se presentó en diversos foros de la ciudad. Aunque tuvo influencias de algunos coreógrafos del nacionalismo, como lo fue Guillermo Arriaga, el trabajo de Celina es considerado como “empírico” (Íñiguez, 2006).

El gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) se caracterizó por el logro de una estabilidad social que dirigió al país hacia la modernidad. Las relaciones exteriores, sobre todo con Estados Unidos, se potencializaron, lo que impactó en gran medida a la cultura y las artes mexicanas. Debido a esto, además de tener al Instituto Nacional de Bellas Artes como principal promotor, la danza escénica también contó con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, dentro de la cual se creó el Organismo de Promoción Internacional de Cultura, encargado de instrumentar los intercambios culturales (Tortajada, 2006).

En 1958 Guillermo Arriaga fundó el Ballet Popular de México, con Josefina Lavalle como codirectora. Esta compañía obtuvo reconocimiento oficial y sueldos por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes; sin embargo, por conflictos entre Arriaga y Lavalle, terminó su trabajo artístico dos años después.

Poco antes, en 1952, Amalia Hernández abandonó la Academia de la Danza Mexicana y fundó el Ballet Moderno de México, combinando danza moderna y clásica para crear obras de danza folclórica escenificada. En 1959 el presidente

López Mateos solicitó a Amalia Hernández que la compañía se convirtiera en la oficial representativa del país en el exterior. Así, por decreto presidencial nace el Ballet Folklórico de México, fundado junto con Felipe Segura, director del Ballet Concierto de México, fue la compañía más estable de danza clásica (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, INBAL, 2019).

Este grupo se fortaleció rápida y ampliamente dentro del campo dancístico mexicano. “Fue el único que logró internacionalizarse en la coyuntura favorable del gobierno lopezmateista, que vio en él a un embajador especial y efectivo de la cultura y arte mexicanos” (Tortajada, 2006, p. 29). En 1960 se oficializó con el nombre de Ballet Folklórico de Bellas Artes, perdiendo en lo formal su carácter de independiente al ser parte del Instituto Nacional de Bellas Artes, aunque en lo económico siguió obteniendo los recursos de las funciones. Dos años más tarde, y después de una serie de giras al exterior y conflictos con Celestino Gorostiza y el instituto, retomó el nombre de Ballet Folklórico de México, fortaleciendo la dirección de Amalia Hernández (Tortajada, 2006).

Amalia Hernández fue sin duda una artista que apoyó directa o indirectamente el desarrollo de la danza folclórica y contemporánea de Guadalajara. Muchos de los generadores de estas dos disciplinas estudiaron o bailaron en el Ballet Folklórico de México durante la década de 1970, como Rafael Zamarripa, Onésimo González, Paloma Martínez, Rosa María Brito y Olivia Díaz.

Tortajada (2006) menciona que el período 1958-1964 propició la construcción de un campo dancístico mexicano lleno de diversidad y transformaciones, incluida la lucha por el poder. Este se caracterizó por el surgimiento y desaparición de compañías en las diversas disciplinas dancísticas, por modificar los apoyos oficiales y dar prioridad a la danza folclórica y al ballet: “la dinámica de la danza no se detuvo; entró en la nueva lógica del arte y la cultura mexicanos, que buscaban alcanzar la modernidad y la apertura al mundo y sus necesidades expresivas” (p. 149). Entre esas transformaciones, como veremos en el siguiente apartado, estuvo dejar atrás la danza moderna para iniciar el desarrollo de la danza contemporánea mexicana.

La danza contemporánea en México

Los años sesenta marcaron una época de cambio en el mundo, y en nuestro país la transformación de la danza no fue fortuita, sino consecuencia de los años previos en los que se logró consolidar y legitimar la danza moderna nacionalista, creada y difundida por las agrupaciones mexicanas, tanto las subsidiadas como los grupos que emergieron como proyectos independientes. En palabras de Rueda (2017), “después de años de creación acumulada, fue apareciendo en nuestro país un nuevo género dancístico de danza escénica: la danza contemporánea. Se reconoce su surgimiento como la transformación de un género a otro, que fue definiéndose a finales de la década de los cincuenta y más claramente a partir de los años sesenta” (p. 99).

Según este autor, la danza contemporánea se caracterizó por la diversificación de lenguajes y técnicas dancísticas que utilizaba el coreógrafo en búsqueda de la expresión personal de temáticas humanísticas, con un acercamiento más universal. Otro rasgo distintivo fue el abandono de la narrativa escénica en un intento de encontrar en el movimiento abstracto la esencia de lo que se quería expresar a través del trabajo corporal y coreográfico, en lugar de lo literal o mímico.

Es durante este período que comenzó a definirse la danza contemporánea como una expresión diversa. A nivel histórico, el poder presidencial lo ocupaba Gustavo Díaz Ordaz (1964 -1970) cuyo gobierno tuvo como características principales el autoritarismo del Estado, el crecimiento económico desigual y una fuerte tendencia a marcar las diferencias entre lo urbano y lo rural. No deben olvidarse los dos eventos que ocurrieron en octubre de 1968: la grandilocuencia de los juegos olímpicos en México y la matanza de estudiantes en la Plaza de las Dos Culturas en Tlatelolco. Ese fue el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, un gobierno benéfico con quien entrara al juego de la corrupción y obediencia, y represivo con quien lo confrontara (Tortajada, 2006).

En 1966, Raúl Flores Canelo, que pertenecía al Ballet Nacional de México, después de una estancia en Nueva York, decidió abandonar la compañía que dirigía Guillermina Bravo y buscó su propio espacio de expresión coreográfica. Va-

rios integrantes decidieron también dejar la agrupación y, teniendo como cabeza creativa a Flores Canelo, fundaron el Ballet Independiente que en sus inicios no contaba con recursos económicos ni con espacio para ensayos, pero tenía mucho entusiasmo. “Flores Canelo y Gladiola Orozco eran maestros de danza en la Casa del Lago de la UNAM, el primer lugar de ensayos que tuvo la compañía. Se convirtieron en el pilar del joven grupo, y en particular Orozco se dedicó de lleno a su trabajo como maestra, administradora, organizadora y promotora del Ballet Independiente” (Tortajada, 2006, p. 206).

Asimismo, en estos años destacó el surgimiento de nuevos coreógrafos en el Ballet Nacional de México, entre los que se encuentran Rossana Filomarino, Luis Fandiño, Federico Castro, Jaime Blanc, entre otros. En todos estos artistas se observa una mayor asimilación de la técnica Graham, ya que tuvieron visitas de maestros de esta escuela e, incluso, algunos integrantes de la compañía realizaron numerosos viajes a la escuela de Martha Graham en Nueva York. Esto fue un punto crucial para el crecimiento técnico de los bailarines en México, pues quienes se apropiaron de esta técnica se convirtieron los maestros que se encargaron de diseminar la técnica Graham como parte de la enseñanza formativa en muchas escuelas del país (Hickman, 2007).

Los maestros del Seguro Social de toda la república obtuvieron becas para tomar cursos en la Ciudad de México, donde coincidían, convivían y podían intercambiar opiniones acerca de su trabajo, además tenían la oportunidad de tomar clases de técnica Graham con maestros de la Escuela de Martha Graham de Nueva York, y clases de ballet clásico con maestros del American Ballet Theater y de la escuela cubana de ballet (Iñiguez, 2006). A pesar de ser cursos breves, indudablemente ese conocimiento e intercambio con otros profesores impactó el trabajo que Celina López Gálvez hacía con su grupo en Guadalajara, tanto en lo estético como en el rigor profesional.

Celina López Gálvez fue un personaje de suma importancia para el desarrollo de la danza contemporánea en Guadalajara, no obstante, esto es desconocido para gran parte del campo artístico tapatío. Durante toda la década de los años sesenta, la maestra Celina y sus jóvenes bailarines generaron un movimiento dancístico

moderno con tintes nacionalistas;⁴ en teatros y espacios alternativos ofertaron una danza que, si bien no tuvo el impacto ni la fuerza que tendría más adelante la danza contemporánea con Onésimo González, sentó el precedente para que se viera como posibilidad el movimiento del cuerpo expresivo, femenino y masculino, más allá del ballet y la danza folclórica.

El gobierno de Luis Echeverría (1970-1976) “planteó cambios radicales en las políticas económicas y sociales” (Tortajada, 2006, p. 410). A pesar de adoptar una postura populista, fue un gobierno de derroche; son famosos los excesos en la residencia oficial de Los Pinos y los muchos viajes al extranjero acompañado de grandes comitivas. Este período favoreció en algunos aspectos a las artes, destaca el apoyo a la promoción y difusión del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, ya que la esposa del presidente Echeverría, María Esther Zuno, era hija del fundador de la Universidad de Guadalajara, José Guadalupe Zuno, quien formó parte del grupo de poder universitario y cultural de la ciudad.

A propósito de los cincuenta años del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, el periodista Jesús Rodríguez escribió en el diario *El Occidental*:

Por ese tiempo (década de los setenta), gobernaba el país Luis Echeverría Álvarez y sentía una gran atracción hacia todo lo que se originara en Jalisco, movido tal vez por la presencia de María Esther Zuno, su esposa, comenzó a correr el rumor de que habría un certamen nacional para seleccionar el grupo folclórico que habría de representar a México en los Juegos Olímpicos de Múnich, Alemania Federal, el rumor se hizo pronto noticia y el ánimo de los jóvenes alcanzó un momento de sublimidad que sin más preámbulo los llevó a tierras teutonas a representar a nuestro país (Rodríguez, 2017).

A partir de este viaje a Múnich, el Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara participó en varias giras acompañando a la esposa del presidente, y amenizó algunas de las fiestas oficiales que se ofrecían en la casa presidencial. Tortajada (2006) expone que en esa época Esther Zuno exaltó el nacionalismo

⁴ En 1965, con el grupo del Instituto Mexicano del Seguro Social, presentó *Zapata y In xochitl, in cuicatl*, obras con marcada influencia del nacionalismo mexicano.

de Echeverría, exacerbando el mexicanismo que se diseminó desde Los Pinos, sometiendo las costumbres sociales de la clase política en el sexenio. “Se revalorizaron las artesanías, comida y trajes típicos mexicanos, que obligadamente debían vestir las esposas de los funcionarios gubernamentales” (p. 413).

La década de los años setenta también se caracterizó por la experimentación en las artes plásticas, el cine y la música. Se observó el crecimiento de bailarines y grupos (profesionales, semiprofesionales y aficionados) que podían identificarse como agrupaciones con calidad técnica y artística. En contraparte, al aumento de artistas de la danza no correspondieron los apoyos, que no eran suficientes, ni el público que acudía a los espectáculos dancísticos. Además, la lucha por la legitimación de las propuestas contemporáneas por obtener el reconocimiento de los artistas consolidados mantenía la tensión en el campo.

Efectivamente, había un deseo de explorar e indagar, de experimentar sobre los elementos propios de la danza, tanto en la clásica como en la contemporánea, que tocaron diversos temas y desarrollaron ideas innovadoras. En contraparte, había un sector de la danza y crítica mexicanas, especialmente también de la contemporánea, que refutaba esa propuesta experimental y acusaba a quienes la perseguían de copiar modelos extranjeros (Tortajada, 2006, p. 422).

También se dio un aumento en los espacios de mediación y circulación de la danza contemporánea en las instituciones culturales, como en el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Seminario de Ballet Nacional de México. Este crecimiento y consolidación de espacios para la formación de bailarines profesionales sumó a la creación de nuevos grupos y compañías con actividades por todo el país (Rueda, 2017, p. 114).

La exaltación de lo nacional quedó atrás en 1976, al asumir la presidencia de la república José López Portillo, y comenzó una nueva etapa que se vio reflejada en las artes y en la danza. Ejea (2011) destaca que el nepotismo característico de la administración de López Portillo alcanzó también la cultura. Tanto su esposa como su hermana “tuvieron un papel central, convirtiendo a la promoción de la

alta cultura en un objetivo prioritario compartido por razones obvias por los funcionarios en turno” (p. 90).

La esposa del nuevo mandatario, Carmen Romano de López Portillo, con sus aires de mujer cosmopolita, era aficionada a la “música clásica” y al ballet. Incluso algunas de sus hijas estudiaron la disciplina artística mencionada en segundo término ella tocaba –elementalmente, dicen– el piano. Con el afán de promover programas de beneficio colectivo, se fundó el Fondo Nacional para las Actividades Sociales y Culturales (FONAPAS), una institución que buscó unirse a las actividades de diversas dependencias federales y de los estados en materia artística y cultural (Delgado, 2010, pp. 76-77).

Aunque la administración cultural mexicana se caracteriza en todas las épocas por la falta de coordinación (Ejea, 2011), durante la gestión de López Portillo, la falta de gestión y articulación de la administración cultural alcanzaron niveles no vistos anteriormente.

En 1979 el Ballet Independiente se escindió, mientras que una fracción, con Flores Canelo a la cabeza, conservó el nombre de la compañía, la otra, bajo la dirección de Michel Descombey y Gladiola Orozco, cambió su nombre a Ballet Teatro del Espacio, quedándose con el subsidio que tenía el Ballet Independiente. Con la creación del Ballet Teatro del Espacio, la década de los años setenta culminó con la existencia ya de tres compañías que tenían subsidio del gobierno,⁵ que eran verdaderas cofradías de la danza mexicana. Con esto se podía constatar la legitimación y expansión del campo de la danza contemporánea mexicana.

Las instituciones gubernamentales tenían una actitud de compromiso para otorgar constantemente recursos para la producción y subsistencia de las compañías, permitiendo el desarrollo de estas en formatos cada vez más grandes.

Una de las características importantes en la forma de organizarse de estas compañías subsidiadas, fue la estabilidad en su numeroso personal, tanto creativo (bailarines, coreógrafos, directores y maestros), como administrativo

⁵ El Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio.

(quienes se encargaban de gestionar todo lo relacionado con las instalaciones en las que funcionaba cada una). Los elencos de las compañías se distinguieron por su alta calidad creativa e interpretativa. Varios de sus intérpretes se volvieron insignias distintivas de las compañías en sí mismas (Rueda, 2017, p. 120).

Como se expone en el siguiente apartado, los grupos independientes se conformaron con características diferentes a la estructura y dinámica creativa y de difusión de estas compañías. Uno de los más claros ejemplos lo encontramos en la permanencia y estabilidad de los intérpretes: a pesar de contar con un bajo sueldo, tenían un sentido de pertenencia muy arraigado. Esta pertenencia y exclusividad era reclamada como una condición laboral por los directores de las compañías.

También en 1979 se fundó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento, del Departamento del Distrito Federal. Este nuevo centro coreográfico institucional resultó muy importante como espacio de reproducción del campo de la danza contemporánea. En el CESUCO se formaron varias de las distinguidas personalidades dentro de la danza contemporánea profesional de México (Rueda, 2017, p. 113), entre esas: Cecilia Appleton, Raúl Parrao, Leticia Alvarado, Víctor Manuel Ruiz, la maestra Olivia Díaz, uno de los pilares de la danza contemporánea en Guadalajara (se recuperan sus aportaciones más adelante en este capítulo), entre otros.

En la segunda mitad de la década de los setenta se dieron muchos avances gracias a los apoyos financieros otorgados a la danza escénica en el sexenio del presidente José López Portillo (Rodríguez, 2010). Tortajada (2006) opina que el llamado “milagro petrolero” propició el apoyo económico para el arte y la cultura. Por su parte, Rodríguez (2010) señala: “los agentes de la danza escénica –que en la esfera del arte ocupan una posición marginal– pudieron reaccionar con su experiencia, conocimientos y capital social ante esta coyuntura, presionando a las instituciones culturales de la época para crear festivales, premios, teatros, giras, temporadas, escuelas y espacios de especialización y reflexión para la danza” (pp. 64-65).

El apoyo financiero a las artes escénicas y la danza tuvo cambios relevantes en la transformación de las instituciones culturales; a partir de 1982, con la sucesión presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado, se dio su relación con el subcampo de la danza contemporánea en la crisis económica y política.

Los grupos independientes en México (1980-1994)

Las tres compañías subsidiadas por instituciones gubernamentales para finales de los años setenta eran el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio. Como se mencionó anteriormente, estas surgieron de las escisiones entre compañías y los conflictos que sucedieron entre los artistas que las integraban para conseguir un lugar mejor en el interior del campo. Como afirma Rodríguez (2010), “su subsidio se dio, en gran parte, porque la compañía oficial de danza moderna (Ballet de Bellas Artes) se convirtió a la danza clásica. Así, al encontrarse un espacio vacío en el presupuesto para los modernos, el INBA repartió el financiamiento entre estos tres grupos” (p. 56).

Las primeras agrupaciones independientes de danza contemporánea surgieron en su mayoría de las filas del Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente, como consecuencia de una búsqueda expresiva autónoma. Entre estas se encuentra Expansión 7,⁶ Mórula⁷ y Forion Ensamble,⁸ caracterizadas por fomentar el trabajo colectivo, la experimentación e improvisación, y porque sus integrantes adquirieron las bases dancísticas principalmente en el Ballet Nacional.

A partir de entonces, a finales de los setenta, comenzó una larga trayectoria en la que diferentes agrupaciones de bailarines jóvenes buscaron insertarse en el campo de la danza contemporánea mexicana, teniendo que aprender las *reglas del juego* para pugnar por encontrar su lugar, su derecho a los espacios y a los

⁶ Integrado por Valentina Castro, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quezada, Raúl Aguilar y Miguel Ángel Palmeros.

⁷ Integrado por Miriam Alerhand, Fernando Castillo, Patricia Berlanga, Esther González, Jaqueline González, Gerardo Ortiz, Lidia Romero, Guillermo Serret y Eva Zapfe.

⁸ Integrado por Lydia y Rosa Romero, Eva Zapfe, Jorge Domínguez, y otros.

apoyos institucionales. Entre las agrupaciones que se formaron se encontraban: Grupo Elsy Contreras, Danza Alternativa de Rodolfo Reyes, Danza Teatro Mexicano de Valentina Castro, Grupo Ollin de Roserya Marengo, Andamio de Arturo Garrido y Danza Libre Universitaria de Cristina Gallegos (Rodríguez, 2010).

Los grupos independientes formaron parte del crecimiento del subcampo de la danza contemporánea mexicana en las próximas décadas. Rodríguez (2010) identifica dos características que refieren los miembros del movimiento de la danza independiente:

Se ubican en la danza contemporánea (aunque esta se ha diversificado con la incorporación de nuevas formas de expresión) y pertenecen a grupos que no reciben un subsidio “continuo” de parte de las instituciones culturales. Pese a estas coincidencias, no se puede afirmar que los independientes conformen un grupo homogéneo, en tanto que tienen maneras de organización, propuestas estéticas y puntos de vista diferente (p. 77).

La autora expone que existían opiniones diversas acerca del término “independiente”, pudiendo referirse a la libertad de creación artística, a la autonomía económica o incluso al compromiso social de los agentes que integraron este movimiento independiente.

Rodríguez (2010) destaca la formación de los siguientes grupos independientes en los años ochenta (la gran mayoría en la Ciudad de México):

- Danza Génesis de Sofía Castañeda
- Metrópolis Utopía⁹ de Marco Antonio Silva
- Barro Rojo¹⁰ de Arturo Garrido
- Cuerpo Mutable de Lydia Romero

⁹ En sus inicios surgió como el grupo Metrópolis Utopía, con apoyo del Gobierno del Distrito Federal, años después se convirtió en grupo independiente, conservando el nombre de Utopía (Rodríguez, 2010).

¹⁰ El grupo se funda en el seno de la Universidad Autónoma de Guerrero, que fue su sostén durante sus dos primeros años, antes de que se trasladara al Distrito Federal, ahora Ciudad de México (Rodríguez, 2010, p. 66).

- Contradanza de Cecilia Appleton
- Ballet Danza Estudio de Bernardo Benítez
- Teatro del Cuerpo de Farahilda Sevilla
- Fritz y amigos de Gregorio Fritz
- A la vuelta de Graciela Cervantes
- U. X. Onodanza de Raúl Parrao, codirección Alicia Sánchez
- Contempodanza de Cecilia Lugo
- Antares¹¹ de Adriana Castaños, Miguel Mancillas, Isabel Romero y David Barrón
- Púrpura de Silvia Unzueta
- Grupo de Experimentación Artística Asalto Diario AC de Miguel Díaz, Jaime Leyva y Ricardo Nájera
- En movimiento de Rolando Beattie
- Mandinga de Irene Martínez
- Andanzas 30 30 de Sonia Pabello, José Antonio Fernández y Pilar Medina
- Ballet Moderno de México de Paola Aguirre y Saúl y Rodolfo Maya
- Arte Móvil Danza Clan de Ruby Gámez y Judith Téllez¹²
- Módulo de Alejandro Schwartz¹³
- Amaranto de Ana Uribe¹⁴
- Núcleo Danza de Tonio Torres¹⁵

El gobierno de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) inició con la crisis económica que dejó José López Portillo y la estrategia neoliberal para resolver la problemática nacional. Esto lo llevó

a realizar un giro en la política económica del país e iniciar importantes recortes al gasto en todas las áreas del gobierno. El sector educativo y en especial el

¹¹ Grupo de Hermosillo, Sonora.

¹² Grupo de Monterrey, Nuevo León.

¹³ Grupo de Xalapa, Veracruz.

¹⁴ Grupo de Xalapa, Veracruz.

¹⁵ Grupo de San Luis Potosí.

subsector cultural fueron reaciamente golpeados en términos presupuestales. Entre otras cosas, la intención de crear una Secretaría de Cultura, anunciada por De la Madrid durante su campaña presidencial, resultó un proyecto que nunca se cumplió (Ejea, 2011, p. 91).

La política cultural en el gobierno De la Madrid quedó enmarcada en una política económica y social bajo principios neoliberales. Uno de los efectos fue la privatización, reducción y descentralización del sector público, “especialmente con referencia a las políticas culturales, han desplazado la atención fuera del contexto centralizado, nacional, dirigiéndola a las culturas regionales” (Yúdice, 2002, p. 121). En medio de la crisis política de ese sexenio, y con el rechazo de los directores de las tres compañías subsidiadas, los grupos independientes se organizaron, tomaron fuerza y lucharon por ocupar un lugar en el campo, sentando el precedente de una generación que en las siguientes décadas sería quien formara e impulsara a los bailarines de fines del siglo XX y principios del siglo XXI.

La consolidación de las nuevas agrupaciones ocurrió durante los años ochenta, “período en que estas tomaron para sí el trabajo realizado hasta el momento por sus predecesores, y al cual sumaron sus propias experiencias para posicionar la danza contemporánea como una disciplina artística a nivel nacional” (Juárez, 2018, p. 56). Fue una etapa en que los agentes de la danza independiente modificaron las maneras de creación y producción de danza contemporánea, y demostraron que podían hacerlo aún en condiciones no óptimas: con o sin apoyo de las instituciones culturales realizaron sus obras y las difundieron en diversos sectores de la sociedad. Esto impregnó su danza con temáticas de compromiso social.

A raíz de las explosiones de San Juan Ixhuatepec en 1984 y del terremoto en la Ciudad de México en 1985, algunos grupos independientes respondieron a la iniciativa de la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de septiembre, y en 1986 realizaron el primer Encuentro Callejero, a partir del cual se organizaron varios más en la misma Ciudad de México, trascendiendo a los callejeros de Xalapa y San Luis Potosí.

Las calles de la colonia Roma, la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco y la Alameda Central en el centro de la ciudad (de México) se convirtieron en

escenarios para las independientes. Aunque estos lugares no tenían las condiciones técnicas para una presentación, las y los independientes pudieron sortear estos inconvenientes utilizando e incorporando los elementos del espacio público en sus coreografías (Juárez, 2018, p. 56).

Estos encuentros promovieron el trabajo colaborativo, se volvieron acontecimientos festivos donde los agentes de la danza independiente tomaron las calles, se entrenaron frente a los transeúntes, intercambiaron técnicas, impactaron a los nuevos bailarines que se sumaron a la organización, realizaron funciones colectivas en las colonias y en las plazas principales de las ciudades sede. Después de cada función, reflexionaban en conjunto y lograban una cohesión que los llevó a irrumpir en el campo artístico de la danza con su actitud contestataria y de solidaridad entre los miembros de ese subcampo.

Empero, con la llegada de Salinas de Gortari al poder (1988-1994), máximo exponente del neoliberalismo, esa colectividad y posicionamiento independiente y subversivo se tambaleó ante la posibilidad de obtener recursos económicos por parte del nuevo gobierno y su institución cultural: el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca).

El gobierno de Salinas de Gortari fue significativo para la política cultural del país.

En él se desarrollaron programas que, de acuerdo con el discurso gubernamental, tenía como línea central de acción el concepto de modernización de la cultura. Punto nodal de tales medidas fueron la creación de Conaculta, órgano rector de la cultura del país, y la instauración del Fonca, entidad responsable de la promoción de la creación artística, ambos a su vez instrumentos de legitimación del régimen (Ejea, 2011, p. 94).

Cuando Salinas de Gortari tomó el poder, el campo artístico mexicano se pronunció con fuerza como una amenaza para las políticas neoliberales. Entonces, como una estrategia de división disfrazada de deseos por apoyar al campo y democratizar la obtención de apoyos, el nuevo presidente, con ayuda de artistas e intelectuales que se unieron al poder, creó el Conaculta en 1988 y meses después

el Fonca, para otorgar becas a los agentes del campo artístico mexicano. Con estos, “intentaron generar nuevas formas de interlocución entre los grupos de artistas e intelectuales del país y que estas tuvieran, al menos en el discurso, un cariz de apertura democrática. Por otra parte, pretendía ser el eje que resolviera la problemática que aquejaba al sector cultural” (Ejea, 2011, p. 97).

Con esta estrategia, el gobierno neoliberal logró iniciar una etapa de modernización, internacionalización y, sobre todo, de división del campo artístico, al poner a concursar a los agentes de la danza para obtener recursos que antes ni siquiera contemplaban que podría suceder.

Desde esta nueva configuración del espacio institucional, la lógica que se estableció para la producción de danza fue entregar recursos de manera predominantemente individual, por concurso a partir de convocatorias abiertas, por un tiempo corto y delimitado, por proyecto específico, sin posibilidad de continuidad y acumulación, dificultando establecer nuevos espacios de creación que resultaran establecidos (Rueda, 2017, p. 145).

Aunque después surgieron las becas para impulsar a las empresas culturales, de entrada, el Estado apoyó los proyectos no a las compañías. La creación del Conaculta, el Fonca y el Sistema Nacional de Creadores de Arte, fue una manera de “repartir” los recursos sin que tuviera el artista que ir a pedírselo a los funcionarios. Cabe señalar que los jurados de las becas eran pares de quienes las obtenían.

Así, se estableció una nueva forma de acceder a los recursos económicos, distinta a la de las compañías institucionalizadas cuyos recursos eran fijos, estables, constantes y miserables, pero que eran criticadas por los integrantes del campo por utilizar el presupuesto de manera discrecional sin rendir cuentas de su ejercicio. Esta forma de entregar los recursos favoreció a algunos agentes del campo de la danza, pero “afecta la posibilidad de generar procesos que permitan acumular experiencias y conocimientos; es decir, las propias condiciones de reproducción del campo profesional de la danza contemporánea” (Rueda, 2017, p. 147).

Uno de los cambios que se observó a inicios de los años noventa fue el surgimiento de una nueva generación de creadores: comenzó a quedar atrás el concepto

de colectivo –aunque con excepciones, como los grupos Delfos o Antares– y algunos coreógrafos conformaron sus compañías y agrupaciones como proyectos individuales a los que se sumaron bailarines de manera intermitente, ya que “a partir del sistema de apoyos y becas que se implantó en el sexenio de Salinas muchos de los agentes del campo crearon y trabajaron alrededor de la beca de producción” (Rodríguez, 2010, p. 85).

Durante los siguientes años, la danza contemporánea se realizó con una “autonomía relativa”, esto es, las agrupaciones siguieron presentándose como independientes pero su mirada se centró principalmente en realizar proyectos para obtener becas, ganar premios o adquirir apoyos del gobierno para estudiar en el extranjero. Esto último, sumado a la cantidad de agrupaciones y maestros extranjeros invitados por el gobierno para presentar su trabajo artístico y colaborar con los agentes del campo de la danza de México, propició la proliferación de lenguajes en las creaciones.

Rodríguez (2010, p. 70) identifica entre las agrupaciones independientes que surgieron en los primeros cuatro años de los noventa en la Ciudad de México a:

- Dramadanza de Rossana Filomarino
- En dos partes de Gerardo Delgado
- Aksenti de Duane Cochran
- Humanicorp de Gerardo Hernández
- Óscar Ruvalcaba Compañía
- Quiatora Monoriel de Benito González y Evoé Sotelo
- Caverna 7 de Ivonne Muñoz
- M de Mar de Myrna de la Garza
- Homoescénico de Raymundo Becerril
- Proyecto Finisterra de Isabel Romero
- Nemian de Isabel Beteta
- Alicia Sánchez y Compañía
- A poc a poc de Jaime Camarena
- Cora Danza de Cora Flores
- La fábrica Danza-Teatro de Rosario Armenta

- Mnemosina Compañía de Tania Pérez Salas
- Producciones La manga de Gabriela Medina
- Proyecto Bará de Javier Contreras
- Tábula Rasa de Javier Romero y Martín Orozco
- Tándem de Leticia Alvarado

Además, el autor menciona las compañías: Koreos Danza-Teatro de Gerardo Ibáñez y David Ventura (Oaxaca), Compañía de danza Jorge Domínguez (Tijuana), y Delfos de Víctor Manuel Ruiz y Claudia Lavista (Mazatlán).

Cabe señalar que las agrupaciones que desarrollaron la danza independiente en los años ochenta fueron ganando posiciones privilegiadas en el campo de la danza contemporánea de México gracias a su trabajo constante, al capital simbólico acumulado y al capital social que generaron desde sus inicios hasta su consolidación. Muchos de estos creadores ocuparon puestos públicos en las instituciones culturales en los años noventa, tomando las riendas del rumbo de la danza contemporánea de fines de siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Esto es, los “irreverentes” que bailaron en las calles, que se revelaron en contra de la técnica Graham, los que prefirieron los temas sociales (Rodríguez, 2010), fueron quienes años después tuvieron el poder *dentro* del poder y formaron parte del gobierno, quienes distribuyeron los recursos y dominaron el campo decidiendo incluso quiénes entraban a él y quiénes no.

La danza contemporánea en Guadalajara (1972-1994)

En 1962, Amalia Hernández visitó Guadalajara y conoció el trabajo que realizaba Rafael Zamarripa, maestro normalista y escultor, con el grupo de danza folclórica de la Escuela de Artes Plásticas. Desde ese momento inició una relación entre los dos que llevó al maestro Zamarripa a integrarse al Ballet Folklórico de México, adquiriendo conocimientos y prestigio que impactaron el desarrollo del grupo de la escuela. Su permanencia con Amalia Hernández fue intermitente, ya

que participaba con ella en giras internacionales durante algunos meses y volvía a Guadalajara para trabajar en la universidad (Mejía, 2007).

Debido a la constante exposición del grupo y sus logros nacionales, en 1966 es nombrado oficialmente Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara por el rector Ignacio Maciel Salcedo, con Rafael Zamarripa Castañeda asumiendo la dirección y preparación del grupo para la participación en los concursos estatal y nacional de danza, donde obtuvo el primer lugar en los dos eventos, con lo que se ubica como el mejor grupo folclórico de México (Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, s/f).

En los años setenta, el grupo realizó funciones constantes en la ciudad de Guadalajara y representó a México en diferentes concursos y encuentros internacionales; en 1972 obtuvo el I Premio del Festival Mundial del Folclor celebrado en Guadalajara, y en agosto asistió a la Olimpiada Cultural de Múnich, Alemania. Esto significó una intensa promoción de su trabajo artístico, que incluso “a su regreso a México, el presidente Echeverría y el regente del DF [hoy Ciudad de México] Octavio Senties le entregaron a Zamarripa una medalla de oro y un diploma en reconocimiento a sus éxitos” (Tortajada, 2006, p. 900).

En 1975 la agrupación tuvo el honor de acompañar a la esposa del presidente Echeverría en una gira diplomática artístico-cultural por varios países del Caribe (Tortajada, 2006); y años más tarde, en 1978, acompañó al mismo presidente en una gira por Argentina, Rusia y Bulgaria. Desde entonces, y hasta la fecha, continúa con su trabajo intenso de promoción nacional e internacional.

Rafael Zamarripa, aparte de ser un personaje muy importante para el desarrollo de la danza folclórica de Guadalajara, tuvo una presencia determinante en el inicio del movimiento de danza contemporánea de la ciudad, ya que fue quien invitó al maestro Onésimo González a trabajar en la UDEG. En 1972 Onésimo González se encontraba laborando con el Ballet Clásico 70, cuando el maestro Zamarripa lo invitó como director artístico del Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara, apoyando a su vez la labor que este último desarrolló en la profesionalización de la danza en la Escuela de Artes Plásticas de dicha universidad (Tortajada, 2006).

Onésimo González fue un bailarín, coreógrafo y maestro cuya labor en la danza destacó a nivel nacional e internacional. Perteneció al Ballet Folklórico de México durante doce años y participó como coreógrafo con las agrupaciones Ballet de las Américas, Ballet de los cinco continentes y Ballet Clásico 70.

Pionero de la danza en Jalisco, abrió una brecha importantísima en el conocimiento de la danza contemporánea y fue impulsor de su primera generación de bailarines en el estado. De origen regiomontano, se formó como bailarín y coreógrafo con diversos maestros reconocidos a nivel nacional e internacional y compartió escenario con grandes figuras de la danza como Tulio de la Rosa, Gloria Contreras y Nellie Happe (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2017).

Onésimo González, a instancias de Zamarripa, formó posteriormente un taller de danza moderna con el propósito de proporcionar a los bailarines del Ballet Folclórico de la Universidad elementos que les permitieran mejorar su desarrollo escénico. De quince alumnos surgió Integración, grupo representativo de la UDEG que fue un parteaguas para el desarrollo de la danza contemporánea en Guadalajara, ya que muchos de sus bailarines crearon los proyectos artísticos que formaron a los coreógrafos y bailarines de las siguientes décadas de los ochenta y noventa (Íñiguez, 2015).

Integración se fundó en 1973 con las bailarinas Julieta Camacho, Leticia Pérez Córdova, Delia Tavizón, Helen Ladrón de Guevara, Patricia Bernal, Linda Hayes y Paloma Martínez; y los bailarines Carlos Ochoa, Pablo Serna, Carlos Íñiguez, Federico Íñiguez, Carlos Hugo Hoefflich, Miguel Pérez Córdova y Sergio Lasso (Íñiguez, 2015). En la administración estaba Helen Ladrón de Guevara, en el diseño de escenografía y vestuario se encontraba Rafael Zamarripa, Alfonso Lara Gallardo y Carlos Ochoa, como parte de la iluminación estaba Carlos Maciel, Luis Domínguez y Mariano Domínguez, mientras que la dirección del grupo y la creación de las coreografías correspondía a Onésimo González (Tortajada, 2006).

Este grupo de danza contemporánea comenzó sus funciones dando presentaciones ante autoridades de la universidad y del gobierno del estado de Jalisco

para después dedicarse a presentar su trabajo artístico en diversos foros de la ciudad y del estado, “donde muchos pares de perplejos ojos vieron por primera vez a hombres y mujeres entallados en mallas y leotardos, sin enormes faldas ni grandes sombreros y, por supuesto, descalzos” (Íñiguez, 2015, p. 20). También se presentó en diferentes foros y festivales fuera de Guadalajara, en Ciudad de México, San Luis Potosí, Guanajuato, Durango, Colima, Nayarit y Sinaloa, entre otros (Tortajada, 2006).

En 1974 llegó a Guadalajara la bailarina Josefina Rodríguez para dirigir el Departamento de Bellas Artes de Jalisco, fundado en 1971. Rodríguez era originaria de Morelia, Michoacán; realizó sus estudios dancísticos en la Ciudad de México con Waldeen en danza moderna y con Sergio Franco en ballet, y trabajó un tiempo corto con el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo. En su estancia, se formó el Grupo de Danza Moderna del Departamento de Bellas Artes (Íñiguez, 2006).

En 1978, algunos de los bailarines de Integración dejaron la compañía para formar su propio proyecto, con el apoyo del Departamento de Bellas Artes de Jalisco y de su titular Josefina Rodríguez. La nueva agrupación estuvo conformada por los hermanos Carlos y Federico Íñiguez, que buscaron explorar el lenguaje abstracto de la danza contemporánea, encontrando su mayor influencia en la danza de Nikolais (Íñiguez, 2015).

Para finales de los años setenta, Guadalajara contaba ya con dos agrupaciones que se expresaron a través de la danza contemporánea (Integración y el de Bellas Artes de Jalisco), y dos programas institucionales que ofertaban esta disciplina en la ciudad: los Miércoles de la danza y las funciones didácticas que se llevaban a cabo en las primarias locales (Íñiguez, 2015).

Este fue el inicio de una disciplina artística que, en la siguiente década, encontró fortaleza en la figura de varios maestros y artistas que contribuyeron a la formación académica de la disciplina y la generación de proyectos dancísticos. Algunos surgieron del interior de Integración, otros de escuelas locales y algunos más, aunque siendo originarios de Guadalajara, regresaron de la Ciudad de México para emparar al subcampo de la danza contemporánea con sus conocimientos y experiencias.

Durante estos años de enseñanza de la danza en la Escuela de Artes Plásticas de la UDEG, los directores y maestros fueron conscientes de la desventaja que tenían como escuela ante las demás instituciones, ya que no se otorgaba un título académico que avalara los estudios que realizaban los alumnos. Por ejemplo, para la carrera de pintura y escultura se requería haber cursado únicamente la primaria.

[Por ello] en 1981 se reestructuraron las carreras y se elevaron a nivel de técnico, de modo que se pedía para el ingreso el certificado de secundaria. Quedaron oficialmente reconocidas como técnico en Pintura, en Escultura, en Dibujo Publicitario, en Fotografía, en Danza o en Teatro. Al término de las mismas y mediante el procedimiento legalmente establecido para la elaboración de tesis o trabajo de titulación, además de los correspondientes exámenes profesionales, podían obtener el título profesional como técnico (Camacho, 2008, p. 12).

En la carrera técnica de danza se enseñaba tanto danza folclórica como danza contemporánea y fue hasta años después, al diseñarse las licenciaturas, que se dividieron en dos especialidades.

En 1980, Onésimo González dejó la dirección de Integración en manos de Pablo Serna y se trasladó a Veracruz para trabajar con la Universidad Veracruzana. Serna continuó como director del grupo durante nueve años: los bailarines fueron cambiando y al final estuvo integrado por alumnos de la Escuela de Artes Plásticas. Al parecer, la agrupación no contó con el apoyo necesario de la UDEG para su continuidad creativa y artística, y en 1989 Serna dejó la dirección y la tomó Luis César Martínez, exbailarín de Integración, pero a los pocos meses la agrupación dejó de existir (Íñiguez, 2006).

Adicionalmente, los hermanos Carlos y Federico Íñiguez contribuyeron al desarrollo de la danza contemporánea en la década de los ochenta. En 1982 inauguraron Kosmos, Arte y Movimiento, la primera escuela privada de danza contemporánea de la ciudad, además continuaron trabajando como profesores en la carrera técnica de danza y, poco después, de la primera Licenciatura en Artes de la UDEG (Íñiguez, 2015). Angélica Íñiguez, bailarina y periodista cultural, hija de Carlos Íñiguez, habla sobre la escuela de los hermanos como “un espacio propio,

independiente, donde le dan continuidad al trabajo de grupo, hacen coreografía y dan clases. Consideran que es en esta etapa donde se consolida el trabajo que vienen realizando desde principios de los años setenta” (Íñiguez, 2006, p. 61).

Kosmos, Arte y Movimiento cerró sus puertas en 1986 debido a lo difícil que resultó mantenerla, en especial por el pago de la renta. Tras ello, Federico partió a Estados Unidos y Carlos Íñiguez fundó el centro cultural INARS donde se creaban artes escénicas, plásticas y literatura (Íñiguez, 2006).

Onésimo González regresó a Guadalajara en 1986, y al año siguiente propuso un taller de investigación y estudio a la Dirección de Investigación Científica y Superación Académica de la UDEG. Aprobado el proyecto, Onésimo lo inició con miras a fundar una escuela superior de arte, propósito que no se concretó. El proyecto terminó en 1992, primariamente por que la Dirección de Investigación desapareció.

En esa época, el trabajo de la maestra Olivia Díaz tuvo un fuerte y determinante impacto en el desarrollo profesional de la danza contemporánea en tierra tapatía. Bailarina, coreógrafa, docente, investigadora del movimiento, jurado y consejera cultural, la maestra Díaz nació en Guadalajara, Jalisco, en 1955; su formación la realizó en la Ciudad de México en el Seminario de Ballet Nacional de México, la escuela de danza moderna del Ballet Folklórico de Amalia Hernández, el Centro Superior de Coreografía y el Centro de Investigación Coreográfica del Instituto Nacional de Bellas Artes (Hickman, 2021).

En 1987, Olivia Díaz regresó a Guadalajara impactando con sus conocimientos, habilidades y creatividad entusiasta el desarrollo de la danza contemporánea de esta ciudad. Formó y dirigió el Taller Coreográfico en el Departamento de Difusión y Extensión Universitaria de la Universidad de Guadalajara, con sede en la Casa de la Danza de la misma universidad. Este proyecto inició con la idea de ser formativo; los alumnos tomaron clases de técnica Graham, Limón y Nikolais, impartidas todas por la misma Olivia Díaz.

El taller tenía cuatro niveles –desde principiantes hasta avanzados–, además de clases teóricas y de coreografía (L. González, comunicación personal, 10 de junio de 2021). Entre los bailarines que se iniciaron en la danza contemporánea en estos cursos se encontraron Larisa González, Rafael Carlín, Claudia Herrera,

Elizabeth Mercado, Eva Luz Carrillo, Guillermo Covarrubias (actor) y Beto Ruiz, quienes destacaron en las siguientes décadas por su trabajo en la creación, docencia y gestión de la danza contemporánea de Guadalajara.

El Taller Coreográfico impulsó el trabajo técnico riguroso, la sistematización de los procesos creativos y los métodos del quehacer dancístico, que impactaron a una gran cantidad de bailarines en cuyas trayectorias recayó la danza de las primeras décadas del siglo XXI en la ciudad (Hickman, 2021).

A fines de la década de los ochenta, el maestro Carlos Íñiguez formó el Taller de Danza Contemporánea del Consejo Estatal para el Fomento Deportivo y Apoyo a la Juventud de Jalisco, en el que fungió como director, coreógrafo e intérprete. El taller debutó en el año 1990. Posteriormente, Íñiguez se integró a la planta docente de la carrera técnica de la Escuela de Artes Plásticas y se llevó con él al grupo, el cual se transformó en el Grupo Experimental de Danza Contemporánea de la Escuela de Artes Plásticas (Íñiguez, 2006).

Mientras los bailarines emergentes se encontraban en su proceso de iniciación y formación en la danza contemporánea, un movimiento que daría identidad a la danza local en los próximos años comenzó a gestarse con un grupo de artistas de la danza legitimados en el campo y que habían decidido buscar otras maneras de expresarse: desde el ballet, la técnica Nikolais, la danza Butoh y otros lenguajes teatrales.

A partir de los noventa, década del desplome de las economías mundiales y de la lucha zapatista en México, Paloma Martínez, Delia Tavizón, Pablo Serna y Lola Lince rompieron con algunos paradigmas dancísticos [...] y exploraron y acondicionaron terrenos para expresarse de formas menos ortodoxas. Nació un movimiento artístico en Guadalajara: la danza experimental (Íñiguez, 2015, p. 22).

Dos bailarinas del Taller Coreográfico de la UDEG, Larisa González¹⁶ y Elizabeth Mercado,¹⁷ recuerdan que en los años en que iniciaron su trayectoria en la

¹⁶ Docente de la UDEG, coreógrafa, directora de agrupaciones, miembro del Comité técnico de la Coordinación de Danza de Secretaría de Cultura.

¹⁷ Creadora e integrante de la Compañía de Danza Contemporánea de la UDEG, del grupo Anzar (de la misma universidad) y del grupo de danza experimental Pájaro de Nube.

danza contemporánea tuvieron la oportunidad de ver el trabajo de Lola Lince, Paloma Martínez y Pablo Serna en el patio de la Escuela de Artes Plásticas de la UDEG. Ambas coinciden en el impacto que tuvo en sus futuras búsquedas expresivas el apreciar el trabajo de estos artistas.

Elizabeth Mercado recuerda su reacción al mirar la obra *Cicatrices*: “me encantó, quién sabe qué fibras me movió, pero yo dije: esto quiero para mi vida siempre” (E. Mercado, comunicación personal, 5 de marzo de 2021). Por su parte, Larisa González, bailarina de ballet desde su infancia, coincide con el impacto que tuvo en su adolescencia el ver el grupo Trueque integrado por Lince y Martínez: “si tú me preguntas ¿cuándo decidiste hacer esto? Pues creo que cuando vi a Paloma y a Lola me dije: esto quiero hacer” (L. González, comunicación personal, 6 de enero de 2021).

La UDEG inició la década de los noventa preparando la creación de las licenciaturas en arte. Años antes había tratado de profesionalizar a los alumnos de las carreras técnicas, pero no encontraron la instancia adecuada desde dónde hacerlo.

se encontró la respuesta en la reforma que la Universidad gestara en la década pasada (1980), cuando se organiza y se prepara la integración de la red universitaria, donde las carreras de contenidos afines se agruparían en centros universitarios. Se organiza una comisión para el estudio de la integración de las carreras que conformarían el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), en cuya estructura departamental se deberían incluir las materias o asignaturas ya existentes, como también aquellas de próxima creación: las de arte y las de música (Camacho, 2008, p. 13).

Para poder incorporarse al Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, las carreras técnicas que dependían del Sistema de Educación Superior de la UDEG cambiaron su nombre por el de Profesional medio, y en marzo de 1995 se incorporaron al centro universitario. Ese mismo año se creó la Licenciatura en Artes con orientación en danza contemporánea (Camacho, 2008).

Como se ha podido observar en este capítulo, la Universidad de Guadalajara ha sido una institución de suma importancia en la configuración del campo

artístico de la danza contemporánea en la ciudad; en 1992 formó la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara por iniciativa de la bailarina veracruzana Adriana Quinto, quién tenía un año de residencia en la localidad, período en el que trabajó con el maestro de ballet Sergio Vicencio. En ese momento histórico, la rectoría estaba a cargo de Raúl Padilla López (1989-1995), mientras que la Dirección de Extensión Universitaria era representada por Dante Medina.

Para que la compañía pudiera configurarse como uno de los más grandes proyectos artísticos de la universidad en ese momento, se libraron algunas batallas en el interior del subcampo de la danza contemporánea universitaria por el poder y la legitimación de las autoridades de la institución. Como menciona Bourdieu (1990), la juventud impulsó una nueva propuesta que fue la ganadora en este conflicto de intereses y poderes. Íñiguez (2006) explica: “Con el apoyo que Raúl Padilla le otorga a Quinto para su compañía, desaparecen tres esfuerzos hasta entonces apoyados por la misma universidad: el grupo Integración, el Taller de Investigación Dancística desarrollado por Onésimo González en la otrora Dirección de Investigación Científica y Superación Académica (DICSA) y el proyecto de Olivia Díaz” (p. 123).

Adriana Quinto logró con sus trabajos de gestión con las autoridades universitarias lo impensable para la danza contemporánea tapatía: conformó una compañía que contó con el total apoyo de la Universidad, que le proporcionó espacios de trabajo, recursos para la producción, espacios de mediación y circulación, participación de coreógrafos, maestros invitados y, lo más relevante, logró que se instituyeran 22 plazas para intérpretes, dirección, administración y maestra de ballet residente, además de gestionar y obtener sueldos para todos los integrantes (Íñiguez, 2006).

La compañía se integró con bailarines jóvenes que iniciaron su formación en la década de los años ochenta, principalmente con la maestra Olivia Díaz; algunos de ellos también pertenecieron al proyecto de Antonio González Neodanza. La compañía participó sobre todo en festivales locales y nacionales –especialmente de la Ciudad de México– con coreografías de creadores invitados; no obstante, debido a conflictos entre los integrantes y la directora, la lucha por el poder terminó

con el proyecto de la Compañía de la UDEG a tres años de su formación. Así, en 1995 se dividió en dos compañías: Anzar y Gineceo.

En 1988, Luis César Martínez Parra forma el grupo independiente Sobre tarimas, con algunos ex integrantes del grupo Integración. Según recuerda Martínez Parra, a través de las gestiones que realizó para la exhibición, el grupo llegó a tener apoyo de algunas instituciones para presentarse en algunos teatros. “Logramos tener el esquema de convenios 30% y 70%, a partir de presiones a la Secretaría de Cultura, bailando en la calle para que se les pagara a los bailarines y nos dieran acceso a los teatros” (L. Martínez, comunicación personal, 19 de febrero de 2022).

Años después, en 1990, surgió el proyecto Neodanza Ballet Teatro Independiente, creado por el maestro y coreógrafo Antonio González, caracterizado por su capacidad de convocatoria para participar en su agrupación. En este grupo independiente bailaron muchos de los jóvenes intérpretes que se encontraban en formación con la maestra Olivia Díaz. Neodanza contaba por lo general con aproximadamente quince bailarines que daban vida a las creaciones de González, quien siempre se destacó por sus habilidades como gestor, pudiendo tener espacios de ensayo y ofreciendo temporadas tanto en foros gubernamentales como independientes o alternativos.

Neodanza es la única agrupación independiente que continúa con su trabajo artístico y escénico hasta la fecha de publicada esta obra; aunque ha cambiado de nombre varias veces, el proyecto de Antonio González continúa vigente.

A principios de la década de los noventa, se creó el Ballet Teatro Guadalajara, integrado por las agrupaciones Neodanza, Sobre tarimas, Danzaire y Ballet del Cabañas, que tuvo como líder a Joe Savino. La dirección colectiva estuvo a cargo del mismo Savino junto con Antonio González, Héctor Torres y Luis César Martínez Parra, quien al respecto comenta “su lenguaje era una fusión de danza clásica y danza contemporánea. Con el Ballet Teatro Guadalajara, tuvimos una función en el Teatro Degollado y realizamos una gira por Michigan, Estados Unidos, por un homenaje que le hicieron en esa ciudad al maestro Savino” (L. Martínez, comunicación personal, 19 de febrero de 2022).

En 1992 surgió la agrupación independiente Danza Nueva REXXI bajo la dirección del maestro Onésimo González, integrada por su familia y algunos bailarines

locales. Este intento del maestro Onésimo por darle continuidad a su proyecto artístico en la ciudad cambió de dirección en 1995, cuando Enrique Calatayud lo transformó en Integración Escénica. También como una propuesta independiente surgió el grupo Ikal-U con la dirección de Bárbara Luna y Fernanda Vaca. Esta agrupación combinó diversos géneros dancísticos, como el contemporáneo, el jazz y la danza africana, aunque en las próximas décadas fue reconocida como integrante del subcampo de la danza contemporánea local.

La danza contemporánea en Guadalajara surgió como una propuesta a partir de la iniciativa de los artistas de la danza que lograron el apoyo de la UDEG, pues entre 1972 y 1994 tuvo un desarrollo propiciado y generado desde la misma institución. Esta danza impactó la configuración del campo artístico previo al inicio del período de estudio de esta investigación (1995-2019). Sin duda lo aquí expuesto da sentido a lo que se presenta en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 2

PROFESIONALIZACIÓN E INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CAMPO (1995-1999)

El año 1995 fue primordial para el crecimiento y consolidación del campo artístico. En este capítulo se analiza el inicio de la profesionalización de la danza contemporánea en la Universidad de Guadalajara con la creación del programa de licenciatura, y la posterior implementación de políticas culturales por el gobierno estatal, como la creación de la Dirección de Danza de la Secretaría de Cultura y el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González. A su vez, se analizan diversos acontecimientos ocurridos en este período que impactaron el inicio del crecimiento y la legitimación del campo artístico, lo cual se reflejó en el aumento de producción, mediación, circulación y consumo de danza contemporánea en Guadalajara.

Condiciones de producción de danza contemporánea

Según Texeira (2009), el sistema de producción cultural está constituido por cuatro fases: producción, distribución, valor de cambio y uso. En este sistema la producción del objeto artístico determinará el resto de las fases, por lo tanto, se comienza el

análisis con el estudio de las condiciones en que se realizó la producción de danza contemporánea en Guadalajara, conociendo a los agentes sociales que estuvieron involucrados en la creación de objetos artísticos que fueron divulgados y consumidos por el campo social.

Para Bourdieu (2002) el análisis de la producción de un campo artístico no se delimita únicamente al estudio del aspecto creativo, sino que explora y analiza las relaciones entre los agentes involucrados en la producción de la obra, esto es, aquellos que *juegan el juego* para encontrar un lugar en el interior del campo. El posicionamiento dentro del campo legitima su trayectoria y sus obras y le da el reconocimiento de los otros integrantes.

Por esta razón, para estudiar las condiciones de producción¹ de la danza contemporánea, se identificaron a los agentes sociales que fueron reconocidos (que obtuvieron un *sitio*), lo que les permitió legitimar su trayectoria y sus creaciones artísticas, acumulando el capital específico y simbólico, siendo este último precisamente el que está en juego en la lucha de poder en el interior del campo de producción cultural.

Agrupaciones que conformaron el subcampo de la danza contemporánea

Como se mencionó, 1995 es determinante para el desarrollo, crecimiento y consolidación del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara. Desde este año y durante la segunda mitad de la década de 1990, se observó una multiplicación de bailarinas, bailarines, maestros y escuelas de danza contemporánea en la ciudad, así como el surgimiento de nuevos grupos, que requerían de más espacios para producir y presentar su trabajo artístico, y el aumento de publicaciones sobre la danza en los periódicos (Íñiguez, 2006).

¹ Entender por condiciones de producción la manera en que se lleva a cabo la generación y legitimación de obras artísticas, atendiendo a las relaciones y colaboraciones entre los agentes sociales involucrados en este proceso.

Para conocer las condiciones de producción de danza contemporánea en este período, se inicia con una recopilación de quiénes fueron los agentes sociales y las agrupaciones artísticas que realizaron la producción de esta disciplina en la ciudad y que conformaron el subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara. Es complicado contar con información exacta de este subcampo, ya que, como señala Rueda (2006), la naturaleza de la disciplina dificulta realizar el registro histórico de grupos de danza independiente, pues estos

se conforman ante la iniciativa espontánea de sus integrantes, y respondiendo al interés de realizar cierto proyecto dancístico. La agrupación puede ser constante durante un tiempo y disolverse después; o permanecer como tal durante largo período. Así mismo, sus integrantes pueden ser constantes o itinerantes, inclusive ir cambiando de un grupo a otro. El nombre del grupo puede identificar a un conjunto de integrantes permanentes, o referirse únicamente al coreógrafo, mientras que el resto del elenco vaya variando (p. 56).

Como ya se ha apuntado, las agrupaciones independientes se generan a partir de la iniciativa de un director, que por lo general también es el coreógrafo, que requiere de un número de intérpretes para realizar su trabajo creativo. También ocurre cuando varios artistas se reúnen para formar un proyecto en el cual encontrarán su plataforma creativa. Sin embargo, la duración de la agrupación depende únicamente de la voluntad de quiénes la dirigen; en muchos casos se mantienen por largos períodos por la decisión del director de continuar con su labor creativa, siendo este agente el que permanece como constante y los intérpretes que conforman el grupo como itinerantes.

La dificultad para recabar información de las agrupaciones independientes se debe a que las constancias del impacto que pudieran tener estos grupos en la sociedad de Guadalajara dependen de la visibilidad que hayan tenido, sobre todo en lo referente a reseñas de prensa o al número de presentaciones en festivales y espacios culturales que constan en programas de mano.

Por otro lado, también es difícil registrar la cantidad de intérpretes que estuvieron activos, pues los bailarines que integran las agrupaciones independientes de danza contemporánea están en constante movilidad de una agrupación a otra,

dependiendo de sus intereses o necesidades económicas. Habitualmente no tienen un contrato laboral ni un sueldo base; si es que hay ingresos por las funciones que se realizan (por funciones pagadas o ingreso de taquilla), se les paga por honorarios, pero el reparto del dinero se realiza de manera informal, por lo que tampoco requieren recibos.

Esto se debe a que el compromiso de permanencia de los bailarines es temporal y atiende más a cuestiones de una voluntad propia que a compromisos laborales formales, dicho de otra forma, los artistas pueden permanecer en una agrupación por una necesidad meramente expresiva. Otra razón de deserción de un grupo es la creación de un proyecto personal, donde se convierte en director de una agrupación, estando al frente de su propia propuesta.

De ahí que para los años a estudiar se toma en cuenta a los directores de las agrupaciones más que al número de bailarines, por lo que no se proporciona un número de intérpretes activos en cada una de las etapas consideradas. En la tabla 1 se muestran las agrupaciones y los solistas de danza contemporánea que estuvieron vigentes entre los años 1995 y 1999;² la mayoría se crearon al inicio de esta etapa, mientras que la solista Paloma Martínez y el solista Pablo Serna venían de un trabajo previo, así como las agrupaciones Ballet de Lola Lince, Danzair, Ikal-U y Neodanza, que cambió su nombre a Arcanum.

Se identificó que en este período estuvieron activas, es decir, que participaron en festivales, eventos y temporadas artísticas, 19 agrupaciones de danza contemporánea, de las cuales 16 eran grupos profesionales y tres eran conformados como talleres representativos del trabajo escolar de tres universidades locales –la Universidad de Guadalajara con la Licenciatura en Artes Escénicas, los talleres de danza contemporánea del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey campus Guadalajara, y el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente–. De los 16 proyectos profesionales, 14 tenían la estructura de agrupación y dos de propuesta solista.

² El número de agrupaciones que se presenta en este libro es aproximado, ya que es posible que existieran otras propuestas que no han sido documentadas o que la investigación no ha podido encontrar en la revisión documental.

Tabla 1. Agrupaciones y solistas que integraban el subcampo de la danza contemporánea entre 1995 y 1999

| Nombre de la compañía | Dirección | Representativo o independiente | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|---|---|--------------------------------|-----------------|-------------------------------------|
| Paloma Martínez | Paloma Martínez | Independiente | 1982 | Vigente |
| Pablo Serna | Pablo Serna | Independiente | 1991 | Vigente |
| Ikal-U | Bárbara Luna Fernanda Vaca | Independiente | 1994 | 2007 |
| Arcanum | Antonio González | Independiente | 1990 | Vigente |
| Danzaire | Héctor Torres | Independiente | 1991 | 1996 |
| Ballet de Lola Lince o Compañía de Lola Lince | Lola Lince | Independiente | 1992 | 2003 Cambio de sede a Guanajuato |
| Taller Experimental de Danza Contemporánea de Artes y Humanidades | Carlos Íñiguez | Representativo UDEG | 1995 | 1998 |
| Anzar de la Universidad de Guadalajara | Colectiva Claudia Lizárraga Conrado Morales Mónica Castellanos | Representativo UDEG | 1995 | Vigente |
| Grupo Gineceo Compañía de danza contemporánea de la Universidad de Guadalajara | Adriana Quinto Ana Torquemada Paloma Martínez Hiram Abif | Representativo UDEG | 1995 | Vigente como talleres |

| Nombre de la compañía | Dirección | Representativo o independiente | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|---|--|--|-----------------|---------------------|
| Creatomóbilis (Taller Danza contemporánea / H. Ayuntamiento / Grupo Experimental de Coreografía) | Olivia Díaz | Representativo H. Ayuntamiento de Guadalaajara | 1995 | 2013 |
| ZOGA | Fabiola García Felipe Alonso | Independiente | 1995 | 1999 |
| Ecu-acción | Roberto Mendiola | Independiente | 1997 | 2002 |
| Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD) | Martha Hickman Larisa González Luis César Martínez Parra | Grupo representativo CUAAD, UDEG | 1998 | 2008 |
| Integración escénica | Enrique Calatayud | Independiente | 1998 | 2000 |
| Minimal | Antonio González | Grupo representativo del ITESO | 1996 | 2006 |
| Lumpen / Fascia danza contemporánea | Víctor Arce | Independiente | 1998 | 2005 aprox. |
| Taller de danza contemporánea del ITESM | Claudia Lizárraga | Grupo representativo ITESM | 1998 aprox. | 2004 aprox. |
| Santos muertos | Fabiola García Héctor Torres | Independiente | 1999 | 2003 |
| Danzare espacio alterno | Enrique Aguilar Rocto Inzunza | Independiente | 1999 | 2006 |

Fuente: elaboración propia con datos de Iníiguez (2006) y conversaciones personales.

Del subcampo que existió en esta etapa, a la fecha de publicado este libro, continúan vigentes la coreógrafa Paloma Martínez, el coreógrafo Pablo Serna y las agrupaciones Gineceo (como Taller universitario de danza contemporánea, dedicado más a la enseñanza que al trabajo escénico), Anzar de la Universidad de Guadalajara y Arcanum.

Esta última ha cambiado su nombre en tres ocasiones (Naif, Quebranto, y actualmente Artefacta); su director, Antonio González, lo considera el mismo proyecto en diversas etapas de creación estética (Solís, 2015), pues menciona que la razón de estas modificaciones en el nombre se debió a: “La necesidad de darle representatividad a cada nueva generación de bailarines. En mi opinión, cada grupo de personas que se reúne con un fin común, les dan una personalidad a los grupos. A mí me pareció que cada generación de bailarines requería un nombre que los representara, los significara y que pudieran hacer suyo” (A. González, comunicación personal, 5 de abril de 2022).

En 1995 la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara sufrió una escisión en dos compañías. Esta división se produjo por un conflicto de intereses en el interior de la agrupación, en el que aproximadamente la mitad de los integrantes decidieron dejar la dirección de Adriana Quinto y propusieron a la universidad realizar su propio proyecto, mientras que otro grupo de integrantes decidieron apoyar a la directora.

En esta situación de la historia de la compañía, se aprecia la lucha por el poder a la que hace referencia Bourdieu, esta transformó el capital específico de la agrupación, pues la universidad, en lugar de enfrentar el conflicto, prefirió dividir el grupo. Debido a esto, en ese año y por varios más, se contó con dos grupos que representaron a la UDEG: Gineceo y Anzar de la Universidad de Guadalajara (Íñiguez, 2006). En este mismo año, la maestra Olivia Díaz creó y dirigió el Taller de Danza Contemporánea del H. Ayuntamiento de Guadalajara, que cuatro años más tarde tomaría el nombre de Creatomóvilis.

Las condiciones de producción de las compañías y los grupos representativos fueron resueltas por las instituciones, es decir, los recursos que se requirieron para la creación y exposición de las obras estuvieron contemplados entre

los gastos institucionales. Pese a esto, no siempre coincidieron las necesidades de producción de los coreógrafos con el presupuesto para este rubro, por lo que era necesario adaptarse a la cantidad estipulada. Esto es muestra de que tener recursos asignados no los exentó de las limitaciones en la producción.

Otra característica de estas agrupaciones es que los directores lo fueron por invitación, contratación o designación institucional, por lo que tuvieron que responder a los lineamientos propios de su trabajo, desde aspectos creativos e ideológicos hasta cuestiones técnicas o de colaboración artística. Por ello, se consideró que estos no gozaron de total autonomía presupuestal, aunque sí pudieron decidir creativamente sobre su trabajo.

Doce de las 19 agrupaciones que se encontraron trabajando escénicamente eran independientes, lo cual dejó entrever que en esta etapa era mayor el número de proyectos independientes, de agrupaciones que no pertenecieron o representaron a alguna institución. Aunque estos grupos no dispusieron de recursos económicos fijos otorgados por alguna instancia cultural, la mayoría contaron con apoyos por parte de las instituciones gubernamentales en diversos aspectos, como espacios para ensayo y la vinculación con dependencias de la Secretaría de Cultura para realizar presentaciones pagadas.

A estas agrupaciones se les consideró como independientes porque lo fueron tanto en el aspecto económico como en el creativo, teniendo un grado de autonomía alto o relativamente alto. Si bien es cierto que este grado de autonomía pudo bajar al tener algún compromiso institucional, con apoyos económicos o facilitación de lugares para ensayar, la agrupación siempre tuvo la opción de renunciar a estos, si se les condicionaba su autonomía.

Las condiciones de producción de los artistas de la danza contemporánea en esta etapa se encontraron divididas. Por un lado, estaban los grupos que tenían las condiciones propicias para realizar su trabajo artístico, que no tuvieron que buscar espacios de ensayo ni recursos para producción ya que la misma institución, por lo general, contaba con un espacio físico para el trabajo, personal técnico y, en algunos de los grupos, un sueldo fijo para sus bailarines (es el caso de las compañías Anzar y Gineceo).

Por el otro lado, doce de las agrupaciones independientes se encontraban el extremo opuesto, donde el director tuvo que gestionar los recursos, tanto de espacio como de producción; por ejemplo, la mayoría de las ocasiones el vestuario era proporcionado por el mismo bailarín y los apoyos técnicos fueron tomados como una colaboración voluntaria de iluminadores. Estos grupos no recibieron un sueldo, ni la persona encargada de la dirección ni los bailarines, por lo que todos los integrantes tuvieron que buscar en otros lados los recursos económicos para subsistir y el tiempo para los entrenamientos, ensayos y funciones, lo cual significó un desgaste físico y emocional constante.

Los dos tipos de agrupaciones observaron condiciones diferentes que se reflejaron incluso en la visibilidad y exposición del trabajo artístico. Los grupos representativos de instituciones no se encargaron ellos mismos de la mediación y circulación de sus obras, mientras que los directores independientes tuvieron que buscar las funciones tanto en las instancias oficiales como en eventos privados. También se hizo evidente la diferencia en la producción escénica: los grupos con apoyo institucional tuvieron mayor calidad en vestuario, escenografía y sonido,³ y los grupos independientes presentaron producciones modestas, cuya calidad (de su trabajo creativo o interpretativo) no dependió de tener un aparato detrás que resolviera esos aspectos.

Las obras coreográficas

A pesar de que entre 1995 y 1999 la creación y exposición de obras de danza contemporánea fue reducida, las obras que se crearon en esta etapa sentaron el precedente para el aumento considerable observado en las siguientes etapas del período de estudio. Para Bourdieu, las obras de arte por sí solas no tienen ningún valor, el valor se obtiene del reconocimiento en el interior del campo artístico, y el reconocimiento de las obras de un artista se obtiene “gracias a sus estrategias e intercambios entre los diversos agentes sociales que contribuyen a la producción, circulación y recepción de la obra” (Peters, 2020, p. 95).

³ En aquellos años se utilizaban casetes, aunque se inició el uso de los discos compactos, aún no era común que se tuviera una computadora personal con dispositivo para grabar discos.

En este tenor, es importante conocer el capital específico de los agentes sociales que integraron el subcampo de la danza contemporánea, porque visibilizó sus conocimientos, creencias y experiencia, lo que impactó su manera de ser y hacer danza. En este libro no se abordan estudios estéticos acerca de las obras coreográficas, sino la relevancia que tuvo para los artistas, en tanto que las obras fueron parte del capital con el que jugaron para obtener legitimación y reconocimiento de los demás agentes sociales e instituciones que definieron las posiciones en el interior del campo de producción de danza contemporánea.

En las entrevistas a los agentes se les preguntó acerca de la obra que les impactó estética o emocionalmente, ya fuera por el lenguaje, la temática o la producción de aquellos años. Con base en las respuestas, se expone una breve reseña de una de las obras mencionadas (esto con la intención de conocer un poco más acerca de ella).

En la etapa que se enfoca este capítulo se identificaron algunas de las obras de la coreógrafa Lola Lince, como *Los gatos lo sabrán* (1997), *Flor de las fogatas* (1998) y *No entres dócilmente en la noche callada* (1999). *Los gatos lo sabrán* fue un programa de danza experimental, un estilo derivado de la incursión en la danza Butoh por algunos creadores locales (se analizan más adelante). Este programa consistió en varios cuadros en los cuáles la creadora exploró algunas emociones relacionadas con situaciones meramente femeninas. El resultado fue una propuesta con una estética fina, con una acción dramática basada en movimientos de contención de energía.

De Enrique Calatayud, se mencionaron las coreografías *Zankor, aventura a través del arco iris* (1995), *El principito* (1998) y *El hombre azul* (1998). De Paloma Martínez, *Mayahuel* (1999), y de Martha Hickman, *El despertar de la inconsciencia* (1999) (ver fotografía 1). De Antonio González, *Miseria* (1995) y *La sala de los espejos* (1995). De Pablo Serna, las obras *De las nubes* (1999), *Monastral* (1999) y *Clarooscuro* (1999). Por su parte, de Claudia Lizárraga *Paralelo* (1995), *Morir lento* (1996) y *No, para siempre* (1997).

Héctor Torres compuso y estrenó *Ángel* (1995), *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* (1995), *Volveré a tus ojos* (1995), *Una furtiva lágrima* (1995), *Mantra*

(1996), *Payasos* (1996), *La muerte del cisne* (1996), *Santificado seas* (1997), *Prácticas de improvisación* (1997), *Camino a casa* (1998), *En un lugar de la selva... de cuyo nombre no quiero acordarme* (1998) y *Cisnes* (1999). De Conrado Morales se estrenó *Solitud* (1995), *Hacia la voz de la luz* (1995) y *Cerca de lo lejos* (1997), y de Adriana Quinto, *Baúl de reproches* (1995) y *Cuando la luna sueña* (1995).



Fotografía 1. Coreografía *El despertar de la inconsciencia* de Martha Hickman con el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

Fuente: archivo fotográfico personal de Martha Hickman Iglesias.

De Fabiola García se identificaron las obras *Sordera* (1995), *Serenata* (1996), *Eros permanencias* (1997) y *Cow-re danza sin ventanas* (1999). Por su parte, de Felipe Alonso, *Llegó, está y se fue* (1997), y de Felipe Alonso en conjunto con Fabiola García las coreografías *Gravitaciones difusas* (1995), *Luz y sombra* (1995), *Arenas, viento de papel* (1996), *Trenecito* (1996), *Blanco eterno* (1997) y *De la calle* (1997).

Olivia Díaz estrenó *¿Quién dijo que no?* (1995), *Dijeron que no* (1995), *En espera de...* (1996), *Impresión anterior* (1997), *Aquarmonium* (1998), *Sucesos*

imaginarios (1999), *El lagarto y la lagartija* (1999), *Canción de las brujas* (1999) y *La siembra* (1999). También se estrenaron las obras *Entre ámbar y polímeros* (1998) de Roberto Mendiola, y *Hora cero* (1997), *A la par* (1997) y *Aleluya* (1998) de Rafael Carlín.

En resumen, en esta etapa se pudo apreciar el inicio del crecimiento en el subcampo de la danza contemporánea en Guadalajara y la acumulación y divulgación reducidas de un capital específico, pero que contribuyó a legitimar el capital simbólico de los agentes sociales. Algunas de las agrupaciones y solistas que estuvieron en activo entre 1995 y 1999, existieron desde años anteriores, mientras que otras apenas iniciaron su trabajo creativo. Comenzó la proliferación de proyectos independientes que realizaron su quehacer artístico con mínimo apoyo de instituciones, mientras que las agrupaciones que representaron a instituciones oficiales contaron con todo un aparato de producción y difusión de su trabajo.

Las condiciones de producción en esta etapa fueron determinadas por las relaciones entre los agentes sociales del subcampo de la danza contemporánea. En un extremo, los grupos representativos que contaron con el apoyo de instituciones gubernamentales o universitarias que contribuyeron a la legitimación tanto de los artistas como de sus obras. En el otro, artistas independientes que contaban con reconocimiento del campo a su trayectoria, lo cual les aseguró un lugar de importancia en el campo de producción. Más adelante se muestra el análisis del campo de producción y la posición de los grupos, independientes o institucionales, en el interior del subcampo de la danza contemporánea de la ciudad.

Profesionalización de la danza contemporánea en la Universidad de Guadalajara

Como se mencionó en el capítulo anterior, la Universidad de Guadalajara propició la profesionalización de la danza, primero con los talleres impartidos por maestros que realizaron estudios formativos en la Ciudad de México y en Nueva York –como el caso de la maestra Olivia Díaz–, y después con los bailarines del grupo

Integración, que impartieron clases de danza contemporánea en los años ochenta y noventa –como el maestro Carlos Íñiguez–, primero a manera de talleres y posteriormente como una carrera técnica.

La primera oferta de licenciatura en danza se hizo en los años setenta por parte de la Universidad Veracruzana, y fue hasta los noventa que otras instituciones de educación superior del país hicieron lo propio, incluido el Instituto Nacional de Bellas Artes. De esta manera, en casi todo el país, el capital cultural dancístico institucionalizado de los bailarines se obtuvo por medio de diplomas y constancias, así como clases, cursos y talleres. “El capital simbólico y el carácter de profesional puede adquirirse a lo largo de la formación dancística y de su práctica, principalmente gracias a la longitud o riqueza de la obra y trayectoria artística del bailarín, coreógrafo o maestro” (Moreno, 2017, p. 145).

Con excepción de los que estudiaron en la Universidad Veracruzana, algunos artistas de la danza en Guadalajara, y en el resto del país, estudiaron una carrera socialmente aceptada para cumplir con las exigencias familiares y personales –arquitectura, por ejemplo–, pudiendo entonces dedicarse al arte a la par de tener otra carrera. Otros no cumplieron con esa condición y, terminando su formación escolar en el bachillerato, se dedicaron por completo a la danza hasta hacerla su profesión.

Esto cambió a fines del siglo XX, cuando las nuevas generaciones de bailarines tuvieron la oportunidad de profesionalizar su actividad dancística. El término *profesionalización* se ha utilizado en los ámbitos relacionados con la educación y el mundo laboral.

Principalmente y de manera general, [se utiliza] para designar el proceso por el que se establece y procura alcanzarse un determinado nivel de saberes, y formas de realizar prácticas que se conciben de un mayor nivel, comparados con un manejo y asimilación de saberes y prácticas a alcanzar. A cada nivel educativo se le asocia determinado nivel de manejo, complejidad y asimilación de saberes y prácticas a alcanzar (Moreno, 2017, p. 147).

La Universidad de Guadalajara se unió a la profesionalización de las artes que se expandió en todo el país. Rojas (2008) comenta que fue en septiembre de 1993

cuando un grupo de profesores de la entonces Escuela de Artes Plásticas iniciaron los trabajos para el diseño curricular de las primeras licenciaturas en Artes Visuales y en Artes Escénicas (p. 40). Dos años más tarde, siendo rector de la Universidad el doctor Víctor Manuel González Romero (1995-2001), el Departamento de Artes Escénicas de la División de Artes y Humanidades ofertó por primera vez la Licenciatura en Artes, con diferentes orientaciones: danza (folclórica o contemporánea), teatro, pintura, escultura, fotografía y música. “De aquellos programas elaborados al amparo de la reforma universitaria, que cobraría vida en la institución pocos años después, se transitó por amplios senderos de paradigmas educativos que, con mayor o menor fortuna, permitían la materialización de los planes de estudio y las modificaciones que tuvimos en esos años” (Rojas, 2008, p. 40).

Con la Licenciatura en Artes Escénicas, la UDEG propició el inicio de la aceptación familiar y social de la danza como una profesión, pues además de ser un estilo de vida, se dio la oportunidad de obtener un título universitario, con todo lo que conlleva en adquisición de capitales culturales, específicos y simbólicos. El que una institución de educación superior legitimara un subcampo que se encontraba en un proceso de crecimiento, contribuyó también a la visibilidad y configuración del campo artístico; como señala Bourdieu (2002) “en el campo artístico y literario, las universidades y las academias forman parte de una esfera de la legitimidad, entendidas como instancias legítimas de legitimación” (p. 32).

El proceso de profesionalización de la danza desde la universidad fue difícil, ya que se dio en un subcampo que no había requerido de ese tipo de educación para desarrollarse. Incluso, se vio con desconfianza en el interior del subcampo que una disciplina que buscaba la libertad creativa se encasillara en técnicas y métodos que podrían limitar los alcances tanto de creadores como de intérpretes. A nivel teórico, Bourdieu (2010) lo explica así:

Dado que toda acción pedagógica se define como un acto de imposición de un arbitrario cultural que se disimula como tal y que disimula lo arbitrario de lo que inculca, el sistema de enseñanza cumple, inevitablemente, una función de legitimación cultural al convertir en cultura legítima, por este

único efecto de disimulación, el arbitrario cultural que una formación social plantea por su existencia misma, y, más precisamente, reproduciendo, a través de la delimitación de lo que merece ser transmitido y adquirido y de lo que no lo merece, la distinción entre las obras legítimas y las ilegítimas y, al mismo tiempo, entre la manera legítima y la ilegítima de abordar las obras (p. 104).

Los espacios institucionales de educación –que no necesariamente son universidades o con reconocimiento oficial– determinan su manera de aprender y hacer danza como legítimos: el *cómo* se debe hacer y *cómo no* se debe hacer. Asimismo, establece las competencias que debe poseer un profesional de la danza. En este sentido, la Escuela de Artes de la UDEG legitimó una visión que se tenía en ese momento del profesional de la danza contemporánea de finales del siglo XX (ver fotografía 2).



Fotografía 2. Clase de técnica Graham en la División de Artes y Humanidades del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

Fuente: fotografía tomada por Arturo Ortega.

Para el grupo social y la institución, lo que se enseñó y cómo se enseñó, tuvo sentido y se concibió como genuino y legítimo. Pero no basta con que se coincida en visión y legitimación en el espacio propio de la institución, sino que, “para lograr su continuidad deben buscar imponer su visión como legítima y válida, y un mínimo reconocimiento del resto de la sociedad. En este sentido, la profesionalización dentro de una institución también legitima la creación artística y el estatus de arte/artistas y de profesionales de la danza” (Moreno, 2017, p. 151).

Se requirió de tiempo y resultados para que el campo de la danza contemporánea de Guadalajara aceptara la licenciatura como legítima y reconociera la importancia de la profesionalización en las nuevas generaciones

Las universidades mexicanas, particularmente las públicas, son o tienen la posibilidad de convertirse en centros para el desarrollo de las artes a través de la educación formal y no formal, a través de la investigación generada del conocimiento y mediante la vinculación con la sociedad cumpliendo su tarea de “develar”, de mostrar el lado oculto de las cosas y relaciones, de cuestionar como lo hace la filosofía, pero mediante sus propios lenguajes re-ligando la *téchne* con la *poiesis*. Esta es su aportación al conocimiento: develar lo imposible, lo oculto, lo sorprendente, restaurar y alterar la mirada, la experiencia y el sentido (Fediuk, 2012, pp. 214-215).

Mientras tanto, se inició un proceso donde la profesionalización no se limitó a dar un título universitario a bailarines que tuvieran destrezas y habilidades en el arte del movimiento; no bastaba conocer y dominar técnicas dancísticas ni contar con capitales culturales amplios, además de ello, un profesional de la danza debía egresar con conocimientos teóricos, metodológicos e incluso pedagógicos. No fue una labor sencilla. Tuvieron que pasar varios años para legitimar la licenciatura a partir de los resultados hasta que la mayoría de las instituciones educativas y culturales tuvieran como requisito laboral el contar con un título de alguna universidad especializada en artes.

El diseño del programa de estudios en 1995, que se estipuló cursar en cuatro años, se realizó a partir de la experiencia de los primeros docentes, tanto en lo

específico de la danza contemporánea como en las necesidades pedagógicas de las artes en general. Evidentemente, se vio reflejado el bagaje educativo y artístico que se alcanzó en los años previos de enseñanza a nivel técnico.

La principal problemática que se enfrentó fueron las características propias de una carrera universitaria, en la que el ingreso no podía estar condicionado a la edad del aspirante, a una formación dancística previa o a ideales físicos. Por tradición, la enseñanza de la danza se ejecuta desde una edad temprana, en búsqueda de niveles de excelencia, y procura estándares físicos y estéticos propios de un bailarín profesional. Aunque se diseñaron mecanismos de selección, la realidad es que en las primeras generaciones se admitió a todos los aspirantes, que eran pocos.

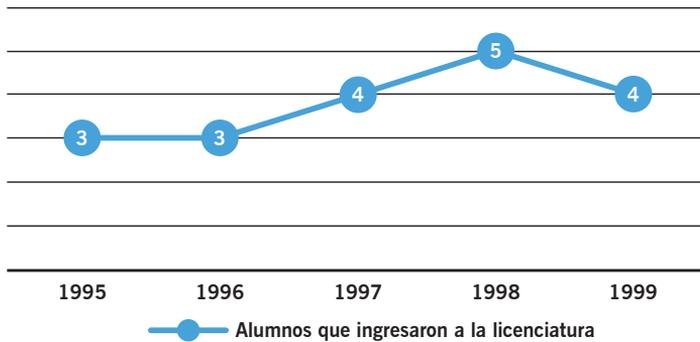
Estos requisitos fueron modificándose, pues como señala Moreno (2017):

Los estándares y valores de los perfiles de ingreso y egreso no son estáticos, sino que son reelaborados en el hacer y el transcurrir del tiempo, y algunas veces son producto de las reflexiones y análisis de los resultados de su instrumentación –efectiva o no–, por parte de los directivos, maestros, pedagogos, artistas, etcétera, pero también se involucran los interdiscursos que provienen de otros espacios, como los ideales contemporáneos de salud, de belleza, de juventud, de arte, y más aún, de las políticas educativas y culturales oficiales (p. 149).

En 1995 se aprobó la Licenciatura en Artes Escénicas (danza), programa de estudios con un diseño curricular organizado en siete módulos. Dos años después se estableció un plan de estudios que contenía áreas determinadas, con un valor de créditos asignados a cada materia y un valor global de acuerdo con los requerimientos establecidos por área. Fue entonces que el título del programa cambió a Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea.

Como se observa en la gráfica 1, en esta etapa (1995-1999) ingresaron a la carrera 19 alumnos, según la información que proporcionó el Coordinador de Carreras de Artes Escénicas, Francisco de la Torre Cisneros. De estos, pudieron egresar y titularse doce bailarines, que debieron integrarse al campo laboral de la danza contemporánea. El número de estudiantes matriculados y egresados fue

realmente bajo, por lo tanto, se infiere que entre 1995 y 1999 la educación de la danza siguió siendo ejercida de manera informal en talleres abiertos, en academias privadas o en las mismas agrupaciones dancísticas que integraron a jóvenes que adquirieron en la práctica las habilidades y destrezas físicas y expresivas.



Gráfica 1. Número de alumnos que ingresaron a la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea de la Universidad de Guadalajara, entre 1995 y 1999. Fuente: elaboración propia con datos de la Coordinación de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara.

Además del programa regular, la UDEG diseñó e implementó el programa de Nivelación de las Licenciaturas en Artes, que buscó proporcionar un título profesional a los artistas que fungieron como docentes de las carreras técnicas previas a la creación de las licenciaturas regulares, es decir, a artistas con una trayectoria de varios años en sus especialidades y con antigüedad como profesores. La nivelación consistió en realizar módulos formados a partir de la currícula de la licenciatura; una vez que los participantes cubrieron estos módulos, la universidad avaló o legitimó su trayectoria y conocimientos, otorgándoles el título de Licenciados en Artes en las diversas disciplinas artísticas (ver tabla 2).

La Nivelación en Artes fue probablemente el programa que tuvo más impacto en ese momento en la propuesta de profesionalización desde la universidad, ya que logró titular a la mayoría de los artistas que eran docentes de la institución y propició que existieran en pocos años licenciados. Si bien este programa se diseñó

para atender a los maestros de la Escuela de Artes que tuvieran estudios a nivel técnico, ante la realidad del capital incorporado, que tenían otros artistas que no estudiaron una carrera técnica, se modificó para que pudieran comprobar otro tipo de estudios relacionados con su formación artística. Debido al éxito que tuvo este programa, en 1999 se modificó de nuevo el perfil de ingreso para poder aceptar a docentes de otras instituciones educativas.

Tabla 2. Información de la Nivelación en Artes de la Universidad de Guadalajara (1995-1999)

| Plan de estudios | Año de inicio | Requisitos de ingreso |
|---|---------------|--|
| Nivelación de Licenciatura en Artes | 1995 | Bachillerato, estudios técnicos profesionales en danza, nombramiento de académico de la División de Artes y Humanidades |
| | 1998 | Se modifica: estudios técnicos profesionales o su equivalente. Se abre la convocatoria: personal docente de instituciones de educación dedicadas a la formación de recursos humanos en el campo de las artes |
| Nivelación de Licenciatura en Artes Escénicas | 1999 | Bachillerato, estudios técnicos profesionales o equivalente, tener nombramiento vigente de académico en la institución donde preste servicio |

Fuente: elaboración propia con información de dictámenes institucionales (Universidad de Guadalajara, 1997, 1998, 1999), e información del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño.

En 1998, por iniciativa del doctor Carlos Maciel, la Academia de Danza Contemporánea de la institución formó el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, agrupación integrada por alumnos de la licenciatura que cumplieron dos objetivos principales: proporcionar experiencia escénica a los bailarines en formación, y promover ante la sociedad la existencia del programa educativo universitario.

En suma, la UDEG contribuyó desde la formación profesional de las artes a legitimar el campo de la danza contemporánea en la ciudad. Esta institución formó parte del inicio del crecimiento de esta disciplina, y su manera sistemática y metódica de abordar los procesos de creación contribuyó a los cambios en las condiciones de producción dancística que se suscitaron en las siguientes décadas. De igual forma, sentó el precedente para que los bailarines se integraran a

los posgrados en artes posteriormente creados. Como se verá en el siguiente capítulo, el capital cultural institucionalizado comenzó a tener mayor importancia para un artista de la danza, el cual no imaginó que, años después, podrían llegar incluso a pedirle un título universitario especializado en danza para integrarse laboralmente a algunas compañías.

La Secretaría de Cultura Jalisco y su relación con el campo artístico de la danza contemporánea

En este apartado se exponen las políticas culturales vigentes entre 1995 y 1999, entendidas como las intervenciones o acciones realizadas por el Estado de Jalisco desde la Secretaría de Cultura para contribuir a la satisfacción de necesidades culturales de la población que pudieran propiciar una transformación social (García, 1987). Según lo que expone Campos (2018), estas se deben tomar de manera específica como políticas de las artes, y vincularlas con las condiciones particulares de cada disciplina artística. En sus palabras: “las políticas de las artes como principios orientadores tienen la misión de hacer visibles las múltiples posiciones y los mecanismos para articular acciones a través de planes, programas y proyectos que permitan alcanzar el diálogo intercultural, enfatizando procesos de participación ciudadana, fomentando la inclusión y democracia” (p. 125).

El crecimiento y profesionalización que se observó en esta etapa fue resultado de las acciones tanto de los artistas y las instancias educativas, como de las instituciones culturales. Lo realizado desde la Dirección de Danza de la Secretaría de Cultura tuvo un impacto mayor. En la página del Gobierno del Estado de Jalisco se definió en 2020 a la Secretaría de Cultura como una entidad que:

Difunde y preserva las diversas expresiones simbólico-identitarias y los valores patrimoniales de Jalisco; fomenta la profesionalización de los creadores y las industrias culturales; promueve la participación y organización ciudadana alrededor de actividades culturales y garantiza el acceso democrático a las

múltiples expresiones y corrientes estético-artísticas. Con lo anterior la Secretaría de Cultura de Jalisco es reconocida estatal y federalmente como un socio estratégico en la reconfiguración de las relaciones sociales y el progreso de la sociedad jalisciense (Gobierno del Estado de Jalisco, 2020).

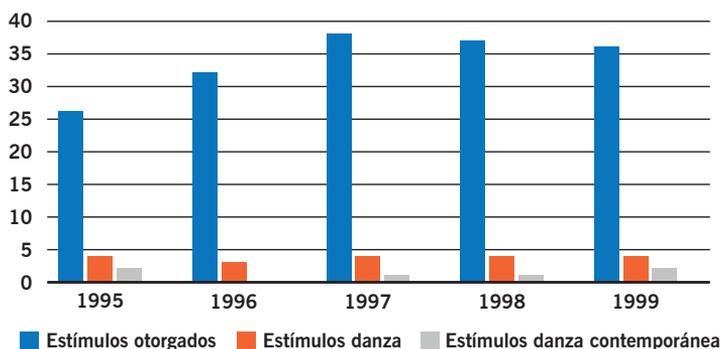
De 1994 a 2000 México tuvo como presidente a Ernesto Zedillo Ponce de León, que provenía del partido hegemónico PRI; su gobierno se caracterizó por continuar la política neoliberal de Carlos Salinas de Gortari. Como gobernador del Estado de Jalisco estuvo Alberto Cárdenas Jiménez (1995-2001), que llevó un gobierno conservador, proveniente del PAN. Por su parte, el titular de la Secretaría de Cultura en ese período fue Guillermo Schmidhuber de la Mora; y la Dirección de Danza estuvo a cargo de la iluminadora escénica, bailarina y coreógrafa de danza contemporánea Rosa María Brito Serrano (1995-1997) y, posteriormente, de 1998 al 2001, tuvo como directora a la bailarina, maestra y coreógrafa de danza clásica y neoclásica, Lucila Gabriela Arce Álvarez.

A pesar de ser un gobierno que se caracterizó por una visión conservadora, la danza contemporánea inició un período de crecimiento y apoyo desde la Secretaría de Cultura gracias a la voluntad y las estrategias que desarrollaron desde la Dirección de Danza, primero la maestra Brito y después la maestra Arce. Puede parecer contradictorio que una disciplina como la danza contemporánea, con estéticas, lenguajes y temáticas que tienen como estandarte la libertad de expresión y la potencialización del cuerpo humano con su belleza y su desnudez, fue apoyada por un gobierno de ideología política de derecha conservadora. Esto se debe a que a los agentes sociales designados de manera estratégica para dirigir tanto la institución como sus direcciones de arte, se les dio cierta autonomía para el apoyo a las expresiones contemporáneas.

Asimismo, fue gracias al capital social, simbólico y específico de las funcionarias encargadas de la Dirección de Danza que se pudieron tomar decisiones con el apoyo de los agentes sociales que integraron el subcampo de la danza contemporánea. El crecimiento de esta disciplina se propició de diferentes maneras: permisos para ocupar salones de ensayo, convenios para realizar presentaciones en teatros, vinculación con Casas de la Cultura del interior del estado y con dos programas

dancísticos –Danza para todos y el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González–; todo esto ayudó a aumentar la visibilidad en la ciudad de las agrupaciones que estaban activas en ese momento.

La Secretaría de Cultura también fue la instancia que coordinó el programa de estímulos que existió en este período. En 1994, el gobernador del estado Carlos Rivera Aceves, que provenía del PRI, fundó el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, a través del cual se ofrecieron por convocatoria becas para el fomento a la creación y la producción artística en las áreas de teatro, danza, artes plásticas y música (ver gráfica 2). Más adelante, en 2005, el fondo cambiaría de nombre a Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico.



Gráfica 2. Estímulos otorgados por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de 1995 a 1999. Fuente: elaboración propia con datos de la página oficial del Sistema de Información Cultural de México (s/f).

Entre 1995 y 1999, el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes otorgó 169 estímulos para la creación y producción artística, de los cuales 19 fueron para la área de danza, correspondiendo seis para danza contemporánea. Destaca que, en la emisión de 1996, de las tres becas para danza, ninguna se otorgó a danza contemporánea, y que uno de los creadores obtuvo en dos ocasiones el estímulo.

No se encontró información respecto a la configuración de los jurados, pero se infiere que estuvo integrado por especialistas del campo que pudieron evaluar los proyectos artísticos. Ya que el área de danza abarcó todas las manifestaciones

dancísticas de la ciudad, los jurados pudieron ser agentes dancísticos de ballet, contemporáneo, folclórico o flamenco, por mencionar algunos.

Finalmente, en este período estuvieron activos 19 grupos de danza contemporánea, en consecuencia, el número de becas apoyó a menos de la mitad de los creadores para producir seis obras de este género dancístico. Se concluye que el impacto que tuvieron las becas para la producción de la danza contemporánea no fue relevante, puesto que fueron pocos los estímulos para el número de agrupaciones.

Espacios de mediación y circulación del campo artístico de la danza contemporánea

La segunda etapa del sistema de producción cultural corresponde a la distribución de los objetos artísticos a los consumidores finales (Texeira, 2009). Esta ha dependido, en el campo de producción de Guadalajara, de los diversos espacios de mediación y circulación del arte y la cultura. En el caso de la danza contemporánea, estos están constituidos principalmente por teatros, auditorios y centros culturales.

Según Peters (2020), estos no son espacios imparciales, sino que están destinados a resguardar las estructuras de dominación que tanto artistas como agentes culturales han establecido en un tiempo y espacio específicos. No solo sirven para legitimar y obtener reconocimiento en el interior del campo, sino también fuera de él, en el espacio social. Las instancias de mediación, “contribuyen a establecer el *quién es quién* que el mundo del arte ha definido como artista, así como también *qué obras son obras* en la oferta global del campo” (p. 104). La mediación cultural y artística tiene como propósito tender puentes entre personas y comunidades por medio de intercambios tanto culturales como emocionales y sensibles: “la idea es que a través de un análisis colectivo de las obras se generen diversas formas de expresión y conocimiento –y no una sola interpretación hegemónica–” (p. 110).

Para el análisis de la mediación y circulación de la danza contemporánea en Guadalajara se estudiaron cuatro tipos de oferta de esta disciplina: gubernamental,

independiente, empresarial y universitaria. En cuanto a la definición, González (1994) considera a la oferta de danza contemporánea como las posibilidades de acceso y disfrute de obras dancísticas de este género producidas por diversas instituciones especializadas.

Se identifica que la oferta universitaria fue la que proporcionó más espacios de mediación y circulación con sus grupos representativos. La UDEG se encargó de promover el trabajo realizado por sus dos compañías con eventos en teatros locales. Además, su Escuela de Artes, con sus dos grupos representativos, circuló el trabajo artístico de los alumnos y docentes en centros universitarios, eventos culturales, eventos institucionales y en preparatorias de la misma universidad. Los grupos representativos del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, y Minimal del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, también realizaron funciones en sus campus y en algunos eventos organizados por las mismas instituciones.

En cuanto a la oferta gubernamental de eventos artísticos de danza contemporánea, entre 1992 y 1995 Elías Ajit fue el primero en coordinar el área de danza de la Secretaría de Cultura. En este período, Josefina Rodríguez, directora del Departamento de Bellas Artes, inició el evento semanal conocido como Danza para todos, que consistió en programar funciones de danza de diversas especialidades –clásico, contemporáneo, folclórico y jazz– todos los miércoles en el Foro de Arte y Cultura, espacio escénico que depende de la institución. Este evento se realizó durante dos sexenios hasta el año 2007.

Elías Ajit también organizó el Festival de Danza Contemporánea, que en años posteriores retomó Rosa María Brito; este puede identificarse como antecedente del festival que dio identidad a la danza contemporánea de Jalisco los años siguientes: el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, creado por Lucila Arce en 1998. “A finales de los años noventa la Red Nacional de Danza perteneciente al INBA, desea extenderse para dar a conocer en provincia el trabajo de los grupos que promueve. En 1998, con Lucy Arce a la cabeza, el festival jalisciense se integra a dicha red, y adquiere el nombre de Onésimo González, quién muere el 3 de abril de 1988” (Íñiguez, 2006, p. 151).

En palabras de Íñiguez (2006), este festival fue considerado “un escaparate para los grupos jaliscienses, que las más de las veces son tapatíos, aderezado con la invitación a proyectos foráneos, casi siempre nacionales, dos que tres extranjeros” (pp. 151-152).⁴ Las funciones eran pagadas a los artistas y gratuitas para el público en general la mayoría de las veces.

Del mismo modo, en 1998 se realizó el primer Festival de Mayo, que programó eventos artísticos de diversas disciplinas, incluidas funciones de danza contemporánea de grupos locales, nacionales e internacionales. Este festival es organizado por la Secretaría de Cultura, el Gobierno Municipal de Guadalajara y el Patronato del Festival de Mayo. En la página digital del festival se expone que el objetivo principal era: “Acercar las artes al público tapatío, presentando compañías y artistas de vanguardia que en su mayoría no se han presentado en el país o el estado de Jalisco” (Festival Cultural de Mayo en Jalisco Digital, 2020). El Festival de Mayo continúa vigente a la fecha, aunque la participación de los grupos locales ha sido casi nula desde su creación.

Por otro lado, se determina que la oferta independiente en este período fue escasa. Los grupos de danza contemporánea independiente efectuaron sus funciones casi siempre por vínculos con instituciones culturales. Algunos eventos fueron programados de manera esporádica por las mismas agrupaciones, por no contar con recursos económicos para hacer producciones escénicas con todo lo que conlleva la mediación y la circulación de una obra. Estos grupos efectuaron funciones en instituciones educativas o culturales, y la mayoría de esas presentaciones las hicieron sin cobrar honorarios.

Situación similar ocurrió con la oferta empresarial, entendida como los eventos o funciones propuestos, organizados y circulados por la iniciativa privada. Esta fue casi nula, con excepción de la casa de teatro El Venero o algunos cafés culturales que tenían escenarios contemplados para música o teatro donde se podía presentar danza. Por lo general, lo que se ofertó no fue una propuesta empresarial como tal, sino que se efectuó por gestiones de los grupos independientes para presentar su

⁴ El festival estuvo vigente hasta 2019. En 2020, debido a problemas con la familia del maestro Onésimo González, se cambió al nombre por Festival Internacional de Danza de Jalisco.

trabajo, con un convenio para repartir en porcentajes las ganancias (que no eran muchas, valga de paso).

En resumen, entre 1995 y 1999 la oferta de danza contemporánea la realizaron sobre todo las instituciones. Por un lado, la Universidad de Guadalajara con sus grupos representativos que organizaban funciones didácticas y, por otro, la Secretaría de Cultura con los programas y festivales. La oferta independiente comenzó a despuntar con algunos eventos, la mayoría de las veces apoyados por instituciones, mientras que la oferta empresarial fue prácticamente inexistente. En resumen, desde la UDEG se hizo la mayoría de la mediación o circulación de la danza contemporánea, seguida de los espacios del gobierno municipal y estatal, y en una medida más baja, fueron los mismos artistas quienes se encargaron de circular su trabajo artístico.

Periodismo cultural en Guadalajara

Sin lugar a duda el periodismo cultural tiene un lugar relevante dentro del campo artístico de la danza contemporánea. Para Rivera (1995), este periodismo se puede definir como:

Una zona compleja y heterogénea de medios, géneros y productos que abordan con propósitos creativos, críticos, reproductivos o de divulgación, los terrenos de “las bellas artes”, “las bellas letras”, las corrientes del pensamiento, las ciencias sociales y humanas, la llamada cultura popular y muchos otros aspectos que tienen que ver con la producción, circulación y consumo de bienes simbólicos, sin importar su origen y destinación estamental (p. 25).

En el campo artístico de Guadalajara, los periodistas culturales son considerados como agentes sociales especializados en la divulgación de las manifestaciones artísticas. En efecto, en el campo de la danza esta ha sido una de sus funciones más relevantes porque no se cuenta con una crítica de danza como tal. Sin embargo, comunicar y divulgar el quehacer artístico, a nivel general, propicia el acercamiento de

la sociedad con el trabajo artístico realizado por los agentes sociales involucrados en la producción de obras.

En la vida de los periodistas especializados, la experiencia es la maestra más importante. En el caso del periodismo cultural, son los años de dedicación y de labor dentro de su campo de acción lo que perfeccionará su formación y desarrollará sus capacidades. Poco a poco irá elaborando su agenda de fuentes especializadas, se familiarizará cada vez con las obras, autores y procesos culturales. Debido a que el ámbito cultural es muy extenso, seguramente se verá obligado a especializarse a su vez en algún subcampo: danza, literatura, historia, escultura, arquitectura, entre otros (Oliva, 2010, pp. 141-142).

En el subcampo del periodismo cultural de Guadalajara, por lo general los periodistas que abordan las artes se especializan en áreas generalizadas, como artes escénicas o artes plásticas. Las relaciones entre periodistas y artistas se forman principalmente con las entrevistas, vínculos que se crean a partir de la constancia. Así, ese lugar que ocupan en el interior del campo se gana a partir de la mutua legitimación: los periodistas culturales contribuyen a legitimar la producción de los artistas, mientras que los artistas, con su reconocimiento a lo que se escribe acerca de ellos, contribuyen a legitimar la trayectoria de los periodistas.

Estos vínculos llegan a trascender incluso las condiciones temporales, acrecentando el reconocimiento mutuo con el paso de los años. Al respecto, uno de los entrevistados menciona: “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. Pero, yo creo que el reportero nunca deja de aprender, y lo legitima que los artistas lo sigan buscando, o que sigan confiando en uno” (R. Pérez, comunicación personal, 22 de marzo de 2021).

Al respecto del periodismo cultural que se realizó entre 1995 y 1999, se promocionó y difundió el trabajo de los artistas tanto en prensa, radio y algunos programas acerca del quehacer escénico del Canal 7, que dependía de la Secretaría de Cultura. Los periódicos *Siglo XXI*, *Ocho Columnas*, *El Informador* y la *Gaceta Universitaria* de la Universidad de Guadalajara, en sus secciones de arte

y cultura contaron con las reseñas y críticas de periodistas como Víctor Manuel Pazarín, Dalia Zúñiga, Dolores Tapia y Aimeé Muñiz, aunque no era muy usual. Radio Universidad de Guadalajara también tuvo algunos programas de difusión cultural, al igual que la estación XEJB, donde destaca el programa *A las 9 con usted*, de la periodista Yolanda Zamora, que continúa al aire.

Las periodistas que se mencionan iniciaban su trayectoria como tales y, en la siguiente etapa, fueron quienes escribieron más acerca de la danza contemporánea. Una de las entrevistadas comenta su gusto por el tema: “inicié a trabajar en un periódico en 1996 como periodista cultural de las artes escénicas, porque en realidad esa ha sido siempre como mi fuerte, y lo que más me gusta cubrir” (A. Muñiz, comunicación personal, 17 de febrero de 2021).

Los medios de comunicación son también considerados como legitimadores del subcampo de la danza contemporánea. Que un diario publicara aspectos del trabajo artístico de un coreógrafo o invitara a la sociedad para que asistiera a sus presentaciones, fue una manera de posicionarlo dentro del campo. Lo mismo aplica para las entrevistas en radio o televisión en una época en la que todavía no era común escuchar o ver a un artista. Ese reconocimiento influyó en la decisión de las personas para asistir a apreciar la obra promovida, impactando así las condiciones de recepción y consumo de la danza contemporánea en la ciudad.

En síntesis, el periodismo cultural también vio el inicio de lo que después fue una etapa de mucha actividad en los diversos medios de comunicación. Sentó el precedente con los inicios laborales de periodistas emergentes que, en estos últimos años del siglo XX, lucharon por ocupar un lugar en el interior del campo artístico, tejieron relaciones con los agentes del campo y las instituciones, y contribuyeron a su vez a la divulgación del quehacer escénico y las diversas ofertas de danza contemporánea –desde la institucional hasta la independiente.

A partir de entonces, y durante la primera década del año 2000, estos periodistas acompañaron la producción, mediación y circulación de la danza contemporánea en Guadalajara.

Recepción de la danza contemporánea en Guadalajara

La última fase del sistema de producción cultural corresponde al uso del producto artístico, esto es, la exposición del objeto artístico y su apropiación por parte del público (Texeira, 2009). A esta etapa, Bourdieu (2002) la identifica como recepción.

Entendemos por recepción el modo en que el público recibe y responde a una obra cultural. García Canclini (2011) expone que los proyectos artísticos son acabados hasta que son reconocidos por quien los ven, una obra de arte no está acabada hasta que es recibida y apreciada por alguien. “Lo artístico no estaría contenido en la obra sino en el movimiento que completa la mirada del receptor” (p. 211). El autor señala que, en la actualidad, los públicos han comenzado a ser considerados como una parte efectiva del proceso artístico y que las obras de arte “adquieren su versátil existencia en las oscilaciones entre aceptación y rechazo de los miembros del campo artístico y de otros actores sociales” (p. 215).

El estudio de la recepción se relaciona con la investigación del consumo cultural y de los públicos. Entendiendo el consumo cultural de una manera amplia como el modo de relacionarnos con la oferta del entretenimiento, la información y las experiencias estéticas, satisfaciendo a su vez necesidades de identidad, logrando la distinción social y simbólica, la sociabilidad con otros y la apropiación de espacios públicos. Peters (2019) lo explica así: “se refiere a los diferentes tipos de apropiación de aquellos bienes cuyo principal valor percibido es el simbólico, que es producido en circuitos relativamente diferenciados y que requiere de ciertos conocimientos especializados para su apropiación y uso” (p. 282).

Rosas (2008) identifica que los públicos no nacen, sino que son formados y transformados de manera constante por la familia, la escuela, los medios, las ofertas culturales comerciales y no comerciales, entre otros agentes, que influyen en las maneras como se acercan o se alejan de las experiencias de consumo cultural, con diferentes capacidades y recursos. “Existen otras barreras entre el público y lo que se ofrece, tales como la misma magnificencia de las construcciones en que se muestran las ofertas culturales, así como el miedo a lo desconocido

o a no entender lo que se presentará, por una deficiente formación en el campo y un deficiente capital cultural” (p. 27).

Según lo que externaron algunos de los agentes del campo dancístico entrevistados, los públicos de la ciudad están más habituados a la recepción de ballet y danza folclórica, por el miedo a lo desconocido o a no comprender el lenguaje primordialmente abstracto de la danza contemporánea, entre otras razones.

La gente de Guadalajara, de esta ciudad, tiene más afición o tradición por consumir ballet. Cuando ven la danza contemporánea, por supuesto es algo que les gusta, pero hay mucho desconocimiento por parte de los espectadores hacia ese género, entonces la respuesta es: hay poco público que asiste y que está dispuesto a pagar un boleto por ver danza contemporánea (G. Covarrubias, comunicación personal, 2 de febrero de 2021).

La Universidad de Guadalajara tiene un grupo de danza folclórica que ha tenido épocas de gloria muy importantes, y que es algo que le gusta consumir al público. Entonces, mientras un grupo de danza contemporánea tres meses antes está vendiendo boletos y está haciendo muchísima difusión, el folclórico sale una semana antes y vende todo, y a lo mejor no hace más que anunciarlo (G. Covarrubias, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Entre 1995 y 1999, la danza contemporánea tuvo mayormente un público estudiantil, tanto de preparatoria como de universidad. La oferta universitaria, en su mayoría, fueron funciones didácticas que, aparte de promover la danza que se producía en las instituciones educativas, tenían el objetivo de formar nuevos públicos llevando a las instalaciones de las escuelas y universidades los programas escénicos. Además, en las funciones teatrales se sumaron los amigos y familiares de los jóvenes bailarines.

Esta oferta, aunque animada en esta etapa, no atrajo a muchas personas que por voluntad propia asistieran al teatro y pagaran un boleto para ver danza contemporánea, ya que este tipo de funciones por lo general eran gratuitas al público. En los programas que ofertaba la Secretaría de Cultura, más que

un público cautivo, se tenía un público *flotante*. En las funciones semanales de Danza para todos, la audiencia dependió de la agrupación, escuela o academia que se presentó.

Respecto a la danza contemporánea, se identificó público que gustó de lo que la agrupación presentó, entre ellos familiares, amigos y nuevas audiencias. La mayoría de las funciones del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, por ofertarse de manera anual, tuvieron una amplia recepción; esto se debe a que los medios de comunicación le dieron mucha promoción, a la asistencia de seguidores de los diferentes grupos que se presentaron, de los mismos artistas que fueron a ver a sus compañeros, de los alumnos de danza, de algunos funcionarios institucionales y de la comunidad artística de Guadalajara.

El público respondía bastante bien, iba muchísima gente porque se hacía mucha publicidad. Se hacía mucho hincapié en ir a las escuelas, a las preparatorias para que los jóvenes fueran –tanto públicas como privadas–, se les invitaba porque muchos de los eventos eran de entrada gratuita. Eran en su mayoría jóvenes, como que el contemporáneo siempre fue más atrayente para los jóvenes en aquel entonces, estamos hablando finales de los noventa (A. Cuellar, comunicación personal, 28 de abril de 2022).

En definitiva, si bien esta etapa se caracterizó por la institucionalización y profesionalización de la danza contemporánea, también lo hizo el acercamiento y la formación de públicos con funciones didácticas y la exposición de los diversos géneros dancísticos. El público potencial se encontró entre los estudiantes, en especial adolescentes y jóvenes, y el público asiduo fue primordialmente integrado por los mismos artistas de los diferentes campos artísticos de la ciudad, así como sus familiares y amistades que asistieron a apreciar el trabajo de los agentes del subcampo de la danza contemporánea. Quizás el público pudo ser reducido, pero, como fueron pocas las agrupaciones de danza contemporánea y pocas también las funciones que se realizaron, no fue tan evidente la falta de audiencia, conflicto que veremos más adelante en el capítulo 4.

Análisis del campo de producción de danza contemporánea en el campo del poder de Guadalajara (1995-1999)

Para realizar el análisis del campo de producción de la danza contemporánea en Guadalajara se utilizó la gráfica de Bourdieu (1992) que se reconfiguró integrando los datos correspondientes a la etapa que abarca de 1995 a 1999 (ver figura 2).

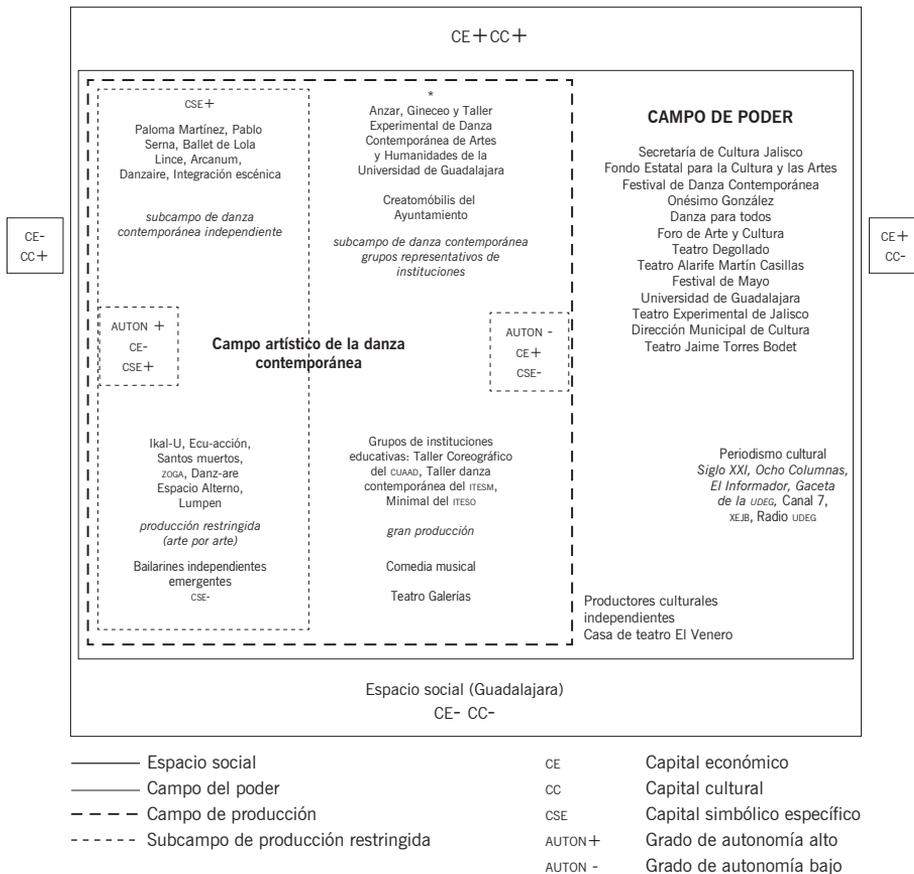


Figura 2. El campo de producción de la danza contemporánea en Guadalajara entre 1995 y 1999. Nota: adaptación del esquema de Pierre Bourdieu (1992) en su estudio del campo de producción cultural. Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas y el análisis realizado en este capítulo.

En el espacio social de la ciudad de Guadalajara, el campo de poder cultural está representado por la Secretaría de Cultura Jalisco y sus programas de fomento a la creación y mediación y circulación, la Dirección Municipal de Cultura y la Universidad de Guadalajara, las tres instituciones incluyen a su vez los teatros que dependen de ellas. Estas apoyan y difunden las actividades artísticas escénicas, además de ser quienes dirigen la mayoría de los espacios en los que se realizaba la danza contemporánea en esa etapa.

En la parte central inferior de este campo de poder encontramos a las productoras culturales independientes, en las que se ofertaron muy pocos espectáculos de danza contemporánea. En la parte inferior derecha del campo de poder se encuentra el periodismo cultural, con los periódicos, canales de televisión y radio culturales donde se promovió y difundió el trabajo dancístico contemporáneo. Para entonces, algunos periodistas ya estaban ubicados contribuyendo a la legitimación y promoción del subcampo, y otros emergentes iniciaron su trayectoria que impactó la siguiente etapa temporal del estudio.

Se hace referencia a los medios de comunicación tanto públicos como privados en el campo del poder, ya que son precisamente los que formaron parte del poder mediático y representan el medio en el que trabajaban los periodistas en ese momento, esto se traducía en que los periodistas tenían que respetar los lineamientos e ideologías del medio de comunicación. En la parte inferior se ubican los periodistas especializados, que eran pocos.

Como se mencionó antes, el campo artístico de la danza contemporánea estuvo dividido en dos subcampos: de la danza independiente y de los grupos representativos de instituciones. En la parte derecha del campo artístico se ubica el área conocida como gran producción, que se divide en tres partes: con un mayor capital simbólico específico se encontraron las compañías Anzar y Gineceo, y el Taller Experimental de Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara; así como el grupo Creatomóvilis del Ayuntamiento de Guadalajara. Estos grupos se caracterizaron porque su capital económico fue mayor, pero su autonomía era baja, aunque le permitieron tomar algunas decisiones a los directores artísticos.

En la parte intermedia se ubican los grupos representativos de universidades públicas y privadas, como lo fueron el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, el Taller de Danza Contemporánea del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, y el grupo Minimal del Instituto de Estudios Superiores de Occidente. La autonomía de estas agrupaciones fue más baja aún porque estuvieron integrados por alumnos destacados, y los directores tenían capacidad de decisión artística, pero dependiendo de los lineamientos escolares y la autorización de las familias. Su capital económico y simbólico específico pudo considerarse en nivel medio.

En esa misma área, en un nivel inferior se encuentra el arte comercial. En este período no se identificaron agrupaciones que se dedicaron a hacer danza contemporánea de espectáculo. Por eso, se ubica en ese espacio el teatro de comedia musical, donde pudieron participar bailarines de danza contemporánea a los que se les pagó por función o por producción, incrementando su capital económico, pero con un capital simbólico específico muy bajo. El otro subcampo, considerado de producción restringida, estuvo integrado por los artistas independientes.

En la parte superior, con un capital simbólico específico mayor, se identifican seis proyectos creados por artistas de la danza contemporánea que ya contaban en ese momento con la legitimación de su trayectoria y el reconocimiento en el interior del campo artístico. Estas agrupaciones disponían de una mayor autonomía, pero un capital económico por lo general muy bajo. En la parte intermedia se ubican otras seis agrupaciones que iniciaron su trabajo escénico, pero que estuvieron dirigidas por artistas que ya contaban con una trayectoria o ya habían trabajado con artistas legitimados. Se identifica que tuvieron un capital simbólico específico menor que el de los artistas legitimados de la parte superior, pero con una autonomía mayor. En la parte inferior de esta área de producción restringida se pueden ubicar a los bailarines emergentes que, en ese momento, eran pocos y tenían un capital simbólico específico menor que los grupos legitimados.

En esta etapa comenzó a aumentar el subcampo de producción restringida con agrupaciones legitimadas que, si bien no poseían capital económico, sí tuvieron una autonomía que les permitió explorar temáticas, lenguajes y estéticas sin

censura. Por otro lado, aunque sí existieron agrupaciones en el subcampo de la gran producción, estas tuvieron menor autonomía, no pudieron tomar decisiones en la organización y mucho menos de los lugares donde se presentaron. Sin embargo, contaron con el capital económico suficiente (dependiendo de la institución) para producir las obras y llevarlas a diversos foros. Si bien no tuvieron poder de decisión en la mediación y circulación de las obras, la institución contó con departamentos o encargados de realizarla, lo cual llevó a las agrupaciones a estar constantemente en escena, además de contar con un capital simbólico específico alto que les proporcionó el nombre de la institución a la que representaron.

En la figura 3 se expone en una pirámide la posición dentro del subcampo de danza contemporánea que ocuparon en esta etapa los solistas y las agrupaciones.

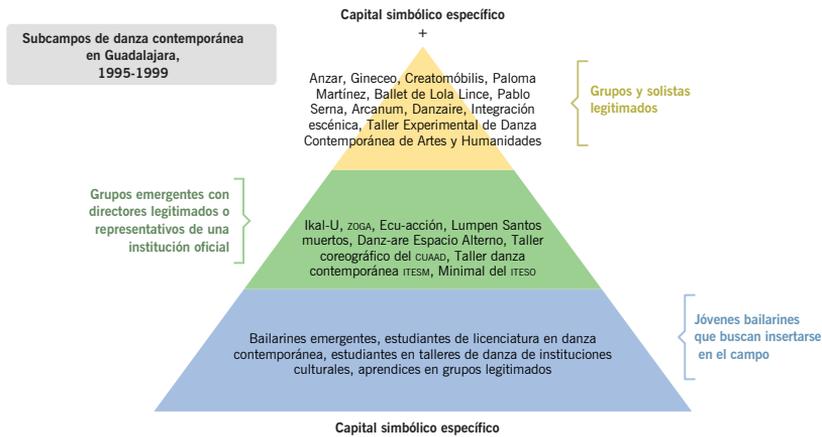


Figura 3. Pirámide de la posición de los grupos y solistas en el subcampo de la danza contemporánea de 1995 a 1999.

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas y el análisis realizado en este capítulo.

En la parte superior, con un capital simbólico específico mayor, se encuentran las agrupaciones que integraban el campo desde los años anteriores. Se observa cómo el número es similar a la cantidad de grupos emergentes que fueron dirigidos por artistas legitimados o que trabajaron con una institución universitaria. En la parte inferior, de acuerdo con lo que se expuso en este capítulo, los estudiantes

de danza contemporánea que buscaron insertarse en el campo, un número reducido todavía, pero que comenzaron a soportar el trabajo que realizaron los agentes y agrupaciones contenidos en los dos niveles superiores.

En conclusión, la UDEG y el gobierno municipal y estatal propiciaron, a través de las relaciones que establecieron con los agentes sociales –artistas, funcionarios y público–, un incremento en la producción, tanto la grande como la restringida, que hizo visible en la sociedad el trabajo dancístico contemporáneo local. También propiciaron divisiones, lo cual incentivó la búsqueda de espacios de los artistas independientes y su labor de gestores culturales y negociadores que idearon la manera de llevar su danza a pesar de contar con apoyos mínimos o nulos de las instituciones. Por un lado, se legitimó la danza institucional y, por el otro, se desarrolló la danza independiente por una necesidad expresiva de artistas que no pertenecían a alguna institución o universidad. El inicio del crecimiento del campo artístico de la danza contemporánea sentó los precedentes para la consolidación del campo que se ahonda en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 3

ETAPA DE CRECIMIENTO Y CONSOLIDACIÓN DEL CAMPO (2000-2009)

La etapa entre 2000 y 2009, considerada de crecimiento y consolidación del campo, se caracterizó por el aumento de propuestas y el reconocimiento de la danza contemporánea de Guadalajara. En este capítulo se exponen algunos aspectos de las condiciones de producción de esta disciplina, los discursos del campo a través de las obras que se compusieron, así como el aumento exponencial de las agrupaciones independientes.

De igual forma, se ahonda en el crecimiento de la oferta desde los programas del gobierno, los grupos independientes y de la Universidad de Guadalajara; para ello se revisa la legitimación de la licenciatura especializada en danza contemporánea de esta universidad, y la creación de dos licenciaturas más para la danza desde el gobierno estatal y la iniciativa privada. Con esto se describe cómo la profesionalización en la danza contemporánea, que inició a fines del siglo XX en la ciudad, tuvo resultados favorables que la llevó a ser una opción de carrera profesional para los tapatíos.

Finalmente, se retoman las políticas culturales y su impacto en las condiciones de producción y mediación o circulación en esta etapa, y se expone el lugar

que ocupó el periodismo cultural en el campo de la disciplina y en su mediación y circulación.

Crecimiento del subcampo de la danza contemporánea

En este apartado se trata lo referente a las condiciones de producción de la danza contemporánea en el período comprendido entre 2000 y 2009. La danza contemporánea, y sobre todo la independiente, tiene características de producción dancística generales y particulares que pueden darle sentido a esa lucha constante por obtener un lugar en el campo.

Perfiles y trayectorias de artistas de danza contemporánea

Para comprender un campo artístico es necesario conocer sus particularidades de producción para contextualizar las condiciones inherentes al campo. Con ese fin, se entrevistó a diez artistas, de diversas edades y trayectorias, que realizaron su desarrollo artístico en la ciudad de Guadalajara en el período de estudio de esta investigación: Larisa González, Meztli Robles, Olivia Díaz, Rafael Carlín, Pablo Jasso, Alfonsina Riosantos, Paloma Martínez, Lizbeth Herrera, Velvet Ramírez y Elizabeth Mercado.

Por tradición, en el campo del arte a la disposición de los agentes para realizar una carrera en una actividad artística se le identifica como vocación.

El principio unificador y generador de todas las prácticas, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como “elecciones” de la “vocación” o directamente como efectos de la “toma de conciencia” no es otro que el *habitus*, sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas. Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas –y en consecuencia carreras– objetivamente adherentes a las estructuras objetivas (Bourdieu, 2002, p. 118).

De acuerdo con las respuestas de los entrevistados, se identificó que su vocación por la danza surgió desde la infancia, la gran mayoría recordaron tener ese gusto por el baile desde que tuvieron uso de razón. Aunque no sabían en su niñez que podía desarrollarse una profesión en esa disciplina, con gusto y nostalgia recordaron lo que sentían y las habilidades que comenzaron a descubrir en fiestas, bailes escolares y en su cotidianidad. Todo ello lo identificaron como un llamado, un gusto; en palabras simples: al placer por moverse. Dos de las entrevistadas descubrieron ese gozo en la adolescencia y uno de ellos externó que es un gusto heredado porque su madre es bailarina y su padre bailarín. En general, al hablar del descubrimiento de su gusto por la danza, los participantes tomaron una actitud relajada, sonriente.

A la mayoría de las mujeres entrevistadas, sus padres y madres las llevaron siendo niñas a tomar clases de ballet o gimnasia para que desarrollaran habilidades tempranas como una actividad complementaria a sus estudios. En contraste, los participantes que no iniciaron desde pequeños (hombres y mujeres) decidieron comenzar a estudiar en academias o talleres escolares en la adolescencia, con lo que reafirmaron la inquietud de bailar que habían tenido desde tiempo atrás. De estas respuestas se identifica que los artistas descubrieron su vocación por la danza entre la infancia y la adolescencia, edad cuando comenzaron a desarrollar sus habilidades en clases que los llevaron más adelante a tomar la danza contemporánea como una profesión.

En promedio, los participantes definieron su vocación profesional entre los 16 y los 19 años, momento en que decidieron dedicarse a la danza contemporánea como una forma de vida. Como se mencionó, la mayoría tomaron clases de ballet y la minoría clases de danza folclórica, pero fue después de conocer la danza contemporánea, tomar clases y sobre todo bailar en un escenario formal, que concluyeron querían desarrollar este tipo de manifestación dancística. Se identifican diversas situaciones o momentos en la adolescencia que definieron el futuro artístico de los entrevistados, por ejemplo: al ver en escena a un grupo profesional de danza contemporánea en específico, al ser invitados a integrarse a una compañía subsidiada o al conocer la posibilidad de estudiar la danza como licenciatura, porque ya existía la formación universitaria en varios estados del país.

Es de notar que la mayor parte de los participantes creció en un entorno familiar en el que el gusto por el arte estuvo presente. Quienes tenían familiares que se dedicaron profesionalmente a una disciplina artística les fue más fácil encontrar opciones para estudiar a un nivel más avanzado, mientras que dos de las entrevistadas que no tuvieron ningún familiar artista, buscaron por sí solas esas opciones, aun en contra de la opinión de sus padres.

Respecto a la actitud de las madres y padres ante la decisión de dedicarse profesionalmente a la danza contemporánea, se encontraron dos polos opuestos: el apoyo incondicional y el rechazo total, que llegó a violentar la relación familiar. Alfonsina Riosantos compartió su experiencia personal:

Fue un rompimiento muy fuerte para mí porque dejé la casa de mis padres y me dediqué a la danza oponiéndome a la negación de ellos, porque mi padre era un militar, entonces no era posible que él aceptara mi vocación, así que en cuanto cumplí la mayoría de edad me fui y dije de aquí soy (A. Riosantos, comunicación personal, 5 de marzo de 2021).

En medio de esos extremos se identificaron situaciones donde los padres externaron en un inicio su preocupación por la situación laboral que tendrían sus hijos de enfocarse en la danza; algunos quisieron recurrir al chantaje y la presión para que estudiaran otra carrera más aceptada socialmente que les pudiera proporcionar recursos económicos. Cuatro de las entrevistadas estudiaron por un tiempo otra carrera,¹ pero desertaron para dedicar toda su energía a su pasión por la danza, como lo externa Elizabeth Mercado: “me fui a buscar la felicidad y sí la encontré” (E. Mercado, comunicación personal, 5 de marzo de 2021).

Según cuentan los entrevistados, al final, madres y padres cedieron ante la insistencia de los bailarines emergentes, y terminaron por aceptar su vocación, tanto así que ahora son entusiastas con sus carreras y los apoyan con mucho orgullo. Rafael Carlín comenta su caso: “Pasé de ser la oveja negra a ser como la estrella de la casa [risas] [se escucha en *off* una voz de mujer]. Bueno, dice mi

¹ Solo una entrevistada estudió la carrera de derecho como un acuerdo familiar para bailar de manera profesional.

madre que nunca fui la oveja negra [risas]” (R. Carlín, comunicación personal, 14 de enero de 2021).

Al indagar en la formación profesional, se encontró que solo los artistas menores de 41 años estudiaron una licenciatura en artes con especialización en danza contemporánea. En comparación, los mayores de esta edad se formaron con cursos y talleres, pues cuando iniciaron desconocían que existía la licenciatura en la Universidad Veracruzana o no les interesó estudiarla. Tres de las entrevistadas mencionan que tuvieron la oportunidad de tomar clases de danza contemporánea en Nueva York, en la escuela de Alwin Nikolais; dos participantes señalan que cursaron la Nivelación en Artes de la Universidad de Guadalajara y obtuvieron un título de licenciatura cuando ya tenían varios años de trayectoria en la danza.

A propósito de la profesionalización académica, cuatro de las entrevistadas tienen el grado de maestras en áreas relacionadas con el arte y la creación. Además de los títulos universitarios, los bailarines comentaron que cuentan con constancias, certificaciones y diplomados que obtuvieron a lo largo de su trayectoria. Todos los participantes coincidieron en que el aprendizaje, las habilidades y el talento de los bailarines no dependen de un título institucional, es posible contar con estudios avalados por alguna universidad, pero no tener desarrolladas las destrezas que se requieren como bailarines. Paloma Martínez comenta: “Para quienes quieran entrar al plano académico así es la exigencia y cumple su objetivo. Mientras que, en lo popular, puede haber trabajos excelentes y se cultivan diferente, y cada cual se nutren” (P. Martínez, comunicación personal, 13 de enero de 2021).

A pesar de esto, la mayoría de los entrevistados consideró que en la actualidad es sumamente relevante tener un título para obtener empleo, en especial en el área de la docencia² al momento de comprobar el currículum, cuando se quiere acceder a una beca institucional o para transitar por el ámbito académico y la investigación. Esto llevo a reflexionar que, si bien en la carrera de un artista de la danza es primordial demostrar sus habilidades y destrezas, ante todo, también es importante probar sus estudios formales, los cuales son avalados por instituciones universitarias o culturales.

² Casi la única manera de vivir de la danza, pero no bailando.

Los participantes opinaron que la profesión del bailarín-creador de la danza contemporánea depende en gran medida de la formación continua, el conocimiento de diversos estilos, el aprender con maestros reconocidos nacionales e internacionales, y de nutrirse de otras disciplinas del arte escénico. Con esto en consideración, al abordar el campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara es relevante conocer cuáles son las técnicas y estilos mayormente desarrollados en la ciudad, así como las similitudes o diferencias de las propuestas artísticas.

Se identificó que la técnica formativa aprendida por todos los entrevistados en su formación inicial fue la técnica Graham. Algunos se capacitaron también con la técnica clásica, y la mayoría aprendieron a la par la técnica Limón, la técnica Nikolais y la danza Butoh. En menor medida, y de manera específica de acuerdo con los intereses expresivos personales, parte de los entrevistados tuvieron influencia de técnica *release*, improvisación de contacto, técnica Feldenkrais, danza experimental, técnica Cunningham, y técnicas Francis y Horton.

Como muestran los datos, todos los participantes tuvieron más de una técnica de influencia en su estudio, formación y propuesta artística; estas, según las características específicas de movimiento, pudieron propiciar la propuesta personal de sus creaciones. Se coincide en que la propuesta artística de cada bailarín se basó en la búsqueda personal de un lenguaje para expresar temáticas que atañen al ser humano desde la originalidad de sus creaciones. Sin embargo, la manera en que identificaron sus lenguajes dancísticos fue sumamente individual, aunque hay algunas coincidencias, tendría que mencionarse a cada uno en la concepción de su propia danza.

Se encontró que los artistas realizaron sus creaciones desde tres aproximaciones: en un extremo, aquellos que tuvieron influencia del lenguaje abstracto de la danza Butoh; en el otro, quienes apostaron al virtuosismo, al asimilar en sus cuerpos la influencia de algunas técnicas (como la Limón); y desde un medio entre estos dos polos, aquellos que se interesaron por la multidisciplina, nutriéndose de las artes escénicas al integrar el lenguaje teatral a sus obras. Estos últimos combinaron el virtuosismo con la generación de movimiento orgánico que surge de su propio ser danzante, por lo que experimentaron con otras herramientas, como títeres, multimedia o el circo, para complementar su lenguaje dancístico. Al revisar

estos datos, se infiere que la danza contemporánea en Guadalajara estuvo permeada por tantas propuestas como artistas existieron en esta etapa de estudio. Fue una danza diversa que fluctuó entre la innovación, la formalidad, el virtuosismo, la introspección, lo lúdico, lo trágico, lo social y lo humanista.

En cuanto a la ocupación laboral, la totalidad de los entrevistados dijo que principalmente son intérpretes, creadores escénicos y docentes en instituciones públicas, con un salario permanente, o privadas, por pago de honorarios. A su vez, algunos fungieron como funcionarios en secciones culturales del gobierno, asesores de proyectos institucionales o independientes, y jurados de diversos programas de estímulos económicos gubernamentales –en Jalisco y en otros estados del país–.

De las respuestas, se deduce que la principal fuente de ingresos para estos artistas fue la docencia, seguido de su trabajo escénico y complementado con colaboraciones con el gobierno institucional, en ciertos casos. Tres entrevistados pertenecieron en algún momento de su carrera a compañías subsidiadas por alguna institución gubernamental o universitaria, y ahí tuvieron también la oportunidad de obtener un salario fijo. En palabras de Lizbeth Herrera: “Como docente tengo un sueldo fijo, como bailarina no. El ingreso económico depende del proyecto y donde se presente, no siempre se gana. Como bailarina sí tengo un ingreso, pero es mínimo” (L. Herrera, comunicación personal, 18 de febrero de 2021). Independientemente, todos coincidieron en que sus actividades laborales les generan ingresos económicos y que viven de ellos.

Los bailarines mencionan que solventaron la producción de sus obras a partir de obtener becas y apoyos gubernamentales y de su propio dinero. Una de las entrevistadas comenta tuvo colaboración económica de otros artistas; otra de ellas que dirigió por muchos años una compañía subsidiada por el Ayuntamiento de Guadalajara, institución que se encargó de los gastos de producción de sus obras. La mayoría externó que sin importar si tenían o no becas, realizaron sus proyectos dancísticos. Sobre esto las opiniones se dividen, unos señalaron que la falta de recursos impactó la cantidad, mas no en la calidad de sus obras, mientras que otros consideraron que cuando tuvieron apoyo de becas pudieron elevar la calidad de producción, lo que se reflejó en el nivel artístico de la coreografía.

Al analizar la trayectoria compartida por los entrevistados –los años de trabajo artístico, los viajes al extranjero, las compañías, sus maestras y maestros, las obras presentadas, los premios, etcétera–, se observó que las trayectorias de los diez artistas estuvieron interconectadas en alguna etapa, evento o agrupación. En el interior del subcampo de la danza contemporánea, los agentes sociales que participaron se relacionaron entre sí, se influenciaron mutuamente y llevaron a cabo colaboraciones artísticas. Esto puede proporcionar una idea de cómo son las relaciones en el interior del campo artístico. En la figura 4 se presenta una red que muestra la relación de aprendizaje y colaboración que existió entre ellos, según los aspectos de su trayectoria.

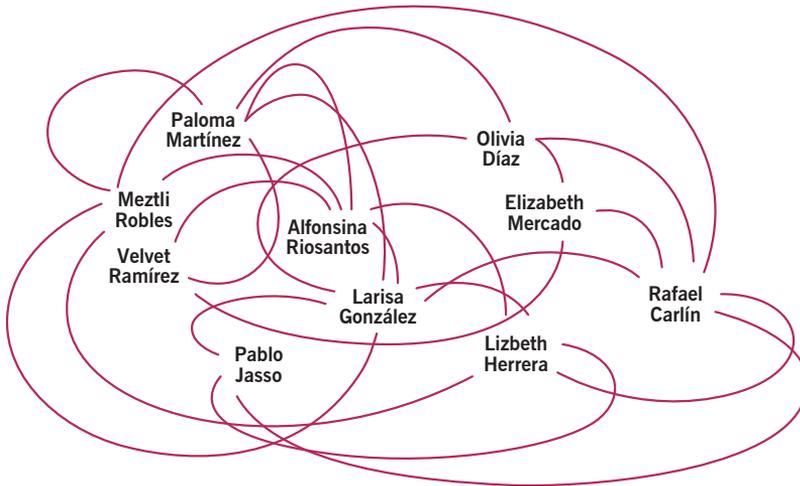


Figura 4. Relaciones artísticas en el interior del subcampo de la danza contemporánea.
Fuente: elaboración propia con datos de las entrevistas.

En general, estos bailarines consideraron que sus pares reconocen de sus trayectorias la constancia, la disciplina, la entrega, la permanencia y el trabajo continuo, así como el compromiso con la danza y la pasión que tienen por lo que hacen. Otro aspecto por el que son reconocidos es por respetar las propuestas de los demás artistas: independientemente si les gusta o no, sienten un profundo respeto por el

trabajo de sus colegas, por su capacidad de exploración, su búsqueda constante de lenguajes innovadores y la originalidad de sus propuestas. Esto va de la mano con la trascendencia de su trabajo artístico y la calidad técnica que logran en sus puestas en escena, ambas reconocidas. Por ejemplo, Meztli Robles externó que: “El compromiso y entrega de estar dentro de un proyecto, la responsabilidad y respeto hacia este y por mis compañeros. Estar en ese presente con toda la pasión” (M. Robles, comunicación personal, 6 de enero de 2021). Cabe señalar que solamente una de las participantes opinó que sus pares reconocen sus estudios universitarios en danza y sus títulos.

En síntesis, se identificaron marcadas similitudes en el *habitus* de los agentes sociales entrevistados. Entre estas, el gusto por la danza, evidente desde la infancia o a más tardar en la adolescencia; el entorno familiar como el lugar donde encontraron el gusto por el arte en cualquiera de sus manifestaciones, a pesar de que algunos comentaron que en su familia no hubo ninguna conexión con el campo artístico; y la ocupación laboral, pues todos los participantes han tenido la docencia como uno de sus principales trabajos remunerados, aunque también han tenido ingresos por su labor como creadores, intérpretes o directores de agrupaciones institucionales.

Respecto de la educación profesional, destaca que los bailarines que iniciaron su carrera antes de 1995 no tuvieron oportunidad de estudiar una licenciatura especializada en danza, simplemente porque no existía, pero quienes comenzaron su carrera después de ese año sí contaron con estudios universitarios. A esto debe sumársele los varios diplomas y constancias que obtuvieron a lo largo de su trayectoria, debido a que la danza contemporánea es una profesión que está en constante capacitación. Por ello, sin importar la edad ni la trayectoria, los creadores-intérpretes han de asistir a cursos de diferentes técnicas, estilos y lenguajes durante toda su vida activa. A pesar de que lo visto en estos cursos influyen en su trabajo creativo, una característica de los participantes es que realizan una búsqueda constante de lenguajes propios durante toda su carrera.

En general, se observa que las condiciones de producción de las obras se realizan, en primera instancia, con recursos propios y, en ocasiones, a través de

la búsqueda de recursos en los programas de becas del gobierno o recursos de la institución a la que representaron como directores o integrantes de agrupaciones oficiales. Las condiciones de producción dependieron de sus capitales culturales, específicos y simbólicos, además de una necesidad expresiva que los llevó a crear y expresar sus lenguajes primordialmente desde la independencia creativa, pero también económica.

Se deduce que el subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara estuvo conformado por una red de participación y colaboración en la que la mayoría de los agentes sociales entrevistados tuvieron relación entre sí: en la docencia-aprendizaje, en agrupaciones dancísticas, o en convivencia en festivales, por mencionar algunos. Mientras que la legitimación de sus trayectorias la obtuvieron a partir de su constancia y participación continua en festivales y temporadas.

Proliferación de agrupaciones de danza independiente

En el período de 2000 a 2009 se observó un crecimiento notable en el número de agrupaciones de danza contemporánea en Guadalajara (ver tabla 3). En su gran mayoría fueron grupos independientes y otros grupos representativos de escuelas o universidades, que estuvieron presentes en las carteleras y las programaciones de festivales. Asimismo, se presenta el crecimiento de las propuestas unipersonales, donde la figura de un coreógrafo-intérprete fue el centro del proyecto, con una mayoría de obras solistas, pero que dependiendo de las necesidades de las obras, pudieron presentarse con otros bailarines.

Entre 2000 y 2009 surgieron aproximadamente 24 agrupaciones de danza contemporánea, de las cuales 22 fueron independientes y dos grupos representativos de instituciones culturales o universitarias.³ A estas es necesario agregar 16 agrupaciones del período anterior (1995-1999) que continuaron vigentes en algunos

³ El número de agrupaciones que se presenta en este libro es aproximado, ya que es posible que existieran otras propuestas que no han sido documentadas o la investigación no ha podido encontrar en la revisión documental.

Tabla 3. Agrupaciones y solistas que se integraron al subcampo de la danza contemporánea entre 2000 y 2009

| Nombre de la compañía | Dirección | Independiente o representativa | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|---|--------------------------------|---------------------------------------|------------------------|----------------------------|
| Joven Ballet | Miguel Ángel Rivera | Representativa sc | 2000 | 2004 aprox. |
| Grupo de danza contemporánea de la Casa de la danza de la Universidad de Guadaluajara | Briseida Insunza | Representativa UDEG | 2000 | 2001 aprox. |
| Laboratorio.D | Olga Gutiérrez | Independiente | 2001 | Vigente |
| Taller coreográfico independiente de Guadaluajara | Martha Hickman | Independiente | 2001 | 2004 |
| Movidanza | Josué Valderrama y Teresa Díaz | Independiente | 2001 | 2005 |
| Alfonsina Riosantos y compañía | Alfonsina Riosantos | Independiente | 2001 | Vigente |
| Proyecto Urania | Conrado Morales | Independiente | 2002 | 2003 |
| Jopelú Ofulele | Alexis Zanete | Independiente | 2002 | 2005 aprox. |
| Pájaro de nube | Beatriz Cruz y Marcos García | Independiente | 2002 | Vigente |
| Rafael Carlin y compañía | Rafael Carlin | Independiente | 2003 | Vigente |
| Atrios | Conrado Morales | Independiente | 2003 | Vigente |
| Atempodanza | Roberto Mendiola | Independiente | 2002 | 2016 |
| Tiempo navío | Gabriela Cuevas | Independiente | 2002 | 2015 |

| Nombre de la compañía | Dirección | Independiente o representativa | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|---|---|--------------------------------|-----------------|---------------------------------------|
| Compañía Guadalajara en Movimiento | Dirección colectiva: Rafael Carlín, Josué Valderrama y Víctor Arce Dirección colectiva: Josué Valderrama y Maricarmen Villegas | Independiente | 2004 | 2008 |
| La Quinto Danza Teatro | Adriana Quinto | Independiente | 2004 | Vigente |
| Athelas Arte Escénico | Alma Gómez | Independiente | 2004 | 2006 |
| Escena 3 | Josué Valderrama | Independiente | 2006 | 2011 |
| Experimental machina | Nayeli Santos | Independiente | 2007 | 2016 |
| Tso-palabras del cuerpo / Tso niñas y niños | René González y Alma Gómez | Independiente | 2008 | Vigente |
| Doca Danza contemporánea | Cecilia González | Independiente | 2008 | Vigente |
| Paola Vidal | Paola Vidal | Independiente | 2009 | Vigente |
| Transmutación danza contemporánea | Martha Hickman | Independiente | 2009 | Vigente |
| Crisol | Claudia Herrera | Independiente | 2009 | Vigente |
| Corpodanza | Hiram Abif | Independiente | 2009 | Cambio de residencia en 2019 a Xalapa |

Fuente: elaboración personal con información de los programas de mano del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González (Secretaría de Cultura de Jalisco, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009), Íñiguez (2006) y comunicación con agentes sociales.

o en todos los años de esta etapa.⁴ Se deduce que la población del subcampo fue aproximadamente de 40 agrupaciones o solistas de danza contemporánea de Guadalajara.

De las agrupaciones de esta etapa, continúan vigentes al 2022: Laboratorio.D, Sandra Soto, Pájaro de nube, Rafael Carlín y compañía, Alfonsina Riosantos y compañía, La Quinto Danza Teatro, Arjos, Tso palabras del cuerpo, DOCA danza contemporánea, Transmutación danza contemporánea, Crisol y Paola Vidal, Anzar de la Universidad de Guadalajara, Paloma Martínez y Pablo Serna, y Artefactia.

Además, podemos identificar que doce de las agrupaciones eran dirigidas por egresados de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, tanto del programa regular como del programa de nivelación académica. Se observa que muchas de las agrupaciones incorporaron a sus filas bailarines egresados de esta institución.

Las agrupaciones independientes en Guadalajara sí recurrieron a los apoyos que el gobierno les ofreció para realizar sus producciones, pero la gran mayoría de estas se realizaron con recursos propios de los coreógrafos y bailarines –y en últimos años con apoyos privados a través de patrocinios–. A esto se añade el aumento de grupos independientes, a tal punto que los apoyos del gobierno para la producción, mediación y circulación de la danza contemporánea no fueron suficientes.

Según Román (2016) los grupos independientes son:

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 (p. 204).

⁴ Paloma Martínez, Pablo Serna, Ikal-U, Anzar, Gineceo, Taller de Danza Contemporánea del ITESM, Ballet de Lola Lince, Creatomóvilis, Minimal, Ecu-acción, Taller coreográfico del CUAAD, Integración escénica, Santos Muertos, Fascia, Danzare espacio alterno y Arcanum, que cambió de nombre en 2000 a Naif, en 2005 a Quebranto, y en 2011 a Artefactia.

Los grupos independientes en esta etapa se conformaron por la iniciativa de un coreógrafo que, por lo general, era también el director de la agrupación. Los bailarines se sumaban al proyecto del coreógrafo, pero al no tener un contrato, prestaciones laborales o percibir un sueldo, su permanencia en el grupo dependió de un compromiso moral o de una necesidad afectiva con el nombre de la agrupación. Ahora bien, debido a que las agrupaciones independientes no tuvieron la posibilidad de ofrecer un sueldo fijo a los intérpretes –ya que comúnmente los ingresos por taquilla o por pago de honorarios por funciones contratadas se distribuyeron entre la producción y el número de participantes en la presentación–, los bailarines requirieron tener varias fuentes de ingreso para poder subsistir.

Algunos pertenecieron a más de una agrupación a la vez, tanto por una necesidad personal de proyección escénica como por cuestiones económicas. Esta situación propició que el nombre de la agrupación perteneciera al coreógrafo y que este fuera quien le diera nombre, sustento y legitimación, mientras que los intérpretes se legitiman con el nombre del grupo.

Así, el aumento de agrupaciones de danza contemporánea trajo, por consecuencia, un crecimiento notable en la producción de obras de esta disciplina. Se incorporaron al campo más coreógrafos emergentes, la mayoría integraron las agrupaciones que se mencionaron en el capítulo 2 y decidieron, posteriormente, incursionar en la creación coreográfica. Como menciona Aldaya (2017):

El papel de las obras de arte en el arte contemporáneo, insistimos, aun en el más antiartístico, es el resultado discursivo del funcionamiento del campo del arte; las obras de arte, así entendidas, constituyen el acervo de productos o creaciones que articulan su función discursiva formando parte no solo de un locus enunciativo institucionalizado: el campo del arte, sino también de las formas en que se legitima su valor simbólico, su autonomía (p. 27)

A continuación se mencionan algunas de las obras que se estrenaron en este período y que reflejaron los discursos de funcionamiento del campo. Del coreógrafo Enrique Calatayud: *Coyote* (2000), *El acoso* (2000), *Yago, la traición* (2003), *¿Cómo ves?* (2004), *Wiricota* (2004), *La copa de la vida* (2004)

y *Sabalba*, (*Homenaje a Óscar Llera*) (2004). Lola Lince, que después de 2003 cambió su residencia a la ciudad de Guanajuato, compuso y estrenó en Guadalajara las obras de danza experimental *La cajita* (2000), *Un regalo de Eva* (2003) y *La siesta del fauno* (2003).

Por su parte, Pablo Serna estrenó *De tarde* (2003), *Papiroflexia* (2003), *Tatuajes negros* (2003), *La golondrina* (2003), *El barco* (2003) y *Salvoconducto* (2005); y la coreógrafa Paloma Martínez, *Los que sueñan* (2001), *Dara Dansha* (2003) y *Apariciones* (2005) (ver fotografía 3) que es un:

espectáculo de danza contemporánea con música en vivo, inspirado en los altares de ofrenda del día dos de noviembre y leyendas de aparecidos que forman parte de la cultura popular mexicana. El tratamiento creativo surge de la experimentación con objetos alusivos al “día de los santos difuntos” y a las técnicas de entrenamiento en danza contemporánea e improvisación (Díaz de León, 2013).



Fotografía 3. Coreografía *Apariciones* de Paloma Martínez.

Fuente: fotografía tomada por Mario Montaña.

Por su parte, Martha Hickman presentó las obras de danza contemporánea *Detrás de mis frontales (Homenaje dancístico a Silvio Rodríguez)* (2000), *Muer-tas de amor* (2001), *En el umbral de tu recuerdo* (2001), *Mujer en cambio de piel* (2001), *La mujer y el mito* (2002), *Espejo de soledades* (2004), *El día que Bertha reencontró su Eros o Las mujeres que besan y tiemblan* (2005), *Las ventanas* (2006), *Destellos al alba* (2007) y *Cubierta de flores* (2009) (ver fotografía 4), una obra de danza contemporánea que:

A partir de movimiento orgánico, exaltación de emociones y desarrollo de imágenes, expresa a través de la metáfora escénica cuatro aspectos del uni-verso femenino, cuatro facetas de la vida misma, cuatro instantes, cuatro conceptos. Seres gigantes que se transforman para dar vida, cadencias, or-gullo de género, transmutación a la eternidad, el dejar de ser para volver... cubierta de flores. Un testimonio, una visión, una postura femenina. Una rebelión ante el maltrato de género. *Cubierta de flores* es un poema transfor-mado en danza, en cuerpo, en armonía (Muñiz, 2009).



Fotografía 4. Coreografía *Cubierta de flores* de Martha Hickman.

Fuente: fotografía tomada por Oracio González.

Antonio González realizó y produjo las obras *Esa cosa nuestra* (2000), *A pedazos* (2000), *Déjalo ser* (2000), *Serpientes y manzanas* (2001), *La sala de los espejos* (2001), *La otredad* (2002), *Necrósfera* (2003), *Ángel* (2004), *Artefactia* (2004), *María* (2006), *Romance* (2007), *Serenata melancólica* (2007), *Ego* (2007), *Patética* (2007), *Enigma* (2007), *Oficio de tinieblas* (2007), *Canto de sátiro* (2007), *Carne de cañón* (2007) y *Superstición*, creada en 2006 y motivada por la exploración de “el lado oscuro de nuestras creencias que cobra vida en el monstruo fantástico de nuestros miedos” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2006).

También se estrenaron *La gravedad y el vértigo* (2004), coreografía colectiva del grupo Athelas Arte Escénico; de Alma Olivia Gómez, *In memoriam* (2006), *Pueblo de mujeres* (2009) y *Epitafios de una muerte viva* (2009), esta última la compuso con René González. Por su parte, Héctor Torres compuso y estrenó *Imágenes y Neruda* (2002), *Monarcas* (2003), *Estudio sobre el movimiento de principiantes* (2003), *Hola y adiós* (2004), *Performance de los pollitos* (2004), *Tiempo y espacio (y el teorema de Pitágoras)* (2005), *Recuerdos de China* (2005), *Hindi* (2005), *Génesis* (2005), *La tía Chofi* (2006), *Jugando con Borges* (2007), *Siempre Sábines* (2007), *Neruda y las mujeres* (2007) y *Sueños oriente* (2008).

En la producción del coreógrafo Conrado Morales se encontraron las obras *Sueños en sombra* (2001), *La cita* (2002), *Panefímero. La revelación de las presencias* (2003), *En las alas del deseo* (2004) y *No te hagas puerca mocha* (2005). La temática que expresó esta última fue “la decadencia de las ideas preconcebidas obliga al ser humano a rechazar una vida de plenitud a cambio del oscurantismo de una sociedad con una doble moral” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2005).

Olivia Díaz estrenó en este período *El silencio* (2000), *Impresión anterior II* (2001), *Amanecer* (2001), *En espera de... II y III* (2001), *Nostalgia* (2002), *Deliriums tremens* (2002), *Recuerdos* (2002), *Microbios al acecho, microbios al ataque* (2007), *El despertar* (2007) y *Luz para moribundas* (2003), “inspirada en un relato de Lee Chia Tung cuando era rector de la Universidad Providence de Taiwán y que se ofreció para ayudar en el hogar para indígenas moribundos, el

cual fundó la Madre Teresa de Calcuta” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2003).

De Sandra Soto, las obras *Ópera Barroca* (2000), *Ofelia* (2002), *Tierra inversa* (2003), *Mar rojo* (2003), *Lara Solo* (2003), *Descenso* (2004), *Agua* (2007) y *La llorona* (2006), esta última es una creación coreográfica que “parte de la danza Butoh hacia la propia danza, inspirada en la celebración del día de muertos que se realiza en México. Ritual a un altar y un ánima” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2010).

También se estrenaron las producciones de Josué Valderrama, *Naturaleza rota* (2002), *Ausencias* (2003), *Plaisirs D Amour* (2003), *La soledad y las voces que habitan en mí* (2006) y *En la entrañable espera* (2007). Por su parte, Rocío Inzunza compuso y estrenó *Secreto de identidades* (2001), *Soledad a perpetua* (2003), *Contrarios/complementarios* (2003), *Viento* (2004), *El ruego* (2004), *Un mar de ilusiones* (2005), además de *Inquilinos* (2005) en colaboración con Ana Inzunza y Nadia Latirgue, y *Estudio para dos corazones y una misma sangre* (2008) con Ana Inzunza.

Entre las creaciones de Hiram Abif se identificaron *Interiores* (2003), *El ave de tus manos* (2003), *Palabras en Silencio* (2006), *Escala 9- Gritos de la indiferencia* (2006), *Corazón de arena* (2008), *Ecos y susurros* (2008) y *De lo masculino y lo femenino* (2009); y de la compañía Anzar la creación colectiva *Rito* (2007). Alfonsina Riosantos compuso y estrenó *Postmortem* (2001), *Santa inocencia* (2004), *Autorretrato* (2007) (ver fotografía 5), *Efímera* (2008), *Pintura en exhibición* (2009) y *Nostalgia de Eros* (2005), un programa que constó de cinco actos en los que la creadora continuó con la búsqueda de una danza que concibió: “El cuerpo como instrumento que nos brinda nostalgia, que busca el placer y la compañía, el que sufre y a través de movimientos expresa su angustia, su deseo o necesidad, es donde muchas veces la enfermedad del alma o el corazón descarga todo el dolor que parece nunca acabar” (Cultura UDG, s/f).

El creador Rafael Carlín compuso las coreografías *Instantes en el vacío* (2002), *De tinta razón* (2003), *Tierra adentro* (2004), *Silentes en alfa y omega* (2004), *Crónica de un adiós* (2005), *No muero... espero* (2006), *Oh vida, oh paraíso* (2006), *Fe de viento y fuego* (2008), *Somos agua... seremos sed* (2009)

y *El muro, danza de fe* (2009); y en colaboración con Josué Valderrama y Víctor Arce *La última y nos vamos* (2005). Además, compuso *Los cinco misterios*, que se estrenó en el año 2003 motivada gracias a las diversas emociones que generaron en el creador una fotografía en la que el fotógrafo Fernando Torrico captó la imagen de cinco mujeres rezando un novenario frente al cuerpo de un difunto en un pueblo de Jalisco. La imagen lo remitió a los orígenes de su familia en Jalisco, desarrollando el tema “del dolor, del ritual que la mujer vive y hace frente a la pérdida de alguien, hacia la muerte, rezando los cinco misterios para la ascensión del espíritu que se fue de la tierra” (R. Carlín, comunicación personal, 14 de enero de 2021) (ver fotografía 6).



Fotografía 5. Coreografía *Autorretrato: estudio de pies* de Alfonsina Riosantos.
Fuente: fotografía tomada por Rocío Lomelí.



Fotografía 6. Coreografía *Los cinco misterios* de Rafael Carlín.
Fuente: fotografía tomada por Rafael Reynaga.

También se estrenaron las coreografías *Rincones* (2004), *El silencio armónico* (2005), *Danza tres* (2005), *Animalario* (2005), *Machis, mujer laguna* (2006) y *Clepsidra de tiempo y agua* (2009) de Gabriela Cuevas; *Carmen* (2004) y *Frida* (2005) de Adriana Quinto; *Huevos* (2005) de Beto Ruiz; *Verde Caracol* (2005) de Luis César Martínez Parra; y *Materia hipotética* (2008) y *R-Bis* (2009) de Pola Vidal.

Roberto Mendiola presentó *Cihuacóatl, crimen a medias* (2004), *Dream Quest* (2004), *Agnés de ti* (2004), *Una realidad aparte* (2005), *Tedeum* (2007), *Nostálgico* (2007), *Cisnes* (2007) y *Ciber Friends* (2007). Olga Gutiérrez estrenó *Los perros* (2001), *Ulrich* (2004), *4:33 variaciones del silencio* (2005-2006), *Under construction, siete formas de ser o no ser* (2007) y *En tránsito* (2008); y el grupo DOCA estrenó la coreografía colectiva *Insensible realidad* (2009).

Se estrenaron también las obras *Pájaro de nube* (2003), *Desierto rojo* (2004), *Epidermis del sueño* (2005), *Obra negra* (2006) y *Animales de los espejos* (2008) de Beatriz Cruz; *La cita* (2007), *La fábrica* (2008) y *Bureaucracy, emptiness and hypocrisy* (2009) de Nayeli Santos; mientras que Larisa González llevó a escena

Círculo bar: 7 pecados (2005), *Alquimia* (2007) (ver fotografía 7) y *Provocación* (2007), la cual es una obra motivada por: “símbolos y personajes representativos del ser humano, su cotidiano y las actitudes que asumen al borde de su resistencia, tolerancia y comprensión; como respuesta a la represión ejercida por los gobiernos a través de la historia, buscando escapar del continuo intento por manipular la resistencia” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2007).



Fotografía 7. Coreografía *Alquimia* de Larisa González.
Fuente: fotografía tomada por Jaime López Portillo.

El crecimiento de agrupaciones independientes de danza contemporánea, mucho mayor a los grupos representativos de alguna institución gubernamental o universitaria, trajo un aumento de obras artísticas de esta disciplina, las cuales requirieron de espacios de mediación y circulación, así como de una mayor recepción. Muchas de estas obras fueron presentadas en festivales y concursos nacionales, lo que comenzó a fortalecer el subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara a nivel nacional. Como se ahonda en el siguiente apartado, los intercambios realizados entre coreógrafos, bailarines y maestros de otras partes

del país con el subcampo de la danza contemporánea tapatía propició también la diversidad de técnicas y lenguajes estéticos que proliferaron desde inicios de la década de 2000 hasta 2019.

Las condiciones de producción también determinaron la manera de crear obras. En los grupos independientes, los creadores tuvieron una alta autonomía, lo cual les permitió expresar sus pensamientos, emociones o experiencias con total libertad. A pesar de no contar con recursos económicos, la elaboración de obras fue constante, es decir, cada creador produjo y expuso varias obras. Esto se debe, entre otras cosas, a la libertad de acción que les permitió tomar sus propias decisiones sin limitar sus procesos creativos a aprobaciones presupuestarias, como podría pasar con las agrupaciones representativas de instituciones.

Las técnicas, los estilos y su repercusión en los lenguajes dancísticos

El término *estilo* se ha utilizado de diversas maneras, ya sea para referirse al estilo de interpretación de un bailarín, el estilo con el que se identifica a los coreógrafos, el estilo de una época determinada en la historia o el estilo de las danzas tradicionales. Se considera que “el estilo ha desempeñado un importante papel en la formulación de las historias del arte, y solo en años recientes se ha revalorado la noción de progreso estilístico en el arte occidental” (Arnold, 2004, p. 21).

Foster (1988) señala:

El modo de representación de la danza otorga al espectador un amplio marco para significar el mundo, el estilo en la danza aclara este marco agregando referencias a la identidad cultural. Concebido así, el estilo resulta de tres conjuntos relacionados de convenciones coreográficas: la calidad con la que se realiza el movimiento, el uso característico de las partes del cuerpo y la orientación del bailarín en el espacio escénico (pp. 76-77).

En palabras de este autor, el estilo surge de los supuestos culturales sobre el sujeto y el cuerpo, lo que inyecta a la danza su identidad particular, de este modo

“los estilos, incluso cuando se describen como ‘mecánicos’, ‘kinéticos’ o ‘geniales’, le parecen al espectador tanto personales como familiares” (p. 88). Así, el estilo es la forma en que coreógrafos y bailarines comunican con los espectadores los temas que les interesan expresar, es cómo exponen su lugar en el mundo.

El estilo es la firma de un individuo, de un grupo o de toda una cultura en un determinado período. Un estilo de movimiento es una forma recurrente o cualitativamente modelada de moverse, una manera o modo identificable de expresión física. Los estilos de movimiento son determinados por muchos factores: marcos históricos, personales, personalidad, tipo cultural, valores culturales (Bloom y Chaplin, 1996, p. 171).

En este libro, el estilo se toma como la manera en que los agentes del subcampo de la danza contemporánea se apropiaron o identificaron con cierto tipo de movimiento, que pudo formar parte de modos específicos de moverse o técnicas de danza contemporánea, y cómo esto influyó sus propias creaciones e impactó la percepción del público.

Entre 2000 y 2009, el crecimiento de agrupaciones propició intercambios con el campo dancístico nacional, lo cual contribuyó al aumento de cursos y talleres impartidos por docentes externos que incidieron en el quehacer dancístico local. De esta forma, la danza contemporánea de Guadalajara a partir del año 2000 se caracterizó por la influencia de una gran variedad de técnicas dancísticas y estilos creativos exportados de otros países, que se aprendieron y asimilaron a través de colaboraciones, cursos, talleres, montajes coreográficos, entre otros. Esto determinó la diversificación de lenguajes que fueron explorados y experimentados por los creadores.

Cada coreógrafo se valió de diversos estilos o técnicas para sus obras, de acuerdo con el lenguaje que sirvió para su propósito expresivo, que apoyó sus necesidades creativas o su lenguaje coreográfico, es decir, la manera en que se comunica el coreógrafo con el público. Según Bourdieu (2002), la percepción del público depende de las herramientas culturales o las categorías de desciframiento con las que cuenta para poder interpretar los códigos.

Para conocer cuáles fueron las técnicas y estilos que se desarrollaron e influyeron las creaciones tras el crecimiento del subcampo, se aplicó un cuestionario a una muestra de 19 artistas de la danza contemporánea –creadores e intérpretes– de diversas edades y con diferentes años de trayectoria. Las preguntas realizadas eran abiertas y buscaban conocer su experiencia y conocimientos en este tema.

Los participantes identificaron varias técnicas y estilos de danza contemporánea que impactaron el desarrollo creativo local. Los estilos que mencionaron fueron exportados de países como Estados Unidos, Japón o Alemania, a excepción de uno que surgió como una propuesta local conocida como danza experimental. A pesar de que este tipo de danza tuvo gran influencia de la danza Butoh, puede decirse que al menos uno de los estilos desarrollados en la ciudad es de factura local.

Los artistas encuestados mencionan que las técnicas o estilos desarrollados en la localidad fueron: Graham,⁵ danza experimental,⁶ danza Butoh,⁷ Limón,⁸ *Release*⁹ y *Flying low*.¹⁰ Algunos añaden la danza teatro,¹¹ el teatro físico,¹² la técnica mixta,¹³ la improvisación de contacto¹⁴ y las propuestas personales con un estilo propio. Por

⁵ Técnica creada por Martha Graham que parte del uso de la respiración. A través de secuencias específicas expresa emociones y sentimientos mediante un lenguaje teatral, teniendo como motor de movimiento el torso y como punto de apoyo la pelvis.

⁶ Se caracteriza por el uso de la contención de energía, con una “estética basada en la fealdad, en lo grotesco y lo tenebroso, en la tristeza y la furia o el abandono” (Íñiguez, 2015, p. 81).

⁷ Las creaciones se identifican por la “abstracción a partir de metáforas o imágenes poéticas” (Cardona, 2000, p. 151); su lenguaje refleja “caras grotescas, movimientos espasmódicos, espectáculo macabro” (Gómez, 2019, p. 236).

⁸ Danza fluida, lírica, rítmica y teatral, de movimientos amplios y virtuosos. En esta resalta la construcción de coreografías estructuradas y desarrollos temáticos.

⁹ Lenguaje que expresa a través del movimiento orgánico y fluido. La estética de esta técnica podría decirse que es contraria a lo académico, por lo general el vestuario es cotidiano y muestra un acercamiento del intérprete a lo conocido por el espectador.

¹⁰ “Fuerza y fluidez que colaboran para que el cuerpo en escena pueda dialogar con los volúmenes que en ella se encuentren, y producir un todo en escena, en la que el intérprete, el espacio sean uno solo, y en la que el límite entre lo corporal y lo virtual se desvanezca” (Rodríguez, 2013).

¹¹ Lenguaje expresionista, que transforma el gesto cotidiano en gesto expresivo; tiene detalles simbólicos que detonan el movimiento consciente.

¹² Lenguaje centrado en la expresión física de sus intérpretes.

¹³ Es el nombre que se le da a las clases que se diseñan combinando varias técnicas de acuerdo con el propósito del docente o creador.

¹⁴ Lenguaje espontáneo, expresa comunicación y relación entre los bailarines. “Libertad de movimiento, danza física que combina la acrobacia con la comunicación entre los intérpretes” (Torrens y Casañer, 2000).

otro lado, los estilos mencionados en una sola ocasión son: danza performática,¹⁵ lírica,¹⁶ estudios somáticos,¹⁷ danza *clown*,¹⁸ danza inmersiva,¹⁹ danza acrobática y estilo personal a partir del uso de la tecnología.

Considerando lo anterior, puede decirse que la danza contemporánea desarrollada en Guadalajara se diversificó en tres grupos:

- Danza abstracta: lenguaje abstracto de estética grotesca.
- Danza lírica y teatral: lenguaje de movimientos amplios y virtuosos.
- Danza de movimiento fluido: lenguaje orgánico de estética cotidiana o urbana.

La mitad de los artistas identificó que sus creaciones se insertaron dentro de la danza experimental, la danza Butoh o el Limón, mientras que la otra mitad en la danza teatro, la danza inmersiva, el teatro físico y la improvisación de contacto. Algunos expusieron que desarrollaron un estilo híbrido de varios estilos y solamente dos externaron que se aislaron de cualquier lenguaje predispuesto, e insertaron sus creaciones en búsquedas personales.

Según las opiniones expuestas, entre los estilos o técnicas que se desarrollaron en la ciudad se identificaron como vanguardistas: la danza experimental, la danza Butoh, el *Release*, la danza teatro, el *Flying Low*, la danza performática, el teatro físico, piso móvil²⁰ y las búsquedas de lenguaje personal.

En la figura 5 se muestra dónde se encontraron sus creaciones según los estilos que consideraron accesibles para todo público y los que requirieron un público

¹⁵ “Gesto, corporalidad y relación con el entorno. Un sin sentido que va develándose en el desarrollo como una experiencia de intercambio activo entre el creador, sus herramientas, el receptor y el entorno” (Ceriani y Cosín, 2005).

¹⁶ Es una danza libre y fluida, se caracteriza por el uso del movimiento como instrumento personal de la música, que muestra diversas emociones.

¹⁷ Danza fluida, abstracta, orgánica e introspectiva, motivada por el movimiento consciente. No recurre a estructuras coreográficas ni a movimiento preconcebido.

¹⁸ Combinación de técnicas de danza contemporánea con la técnica teatral conocida como *clown*.

¹⁹ Danza que combina “prácticas experimentales de los campos del arte y la ciencia, basadas en realidad virtual, realidad aumentada, realidades mixtas y diversas prácticas en torno a la inmersión” (Secretaría de Cultura Jalisco, 2019).

²⁰ Escritura del movimiento improvisado, que se basa en la intuición teatral y la expresión a partir del uso de las herramientas motoras de la relación del cuerpo con el piso (Cortocinesis, s/f).

especialista para su apreciación. Al respecto, destaca que cinco de los estilos que influyeron su producción dancística son considerados como accesibles al público: el limón, el teatro físico, la improvisación de contacto, la técnica mixta y la danza teatro, los cuales son de factura extranjera, principalmente originarios de Estados Unidos y Alemania. Estos se consideran lenguajes expresionistas, líricos, fluidos, de movimientos amplios y que propiciaron la posibilidad de explorar temáticas relacionadas con la sociedad contemporánea urbana, creando coreografías en su mayoría grupales.

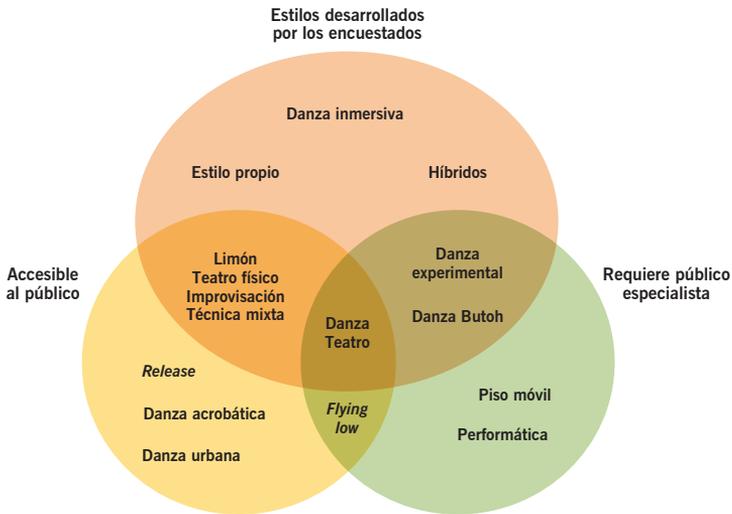


Figura 5. Análisis de la accesibilidad del público a los estilos y técnicas que han impactado los lenguajes dancísticos de Guadalajara.

Fuente: elaboración propia con datos de las entrevistas.

Por el contrario, las obras que se originaron con influencia de la danza Butoh, la danza experimental y la danza teatro, requirieron de un público especialista para poder ser apreciadas. Dos de estos estilos (Butoh y danza teatro) fueron importados de Japón y Alemania, mientras que la danza experimental se consideró como una propuesta generada en Guadalajara. Aunque sus creadores tuvieron

contacto e influencia en sus obras de la danza Butoh y el Nikolais²¹ principalmente, se refiere más bien a un lenguaje abstracto, grotesco, que se caracteriza por un ritmo lento y prolongado, y que se expresa con la contención de energía.

Resalta que algunos de los agentes encuestados identificaron la danza teatro como un estilo accesible para el público, mientras que otros la refirieron como un estilo que requiere de un público especialista. Una participante opinó que el tipo de danza más cercano a la danza moderna fue más accesible, sin embargo, no queda claro a qué se refirió, ya que el único estilo que se podría encasillar en danza moderna sería el Limón o Humphrey/Limón.

Dos encuestados consideraron que el estilo no es el problema, cuatro aseguraron que ningún estilo requiere de un público especialista, mientras que dos opinaron que todos lo precisan; esta última aseveración, puede llevar a pensar en acciones o estrategias que formen audiencias. Por otro lado, tres de las agentes opinaron que toda la danza fue accesible para la apreciación del público, que no depende de un estilo o lenguaje estético, sino más bien de la dramaturgia, la calidad o el discurso.

Esta última postura, que niega la realidad al proponer que la creencia de que todos los estilos fueron accesibles, propicia uno de los principales problemas que alejaron a los públicos de los teatros, ya que el pensar de esta manera no permite hacer una reflexión profunda de la importancia de pensar en el público desde el inicio del proceso creativo, pues es el lenguaje y la estética lo que puede apreciar el público directamente, y es a través del lenguaje que se desarrollan los discursos.

En conclusión, la creación de obras de danza contemporánea en Guadalajara, desde 2000 hasta 2022, estuvo influenciada por una cantidad diversa de técnicas y estilos de manufactura extranjera que, a pesar de que se asimilaron en las búsquedas originales de los creadores, se manifestaron en los lenguajes que fueron percibidos por el público como códigos que requirieron en la mayoría un conocimiento

²¹ Técnica dancística creada por Alwin Nikolais que se caracteriza por la “deshumanización del cuerpo del bailarín hacia conceptos abstractos, buscando convertirlo en formas geométricas, oculto o fundido con vestimentas, escenografías y objetos de utilería, subrayado tal objetivo por grandes efectos lumínico-técnicos [...] creaciones llenas de fantasía, envueltas en un nimbo luminoso de acabado preciosismo teatral” (Guerra, 2003, p. 69).

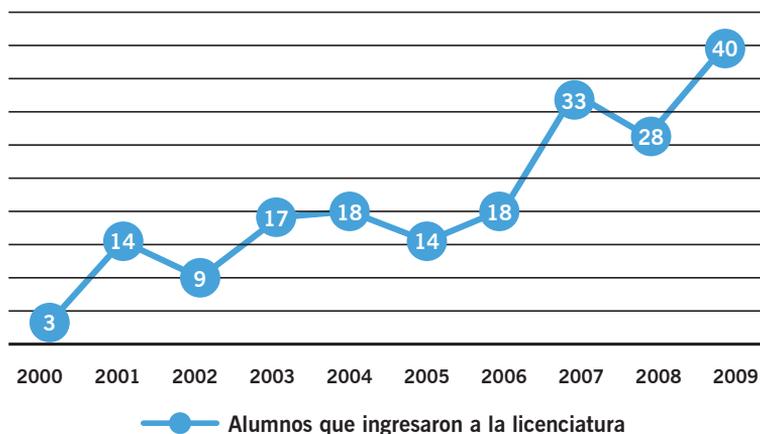
previo para poder ser legibles (Bourdieu, 2002). Esta variedad de lenguajes, aunado al aumento de agrupaciones y obras entre 2000 y 2009, condujo a la diversificación de audiencias, lo que permitió al público tener acceso a diferentes presentaciones de acuerdo con sus gustos y posibilidades de apreciación.

Legitimación del programa educativo profesional de la Universidad de Guadalajara

A la par del aumento de agrupaciones de danza contemporánea, se dio un crecimiento en el número de bailarines que optaron por desarrollar su carrera desde una institución de educación superior. Como se expuso en el capítulo 2, la Universidad de Guadalajara inició en 1995 la oferta profesional de danza contemporánea. Si bien los primeros años comenzó una labor de legitimación de la carrera de artes, a partir de 2000 los resultados obtenidos en la formación de bailarines y creadores de esta disciplina contribuyeron determinadamente a posicionar a esta institución educativa en el campo de la danza contemporánea de Guadalajara.

En la etapa que comprende de 2000 a 2009 ingresaron a la licenciatura 194 alumnos, de los cuales egresaron 93 profesionistas aproximadamente (ver gráfica 3). El incremento en el egreso de bailarines y creadores emergentes (titulados o no), que hicieron visible lo aprendido y aprehendido en el interior de la universidad, propició que más jóvenes, entre los 18 y 25 años, decidieran ingresar a una licenciatura para formalizar sus estudios, lo que aumentó el número de solicitudes de forma considerable.

Para el final de este período, entre 80 y 120 jóvenes hacían examen de admisión cada semestre para ocupar un lugar en la institución; la cantidad de aspirantes admitidos fluctuó entre los 20 y 25 alumnos, por lo tanto, cada año y después cada semestre, la mayoría de los bailarines que hicieron examen para ingresar no fueron admitidos. Esta situación incrementó el número de aspirantes para el siguiente curso escolar, lo cual también contribuyó a la legitimación como una carrera a la que era difícil ingresar.



Gráfica 3. Alumnos que ingresaron a la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea y a la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara entre 2000 y 2009.

Nota: de 2000 a 2005 el ingreso era anual, a partir de 2006 el ingreso fue semestral.

Fuente: elaboración propia con información de la base de datos de alumnos proporcionada por la Coordinación de carreras de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara.

A pesar del aumento de aspirantes de este programa de estudios, en esta etapa la deserción fue de casi la mitad de los alumnos que ingresaban. La falta de interés o el desconocimiento de qué es la danza contemporánea fueron dos de los principales motivos de este abandono, seguido de problemas económicos que llevaron a los alumnos a dejar la carrera para trabajar. Cabe señalar que muchos de los desertores de la carrera se insertaron al mundo laboral del campo de la danza sin necesidad de contar con un título universitario.

A principios de la década de 2000, específicamente en 2001, siendo rector José Trinidad Padilla López (2001-2006), el Consejo Divisional de Artes y Humanidades aprobó la creación de la Comisión de Revisión, Evaluación y Modificación de los Planes de Estudio de los programas educativos pertenecientes a la División de Artes y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, entre los que se encontraron los de danza. A fines de este año, los docentes que integraron la comisión comenzaron a ser capacitados con cursos especializados para conocer a profundidad el modelo de competencias profesionales (Rojas, 2008). También

se realizaron reuniones de trabajo en las que se definió lo que se buscaba con el diseño curricular del plan de estudios. Al respecto, Ismael García (2008), docente de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística, comenta:

Las prácticas educativas y artísticas del fenómeno académico dancístico se constituyen a partir de lo que aquellos que la conforman pueden aportar a su engrandecimiento y consolidación. El contexto educativo de la licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística conlleva la formación integral de los artistas escénicos universitarios, quienes habrán de definir la naturaleza de nuestra existencia profesional como proyecto educativo con la producción de bienes culturales, por medio del modelo formativo en las competencias profesionales en el campo de las artes escénicas, a través del discurso escénico holista e integrador (p. 47).

Finalmente, el proyecto para cambiar el plan de estudios, modificar el modelo de aprendizaje tradicional e implementar el modelo de competencias profesionales, fue aprobado por el H. Consejo General Universitario el 27 de febrero de 2006, y se implementó a la primera generación que ingresó en agosto de ese mismo año.

Entre los ajustes se modificó el ingreso, que dejó de ser anual para ser semestral (Rojas, 2008), y cambió el nombre del programa educativo de Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza a Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística. Con este programa se “posibilita el desarrollo de adquisición de conocimientos corporales, artísticos e intelectuales, rasgos que han logrado dar identidad a la vida académica de la danza universitaria y son los futuros constructores del imaginario artístico regional que tiene un impacto social a nivel nacional” (García, 2008, p. 47).

En la tabla 4 se muestran los principios de ese nuevo plan de estudios, donde se propuso la flexibilidad curricular y el acompañamiento a través del programa de tutorías académicas; además se buscó propiciar la interdisciplinariedad, fortalecer el esquema teórico-práctico y motivar el aprendizaje autogestivo.

El perfil de ingreso de la licenciatura se definió como: alumnos que cuentan con habilidades físicas para la danza, disposición para el trabajo colectivo y capacidad

de reflexión, análisis, crítica y autocrítica. Para el perfil de egreso se buscó generar profesionales creativos e innovadores que:

Facilita[n] especializaciones sucesivas con mayor capacidad de adaptación y versatilidad, creando profesionales polivalentes que pueden adaptarse a diferentes contextos. Asimismo, tienden a perfeccionarse y reconvertir sus competencias, como una plataforma de su educación, donde sus habilidades cognitivas en los diferentes géneros dancísticos se evidencian en las prácticas profesionales hacia la ejecución o resolución de problemas por medio de la propuesta escénica creativa e innovadora (García, 2008).

Tabla 4. Plan de estudios de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística 2006

| Programa de estudios | Principios o postulados | Perfil de ingreso | Perfil de egreso |
|--|--|--|--|
| Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística. Inició en 2006 | Flexibilidad y actualización curricular, diseño de unidades de aprendizaje por competencias profesionales, tutorías docentes de apoyo a iniciativas estudiantiles para la selección y autogestión del aprendizaje, contexto interdisciplinario de las artes escénicas con las artes visuales, así como diversidad de actividades teórico-prácticas para establecer vínculos y correspondencias horizontales y verticales en el mapa curricular a lo largo de ocho semestres de estudio | Los alumnos de la carrera poseen las aptitudes y actitudes, así como las habilidades y facultades físicas para la práctica dancística. Tienen una gran disposición para el trabajo individual y colectivo, capacidad para la observación y reflexión crítica y autocrítica | El egresado de esta carrera será un profesional creativo e innovador con capacidad de comunicación a través de la práctica dancística productor de bienes artístico-culturales que sintetizan la teoría y la práctica en la danza y que hace uso adecuado a las herramientas y materiales particulares del área dancística de su elección. Posee un gran desarrollo sensitivo-intelectivo integral y una fuerte vinculación con su entorno social, siendo capaz de reflexionar sobre él, interpretándolo y transformándolo artístico y estéticamente |

Fuente: elaboración propia con información de Universidad de Guadalajara (s/fA)

Como ya mencionó, la inserción de los egresados en el campo de la danza contemporánea contribuyó a legitimar la calidad de la carrera, lo que aumentó el número de jóvenes que buscaron realizar estudios formales de danza contemporánea.

Como parte de las actividades de la licenciatura con la sociedad de Guadalajara, la Academia de Danza Contemporánea de la Institución –integrada por Larisa González, Martha Hickman y Luis César Martínez– organizó funciones en teatros de la ciudad donde los docentes crearon coreografías para exponer las habilidades técnicas y expresivas de los alumnos, como un trabajo extracurricular. En estas funciones se llegó a tener 80 bailarines en escena, por lo que el aforo de los teatros fue en muchas ocasiones de un lleno total. Más que una función de fin de curso, se buscó mostrar un trabajo de calidad que contribuyó en gran medida a posicionar a la licenciatura como una opción educativa que trascendió el ingreso local.

A la par, se continuó la exposición constante del Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Esto aumentó el número de alumnos que vinieron, primero de diversos municipios del estado de Jalisco y, posteriormente, de otros estados del país, como Tamaulipas, Baja California, Colima, Quintana Roo, Oaxaca, Ciudad de México, Nayarit, Sinaloa, entre otros. Dicho con otras palabras, la licenciatura también aportó las condiciones para el reconocimiento nacional del campo artístico de la danza contemporánea tapatía.

Así, la labor de vinculación con la sociedad no solo se limitó al campo de la ciudad de Guadalajara, pues muchos de los egresados son originarios de municipios del interior del estado de Jalisco que, una vez concluida su carrera, volvieron a sus ciudades de origen para generar un movimiento dancístico, llevando la danza contemporánea a lugares donde era desconocida. La aportación de esta licenciatura ha sido tanto en la creación de eventos artísticos como en la educación, en colaboración con diversas instituciones culturales; por ejemplo, en otros estados del país se llegó a contratar los servicios de este programa para que sus docentes y artistas pudieran obtener un título profesional.

Como se señaló, doce de las agrupaciones que se formaron en esta etapa (2000-2009) estuvieron integradas por bailarines que surgieron de la escuela y dirigidas por egresados de la licenciatura. Se tituló a una cantidad considerable de

bailarines-creadores de la ciudad, como los integrantes de la compañía de la Universidad de Guadalajara Anzar y los docentes del Centro de Educación Artística José Clemente Orozco.

Por otro lado, en una segunda etapa de la Nivelación de las Licenciaturas en Artes, y debido al éxito del programa educativo, el perfil de ingreso se modificó, para que pudieran cursar los módulos del programa artistas locales que trabajaban en instituciones culturales (ver tabla 5).

Tabla 5. Segunda etapa de la Nivelación en Artes Escénicas para la Expresión Dancística

| Plan de estudios | Año de inicio | Principios o postulados | Perfil de ingreso | Perfil de egreso |
|---|----------------------|---|---|---|
| Nivelación de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística | 2006 | Los programas de Nivelación de las Licenciaturas en Arte surgen como respuesta a la necesidad de actualizar el registro académico de los docentes de las áreas artísticas del país. Estas licenciaturas acreditan las competencias profesionales en el área artística correspondiente, sirviendo a la vez como instrumento que permite sistematizar ámbitos del conocimiento teórico-práctico | Los alumnos de la carrera han cursado estudios técnicos, son preferentemente docentes en arte o realizan actividades especializadas relacionadas con el arte. Tienen una gran disposición para el trabajo individual y colectivo, capacidad para la observación y reflexión crítica y autocrítica | El egresado de esta carrera será un profesional creativo e innovador; con capacidad de comunicación a través de la práctica artística; productor de bienes artístico-culturales que sintetizan la teoría y la práctica en el arte contemporáneo y que hace uso adecuado a las herramientas y materiales particulares del área artística de su elección. Posee un gran desarrollo sensitivo-intelectivo integral y una fuerte vinculación con su entorno social, siendo capaz de reflexionar sobre él, interpretándolo y transformándolo artístico y estéticamente |

Fuente: elaboración propia con información de Universidad de Guadalajara (s/fB).

Una vez se cambió al modelo por competencias profesionales en el plan de estudios de la licenciatura, el programa de la Nivelación en Artes diseñó los módulos de aprendizaje de acuerdo con el programa regular. Con esta nivelación se buscó acreditar las competencias profesionales con las que ya contaban los artistas que ingresaron, además propició la sistematización del conocimiento teórico-práctico, lo cual les proporcionó herramientas que integraron a las propias. A partir de 2006 y hasta la fecha se han titulado artistas locales de amplia trayectoria de danza clásica, contemporánea y folclórica. Este programa tiene ya una tradición y aceptación nacional, y ha sido implementado en los estados de Michoacán, Nayarit y Oaxaca, por mencionar algunos.

A finales de la etapa que se analiza en este capítulo, la educación en la danza aumentó como una posibilidad de profesionalización con la creación de dos programas que ofertaron programas de licenciatura, una de la Secretaría de Cultura Jalisco y otra de la iniciativa privada. En 2008 comenzó a prepararse la Licenciatura en Artes de la Secretaría de Cultura, proyecto que abrió su convocatoria a fines de 2009, iniciando su labor educativa en febrero de 2010. En este programa se buscó proporcionar herramientas teórico-prácticas que permitieran a los artistas insertarse en el campo laboral. Esta no tuvo una especialización en danza contemporánea, sino que “contaba con un tronco común sólido sobre la filosofía e historia del arte y ramificaciones terminales en Danza, Teatro, Artes Visuales y Música” (*El Informador*, 2010). Por causas desconocidas a esta investigación, la licenciatura cerró su programa educativo en 2017.

Por otro lado, en 2007 se creó la escuela privada Instituto Superior de Artes Escena 3 por iniciativa del coreógrafo Josué Valderrama, como un proyecto profesional especializado en danza contemporánea que contribuyó a la formación de bailarines en Guadalajara (Instituto Superior de Artes Escénicas, ISAE, s/fB).²² Desde el inicio del programa educativo se realizaron gestiones para poder otorgar un título profesional avalado por la Secretaría de Educación Pública, proceso que tuvo una duración de varios años. A pesar de esto, Escena 3 se convirtió

²² El ISAE continúa su labor de profesionalización de la danza hasta la fecha.

en una opción más para legitimar la danza contemporánea en el ámbito local y nacional.

Parte de la planta docente se integró con algunos maestros y egresados de la UDEG. Según se expone en la página oficial del instituto:

La licenciatura en danza contemporánea cuenta con un plan de estudios integral diseñado para desarrollar habilidades físicas, cognitivas y sensoriales a través de materias teóricas y prácticas que permitirán al alumno potencializar sus propias habilidades y adquirir nuevas herramientas para generar, a través de la danza, un discurso artístico y una herramienta de expresión capaz de incidir en su entorno socio cultural y artístico (ISAE, s/fA).

En conclusión, la Universidad de Guadalajara contribuyó al crecimiento del subcampo de la danza contemporánea de la ciudad mediante sus egresados, en la creación de agrupaciones y en el trabajo de los intérpretes en los grupos legitimados. Estos artistas emergentes pagaron una parte de su cuota de admisión al campo al profesionalizarse. El programa de nivelación también contribuyó a la profesionalización de la danza contemporánea e impactó en las condiciones de producción porque los artistas, aparte de contar con un título universitario, adquirieron más herramientas teórico-prácticas que integraron a las que ya poseían.

En la etapa considerada en este capítulo, sin duda comenzó a observarse la legitimación de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística, tanto a nivel local como nacional; esto gracias a los resultados que se obtuvieron del trabajo realizado en el interior de la institución y la vinculación de este con la sociedad. La desconfianza que podían tener los artistas del subcampo en la etapa anterior (1995-1999), cuando inició el programa educativo, se transformó a través del reconocimiento que estos mismos artistas otorgaron al ver los resultados en la formación de los alumnos y egresados, quienes a su vez tuvieron una legitimación que les abrió las puertas por el hecho de estudiar en la Universidad de Guadalajara.

La Secretaría de Cultura Jalisco y el fomento a la creación de la danza contemporánea

En esta etapa fue notorio el apoyo que la Secretaría de Cultura de Jalisco dio al fomento del arte en general y por ende a la danza contemporánea. En México se vivió una transformación política que marcó el cambio del partido hegemónico (PRI), que permaneció durante 71 años en el poder, al ganar las elecciones presidenciales Vicente Fox Quezada, quien representó al partido de oposición de derecha (PAN). En 2001 cambió el gobierno estatal en Jalisco con Francisco Ramírez Acuña (2001-2007) y Emilio González Márquez (2007-2013), entre los dos gobiernos estatales fungió como gobernador interino Gerardo Octavio Ortiz Gómez (2007); todos los gobernadores de este período pertenecieron al PAN, incluido el gobierno municipal.

[El Partido Acción Nacional] es un partido laico, de ideología humanista, afín a las ideas liberales, tomistas y de la democracia cristiana. Sus estatutos establecen que su posición ideológica es el humanismo político, la cual consideran es de centro. Ideología: Derecha, conservadurismo social, conservadurismo liberal, democracia cristiana y humanismo cristiano (Proceso electoral, 2018).

Puede parecer contradictorio que, justo en una etapa en la que tanto el gobierno federal como el gobierno estatal y municipal perteneció a un partido conservador con ideología cristiana (contradictorio desde su planteamiento),²³ se generó el mayor crecimiento en la producción, la mediación y circulación de la danza contemporánea en Guadalajara. Esto por la contraposición que pudo existir entre los valores morales y religiosos desde donde se gestaron las políticas culturales y las temáticas, estéticas y lenguajes que se expresaron en la danza contemporánea.

Por ejemplo, se usó el desnudo escénico o se desarrollaron en muchas de las obras de danza temáticas como la homosexualidad, el lesbianismo, el maltrato de

²³ A pesar de que en su definición se presenten como un partido laico, también se definen como democracia cristiana.

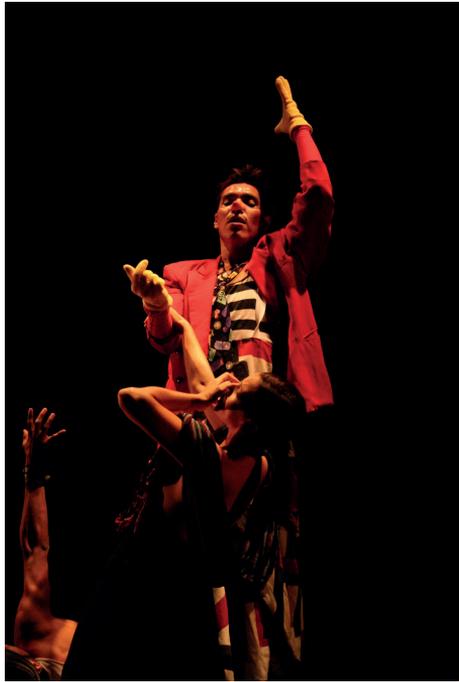
género, las críticas a la Iglesia y la moral, por mencionar algunas. Si bien hubo algunas acciones negativas o violentas, sobre todo con las artes plásticas,²⁴ al parecer no existió la censura en el caso de la danza. No se sabe si fue porque decidieron no reprimir la expresión artística o porque no les interesó asistir a las obras que promovieron y, por lo tanto, no se enteraron de lo que se presentó en los eventos y temporadas teatrales.

Esta situación la encontramos en la exposición de la obra del coreógrafo Conrado Morales *No te hagas puerca mocha*, en el marco del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González en 2005, o la obra de la coreógrafa Larisa González *Provocación* en 2009 (ver fotografía 8). Ambas se interpretaron en el Foro de Arte y Cultura de Secretaría de Cultura, con temáticas que sin mesura criticaron la relación del gobierno con la iglesia católica en la sociedad tapatía.

En esta etapa, los titulares de la Secretaría de Cultura fueron Sofía González Luna (2001-2007) y Jesús Alejandro Cravioto Lebrija (2007-2013), ambos se caracterizaron por tener una ideología que comulgó totalmente con el partido político de derecha que los posicionó al frente de la cultura del estado. A pesar de que muchas de las propuestas culturales se relacionaron con las esferas de la alta sociedad de Guadalajara, se dio apoyo y visibilidad al subcampo de la danza contemporánea, que se fortaleció por diversas razones.

Entre estas se encuentran las estrategias que se implementaron desde la Dirección de Danza, que continuó con Lucila Gabriela Arce Álvarez durante la gestión de González Luna; en la gestión de Cravioto estuvieron encargados Nesly Mombrun Oscar (2007-2010) y Karina Saldaña Quintero (2010-2013). Las directoras de danza eran especialistas en ballet clásico y el director Mombrun trabajó en el ámbito de los bailes de salón.

²⁴ En agosto de 2000 fue destruido un dibujo titulado *La patrona*, del cartonista político Manuel López Ahumada, que se expuso en el Museo del Periodismo y las Artes Gráficas de Guadalajara. Aunque se identificó a los dos agresores como miembros de la Acción Católica de la Juventud Mexicana, Ramírez y De la Torre (2009), opinan que “los principales opositores a la exposición de dibujos fueron la directora del museo, los dos jóvenes vándalos, el arzobispo y varias organizaciones católicas ultra-conservadoras”.



Fotografía 8. Coreografía *Provocación* de Larisa González.
Fuente: fotografía tomada por Claudia Huerta.

Es indudable que la continuidad que tuvo la Dirección de Danza fue uno de los factores primordiales que impulsó el crecimiento del campo de producción de la danza contemporánea. El trabajo que realizó desde el gobierno anterior Lucila Arce tuvo un período de madurez, que por casi diez años fomentó la visibilidad de los grupos independientes y de aquellos representativos de instituciones que se gestaron durante el tiempo de su función como directora. La relación de Lucila Arce con los agentes sociales del subcampo propició un ambiente de comunicación e inclusión, que fortaleció el campo de la danza contemporánea.

En lo concerniente a los programas de fomento a la creación artística, en esta etapa se observa la creación del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA) en 2001, que se sumó a los apoyos que otorgaba el Fondo Estatal para la Cultura

y las Artes, que surgió en 1994. El CECA (2015) era “un organismo público desconcentrado de la Secretaría de Cultura con funciones deliberativas, propositivas y de consulta, que funge como espacio de vinculación entre las autoridades culturales y la sociedad”, que tuvo como atribuciones la Ley de fomento a la Cultura del Estado de Jalisco Título V.

Los apoyos contemplaron las siguientes disciplinas: artesanías, artes plásticas, arte público efímero, cine y video, cultura indígena, cultura popular, danza, teatro, letras y música. El aumento de los apoyos, aunque no de manera determinante, contribuyó a la extensión de la producción de danza contemporánea. Ejea (2011) expone algunas características de estos programas:

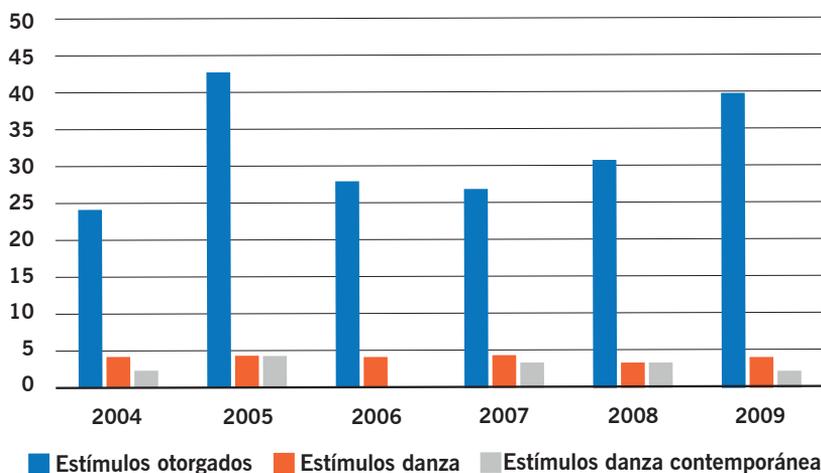
A través de los programas que operan las distintas instancias gubernamentales estos brindan legitimidad estética tanto al interior de las disciplinas artísticas como en el conjunto de la sociedad. Por un lado, establecen sanciones de carácter positivo al otorgar recompensas –becas, estímulos económicos, reconocimientos– y, por el otro, decretan sanciones negativas al rechazar una cierta cantidad de proyectos, lo que en cierta forma les niega su valor como producto artístico (p. 37).

De acuerdo con lo que menciona este autor, se deduce que el otorgamiento de becas y estímulos obedece a aspectos estéticos pero también políticos.

El jurado del CECA estuvo integrado por tres consejeros de cada disciplina y dos especialistas de cada área designados por el presidente del consejo, por recomendación de instituciones culturales, ex becarios y exconsejeros (CECA, 2018). Este programa de estímulos (CECA), originalmente se presentó como Programa de Apoyo a la Cultura y las Artes, que consistió en otorgar financiamiento a proyectos artísticos. Los estímulos del fondo del consejo continúan vigentes.

De 2004 a 2009 el CECA otorgó 193 estímulos para la creación artística, de los cuales 23 fueron destinados al área de danza, 14 específicamente a la danza contemporánea (ver gráfica 4). Destaca que, en la emisión de 2006, de las cuatro becas para danza ninguna se otorgó a danza contemporánea, no se sabe si fue por

falta de proyectos que solicitaron el apoyo o porque el jurado consideró que no tenían las condiciones para ser tomados en cuenta.



Gráfica 4. Estímulos otorgados por el CECA, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de 2000 a 2009.

Nota: no se encontró información de 2001 a 2003, se solicitó al Consejo pero no la proporcionaron. Las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de CECA (s/f).

El Fondo Estatal para la Cultura y las Artes cambió su nombre a Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) en 2005 –con lo que se transformó de estatal a federal–. El propósito de este programa era, según su página oficial: “Contribuir a promover el desarrollo cultural del país, a través de la concurrencia de esfuerzos y recursos del gobierno federal, de los gobiernos estatales, la sociedad civil y la comunidad artística que permitan estimular la creación artística y cultural de calidad” (PECDA en línea, s/f).

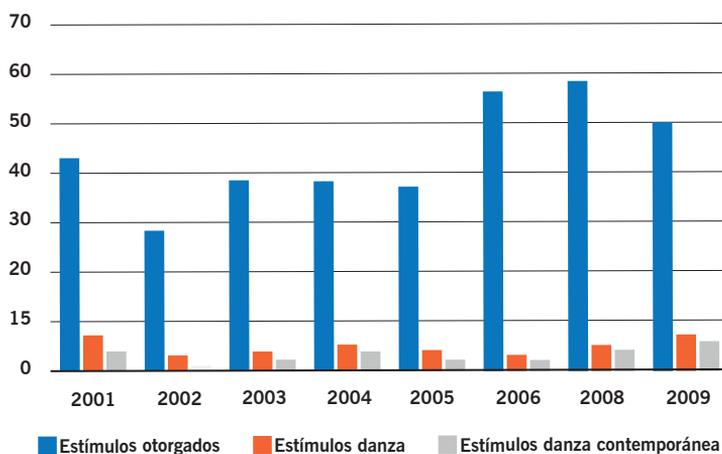
En 1993 el entonces Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ahora Secretaría de Cultura del Gobierno Federal, fomentó la política pública de descentralización

de bienes y servicios culturales (PECDA en línea, s/f) al establecer mecanismos de financiamiento con fondos mixtos que se articularon en programas especiales. En concreto, el objetivo principal del PECDA fue promover “el desarrollo y profesionalización de los creadores, intérpretes, investigadores y promotores culturales, a través de estímulos económicos a proyectos culturales, que se otorgan mediante su participación en convocatorias públicas a nivel estatal” (PECDA en línea, s/f).

Lo que en su inicio fue un fondo estatal manejado por la Secretaría de Cultura de Jalisco, en 2005 se transformó en un programa que contó con fondos del gobierno estatal y federal, y que se implementó en las 32 instancias estatales de cultura del país. Las disciplinas que abarcó el programa fueron: artes plásticas, artes visuales, danza, literatura, música, teatro, interdisciplina, patrimonio cultural y gestión cultural; y las categorías: jóvenes creadores, creadores con trayectoria, desarrollo artístico individual, desarrollo de grupos artísticos, investigación y difusión del patrimonio cultural, e investigación cultural.

El jurado se integró por una comisión técnica, conformada por especialistas de reconocido prestigio de cada campo cultural, la cual se designó por la Comisión de Planeación. Por lo general se invitó a un especialista de cada disciplina dancística, lo cual diversificó los enfoques y las visiones al momento de dictaminar los resultados. Resalta también que, a diferencia del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, que fomentó la creación de obras dancísticas, el Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico incluyó categorías para el desarrollo de intérpretes en proyectos personales para capacitación artística y apoyó el desarrollo de grupos artísticos encaminado a la producción y la difusión de su quehacer como agrupación.

Como se muestra en la gráfica 5, este programa otorgó 348 estímulos para la creación y el desarrollo artístico en Jalisco entre 2000 y 2009, de los cuales 38 estuvieron dirigidos a la disciplina dancística, destinando 25 para danza contemporánea. Se advierte que tres de las creadoras obtuvieron en dos ocasiones el estímulo en esta etapa, por lo tanto en realidad fueron 22 los beneficiados.



Gráfica 5. Estímulos otorgados por el PECDA, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de 2000 a 2009.

Nota: no se encontró información de 2000 ni de 2007. Las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de Sistema de Información Cultural de México (s/f).

En resumen, el gobierno estatal tuvo en activo dos programas de fomento a la creación y el desarrollo artístico durante la etapa que se aborda en este capítulo. No se presenta en este libro el número total de estímulos por la falta de datos de algunos años, pero al contar con información de la mayoría de las emisiones, se deduce que aproximadamente se otorgaron 62 becas para el campo de la danza de Jalisco, de los cuales le correspondieron a danza contemporánea 45 estímulos, siendo la más beneficiada en los programas de fomento. Esto muestra que el aumento de agrupaciones, bailarines y obras se reflejó también en el aumento de apoyos a los proyectos que se beneficiaron con los estímulos.

Al crecer el subcampo de la danza contemporánea, también creció el número de jurados que pertenecieron a este género dancístico, el número de proyectos que concursaron para obtener las becas y las obras de danza contemporánea que se seleccionaron. Desde luego, si tomamos en cuenta que algunos agentes fueron

beneficiados en más de una ocasión, se reduce el número de artistas que pudieron acceder a estos estímulos.

Por último, estas 45 becas se repartieron durante nueve años, teniendo una media de 3.2 por año, lo cual es muy poco comparado con la cantidad de creadores, intérpretes y agrupaciones que formaron parte del campo de producción de la danza contemporánea. Con esto se puede comprobar que, a pesar de que el gobierno estatal tuvo programas para fomentar la creación, la danza contemporánea en esta etapa (2000-2009), en su mayoría independiente, no se valió del apoyo de Secretaría de Cultura para su desarrollo y crecimiento.

Las instituciones y su oferta de danza contemporánea

El aumento de agrupaciones y producción de danza contemporánea en Guadalajara en la etapa que se expone en este capítulo fue de la mano de un incremento considerable en la visibilidad de estas agrupaciones en el espacio social tapatío. Destaca el número de eventos, muestras y festivales organizados por las instituciones del gobierno, como la Secretaría de Cultura Jalisco y la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara. Estos eventos contribuyeron a la legitimación de las agrupaciones que participaron en ellos, crearon vínculos multidisciplinarios que le permitió a la danza convivir con las otras disciplinas artísticas, además fortalecieron las relaciones entre los artistas, generaron vínculos entre las instituciones y los agentes sociales del subcampo de danza contemporánea, así como colaboraciones creativas e interpretativas.

Los festivales de danza representaron la oportunidad de que las instituciones tuvieran la costumbre de pagar a los artistas por sus participaciones, lo cual no era muy común en años anteriores. El pago de honorarios se volvió parte esencial de las políticas culturales gubernamentales, situación que afectó a los artistas, quienes, a partir de esto, dejaron de ofrecer su trabajo de manera gratuita.²⁵ Al

²⁵ Cabe aclarar que en ocasiones siguen trabajando de manera gratuita por deseo de participación.

percibir una retribución económica por sus participaciones, se celebraron convenios de porcentaje de taquilla en las temporadas o eventos gestionados con las instituciones tanto del gobierno como de Cultura UDG.

Oferta del Gobierno municipal de Guadalajara

La Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara realizó en 2002 la primera Muestra Internacional de Danza Contemporánea en Guadalajara, por propuesta del Instituto Nacional de Bellas Artes al municipio, que se integraría a la Red Nacional de Festivales de Danza (Íñiguez, 2006, p. 152). Entre las instituciones involucradas en la programación y el presupuesto estuvieron la Oficialía Mayor de Cultura del Gobierno de Guadalajara, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Red Nacional de Festivales de Danza –circuitos del Bajío–. Al inicio, la programación se diseñó por invitación de la Red Nacional de Festivales y posteriormente se invitó a un jurado especialista en danza contemporánea que evaluó la participación a través de convocatorias.

El objetivo de esta muestra era ofrecer a la sociedad tapatía, y al subcampo de la danza contemporánea local, una muestra de obras de calidad nacional e internacional. Durante siete emisiones anuales, la Muestra Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara aportó a la ciudad la exposición de espectáculos de danza contemporánea local, nacional e internacional, en eventos gratuitos con pago de honorarios para los artistas. El impacto social que tuvo, logró la creación de nuevos públicos y la vinculación de artistas locales con grupos nacionales y extranjeros, lo que contribuyó a su vez a la visibilidad nacional de la danza contemporánea local.

En la tabla 6 se expone la programación de cinco de las siete emisiones de la Muestra. Puede constatarse que, en su inicio, se programaron más compañías de otras ciudades o de otros países que locales, y de manera gradual se integraron compañías locales, la mayoría de las veces seleccionadas por invitación de los organizadores, y desde la quinta emisión por audiciones. Cabe señalar que en 2006 la muestra se transformó en festival (Íñiguez, 2006).

Tabla 6. Programación de la Muestra Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara de 2002 a 2006

| Emisión de la Muestra Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara | Compañías participantes |
|--|--|
| Primera muestra (2002) | <ul style="list-style-type: none"> • Espacio alterno (Venezuela) • Leit Motiv (Oaxaca) • Delfos (Mazatlán) • Alicia Sánchez, La cebra danza gay, En dos partes, El circo contemporáneo (DF) • Gineceo, Creatomóbilis (Guadalajara) |
| Segunda muestra (2003) | <ul style="list-style-type: none"> • Lanónima imperial, Thomas Noone Dance (España) • BNM (Querétaro) • Delfos (Mazatlán) • A poc a poc, Quiatora Monoriel, Camerino cuatro, Nemián, Contempodanza, Aksenti, Humanicorp (DF) • Anzar, Gineceo, Creatomóbilis (Guadalajara) |
| Tercera muestra (2004) | <ul style="list-style-type: none"> • Templanza (España) • Compañía de Carlota Portella (Brasil) • Antares (Hermosillo) • En dos partes, Dramadanza, Majapatit, Ensamble clásico de la India, Foramen M ballet, Último tren (DF) • Tiempo navío, Anzar, Compañía Danzare, Atempodanza, Alfonsina Riosantos (Guadalajara) |
| Cuarta muestra (2005) | <ul style="list-style-type: none"> • Teatri del vento (Francia) • Virpi Pahkinen (Suecia) • Sonia Dawkins Prism Dance Theater (Estados Unidos) • Ángulo Alterno (Xalapa) • Andanza (Morelia) • Teoría de la gravedad (Monterrey) • Lux Boreal (Tijuana) • Tandem/cuarteto Arcano, Vicente Silva y Contempodanza (DF) • Alfonsina Riosantos, Pájaro de nube, Guadalajara en movimiento (Guadalajara) |
| Quinto festival (2006) | <ul style="list-style-type: none"> • Teatro Matastasio Stabile Della Toscana (Italia) • Zagrebacki Piensi Ansamble (Croacia) • Gamultimedia (DF) • El circo contemporáneo (Guanajuato) • Producciones La lágrima y Antares (Hermosillo) • Anzar, Tiempo navío, Laboratorio punto D, Pájaro de nube / La coperacha (Guadalajara) |

Nota: DF, hoy Ciudad de México. No se encontró información de la programación sexta y séptima del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Guadalajara.

Fuente: Íñiguez (2006, pp. 152-160).

Por parte de la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara se realizó la Muestra de Danza Clásica, Neoclásica y Contemporánea, donde se combinó

la presentación de agrupaciones de las tres disciplinas dancísticas, y alternaron en el escenario artistas profesionales, semiprofesionales y estudiantes de academias de danza clásica. Debido a la falta de información, se deduce que esta muestra fue un proyecto que inició en 2007, duró los tres años del gobierno municipal (2006-2009) y se realizaron tres muestras aproximadamente, donde la participación era a partir de la invitación de la Dirección de Cultura.

Entre las principales aportaciones que tuvo este evento se identifican las diversas funciones de danza clásica, neoclásica y contemporánea, sobre todo en espacios públicos, así como el pago de honorarios para los artistas, la generación de publicidad para los grupos y la creación de nuevos públicos, que propició la vinculación de la danza escénica con la sociedad. Las presentaciones estuvieron dirigidas al público en general y fueron totalmente gratuitas para los espectadores.

En 2004 la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara instauró el Paseo Chapultepec, el cual abarcó diversas disciplinas escénicas, entre ellas la danza contemporánea. Este evento semanal efectuó eventos culturales para convocar a la gente a frecuentar la Avenida Chapultepec, que para este cometido cada sábado cerró el tráfico vehicular, dejándolo como zona peatonal en la que se instalan escenarios para música (de diversos estilos) y artes escénicas, diferentes disciplinas dancísticas, exposiciones de fotografía y plástica, espectáculos de títeres, actividades lúdicas y pedagógicas de manera gratuita, además de *stands* para la presentación y venta de libros y artesanías (Íñiguez, 2006, p. 115).

El Paseo Chapultepec fue durante dos años una fiesta de la música y las artes escénicas, con una gran afluencia de público que se detuvo a apreciar la danza contemporánea y, más adelante, pudo bailar con un conjunto musical de salsa. Esta iniciativa fortaleció las relaciones entre los artistas de la danza, la institución cultural y los artistas de otras áreas de las artes. En 2006 este evento dejó de pertenecer a la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara y continuó como un tianguis cultural de libros, pinturas y artesanías.

Aparte de los eventos organizados por la Dirección de Cultura, las agrupaciones de danza contemporánea accedieron a los espacios pertenecientes al Ayuntamiento de Guadalajara, como el Teatro Jaime Torres Bodet o el Laboratorio de

Arte Variedades (Larva, nombre con el que se conoce en el campo artístico); este último se inauguró en 2006 como un laboratorio de arte “donde se gestan artistas y promotores culturales en potencia a través de talleres, conferencias, conciertos, clínicas musicales, charlas y exposiciones. Se ha caracterizado en la ciudad por promover en gran medida el arte alternativo en sus diversas manifestaciones: música, performance, plástica, cine y experimental” (Gobierno de México, 2016).

Desde su creación, Larva contempló ofrecer espectáculos vanguardistas locales, nacionales e internacionales, muchos de estos organizados por la Dirección de Cultura, pero con la posibilidad de que los grupos independientes o de representación institucional accedieron a él con eventos o temporadas a través de convenios o la renta del espacio.

En síntesis, la oferta de danza contemporánea que se realizó desde la Dirección de Cultura del Ayuntamiento de Guadalajara aumentó considerablemente en esta etapa en relación con lo observado en el capítulo 2. Como puede observarse, en el período aquí revisado se proporcionaron teatros donde los grupos hicieron temporadas o eventos por medio de convenios; se impulsó el trabajo dancístico local en un festival internacional de danza contemporánea, donde se vinculó a algunos artistas de Guadalajara con artistas de otras ciudades del país (la Ciudad de México, principalmente); se organizó una muestra que vinculó algunas agrupaciones de ballet locales, neoclásico y contemporáneo, que ofrecieron funciones al aire libre, acercando la danza escénica a la sociedad; y se realizaron eventos culturales y artísticos en los que también ofertaron la danza contemporánea. Este crecimiento en la producción corresponde con el crecimiento que el gobierno municipal tuvo en la oferta de la danza contemporánea local.

Gobierno estatal, eventos, espacios de mediación y circulación: Festival de Danza Contemporánea Onésimo González

La Dirección de Danza de la Secretaría de Cultura continuó con su labor de mediación y circulación y promoción de la danza local, que incluyó a la danza contemporánea. El papel que desempeñó Lucila Arce contribuyó indudablemente a la

vinculación de los artistas del subcampo de la danza contemporánea con la institución y con la sociedad.

Se dio continuidad al Festival de Mayo, aunque no dependía totalmente de la Secretaría porque era organizado por una Asociación Civil, con apoyo del gobierno municipal y estatal. A pesar de que en este la participación de las agrupaciones locales de danza fue mínima, estuvieron presentes con la legitimidad que les proporcionó el participar en un festival de estas magnitudes.

También se dio continuidad al evento semanal Danza para todos, cuyo objetivo fue ofrecer un espacio de expresión para agrupaciones profesionales y escuelas de danza locales de diversos géneros dancísticos. Las funciones se programaron por invitación o aceptación de propuestas de la Dirección de Danza, se pagaron honorarios y durante algunos años se otorgó un porcentaje de taquilla, ya que no siempre fueron funciones gratuitas para el público. Sin duda, este evento fungió como un escaparate para muchos grupos y escuelas, permitiéndoles acceder a un espacio escénico como lo es el Foro de Arte y Cultura –sede de Danza para todos–, y publicitar su trabajo escénico. El impacto social de este programa, que estuvo vigente de 1995 a 2007, fue la creación de nuevos públicos y el acercamiento de la sociedad a la danza escénica, además de la visibilidad y legitimación para los artistas.

En 2009, Nesly Mombrum organizó el evento Estación de la danza, con el propósito de realizar presentaciones de danza de diversas disciplinas en un foro alternativo ubicado en la estación Plaza Universidad del tren eléctrico urbano. Ahí se ofrecieron presentaciones de danza a la población en un espacio público, pretendiendo acercarse a los paseantes, aunque también tuvieron audiencia que asistió de forma específica a las presentaciones. Este programa fue totalmente gratuito para el público en general y se pagaron honorarios a los participantes. Esta iniciativa duró hasta 2013, año en que cambió el gobierno estatal.

Una de las aportaciones más importantes de la Secretaría de Cultura a la danza contemporánea de Guadalajara fue el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, que inició en 1998 y continuó durante la etapa analizada en

este capítulo. Durante ocho años, Lucila Arce organizó y gestionó este festival. Hasta 2005 los grupos participaron por invitación de la Dirección de Danza, para lo cual se hicieron selecciones a través de un jurado que convocó la directora Arce y que tomó en cuenta aspectos como la trayectoria, la visibilidad local y la calidad de obras dancísticas, entre otros. En 2000, Arce decidió sacar el festival de la Red Nacional de Festivales del Instituto Nacional de Bellas Artes y, dos años después, el instituto lo apoyó nuevamente fuera de la red.

Para la emisión de 2006, debido a la cantidad de agrupaciones que trabajaron en la ciudad, se optó por realizar audiciones para integrar el programa del festival. Se invitaron como jurados al maestro Guillermo Maldonado, de la Ciudad de México; al maestro Marcos Rossi, de Cuernavaca; y al maestro Carlos Íñiguez, de Guadalajara. Las audiciones consistieron en presentar en vivo un fragmento de la obra con la que se participaría en el festival.

A partir de 2007, el festival fue organizado por el maestro Nesly Mombrum, que continuó con el trabajo como se venía haciendo y dio cabida a agrupaciones locales. Para la selección se requería llevar por escrito el proyecto a presentar y el director, apoyado por un grupo de especialistas, definía quiénes participarían en la emisión. Los siguientes dos años tuvieron una selección similar.

La sede del festival fue la capilla Tolsá del Hospicio Cabañas en 2000 –en ese momento las oficinas de Secretaría de Cultura estaban ubicadas en este recinto histórico patrimonio de la humanidad–. Los siguientes años se realizó en el Foro de Arte y Cultura principalmente, aunque en algunas emisiones la inauguración o la clausura se llevó a cabo en el Teatro Degollado (ver figura 6).

Al principio no se pagaron honorarios, más adelante, se efectuaron las funciones con porcentaje de taquilla, y después se incorporó como tal el pago de honorarios, lo cual formó parte de las políticas culturales que se mencionan en el apartado anterior y que cambió las condiciones de producción del subcampo. En 2009 se convierte en Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González. En la tabla 7 se muestran las emisiones de 2000 a 2009, así como los grupos locales y foráneos que se presentaron.



Figura 6. Cartel del VII Festival de Danza Contemporánea Onésimo González.
Fuente: Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco (2004), archivo personal de Martha Hickman Iglesias.

Tabla 7. Programación del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González de 2000 a 2009

| Emisión | Grupos locales | Grupos foráneos |
|-------------|---|--|
| III 2000 | <ul style="list-style-type: none"> • Ikal-U • Danza Kinesis del ITESO • Minimal del ITESO • Taller de danza contemporánea del ITESM • Fabiola García Santos muertos • Taller coreográfico del CUAAD de la Universidad de Guadalajara • Grupo de danza contemporánea de la Casa de la Danza de la Universidad de Guadalajara • Integración escénica y Gineceo de la Universidad de Guadalajara • Creatomóvilis del H. Ayuntamiento de Guadalajara | <ul style="list-style-type: none"> • A-Quo danza |
| IV 2001 | <ul style="list-style-type: none"> • Ikal-U • Elías Ajit • Naif Gineceo • Creatomóvilis • Taller de danza contemporánea del ITESM • Taller coreográfico independiente de Guadalajara • Anzar de la Universidad de Guadalajara | <ul style="list-style-type: none"> • A-Quo danza contemporánea • Aksenti danza contemporánea |

| Emisión | Grupos locales | Grupos foráneos |
|--------------|---|--|
| V 2002 | <ul style="list-style-type: none"> • Fascia • Gineceo • Danz-are • Naif • Anzar • Ikal-U • Movidanza • Creatomóbilis • Taller coreográfico de Guadalajara • Taller de danza contemporánea del ITESM | <ul style="list-style-type: none"> • RE XXI • Contempodanza |
| VI 2003 | <ul style="list-style-type: none"> • Anzar • Jopelú Ofulele • Naif • Gineceo • Sandra Soto • Fascia • Danz-are • Santos muertos • Joven Ballet • Creatomóbilis • Movidanza • Taller coreográfico de Guadalajara | <ul style="list-style-type: none"> • Proyecto ensamble Tiempo de Bailar • En dos partes |
| VII 2004 | <ul style="list-style-type: none"> • Fascia • Jopelú Ofulele • Movidanza • Rafael Carlin y Compañía • Ikal-U • Anzar • Naif • Santos muertos • Gineceo • Compañía integración escénica • Atempodanza • Taller coreográfico de Guadalajara • Creatomóbilis • Joven Ballet • Proyecto Urania | <ul style="list-style-type: none"> • Sunny Savoy • Delfos |
| VIII 2005 | <ul style="list-style-type: none"> • Ikal-U • Atempodanza • Anzar • Santos muertos • Gineceo • Creatomóbilis • Fascia • Compañía Guadalajara en Movimiento • Taller coreográfico del CUAAD de la Universidad de Guadalajara | <ul style="list-style-type: none"> • RBR dance Company • Alicia Sánchez y compañía • Dramadanza |

| Emisión | Grupos locales | Grupos foráneos |
|-------------|---|---|
| XIX 2006 | <ul style="list-style-type: none"> • Anzar • Sandra Soto • Quebranto • Athelas arte escénico • Laboratorio.d • Gineceo • Danz-re • Compañía Guadalajara en movimiento • Taller coreográfico del CUAAD de la Universidad de Guadalajara | <ul style="list-style-type: none"> • Barro rojo • Compañía producciones La manga • Contempodanza |
| X 2007 | No se encontró información | |
| XI 2008 | <ul style="list-style-type: none"> • Escena 3 • Sandra Soto • Anzar • Arjos • Nigredo • Atempodanza • CEDART • Quebranto • Fascia • Gineceo • Proyecto Rehaciendo | <ul style="list-style-type: none"> • A poc, a poc |
| XII 2009 | Cinco propuestas locales (no se encontró el nombre de las agrupaciones) | Cinco propuestas foráneas (dos nacionales, dos extranjeras y una regional) |

Fuente: elaboración propia con información de los programas de mano del Festival de Danza Contemporánea Onésimo González (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2008, 2009).

Programar agrupaciones locales fue uno de los objetivos primordiales del festival. Sin embargo, a pesar de estar en activo aproximadamente 40 agrupaciones, en el total de las emisiones se seleccionaron solo a 23, esto es poco más de la mitad. Se identificó que los que participaron en más de cinco emisiones del festival fueron: Gineceo, Anzar, el Taller Coreográfico del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, Creatomóvilis del Ayuntamiento de Guadalajara, Quebranto e Ikal-U. Con esto en cuenta, se infiere que el festival también fue una institución legitimadora de las agrupaciones de danza contemporánea locales, al menos en la etapa que se abordó en este capítulo.

Retomando a Bourdieu, es posible ubicar a los grupos emergentes como los que se encontraron en constante lucha por ingresar a este espacio legitimador, quienes lo lograron ocuparon un espacio en el subcampo de la danza contemporánea, además generaron vínculos con las agrupaciones legitimadas del festival, ya que pudieron convivir en los talleres que se ofrecieron con maestros invitados de la Ciudad de México, como Cecilia Lugo o Guillermo Arriaga.

En conclusión, el Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, aparte de una plataforma de legitimación para el subcampo de la danza contemporánea, fue un escaparate que mostró a la sociedad de Guadalajara y a las instituciones culturales algo de lo que se hacía en la danza, una danza que creció en reconocimiento a nivel nacional, en obras y proyectos de agrupaciones. El festival fue un escaparate, una plataforma legitimadora para el grupo que se presentara, fue este el que dio identidad al subcampo de la danza contemporánea. Todos los agentes sociales entrevistados identificaron este festival como uno de los medios de exposición más relevantes que contribuyó a fortalecer la identidad del subcampo.

En el capítulo 4 se expone la transformación que sufrió el festival con los cambios de gobierno estatal hasta 2019. En 2020 la Secretaría de Cultura le cambió el nombre al festival por conflictos de interés con la familia del maestro Onésimo González, por lo que cerró una tradición que dio identidad a la danza local durante 22 emisiones.

De manera adicional a los festivales y muestras, la Secretaría de Cultura permitió la presentación de eventos o temporadas en los teatros o centros culturales que estuvieron bajo su dirección, a través de convenio o de renta. Entre estos: el Foro de Arte y Cultura, el Teatro Alarife Martín Casillas, el Ex Convento del Carmen (con sus diferentes salas) y el Teatro Degollado. Para acceder a ellos, los directores de agrupaciones dancísticas presentaban una petición formal a la Dirección de Danza, exponiendo el proyecto, ya sea para realizar una temporada o una función. Según la propuesta, la trayectoria del solicitante y la viabilidad, se otorgaba un convenio con participación compartida en el ingreso de taquilla, donde no se cobraron gastos de operación y se apoyó con publicidad. Estas posibilidades de acceso

a los espacios de mediación también contribuyeron a la visibilidad y captación de público de la danza contemporánea local.

Fueron varias las estrategias para la creación de públicos que se diseñaron desde la Dirección de Danza. Adicionales a las ya mencionadas en este apartado, se identificó el Programa dominical de la estación Ex Convento, que se implementó desde 2008 hasta 2013, cuando cambió el gobierno estatal. Este programa consistió en una serie de presentaciones de diversas disciplinas artísticas, que tuvo como marco la vía recreativa de la Avenida Vallarta, ubicada en la zona centro de la ciudad de Guadalajara, con el objetivo de acercar a la población en general al disfrute de la cultura.

Se observó que en esta etapa (2000-2009) la Secretaría de Cultura diseñó e implementó eventos, muestras, programas y festivales encaminados a visibilizar el trabajo dancístico, en general, y la danza contemporánea, en particular, a la par que propició la generación de nuevos públicos vinculando el quehacer dancístico local con la sociedad tapatía. Esto contribuyó en gran medida al aumento de agrupaciones que tuvieron espacios en los que pudieron exponer su trabajo artístico. Al respecto, se infiere que la visibilidad que esto les dio a los artistas y la constante exposición favoreció el aumento de bailarines emergentes.

Oferta dancística universitaria, independiente y empresarial

La Universidad de Guadalajara continuó en esta etapa siendo una institución que contribuyó a la mediación y circulación de la danza contemporánea. Las dos compañías representativas de la UDEG tuvieron presentaciones constantes en los espacios culturales, en los festivales y muestras, además participaron en los eventos oficiales de la institución.

El grupo representativo de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística (Taller Coreográfico del CUAAD) tuvo presentaciones en todos los teatros de la ciudad, difundió la producción artística y académica de los docentes, egresados y alumnos de la institución a nivel profesional, se vinculó con la sociedad, pero también con los eventos académicos y de difusión artística en los di-

versos centros universitarios y bachilleratos pertenecientes a la universidad. Asimismo, Cultura UDG, a través de la Coordinación de Artes Escénicas y Literatura, ofreció la posibilidad de acceso a las agrupaciones a los teatros bajo su dirección, como el Teatro Experimental de Jalisco y el Teatro Diana. Estos fungieron como espacios de legitimación, ya que para presentarse en ellos las agrupaciones independientes debieron realizar un trámite en el que, según la propuesta específica y la trayectoria del director, podían ser seleccionados por el director de la Coordinación para tener presentaciones o temporadas con un convenio por porcentajes de taquilla.

La oferta universitaria de danza contemporánea aumentó en esta etapa, lo cual propició el crecimiento y consolidación del campo de la danza contemporánea de Guadalajara. Desde 2006 y hasta la fecha de publicado este libro, Cultura Universidad de Guadalajara está bajo el cargo de Igor Lozada Rivera Melo.

Como se mencionó al inicio de este capítulo, las agrupaciones independientes tuvieron un crecimiento considerable, por lo tanto, la oferta independiente fue muy amplia. No obstante, para la mayoría, su exposición requirió del apoyo de las instituciones gubernamentales y universitarias. Esto es, los grupos independientes realizaron eventos, funciones y temporadas que gestionaron por iniciativa del director de la agrupación, quien solicitó los espacios institucionales para llevar a cabo las presentaciones dancísticas; esto les daba una autonomía relativa en las presentaciones, ya que la toma de decisiones no dependía únicamente del artista, más no en las decisiones artísticas, que sí fueron autónomas.

La realización de convenios se hacía desde la institución, a través de un contrato donde el artista manifestó estar de acuerdo con todas las cláusulas que se incluyeron. Así las agrupaciones de danza contemporánea independiente tuvieron un papel preponderante en la oferta de la danza contemporánea de la ciudad, pero casi siempre en colaboración con instituciones públicas o privadas.

En esta etapa se observó la generación de dos espacios para la exhibición de la danza contemporánea local, nacional e internacional, el Encuentro Internacional de Arte Escénico y Contemporáneo (EINCE) y el Festival de Danza y Medios Electrónicos Bailar a pantalla.

El EINCE surgió en e 2004 “debido a la necesidad de crear un espacio profesional y permanente de diálogo, investigación, creación, producción y promoción del arte escénico actual” (*El Informador*, 2009). Su directora, Olga Gutiérrez, lo concibió como un encuentro de colaboración escénica entre grupos locales, nacionales e internacionales. Desde 2009 se realiza de manera bienal y sigue vigente hasta el año 2022. A pesar de surgir desde la actividad independiente la directora, ella efectúa las gestiones necesarias para contar con apoyos de las diversas instituciones culturales de Guadalajara.

Por su parte, en 2009 surge el Festival de Danza y Medios Electrónicos Bailar a Pantalla, que tuvo su última edición en 2019. Este festival se insertó como actividad de gestión empresarial, a instancias de la directora de Arte Escena Crisol, AC, Claudia Herrera, quien ha logrado captar financiamiento y apoyo de instituciones del gobierno municipal y estatal de la Universidad de Guadalajara, asociaciones civiles y patrocinios de empresas privadas, para la realización del festival.

Bailar a Pantalla surgió como parte de una propuesta del grupo dancístico Crisol, con el fin de crear un espacio de debate, apreciación y producción de las actuales manifestaciones de acercamiento a la danza y artes mediales entre profesionales, seguidores y nuevos públicos en Guadalajara, con la finalidad de promover el capital cultural de la ciudad y su capacidad de recibir espectáculos nacionales e internacionales (Bailar a Pantalla, 2019).

Si bien no se tiene conocimiento de la existencia de empresas productoras privadas que ofertaron danza contemporánea en Guadalajara, se encontró que la oferta empresarial, aunque no abundante, sí estuvo presente como espacios de mediación y circulación de la actividad dancística contemporánea. Entre estos resalta: Casa de teatro El Venero, Casa Inverso y Rojo Café.

En Casa de teatro El Venero se presentaron obras escénicas, primordialmente de teatro. Este fue un espacio de legitimación ya que la política de selección –realizada por contacto con los dueños del espacio, Olga Valencia y Javier Serrano– se relacionó con la calidad y la trayectoria del grupo. El Venero cerró sus puertas en 2000. Años más tarde, en 2007, se creó Casa Inverso, otro espacio independiente

sobre todo para exponer obras de teatro independientes, pero también tuvo participación de grupos dancísticos, al ofrecer una opción para albergar a los grupos emergentes de danza contemporánea. Este espacio trabajó en condiciones similares a las de El Venero, pues la programación dependió de las propuestas de los creadores-directores. Casa Inverso estuvo vigente hasta 2016 (*El Informador*, 2018).

En última instancia se identifica al restaurante Rojo Café, que desde 2002 se estableció como un espacio para exponer música de trova. Contaba con un foro pequeño en el que se presentó muy poca danza, debido al tamaño del escenario y a las condiciones del dueño, Alfredo Saras. El señor Saras buscó que lo presentado en el Rojo Café tuviera relación con el concepto del espacio cultural –además era necesario que el público que asistía tuviera capacidad económica de consumo de alimentos y bebidas–.

Si bien este espacio no se identificó como una estructura legitimadora, a los pocos grupos que se presentaron les ofreció la posibilidad de mostrar su trabajo a un público diferente al que asiste a los teatros formales. Debido a la poca asistencia a las funciones artísticas, el Rojo Café cerró sus puertas en 2016 (Pulido, 2016), para convertirse en una empresa de gestión cultural que promueve eventos artísticos, hasta la publicación de este libro continúa vigente. Algunos restaurantes culturales, como el centro cultural La Maceta, fungieron como espacios similares al Rojo Café, pero duraron poco, por lo que no existe suficiente información al respecto.

En conclusión, la oferta de danza contemporánea aumentó a la par del crecimiento del número de agrupaciones. Además del apoyo de la Universidad de Guadalajara y del Estado, los artistas independientes buscaron diversos espacios y generaron sus propias funciones. Incluso las empresas culturales independientes que contribuyeron con la oferta de danza contemporánea propiciaron que entre 2000 y 2009 esta manifestación dancística estuviera presente en todo momento en los diversos espacios de mediación y circulación. Por ello se deduce que todos los aspectos y circunstancias estuvieron conectados para propiciar el crecimiento y auge que tuvo la danza contemporánea en esta etapa: existieron

más agrupaciones, lo que generó más oferta, y a su vez existieron más espacios para exposición del trabajo, lo que fomentó la conformación de más agrupaciones.

El periodismo cultural como espacio de legitimación

Otro espacio de legitimación de la danza contemporánea local en esta etapa la representó la prensa cultural, tanto en los periódicos con sus secciones de arte, como en programas de radio y televisión. Entre 2000 y 2009, muchos de los periodistas culturales que iniciaron su trabajo profesional a fines del siglo XX estuvieron en activo con una presencia constante. No se logró desarrollar una crítica artística, pero sí contribuyeron a la visibilidad con reseñas, reportajes y crónicas, tanto de los espectáculos como de las trayectorias de los artistas. En periódicos como *El Informador*, *El Occidental*, *Mural*, *Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, *La Jornada Jalisco*, *Ocho columnas*, entre otros, se promocionaron los eventos, temporadas y festivales.

Los periodistas tuvieron una labor de difusión del subcampo, ya que realizaron reportajes de las trayectorias de los artistas de la danza contemporánea, o incluyeron sus opiniones de diversos temas relacionados al arte y la cultura local. Algunos de los principales periodistas que se destacaron en esta etapa fueron: Aimeé Muñoz, Dolores Tapia, Ricardo Solís, Dalia Zúñiga, Víctor Manuel Pazarín, Angélica Íñiguez y Rebeca Pérez Vega. El contacto con los periodistas se daba a través de ruedas de prensa que organizaron las instituciones culturales o los teatros institucionales a las que se convocó a todos los medios –principalmente de prensa escrita–; de igual forma los periodistas contactaron a los directores de agrupaciones o viceversa.

Radio Universidad de Guadalajara difundió los eventos y temporadas de las compañías de la UDEG, pero también abrió la posibilidad de fomentar a las agrupaciones independientes. Se realizaron algunos programas para promover las carteleras de los teatros que dependían de la universidad, que incluyeron las temporadas dancísticas. Además, en estos años el programa cultural *Señales de humo*, a

cargo del músico y periodista Alfredo Sánchez, sirvió de plataforma para promover las funciones escénicas de las agrupaciones. La presentación en este programa fue de gran relevancia por el alcance que tuvo con el público, pues además de dar a conocer las presentaciones se llegó a hacer promoción entregando cortesías a los radioescuchas.

La programación de *Señales de humo* se gestionó mediante correos electrónicos o llamadas telefónicas, y se caracterizó por dar cabida a todo artista que solicitó apoyo de difusión. La mayoría de las veces se realizaba una entrevista para que el director de la agrupación diera a conocer el evento o la temporada; esto permitió legitimar el trabajo de los artistas, ya que, por el prestigio del programa, los radioescuchas confiaron en la calidad de lo que se compartía y se interesaron en las temáticas o propuesta. Otro programa de radio dedicado a la promoción y difusión cultural fue *A las 9 con usted*, a cargo de la maestra Yolanda Zamora, que se transmitió desde 1984 en la cadena de la Secretaría de Cultura, la XEJB.

En la televisión, el Canal 7, de la Secretaría de Cultura Jalisco, también propició la visibilidad de las agrupaciones con la promoción de los eventos o trayectorias de los artistas. Esto, además de difundir el trabajo artístico, sirvió como estructura legitimadora dentro del subcampo y ante la sociedad. En una época en que aún se veía la televisión, programas como *Elementos* tuvieron una audiencia cautiva que se interesó por lo que promovían. Aparte de entrevistar a los artistas, incluían avances de la obra que se difundía, ya sea por participación en el set del programa o por videos que se transmitieron mientras se realizó la entrevista.

De manera específica, el periodismo cultural formó parte del campo artístico de la danza contemporánea; las relaciones que se establecieron entre los agentes sociales del campo y las instituciones fueron, al parecer, de complicidad y apoyo, lo cual contribuyó al crecimiento del subcampo de la danza contemporánea, pero también al subcampo del periodismo. Según lo que externaron algunos periodistas entrevistados, a ellos los legitimó en el campo el reconocimiento de los artistas hacia la calidad y profundidad de su trabajo. Por lo general, y en su mayoría, estas relaciones fueron de cordialidad y respeto mutuo, aunque también mencionaron pocos problemas con algunos artistas que no estuvieron de acuerdo

con lo que se escribió de ellos, o porque no se pudo programar en radio o televisión de manera oportuna la difusión de sus temporadas o funciones.

A pesar de que desde 2008 las redes sociales comenzaron a utilizarse, fue cerca de 2009 que se convirtieron en una nueva y potencial manera de promover y difundir el quehacer artístico. En la danza, en ese año, se usó primordialmente Facebook como una plataforma en la que se anunciaron las temporadas, funciones y eventos. En un inicio el alcance de esta herramienta se limitó a los agentes sociales del campo del arte local, pero debido al éxito de las redes sociales, este fue ampliándose hasta llegar a sustituir la impresión y la distribución de carteles y volantes.

Los públicos de la danza contemporánea

En este capítulo se ha podido observar el aumento de agrupaciones y solistas de danza contemporánea y de alumnos que estudiaron en las tres opciones de licenciatura, más los talleres y academias que ofrecieron cursos de esta disciplina. Asimismo, se identifica un mayor número de festivales, muestras y eventos en espacios públicos, y la posibilidad que se tuvo para organizar temporadas en los diferentes teatros de instituciones y en espacios independientes. Esto tuvo como consecuencia un incremento en la cantidad de espectadores que apreciaron la exposición de obras de danza contemporánea.

El tipo de audiencia, que como se habló en el capítulo 2 era estudiantil, se diversificó en la primera década de 2000. El público se integró por artistas de otras disciplinas, personas de la comunidad que no pertenecieron a ningún subcampo artístico, estudiantes de danza de las instituciones, personas que se encontraron en el espacio público en los eventos, familiares de los alumnos de las instituciones, familiares de los artistas, funcionarios públicos, entre otros.

Al respecto, Enrique Morales “Chester”, iluminador y director técnico de muchos de los grupos que estuvieron en activo y de los festivales que se ofertaron entre 2000 y 2009, opina:

Creo que todos los jóvenes que estábamos estudiando al principio de esa década buscábamos traer a más compañeros, a más alumnos, y eso generó una sinergia en el consumo de la danza contemporánea. Fueron muy buenas épocas, se bailó mucho, la gente que estaba en la escuela comenzó a conformar sus propias compañías, y además otros artistas que llegaron de otras ciudades. Justo en esa primera década de 2000 se comenzaron a conformar muchos grupos, muchos movimientos. Además, estuvieron las vinculaciones con otros artistas como los artistas plásticos, que consumían mucho la danza contemporánea. Yo recuerdo que también la gente de filosofía y letras, literatura, eran asiduos a este tipo de expresiones artísticas. Pienso que esa década marcó el parteaguas de lo que fue el consumo de la danza contemporánea (E. Morales, comunicación personal, 23 de mayo de 2022).

En conclusión, en esta etapa la producción creció y la oferta aumentó considerablemente, por lo cual, de acuerdo con la percepción de los artistas entrevistados, se deduce que hubo un público a quién dirigir el trabajo artístico de la danza contemporánea local.

Análisis del campo de producción de danza contemporánea en el campo del poder de Guadalajara (2000-2009)

Al analizar el campo de producción de la danza contemporánea en Guadalajara entre 2000 y 2009 (ver figura 7), se encontró que, en el espacio social, el campo de poder cultural se vio incrementado y fortalecido por los programas de fomento a la creación, mediación y circulación de actividades culturales, artísticas y de danza contemporánea. El periodismo cultural, que también formó parte del poder, aumentó su campo de influencia con el desarrollo profesional de un mayor número de periodistas que, si bien estuvieron sujetos a los lineamientos de los medios para los que colaboraron, dieron visibilidad al trabajo escénico y a las trayectorias de los artistas del campo de producción. Se observó también un pequeño aumento de espacios culturales independientes.

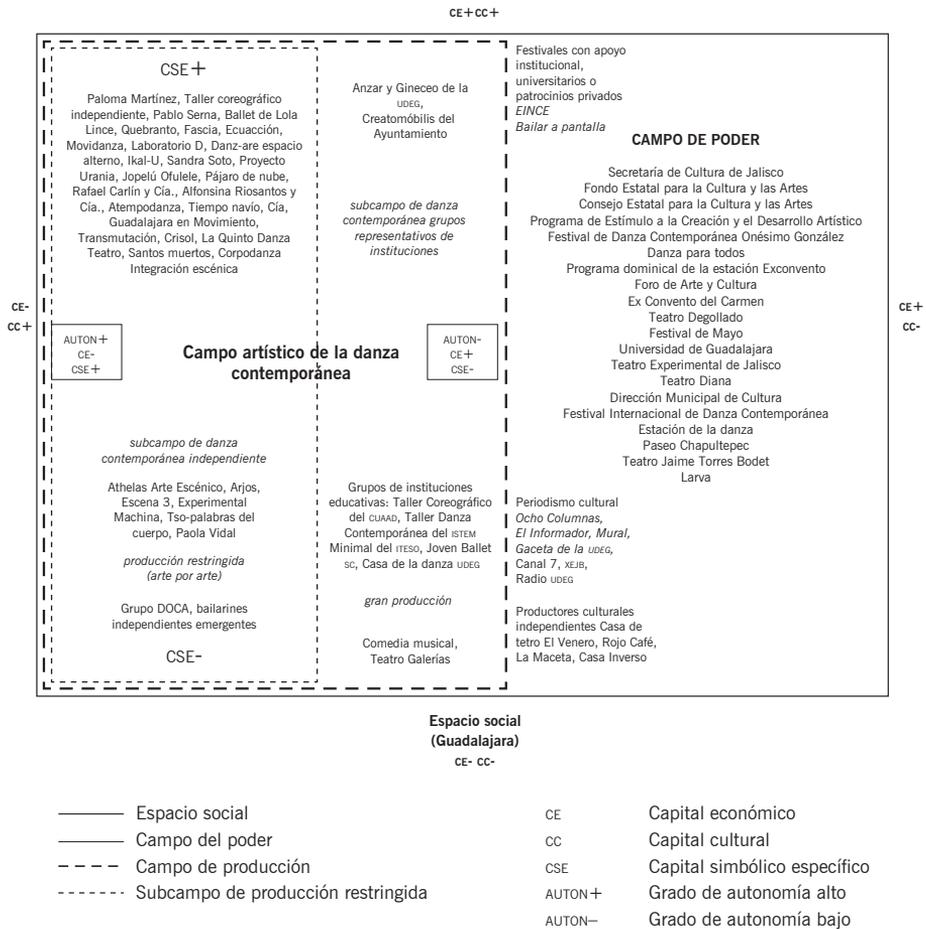


Figura 7. El campo de producción de la danza contemporánea en Guadalajara entre los años 2000 y 2009.

Nota: adaptación del esquema de Pierre Bourdieu (1992) en su estudio del campo de producción cultural.

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas y el análisis realizado en este capítulo.

El campo artístico de la danza contemporánea siguió dividido en dos subcampos: los grupos representativos institucionales y los grupos independientes. El primero continuó con tres de las compañías desde la etapa anterior: Anzar y Gineceo,

de la Universidad de Guadalajara, y Creatomóbilis, perteneciente al ayuntamiento. En tanto el segundo, se nota un incremento en los grupos que representaron instituciones educativas. Así, el subcampo de la danza contemporánea de gran producción estuvo integrado por ocho compañías representativas de las instituciones del campo del poder, las cuales tuvieron una autonomía baja, y un capital económico y simbólico específico relativamente alto. En la parte inferior de la gran producción no se identificó danza contemporánea, por lo que en su lugar pudimos colocar a la comedia musical y al Teatro Galerías.

Por su parte, el subcampo de producción restringida se integró con 32 agrupaciones de artistas independientes, que contaron con mayor capital simbólico y mayor autonomía, pero con un capital económico generalmente bajo. En la parte superior, con un capital simbólico específico mayor, ubicamos a los artistas y sus agrupaciones con una trayectoria legitimada en el interior del campo de la producción de danza contemporánea y del campo del poder, muchos de ellos en el período anterior iniciaron su trabajo escénico y ocuparon un sitio dentro del campo, y en esta etapa obtuvieron su legitimación como artistas con un capital simbólico mayor. En la parte media se encuentran las agrupaciones que ingresaron al campo entre 2005 y 2009, por lo cual su capital simbólico específico fue menor y estaban en proceso de reconocimiento y legitimación.

En el área inferior, con un capital simbólico específico menor, se ubica a los bailarines emergentes (estudiantes de instituciones, academias o integrantes de agrupaciones que no tuvieron experiencia previa). Se identifica que, en esta etapa de la configuración del campo, el número de estudiantes aumentó considerablemente, junto con el número de escuelas privadas y públicas.

Bourdieu (2002) menciona que los integrantes del campo participan en una lucha de complicidad que contribuye a reproducir el juego, y que eso a su vez contribuye al valor de lo que está en juego: “Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego (la selección y cooptación siempre prestan mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión) y en conocer (prácticamente) ciertos principios de funcionamiento del juego” (p. 122). De este modo, los bailarines emergentes por lo general iniciaron su

trayectoria dentro de agrupaciones legitimadas, pagaron su cuota y lucharon por tener un lugar dentro del campo, lo cual fue más sencillo si realizaron esta lucha con el impulso de un agente legitimado del campo o una institución.

Con respecto al análisis del campo de producción de la danza contemporánea, resalta un sustancial aumento del subcampo de producción restringida, con muchas agrupaciones independientes que tuvieron una mayor autonomía que les permitió tomar decisiones con libertad, acrecentaron su capital simbólico específico y legitimaron las trayectorias de los jóvenes artistas, aun cuando tuvieron un menor capital económico. En menor medida se presentó un incremento en las agrupaciones representativas de instituciones, esto aumentó el capital simbólico específico de la gran producción, dio visibilidad gracias a la mediación y circulación por parte de las instituciones a las que representaron y que, además, en algunos casos les proporcionaron un capital económico, que les permitió tener algún tipo de ingreso, y los recursos para producción, a la par que generaron intercambios institucionales para cursos y montajes de obras.

El nivel de autonomía de estas agrupaciones fue bajo, ya que las decisiones tanto creativas como de permanencia dependieron totalmente de las instituciones a las que representaron. Empero, algunos de los integrantes o directores de estas agrupaciones representativas también estuvieron presentes como artistas independientes en el subcampo, ya sea como directores o intérpretes. Estos agentes dancísticos realizaron su trabajo en los dos espacios –restringido y de gran producción– y aprovecharon algunos recursos institucionales cuando realizaron sus proyectos independientes.

Se subraya la creación de dos festivales o encuentros que fueron realizados por propuestas personales de artistas de la danza contemporánea y que gestionaron diversos apoyos de instituciones para su ejecución: El Festival de Danza y Medios Electrónicos Bailar a Pantalla de Claudia Herrera, que se efectuó con apoyo de Cultura UDG, instituciones gubernamentales, patrocinios privados y asociaciones civiles; y el Encuentro Internacional de Arte Escénico Contemporáneo de Olga Gutiérrez, que gestionó apoyo de la Secretaría de Cultura Jalisco, la Dirección de Cultura del

Ayuntamiento de Guadalajara, Cultura UDG, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la Red Nacional de Festivales del INBA, entre otras.

En definitiva, la producción de danza contemporánea tuvo un crecimiento sustancial en este período. A los doce grupos independientes integrados por artistas legitimados se le sumaron 22 agrupaciones, mientras que los grupos representativos tuvieron un aumento de dos propuestas de instituciones. Con esto se concluye que la danza contemporánea independiente ocupó un espacio mayor en el campo de producción de Guadalajara a partir del año 2000. El campo de poder también aumentó sus programas, proyectos, apoyos y convenios de participación en los teatros, y aunque no fue suficiente para el número de agrupaciones que existieron en esos años, se considera que fue de suma relevancia en la consolidación y legitimación del campo de producción de danza contemporánea en Guadalajara.

En la figura 8, con la información que se obtuvo del esquema de Bourdieu, se expone en una pirámide la posición dentro del subcampo de danza contemporánea que tuvieron en esta etapa los agentes y las agrupaciones. El espacio reservado para los grupos y solistas legitimados, tanto independientes como representativos de una institución, tuvo el mayor número de integrantes del subcampo.

A pesar de que son menos los grupos que comenzaron a emerger después de 2005 y que estuvieron dirigidos por coreógrafos legitimados, representó un número grande en comparación con los que emergieron a finales de la etapa anterior (1995-1999). En la parte inferior observamos también una cantidad grande entre grupos de jóvenes creadores, intérpretes egresados y estudiantes de las tres licenciaturas que existieron, y de los talleres de danza que iniciaron su trabajo artístico en grupos legitimados.

Finalmente, en las figuras 7 y 8 se aprecia el incremento de agrupaciones y solistas legitimadas y en vías de legitimación, así como la gran cantidad de artistas emergentes que buscaron insertarse en el subcampo y que formaron parte de este en la siguiente década. De igual forma, se hizo evidente el incremento del campo del poder con sus espacios de mediación y circulación, y programas de estímulo a la creación dancística.

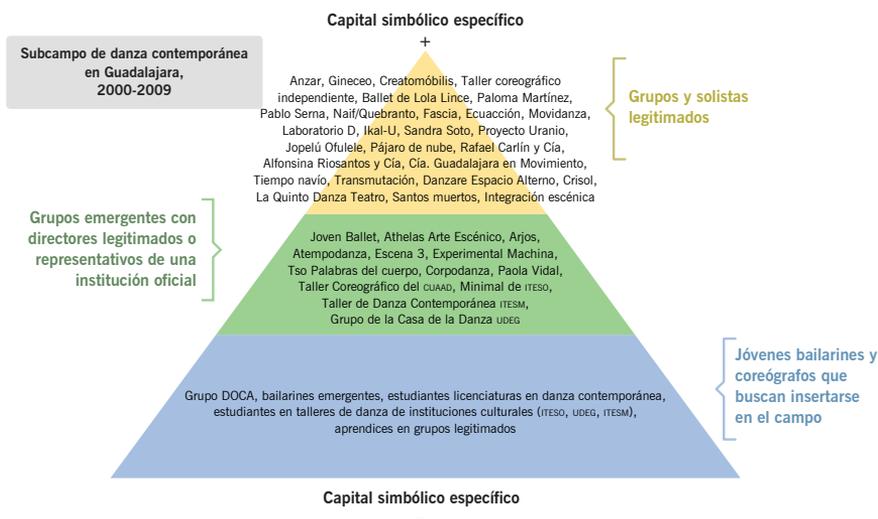


Figura 8. Pirámide de la posición de los grupos y solistas en el subcampo de la danza contemporánea de 2000 a 2009.

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas y el análisis realizado en este capítulo.

En conclusión, según Bourdieu (1990) la estructura de un campo se redefine de acuerdo con “la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (p. 110). Con esto en consideración, se deduce que entre 2000 y 2009 el campo artístico de la danza contemporánea tuvo una etapa de lucha interna por el reconocimiento, la legitimidad y los recursos que otorgó el gobierno. Una lucha de los artistas emergentes que entraron en el campo y tuvieron un reconocimiento por parte de los artistas legitimados, pero también por ocupar los espacios de mediación que ellos ocuparon. Una lucha simbólica para estar en la prensa, para estar en los espacios, para tener un lugar de poder en el interior del campo.

Como en cualquier campo social existieron conflictos internos, laborales o personales, pero también se notó una etapa de complicidad y compromiso, se realizaron colaboraciones tanto artísticas como de difusión y divulgación, entre los

agentes sociales de un campo que se consolidó y tuvo reconocimiento y visibilidad, más allá del espacio social de Guadalajara, se incluyó el ámbito nacional. El apoyo de las instituciones también propició el crecimiento y consolidación del campo artístico, el cual, como se podrá observar en el siguiente capítulo, sufrió la desvinculación de las relaciones al interior del campo, situación que afectó drásticamente la configuración del mismo, dejando atrás el auge y el apogeo.

CAPÍTULO 4

ETAPA DE INTERNACIONALIZACIÓN DEL SUBCAMPO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA E INICIO DE LA DESVINCULACIÓN ENTRE LOS AGENTES Y LAS INSTITUCIONES (2010-2019)

En este capítulo se ahonda en lo que se ha llamado la etapa de consolidación del campo a nivel nacional, analizando los efectos que tuvieron la globalización, los apoyos gubernamentales, el posicionamiento nacional e internacional y los eventos que contribuyeron a la expansión de propuestas coreográficas.

Se señala el crecimiento de agrupaciones, la proliferación de colectivos dancísticos, la consolidación de un subcampo primordialmente independiente y la desaparición de la gran mayoría de propuestas representativas de instituciones. Además, se analizan los conflictos entre los agentes y las instituciones, provocados por la desvinculación de las relaciones en el interior del campo artístico, y las causas de la disminución de exposiciones dancísticas y audiencia locales observadas durante los últimos años de este período. Posteriormente, se expone la desaparición progresiva que vivió el periodismo cultural de la ciudad.

Esta etapa se caracterizó por el aumento de grupos y artistas independientes, la visibilidad de la danza local en el extranjero, la falta de apoyo por parte de las instituciones para la circulación de la danza contemporánea en la ciudad y los cambios de partidos políticos en el gobierno estatal y municipal. Este período concluye

con un campo artístico que se enfrentaría a la pandemia de 2020, cuyas condiciones y peculiaridades determinaron la situación de los agentes y las instituciones durante y después de la covid-19.

Producción de danza contemporánea

Las condiciones de producción entre 2010 y 2019 en Guadalajara continuaron marcadas primordialmente por el trabajo de los grupos independientes. A la par, en esta etapa se observó un aumento significativo en la proyección del trabajo de algunas agrupaciones en festivales y encuentros de danza contemporánea en el extranjero, y un incremento en una estructura de trabajo colaborativo: los colectivos. En este apartado se revisa el aumento de la población del subcampo y su proyección a nivel internacional.

Las agrupaciones independientes, los colectivos y sus obras

En este período se identificó la creación de 29 agrupaciones y solistas, todas independientes. Destaca la proliferación de los colectivos artísticos, es decir, grupos de artistas que tienen objetivos en común que, más que una dirección unilateral, apostaron por el trabajo colaborativo.

El arte colectivo hace referencia a la unión de un grupo de artistas, desde dos hasta muchos más. Dicha unión se realiza con la intención de colaborar entre los mismos artistas para generar uno o varios trabajos artísticos. Generalmente, los artistas que se unen para crear una obra de arte colectivo suelen compartir pensamientos o ideas políticas, sociales o culturales, y sus obras expresan gran contenido de estos ideales. Por otra parte, en la mayoría de los casos, los colectivos artísticos no acostumbran a trabajar motivados por un fin económico, sino que la mayoría de sus obras son sin fines de lucro (Mejía, 2021).

El lugar que ocuparon los integrantes de los colectivos en el subcampo de la danza contemporánea local fue variado, se conformaban por artistas legitimados con amplia trayectoria que convivieron con artistas en proceso de legitimación y con bailarines emergentes o estudiantes de danza contemporánea. Asimismo, fomentaron la interdisciplina con integrantes provenientes del subcampo del teatro o de las artes visuales.

El colectivo se caracterizó porque la creación, la interpretación y la gestión de la producción dancística fueron realizadas por todos los miembros. Otro rasgo distintivo fue la fusión o mezcla de varias técnicas y estilos. En la mayoría de los casos, los agentes sociales que integraron los colectivos tenían diversa formación técnica o de estilo, lo que abonó a la exploración de un lenguaje grupal en el que la libertad de propuesta fue primordial. El colectivo, además, libró de la responsabilidad total a un solo director o coreógrafo y sumó fuerzas y habilidades tanto para la creación como la gestión de la producción. Al respecto de su experiencia de trabajar con un colectivo, Larisa González, integrante del Colectivo i, opinó:

Lo que implica ser parte de un colectivo tiene que ver con mi necesidad escénica de transferir hacia otras disciplinas que no son mi dominio, pero, por otro lado, abrir el objetivo de realizar una obra a la colaboración de otros creadores de otras especialidades artísticas. Aunque se pueden tener grandes logros, también se corren riesgos por intervenir muchas visiones, pero cuando hay una organicidad las visiones se suman. Trabajar en colectivo para mí significa trabajar en colaboración, sumando al proceso creativo hasta llegar al producto final (L. González, comunicación personal, 15 de noviembre de 2021).

Ahora bien, si sumamos las 29 nuevas agrupaciones, solistas y colectivos (ver tabla 8) a las 21 agrupaciones o solistas de los dos períodos expuestos en los capítulos 2 y 3 que estuvieron vigentes en esta etapa, se observa que entre 2010 y 2019 existieron aproximadamente 50 grupos de danza contemporánea,¹ de los cuales dos fueron compañías representativas y 48 independientes. De las 29 agrupaciones de

¹ El número de agrupaciones que se presenta en este libro es aproximado, ya que es posible que existieran otras propuestas que no fueron documentadas o que la investigación no encontró en la revisión documental.

la etapa que atañe a este capítulo, identificamos que once fueron dirigidas por egresados o profesores de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara, y que los bailarines egresados se incorporaron a los colectivos o a los grupos independientes.

Tabla 8. Agrupaciones y solistas que se integraron al subcampo de la danza contemporánea entre 2010 y 2019

| Nombre de la compañía | Director | Representativa o independiente | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|---|---|--------------------------------|-----------------|---------------------|
| Compañía La Resistencia | Iván Ontiveros Meztlí Robles | Independiente | 2010 | Vigente |
| Proyecto al Margen | Karen de Luna | Independiente | 2010 | Vigente |
| Cuerpo Rojo | Mario González Rocío Inzunza | Independiente | 2011 | 2014 |
| Compañía Jaguar Danza Acción | Carolina Vorrath Claudia Quiñones | Independiente | 2012 | 2019 |
| 8 ADN Cuerpos en Acción | Narciso Sánchez Luis Betancourt | Independiente | 2012 | Vigente |
| Colectivo Nómada, Cuerpo Sonoro en Movimiento | Georgina Gastélum Velvet Ramírez Héctor Aguilar | Independiente | 2012 | Vigente |
| Huitzil Danza-Teatro | Karla Pantoja Juan Manuel González | Independiente | 2012 | Vigente |
| Loat | Karen García | Independiente | 2012 | 2019 (aprox.) |
| Nubem | Josué Valderrama | Independiente | 2012 | Vigente |
| El Cruu | Meztlí Robles | Independiente | 2013 | Vigente |
| Compañía de Rocío Inzunza | Rocío Inzunza | Independiente | 2013 | Vigente |
| Paralelo teatro | Alejandro Rodríguez Ana Paula Uruñuela | Independiente | 2015 | 2019 |
| AJNA | Guillermo Naranjo Omar Gabiño | Independiente | 2015 | Vigente |
| Colectivo i | Larisa González | Independiente | 2015 | Vigente |
| M8 Danza | Nicole Saucedo | Independiente | 2015 | Vigente |
| Primer Plano | Alexa Romero | Independiente | 2015 | 2018 |
| Alejandra Ibáñez | Alejandra Ibáñez | Independiente | 2015 | Vigente |
| Gabriela Cuevas | Gabriela Cuevas | Independiente | 2015 | Vigente |

| Nombre de la compañía | Director | Representativa o independiente | Año de creación | Vigente al año 2021 |
|-----------------------------|--|--------------------------------|-----------------|---------------------|
| Hikuri danza | Betsaida Pardo Jairo Heli | Independiente | 2015 | Vigente |
| Colectivo Norte-Guadalajara | Narciso Sánchez | Independiente | 2016 | Vigente |
| Velvet Ramírez Danza | Velvet Ramírez | Independiente | 2016 | Vigente |
| La Güera | Temóc Camacho Michel Alzaga | Independiente | 2016 | Vigente |
| Colectivo Extracto | Mayra Ávalos | Independiente | 2016 | 2018 |
| Colectivo Acqd | Daniel Rutter | Independiente | 2017 | Vigente |
| Latido Púrpura | Alejandra Díaz | Independiente | 2017 | Vigente |
| M31 | Colectiva | Independiente | 2018 | Vigente |
| Fortuna Producción Escénica | Melissa Priske José Gabriel Rodríguez | Independiente | 2018 | Vigente |
| Proyecto Arena | Mayra Ávalos | Independiente | 2018 | Vigente |
| Resiliente | Mily Mendoza Francisco Monroy | Independiente | 2019 | Vigente |

Fuente: elaboración propia con información del programa de mano del Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019), Ortega (2020), Pulido (2016), Proyecto al margen (s/f), Latido púrpura (2021), Alejandra Ibáñez Gómez (2020), Colectivo Extracto (2019), Flipsnack (2018), PAOS GDL (2020) y comunicación personal con agentes sociales.

El incremento del número de agrupaciones de danza contemporánea se reflejó en el aumento de las coreografías que se crearon y estrenaron en espacios formales y alternativos en este período. Debido a la proliferación de colectivos, las coreografías que se compusieron de manera grupal también incrementaron.

Algunas de las obras que se estrenaron durante esta etapa fueron: Paloma Martínez compuso *Los objetos de Penélope* (2013), *ECO* (2014), *Recovecos* (2017) y *Brotado de la tierra* (2018); Martha Hickman creó las coreografías *Juegos Barrocos* (2012), *Muerte del alma* (2014), *Danza de poetas* (2017) y *Mujer habitada* (2019); Antonio González realizó *Sobre el crepúsculo* (2010), *Óperas lúbricas* (2012), *Bondage* (2017) y *Gregor y Franz la metamorfosis* (2018) (esta última en colaboración con Adolfo Galván); y Conrado Morales creó *Angelórum* (2010) y *Sacra* (2019).

Por su parte, Olivia Díaz presentó *Naturaleza vital* (2011), *Artificialis* (2013), *Buscando pero no encuentro* (2014), *Búsqueda* (2014), *Contacto adictivo* (2014), *Tercera llamada... aquí estoy* (2014), *Grito desesperado* (2015), *Reflejos* (2015), *Así es la vida* (2015), *Con la esperanza de volverlo a ver* (2015) e *Intenso sentimiento* (2017); De Héctor Torres se estrenaron las obras *Ying y Yang* (2010), *El lugar dónde los ángeles sueñan* (2011), *Como el cristal* (2012), *Estudio sobre el cuerpo y el ritmo* (2013), *Humana naturaleza* (2013), *Sobre el tablero de Go* (2014), *Ancestros* (2019) y *Estudio final* (2019).

En el caso de los colectivos, las siguientes creaciones de danza contemporánea fueron realizadas de manera grupal: *El elogio de la locura* (2014) del Colectivo i; *Esta puta nostalgia* (2015) creada por los colectivos La resistencia y el Cruu; *Amores de azahar* (2011) de Tso palabras del cuerpo; *Gennúm* (2010), *Introspección* (2011), *Perpetuos* (2012), *Animales humanos inadaptados* (2016) (ver fotografía 9), *Prototipo de 5* (2017) y *Unboxing* (2019) de DOCA danza contemporánea; *La contundencia del cuerpo y lo efímero* (2017), *De perlas, machaca y sarape* (2018) y *Aquí se navega en la oscuridad* (s/f) del Colectivo Norte-Guadalajara; *Chaak* (2014) de Jaguar Danza Acción; *El imperio de Eternity* (2016) y *La caverna me hizo creer en hadas* (2017) del colectivo La Güera; y *Acuerdos espontáneos* (2019) del colectivo Acdq.

En esta etapa se incluyen también las creaciones de Alfonsina Riosantos: *Caminata del ciervo* (2014), *Tres instantes de una flor* (2017), *Lugar* (2019), *Narciso* (2019) y *El ensueño* (2019); de Larisa González: *Tajo* (2015), *Pequeña ofrenda de tristeza y tiempo* (2019) y *Niños juego cruzado* (2013), “una obra que expresa la mirada de los niños ante la ola de violencia cotidiana; la temática aborda a los niños víctimas colaterales de la guerra contra el Narco” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2013).

De Meztli Robles se estrenó *Del policroma al gris* (2013), *A ser...* (2017) y *Esta puta nostalgia* (2016), dentro del colectivo Cruu, proyecto que:

[t]iene como objetivos lograr una integración de los elementos de la obra en función de un discurso dancístico rico en significaciones así como fomentar

el acercamiento al arte escénico a públicos transeúntes y trabajadores de la construcción, además ahondar en el paradigma de la distribución del trabajo polemizando las distinciones de clases sociales y por último, pero no menos importante, entablar un diálogo entre las necesidades reales de producción y lo que el artista puede decidir en el momento de disponer de recursos inmediatos para generar una armonía dentro de la socioesfera (Zea, 2014).



Fotografía 9. Coreografía *Animales humanos inadaptados* del grupo independiente DOCA. Fuente: fotografía tomada por Jacobo Ríos.

También se presentaron las obras *Alfonsina y nosotras* (2010), *Cuerpos sonoros* (2012), *Tarot* (2016), *El gran último round* (2016), *La comuna* (2017) y *Aqua* (2019) de Rocío Inzunza; de Hiram Abif las coreografías *El viaje cotidiano - La enajenación de los sentidos* (2010), *Lágrimas de mar* (2011), *Suite Huasteca* (2011), *Cancionero* (2012), *Tocando tus palabras* (2013), *Piedra del sol* (2014), *Mekaniks* (2015), *El silencio de las hojas* (2016), *Al límite de la memoria* (2016), *Polvo eres* (2017) y *El nombre del viento* (2018). De Olga Gutiérrez *Underconstruction* (2010), *Querido error* (2011), *Nosotros estamos aquí* (2012), *Diente de oro* (2015), *Truco* (2016), *Organizarnos* (2017), *Estado de emergencia* (2017) y *Fantasma* (2019).

Rafael Carlín compuso y estrenó *México Wonderland* (2010), *Torerador* (2011), *Aves en duelo* (2011), *Los que sueñan* (2012), *Apocalipsis* (2012), *Adán, teoría sobre el deseo* (2014), *Alquimia* (2014), *Ritual de fe* (2015), *Romeo y Julieta* (2016), *La primavera* (2016), *Carmina Burana* (2017), *La batalla de Valeria* (2018) y *Terciopelo* (2019).

El coreógrafo Pablo Serna estrenó *Danzas eternas* (2017) y *Caliche* (2012), obra que expresa los arquetipos del delirio y la locura interpretando sones y canto duranguense cardenche. En palabras de Serna, *Caliche* es resultado de “muchas sensaciones e interiorización, es una búsqueda en el propio cuerpo, y así se logra el entorno poético” (Melchor, 2012). De Karen de Luna se realizaron las obras *Wabi-sabi Difusa impermanencia* (2012), *Fuga* (2012), *Tiempos inertes (V.03)* (2013), *Punto muerto* (2015), *Ejercicios para cerrar asuntos / Intento 1: hemos-tasis-bleeding* (2015), *Aquí mis manos* (2016), *Biografía en 8* (2016), *4 veces 1 = a UNO* (2017) y *Encuentro y desprendimiento / Los hilos del destino* (2018); y de Sandra Soto, *4 tiempos* (2010), *Retrospectiva* (2011), *U Qux Cah corazón del cielo* (2019) y, en colaboración con Iñaqui Oyarvide, la coreografía *Kuki o Yomu* (2019).

Por su parte, Josué Valderrama estrenó *Despertares* (2012), *Tierra de temporal* (2013), *Carmina Burana* (2013), *Introspectiva* (2014), *Triquina* (2015), *El inconsciente fluir del tiempo* (2016), *Singularidades femíneo* (2017) y *La última respuesta* (2019). *Singularidades femíneo*: “Es una obra de danza contemporánea protagonizada por mujeres fuertes y reales, conflictuadas, aisladas, encontrando un lugar, comprendiendo a la otra, matriarcas de una nación o de una familia, fémicas que mueven al mundo, singularidades en coincidencia, un universo de posibilidades” (Nubem Danza, 2020).

Beatriz Cruz realizó las creaciones *Piedras de agua* (2010), “pequeñas historias de muerte y agua que, contadas por muñecas antiguas, evocan nuestros más profundos recuerdos” (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2017) (ver fotografía 10), *Memorias del viento* (2013), *Tríptico de sombras* (2016) en colaboración con Yumiko Yoshioka, y *Xolo/Árbol de la luna* (2019). También se presentaron al público: *Furia* (2019) de Eva Luz Carrillo; *II-Umánico* (2010), *La sombra de un vaporizado* (2011), *Frecuencia N* (2013), *El alba* (2013), *Momi*,

relato en fa (2014), *Umbral de ecos* (2014) y *Resománica* (2016) de Paola Vidal; *La función de habitar* (2015) (ver fotografía 11) y *Sakura* (2018) de Velvet Ramírez; *La bestia, historias que migran, historias con rostros* (2012), *La niña de las caricaturas* (2015) y *Se va y se corre* (2015) de Ana Paula Uruñuela; *Hope* (2015) de Pablo Jasso; *De Arena* (2012) de Cecilia González; y *Trayectorias convergentes* (2017) de Damariz Hernández.



Fotografía 10. Coreografía *Piedras de Agua* de Beatriz Cruz.

Fuente: fotografía tomada por Vera Gallegos.



Fotografía 11. Coreografía *La función de habitar* de Velvet Ramírez.

Fuente: fotografía tomada por Selene González.

Del coreógrafo Guillermo Naranjo se presentaron las obras *Piloteando mi vida* (2015), *Bla bla bla* (2016), *Metus* (2018) y *Tiempo muerto* (2019). También se estrenaron de René González: *Hay días* (2010), *Alba, orto en tres actos y prólogo* (2012), *El libro que no tenía letras* (2015) y *Niños de cartón* (2019); de Alma Gómez, *Danzas de agua* (2016); de Nicole Saucedo, *Escena sobre la mesa* (2014), *Brain S.O. Pretexto de confort* (2015), *SAL in con siente colectivo* (2015), *Tienda de sueños* (2016) e *Híbrido Mostaza* (2018); y de Georgina Gastélum, *Kusiki, las piezas del juego* (2013) y *Todos somos migrantes* (2018).

Por su parte, Nayeli Santos compuso y estrenó: *Les enfants* (2010), *Ich bin Hieren* (2011), *Ejercicio existencial del cuerpo que habla* (2012-2016) y *El fin de la nostalgia* (2019); Alexa Romero: *Amor en rosa* (2015); Adriana Quinto: *Mictlán* (2017) y *Motzaqui* (2018); y Gabriela Cuevas: *Pequeña Ofrenda* (2013), *Anímula* (2013) y *Woman body* (2014).

Al respecto de los cambios que se observaron en esta etapa en las creaciones de danza contemporánea en Guadalajara, Enrique Morales “Chester”, iluminador y director técnico de grupos y festivales de danza, menciona:

Cambió mucho la cualidad del movimiento, los cuerpos se trabajaron más, se fortalecieron más. No porque antes no se hiciera, pero el estilo era completamente distinto. Los creadores se prepararon más en sus conocimientos literarios y musicales. El acceso al internet permite a las nuevas generaciones de bailarinas y bailarines conocer lo que se hace en otras partes del mundo, esto ha modificado mucho el discurso de la danza contemporánea de las nuevas compañías, muchos apostándole a la parte tecnológica, otros a la parte del discurso, pero creo que todos en general a la parte visual. La parte visual se ha potencializado mucho en la danza (E. Morales, comunicación personal, 23 de mayo de 2021).

En conclusión, esta etapa se caracterizó por la diversidad en las temáticas, lenguajes, estilos y estética de las creaciones coreográficas. Además, se identificó el uso de la tecnología que se integró al trabajo escénico, la multidisciplina creativa y la exposición en espacios alternativos; y gracias a este avance tecnológico y su utilización en la danza, proliferó la videodanza. Las creaciones colectivas potencializaron

una manera de hacer danza en la que se conjugaron varias visiones, discursos y estilos en una misma obra dancística. Así, convivieron en el campo artístico de la danza contemporánea de Guadalajara la danza abstracta, minimalista, virtuosa, urbana, teatral, contenida, de confrontación social, de reflexión interna y de explosión externa. Esto hizo de esta etapa una marcada por la diversidad en todos los aspectos que rodean a la creación y presentación de una obra dancística de danza contemporánea.

Internacionalización de las agrupaciones

Debido a factores como la globalización, las redes sociales y el apoyo del gobierno, específicamente para salidas al extranjero, este período se caracterizó por una fuerte visibilidad del trabajo del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara en festivales, encuentros o eventos realizados en diversos países. Esto no quiere decir que antes no se efectuaron giras al exterior del país, sino que estas fueron de manera esporádica y principalmente por grupos representativos de alguna institución que cubrieron todos los trámites de gestión y de pago de viáticos. No obstante, varias agrupaciones o solistas salieron del país por su cuenta para divulgar sus obras dancísticas.

Algunos ejemplos que se identificaron de esta proyección internacional del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara se encontraron en las siguientes agrupaciones:

- Transmutación Danza Contemporánea participó en el Festival de Artes Escénicas de Pinar del Río, Cuba, y en el XXIV Festival Internacional de Danza Contemporánea de Managua, Nicaragua.
- Rafael Carlín y compañía realizó una gira en Colombia.
- El grupo Pájaro de Nube participó en festivales en Cochabamba, Bolivia, así como en Los Ángeles y Miami, Estados Unidos, en España y en Francia.
- La compañía Anzar de la UDEG (ver fotografía 12) participó en el 2° Encuentro de Butoh en las ciudades de Barcelona y Granada, España, y en el Festival Iberoamericano de Danza Butoh en Costa Rica.

- El solista Iñaki Oyarvide y la solista Sandra Soto participaron en el 2º Festival Internacional de Butoh Kyoto en Japón.
- Crisol Dance Company acudió a la Feria Internacional Tanzmesse en Alemania.
- Brenda Cedillo asistió al Senryu Butoh en Nueva York, Estados Unidos.
- El Colectivo i participó en 2019 en el IV Festival de Artes Escénicas de Ukhu-pacha en Perú.



Fotografía 12. Coreografía *Caliche* de Pablo Serna, Compañía Anzar de la Universidad de Guadalajara.

Fuente: fotografía tomada por Rafael del Río.

Cabe resaltar la participación del Colectivo i, integrado por docentes, egresados y alumnos de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística (CUAAD), en seis emisiones del Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. Habana Vieja: Ciudad en Movimiento, en La Habana, Cuba (de 2014 a 2019). Una de sus integrantes, la maestra Larisa González, comentó que ella inició la gestión para presentar en ese festival su obra: *Niños: juego cruzado*, con la cual pudo participar en 2014. Recordó que, a pesar de contar con el apoyo de la UDEG con la mitad de los costos, en esa ocasión tuvieron que realizar funciones para solventar los gastos de traslado.

A partir de entonces, inició una estrecha relación artística y amistosa con los organizadores del festival, Eugenio Chávez e Isabel Bustos, la cual permitió que

Larisa González se convirtiera en una gran promotora del festival, primero en el interior de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara, y después en todo el subcampo de la ciudad.

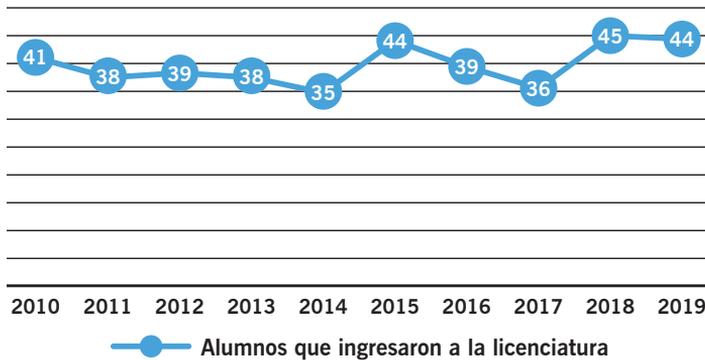
Se observó que cada año aumentó la participación de más agrupaciones en este festival, tanto de alumnos de composición coreográfica –quienes expusieron sus obras coreográficas–, como de creadores emergentes, todos egresados de la UDEG. Ese fue el caso de Jaguar Danza Contemporánea, el Colectivo Mostaza, AJNA, colectivo M31, Guadalupe Arredondo, El Cruu, Adriana Quinto Danza Teatro, entre otros (L. González, comunicación personal, 15 de noviembre de 2021). También se pudo identificar la participación de bailarines egresados de las licenciaturas especializadas en danza en cursos en el extranjero, quienes accedieron por audición. Fue el caso de la bailarina Karla Bátiz, que formó parte de la Mandala Dance Company con sede en Roma. Al respecto de su experiencia, comentó: “Cumplí mis objetivos: haber recibido dos becas para continuar con mi entrenamiento y haber obtenido mi primer contrato en una compañía de danza contemporánea profesional en Italia” (K. Bátiz, comunicación personal, 10 de junio de 2019).

La internacionalización del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara contribuyó a su legitimación no solo a nivel nacional, sino también siendo reconocido en otros países. Sin embargo, con esto se redujo considerablemente la visibilidad en la exposición de esta disciplina en la localidad.

Proliferación de bailarines y creadores universitarios, posgrados en artes y movilidad estudiantil internacional

Como se mencionó en el capítulo 3, la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística de la Universidad de Guadalajara se legitimó en la primera década del siglo XX, a través del reconocimiento de los logros formativos y creativos en los alumnos que se insertaron en el campo laboral de la danza contemporánea a nivel local, estatal y nacional. En los años posteriores, se incrementó el ingreso (ver gráfica 6) y egreso de estudiantes de danza en la licenciatura, se promovió la

movilidad con intercambios nacionales e internacionales y se fomentó el estudio de un posgrado dentro de la institución, sobre la línea de la investigación-creación.



Gráfica 6. Alumnos que ingresaron a la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística (2010-2019).

Fuente: elaboración propia con información de la base de datos de ingresos de alumnos de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística proporcionada por la Coordinación de Carreras de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara.

Entre 2010 y 2019 el ingreso a la licenciatura fue de 399 alumnos. No pudo calcularse el egreso total porque las generaciones de 2016 a 2019 aún se encontraban activas cuando se realizó esta investigación; no obstante, se identificaron 148 egresados entre 2010 y 2015, esto es, 148 bailarines y coreógrafos que formaron parte del campo artístico de la danza contemporánea. De los egresados, un porcentaje corresponde a originarios de varios municipios de Jalisco, mientras que otra parte de los artistas venía de diferentes ciudades del país, quienes regresaron a su lugar de origen una vez que terminaron la carrera.

Como se mostró en el apartado anterior, el subcampo de la danza contemporánea estuvo conformado por agrupaciones independientes, por lo que estos 148 artistas estuvieron distribuidos en las agrupaciones y colectivos. Al respecto, las preguntas que se vuelven necesarias son: ¿de qué vivieron?, ¿de dónde obtuvieron sus ingresos?; si en 2019 se redujeron las temporadas en los teatros, ¿dónde bailaron?, ¿dónde expusieron su trabajo?, ¿dónde entrenaron?, ¿dónde ensayaron?

En esta etapa la ciudad contó con tres programas educativos de licenciatura. Aparte de la UDEG, la Secretaría de Cultura tuvo hasta 2017 la Licenciatura en Artes, además de la escuela privada Escena 3, dirigida por el maestro, bailarín y coreógrafo Josué Valderrama. Escena 3 es, hasta la fecha de publicación de este libro, una opción más para la formación de bailarines de danza contemporánea que también aumentó su ingreso y egreso, y fomentó el crecimiento de agentes sociales del subcampo de la danza contemporánea local.

En lo referente al Programa de Nivelación de Licenciaturas en Artes, Ismael García, el primer titulado de la Licenciatura en Artes Escénicas con orientación en danza contemporánea, y director del programa de nivelación desde 2011 hasta el momento en que se escribió este capítulo, comentó que desde 1995 (fecha de inicio del programa) hasta 2021 se tuvo un promedio de 1 228 alumnos egresados de diferentes estados de la república mexicana –no se proporcionó el número de egresados que residieron en Guadalajara–. De igual forma, señala que fueron 32 los convenios que se trabajaron con diferentes universidades del país para llevar a cabo la nivelación y titulación de los profesores de arte. Entre los alumnos destacados, menciona que se encontraron premios nacionales de coreografía, así como miembros del Sistema Nacional de Creadores de Arte y del Sistema Nacional de Investigadores. No es factible realizar la estadística de cuántos ingresaron por generación, debido a la falta de seguimiento en algunas administraciones (I. García, comunicación personal, 5 de marzo de 2021).

Como se expuso en el capítulo 2, la mayoría de las instituciones de educación superior de la república mexicana integraron en sus programas educativos la enseñanza de la danza contemporánea en los años noventa, lo que propició el aumento de profesionales en esta disciplina que tomaron como carrera universitaria su trabajo dancístico. Posteriormente, en la primera década del siglo XXI, las universidades comenzaron a proponer posgrados relacionados con la investigación o el quehacer creativo en el arte.

Del Mármol y Sáez (2013) opinan al respecto de la investigación teórica en la creación artística:

Las modificaciones en los modos de entender y valorar el arte y su creciente reconocimiento como un modo de producir conocimiento han producido cambios en las instituciones formadoras de artistas [...] generando nuevos espacios dedicados a la profundización teórica y la investigación académica y un mayor interés en estas actividades. Todo esto estimula la creciente presencia y participación de artistas-investigadores en ámbitos académicos tradicionalmente propios de las ciencias sociales, multiplicando las conexiones, convergencias y diálogos entre ambos campos (p. 201).

La Universidad de Guadalajara, en el Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, en busca de profundizar los estudios teóricos, técnicos y metodológicos de las artes, ofertó en 2011 la Maestría en Educación y Expresión para las Artes. Hugo Gil, Gloria García, Germán Palacios, Azucena Cortés y Rosa Zamudio (profesores del área de Artes Plásticas, Visuales y Teorías e Historias) fueron los docentes que diseñaron e implementaron la maestría principalmente. Desde su inicio, dentro de sus propósitos estuvo que los estudiantes desarrollaran competencias creativas, investigativas y de producción artística. Por ello, en conjunto potenciaron los saberes y las experiencias previas, incrementando la acción introspectiva –a partir de la capacidad reflexiva de los procesos creativos–, y propiciaron la capacidad de documentar la sustentación teórica en la producción artística (Gil, 2020).

El posgrado cuenta con dos orientaciones: educación y producción artística. Esta última, aunque no lo plantea en su programa educativo, se relaciona con la manera de abordar la creación artística que se potencializa en la etapa analizada en este capítulo (2010-2019), conocida como investigación-creación.

Desde las ciencias sociales se reconoce el carácter especulativo, experimental y abierto de la praxis artística y se revaloriza el conocimiento a través del hacer, dando lugar a la legitimación de nuevos modos de producir y transmitir el conocimiento, más afines a los modos de crear habituales en los artistas. Desde el ámbito artístico se reconocen y valorizan la sistematicidad de la práctica científica, así como la curiosidad e inquietud que la motorizan volviéndose cada vez más frecuente la referencia a la investigación para dar cuenta de cierto modo de encarar los procesos creativos (Del Mármol y Saéz, 2013, pp. 200-201).

De igual manera, la Universidad de Guadalajara, con el programa educativo de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística, contribuyó a la internacionalización de los bailarines y creadores del campo artístico de Guadalajara a través de su programa de intercambio académico. Los convenios con diferentes instituciones propiciaron que sus alumnos tuvieran estudios en universidades nacionales y de otros países (Colombia, Argentina, Chile, Estados Unidos y España). Gracias a esto algunos estudiantes conocieron otros programas de estudio y ejecutaron trabajos artísticos en culturas diferentes a la propia, a la vez que generaron vínculos con artistas de otros países, lo que modificó su manera de crear y gestionar la danza contemporánea.

Por su parte, los alumnos de la licenciatura participaron por iniciativa propia en concursos y muestras, y entre los premios obtuvieron becas para estudiar en escuelas europeas. En 2019, a través del vínculo generado con Karla Bátiz, bailarina egresada, y Paola Sorressa, directora de la compañía Mandala Dance Company con sede en Roma, Italia, se realizaron algunas audiciones en Guadalajara en diferentes espacios, incluida la UDEG, para becar bailarines emergentes con una estancia de tres meses en la sede de la compañía. De los once bailarines mexicanos que seleccionó Sorressa, ocho fueron egresados y alumnos activos de la UDEG. Los bailarines estuvieron por tres meses en Roma en un curso intensivo y, finalmente, cuatro egresadas fueron invitadas a integrarse a la Mandala Dance Company de manera definitiva, además, se incorporaron como aprendices una alumna y un alumno (Serrano, 2019).

Así, destacó la participación de estudiantes en festivales internacionales. Por ejemplo, a raíz de la vinculación que efectuó la maestra Larisa González, alumnos de la unidad de aprendizaje titulada Composición coreográfica, participaron en diversas emisiones del Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos. Habana Vieja: Ciudad en Movimiento en La Habana, Cuba. También participaron estudiantes con la maestra González en el Festival Internacional de Danza Universitaria en Bucaramanga, Colombia, en su emisión 2018.

Los procesos de internacionalización de la danza universitaria ayudaron en gran medida a la legitimación del programa educativo a través del trabajo escénico y

creativo de los egresados. La formación que reciben en la institución y el potencial artístico de los jóvenes emergentes se reconoció en otras instituciones y compañías de algunos países americanos y europeos.

En conclusión, la Universidad de Guadalajara, en esta etapa, continuó contribuyendo desde su programa educativo de licenciatura al incremento de agentes sociales del subcampo de la danza contemporánea local. El ingreso y egreso de bailarines y creadores también impactó el campo laboral; sin embargo, como veremos más adelante, no existió una vinculación de estos artistas con la visibilidad en los espacios de mediación, lo que los llevó a formar parte del grupo de agentes sociales que lucharon por encontrar un lugar en el campo artístico.

La institución fomentó la internacionalización de la danza contemporánea de Guadalajara, fenómeno que impactó las condiciones de producción de esta disciplina e impulsó a la legitimación del subcampo de la danza contemporánea a nivel local, nacional e internacional, junto con el reconocimiento de la universidad a nivel internacional. Como ya se mencionó, fue parte de la oferta de posgrados especializados en producción artística, con la creación de una maestría en la cual se insertaron docentes y egresados que comenzaron a realizar obras resultado de investigaciones teóricas.

De acuerdo con esta información, se deduce que, desde la llegada de la danza contemporánea a Guadalajara en 1972 con el maestro Onésimo González, por invitación del maestro Rafael Zamarripa (ver capítulo 1), hasta 2019, la Universidad de Guadalajara jugó un papel de vital importancia en la configuración del campo artístico local, lo que impactó las condiciones de producción, mediación, circulación y consumo de esta disciplina.

Estímulos para la creación y producción de la Secretaría de Cultura Jalisco

En este período se observaron transformaciones radicales en el poder político de Guadalajara y de todo el estado. En un inicio Jalisco era gobernado por Emilio

González Márquez, procedente del PAN, y en 2013 el gobierno estatal cambió con el triunfo electoral del candidato del PRI, Aristóteles Sandoval Díaz (2013-2018). Durante su gestión, la Secretaría de Cultura estuvo a cargo de Myriam Vachez Plagnol, y la Dirección de Danza de esta institución cambió a Coordinación de Danza, lo que significó principalmente la reducción al poder de propuesta y acción de los coordinadores; entre estos se designó como coordinadora en ese período a la bailarina y coreógrafa de danza Butoh, Sandra Soto Regalado.

El gobierno federal estuvo a cargo de Enrique Peña Nieto (2012-2018) del PRI, quien potencializó el modelo neoliberal iniciado por Miguel de la Madrid, lo que impactó determinadamente las políticas culturales del gobierno de Aristóteles Sandoval. En las artes, el neoliberalismo político se vio reflejado en la reducción de presupuesto para eventos locales y la transformación de los grupos artísticos independientes en industrias culturales.²

En 2018 el gobierno del Estado cambió de partido político a Movimiento Ciudadano con el gobernador Enrique Alfaro Ramírez, quien sigue en funciones al momento de escribir este capítulo. Se designó a Giovanna Elizabeth Jaspersen García³ como secretaria de Cultura, mientras que la Coordinación de Danza se convirtió en la Jefatura de la Coordinación de Danza a cargo de Natasha Barba Heredia hasta el mes de marzo de 2020.⁴

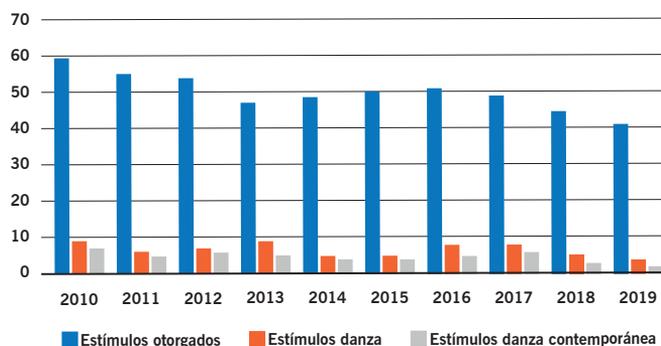
Este gobierno estatal se caracterizó por restarle importancia a las artes, lo cual se vio reflejado en los constantes cambios de secretarías de Cultura, así como de directoras y coordinadoras de danza. En contraposición a la disminución de interés político en la exposición del arte local, se observó un aumento en lo referente al fomento a la creación y a la producción de las artes, incluida la danza contemporánea. Además del Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico y el CECA, la Secretaría de Cultura de Jalisco creó los programas de estímulos *Proyecta producción* y *Proyecta traslados*.

² Hamawi (2019) identifica a las industrias culturales como “la vinculación entre el modo de producción capitalista y la manera de producir y distribuir los bienes culturales” (p. 207).

³ En 2021, renunció Jaspersen a la Secretaría de Cultura, y en su lugar se designó a Lourdes González.

⁴ En 2022, la Jefatura de la Coordinación de Danza se encontraba a cargo de Mariana Cortés Rualcaba.

De 2010 a 2019, el Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de Jalisco otorgó 500 estímulos para la creación y el desarrollo artístico en Jalisco. Al área de danza le correspondieron 66, de los cuales 47 fueron para danza contemporánea, como se aprecia en la gráfica 7. En general, más de la mitad de las becas se destinaron para fomentar la creación y el desarrollo artístico en este género dancístico. Aquí cabe resaltar que en esta etapa cuatro de los creadores obtuvieron el estímulo en dos ocasiones y dos creadoras en tres, por lo tanto, en realidad fueron 39 los artistas beneficiados entre 2010 y 2019.

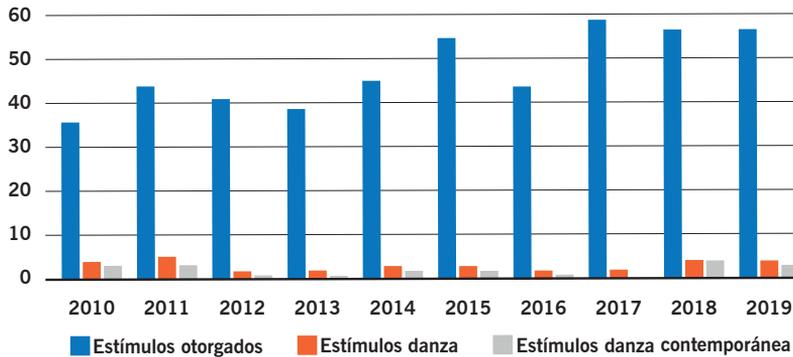


Gráfica 7. Becas otorgadas por el Programa de Estímulos a la Creación y el Desarrollo Artístico de 2010 a 2019.

Nota: las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de la página oficial del Sistema de Información Cultural de México (s/f) y la página oficial de Secretaría de Cultura Jalisco (s/f).

El CECA otorgó en este período 443 estímulos para la creación y producción artística, de los cuales 31 correspondieron a la disciplina de danza, y específicamente 20 a danza contemporánea –dos de las creadoras obtuvieron en dos ocasiones el estímulo–. Se identificó que siete de los creadores también se beneficiaron de las becas PECDA y Proyecta en esta etapa. En la gráfica 8 se observa que la danza en general no fue prioridad en los apoyos que otorgó el CECA y en algunas emisiones ni siquiera se tomó en cuenta a la danza contemporánea, aunque, en general, del total de estímulos para la danza sí se asignó más de la mitad a danza contemporánea.



Gráfica 8. Estímulos otorgados por el CECA de 2010 a 2019.

Nota: las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de la página oficial CECA (s/f).

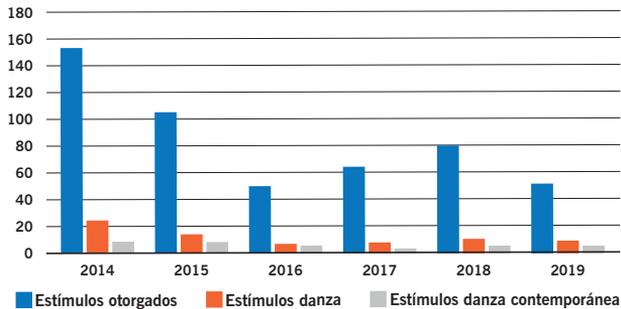
Por su parte, el programa social⁵ *Proyecta producción*⁶ “otorga recursos económicos para costear exclusivamente gastos de producción de proyectos artísticos y culturales a personas físicas o jurídicas con actividades lucrativas y no lucrativas que desarrollen actividades artísticas y culturales” (Gobierno del Estado de Jalisco, 2018a) (ver gráfica 9). El apoyo contempló las siguientes disciplinas: música y arte sonoro, multidisciplina y diseño, artes audiovisuales, danza, lengua y literatura, teatro, artes visuales, publicaciones, patrimonio y gestión cultural para grupos específicos.

De 2014 a 2019, *Proyecta* otorgó 506 estímulos para la producción artística. A la danza se destinaron 74 estímulos, 39 se otorgaron específicamente a la producción de obras de danza contemporánea. Se destaca que cuatro artistas obtuvieron

⁵ Atribuciones: Artículo 20 numeral 1, fracciones I, II, III, VI, VIII, IX y XV de la Ley orgánica del Poder Ejecutivo del Estado de Jalisco, 9 fracción XIV del reglamento interno de la Secretaría de Cultura; 6 fracciones III y V de la Ley de fomento a la cultura del Estado de Jalisco y 5 fracción V de su Reglamento, así como los puntos 7, 9.1, 9.2, y demás aplicables de las Reglas de Operación del Programa *Proyecta*.

⁶ *Proyecta producción* y *proyecta traslados* se realizan en dos emisiones anuales, aproximadamente cada seis meses, en las gráficas 9 y 10 se integra el total anual de cada apoyo.

dos veces el estímulo, dos lo obtuvieron en tres ocasiones y una creadora durante cuatro ocasiones en esta etapa. Cabe señalar que las reglas de operación de este programa solamente requerían de una emisión sin beca entre cada proyecto ganador de un mismo creador o agrupación.



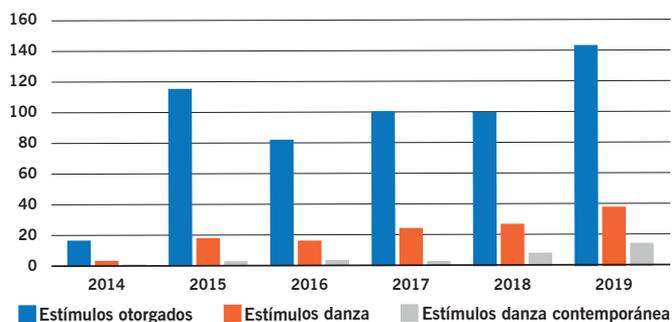
Gráfica 9. Estímulos otorgados por Proyecto producción de 2014 a 2019.

Nota: las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de la página oficial de la Secretaría de Cultura Jalisco (s/f).

Adicionalmente, Proyecto traslados fue un programa que costó los gastos de traslado, en la modalidad de reembolso, a artistas jaliscienses o residentes en Jalisco (ver gráfica 10). El objetivo general de este programa fue, según su página oficial: “Estimular el desarrollo del sector cultural y creativo de Jalisco a través del impulso a la presencia y participación de artistas residentes en el estado en concursos, muestras, exposiciones, residencias artísticas, ferias y festivales de renombre dentro y fuera de México” (Gobierno del Estado de Jalisco, 2018b).

En este período la Secretaría de Cultura también otorgó estímulos para traslados de agrupaciones o artistas individuales a 561 proyectos artísticos, tanto en el territorio mexicano como para viajes internacionales. Se observa que 139 fueron para proyectos dancísticos en general, de los cuales 44 correspondieron a proyectos de danza contemporánea, siendo cinco los beneficiarios que obtuvieron la beca en dos ocasiones, y dos quienes la obtuvieron en tres ocasiones.



Gráfica 10. Estímulos otorgados por Proyecta traslados de 2014 a 2019.

Nota: las barras azules corresponden al total de estímulos otorgados en cada emisión, las barras naranjas a los estímulos destinados a la danza en general y las barras grises a los estímulos que de la danza se asignaron específicamente a proyectos de danza contemporánea.

Fuente: elaboración propia con información de la página oficial de la Secretaría de Cultura Jalisco (s/f).

En resumen, la Secretaría de Cultura otorgó en esta etapa 150 estímulos para la danza contemporánea, distribuidos en la creación, desarrollo y traslado de proyectos.

Para conocer la opinión de algunos agentes del subcampo de la danza contemporánea acerca de la importancia de los apoyos económicos por parte del gobierno en tanto calidad y cantidad de las obras de esta disciplina, se aplicó un cuestionario a 20 artistas de danza contemporánea (creadores e intérpretes) que estuvieron activos en la ciudad de Guadalajara en el período de estudio. El rango de edad de los artistas fue entre 32 y 53 años, el de menor años de trayectoria tuvo ocho y el de mayor 33.

La mayoría de los artistas señaló conocer los programas de becas que ofertaron las instituciones gubernamentales de cultura para la creación y la producción artística en Jalisco. De ellos, 15 participaron en alguna convocatoria entre 1995 y 2019 para obtener estímulos. Esto es, cinco de los bailarines a los que se accedió no solicitaron ninguna de las becas que ofreció el gobierno estatal, se desconocen los motivos. De los 15 artistas que solicitaron beca, 75% fue beneficiado con alguno de los apoyos.

Por otra parte, más de la mitad opinó que en algunas ocasiones el otorgamiento de becas sí contribuye a elevar la calidad de las obras de danza contemporánea

o de arte en general. Mientras que dos de las artistas consideraron que los apoyos siempre propician el aumento del nivel de las obras. En un punto intermedio, 30% señaló que casi siempre el contar con estímulos o apoyos otorgados por el gobierno no puede influir en el mejoramiento de la calidad de las obras que producen.

Cabe destacar que poco más de la mitad mencionó que solo algunas veces estos estímulos se otorgaron de manera transparente y democrática, y una encuestada opinó que no se hicieron de manera transparente. Cuando se habla de transparencia y democratización del otorgamiento de los estímulos, se refiere al proceso de selección, el cual debió realizarse de manera imparcial y atendiendo a lo que la convocatoria estipula, como indicadores de viabilidad e impacto artístico y social de las propuestas que fueron beneficiadas.

Finalmente, la mayoría (80%) plantea que el número de becas que otorgó el gobierno para apoyar la creación y el desarrollo dancístico fueron insuficientes para beneficiar a los artistas de danza contemporánea que trabajaron en Guadalajara. Como se pudo observar en los capítulos 2 y 3, la cantidad de agrupaciones, coreógrafos y egresados de la Universidad de Guadalajara fue mucho mayor al número de las becas que otorgó el gobierno a la danza contemporánea. Por lo tanto, la producción de la danza contemporánea, que aumentó considerablemente a lo largo del período de estudio, no pudo haber dependido del apoyo del Estado.

En conclusión, las políticas culturales de financiamiento, propias de cada uno de los tres gobiernos que estuvieron vigentes entre 2010 y 2019, propiciaron la poca continuidad de visibilidad de la danza contemporánea en la ciudad. No obstante, contribuyeron al aumento de producciones de esta disciplina, así como las posibilidades de acceso a festivales internacionales al otorgar apoyos para el pago de traslados.

En el análisis de los espacios de mediación o circulación se pudo examinar la desvinculación entre los agentes sociales y las instituciones del campo, esto se trata de manera detallada en el capítulo 5.

La recepción de la danza contemporánea en Guadalajara

Al respecto de la recepción de la danza contemporánea en la etapa que se analiza en este capítulo, casi en su totalidad los gestores y periodistas que fueron entrevistados opinaron que el consumo de la danza contemporánea fue bajo, pero que en los últimos años el público se alejó en gran medida.

Por otro lado, la mayoría de los directores de agrupaciones comentaron que el consumo de danza fue bueno y que tuvieron mucha audiencia, lo que muestra una realidad vista desde dos puntos no coincidentes, lo cual reflejó una parte de la desvinculación entre los artistas y las instituciones, esto es, no vieron la realidad de una misma manera.

La opinión de los públicos

En los últimos años, se dejó de utilizar el concepto de público en singular para hablar de públicos en plural. Esto se debe a que el concepto de público puede considerarse “abstracto, uniforme y homogéneo, ahora estamos derivando en la idea de que los públicos son grupos de personas con intereses y contextos muy distintos, circunstanciales y que, por lo tanto, son posibles múltiples públicos” (Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco, 2015, p. 15). Para profundizar en algunos aspectos del consumo de la danza contemporánea en Guadalajara, se realizó una encuesta con preguntas encaminadas a conocer preferencias de géneros dancísticos, motivos para asistir o no a una función de danza contemporánea, niveles de satisfacción y preferencias de foros.

El número de la muestra se determinó tomando en cuenta la cantidad de personas que aproximadamente asistieron a tres temporadas de danza contemporánea que se efectuaron en la ciudad de Guadalajara en 2019, dos temporadas de cuatro funciones en el Teatro Experimental de Jalisco (aforo total de 381 butacas) y una de tres funciones en el Larva (aforo total de 900 butacas). Esta información se corroboró con la proporcionada por el funcionario de Cultura UDG, Guillermo Covarrubias, quien consideró que las funciones de danza contemporánea que se

programaron en los espacios que pertenecen a esta institución contaron un aproximado de 60 espectadores en cada evento.

Se determinó entonces que la muestra estaría integrada por 60 personas, hombres y mujeres mayores de 15 años, que residieron en Guadalajara –o sus inmediaciones–, que no fueran ni artistas ni estudiantes de danza de ningún género y que en algún momento de su vida asistieron al menos a una función de danza contemporánea. La encuesta se aplicó de manera virtual a 53 personas⁷ (28 mujeres y 25 hombres).

Entre los datos obtenidos, 56.6% indicó que sus padres los llevaron a ver danza de niños, mientras que 41.5% no asistió a funciones de danza en su infancia, y solamente una persona no lo recordó. Sobre la preferencia o gusto por determinado género de danza, se les dio la opción de elegir varias opciones. Se encontró que 79.2% de los participantes mencionó la danza contemporánea, aunque de estas solamente tres la indicaron como única opción. Por su parte, 59.9 % eligió entre sus preferencias a la danza folclórica y 47.2% a la danza clásica.

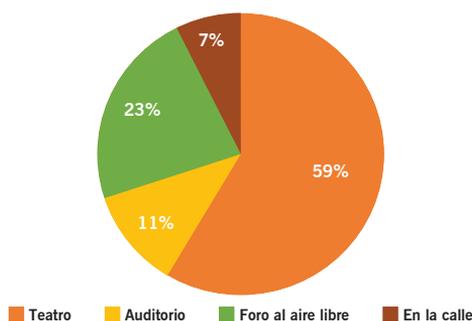
Las tres principales razones por las que asistieron a la o las funciones de danza fueron, en orden de relevancia: 1) invitación de amigos, 2) interés por la compañía que se presentaba y 3) invitación familiar. Esto permitió corroborar que, por lo general, se asiste a funciones de danza contemporánea por invitaciones, y ya de manera posterior se espera que se asista por iniciativa propia.

Está fuera del alcance de esta encuesta conocer la experiencia como espectador ante una función a la que asistieron por invitación; además, es probable que los amigos o familiares que los invitaron formaran parte del elenco de la obra a presentarse. Por el contrario, acudir a una función tomando como motivación la compañía que se presentó, habla de un interés acerca de la expresión artística o el lenguaje, siendo probable un conocimiento previo como espectador.

En la gráfica 11 se exponen los tipos de espacio donde los encuestados opinaron que les gustaría apreciar la danza contemporánea, esto es, los lugares en los que podría considerarse que se contaría con más afluencia de públicos de este tipo

⁷ Se envió el cuestionario a 60 personas, pero solamente lo respondieron 53.

de manifestación dancística. Como se puede observar, más de la mitad de los participantes (59%) prefirió los espacios teatrales formales, lo cual lleva a preguntarse ¿entonces, por qué la asistencia es tan baja? El aforo de los teatros de Guadalajara fluctúa entre 200 y 900 butacas, y en promedio asisten 60 personas por función, por lo que se identifica una contradicción al comparar estos datos con los del cuestionario, donde fueron precisamente estos tipos de espacios los preferidos para apreciar la danza.



Gráfica 11. Espacios de preferencia para asistir a funciones de danza contemporánea.
Fuente: elaboración propia con datos del cuestionario Públicos.

El segundo espacio que dijeron preferir los encuestados, con 23%, fue la de los foros al aire libre. Generalmente, este tipo de actividades se ofertaron por instituciones culturales en festivales; contrariamente a lo que pudiera tomarse como una estrategia de formación de públicos, las exposiciones en la calle fueron las menos preferidas por los encuestados. Esto puede explicarse debido a que las funciones callejeras se realizaron con la intención de dar posibilidad de conocer esta manifestación dancística a personas que no han asistido a teatros o foros alternativos. Ya que esta encuesta se efectuó a personas que sí asistieron a funciones dancísticas, al parecer a la mayoría no le gustó ver danza contemporánea en la calle, sino en teatros o auditorios.

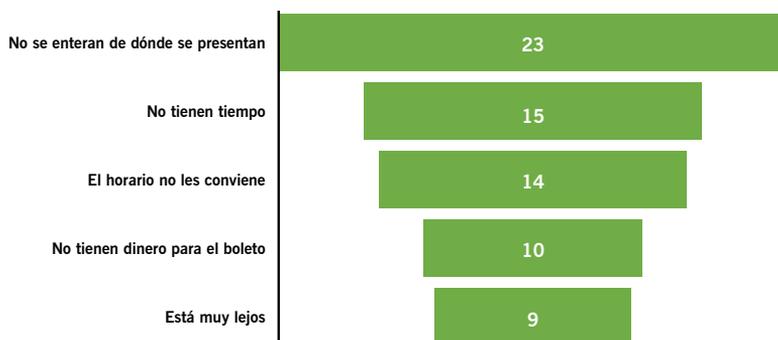
Los cuatro motivos principales por los que podrían asistir a ver danza contemporánea fueron, en orden de preferencia: 1) por el estilo de danza que se presenta, 2) por la

recomendación de familiares, 3) por la compañía que se presenta y 4) por comentarios o reseñas de prensa. Se observa que estas razones aluden a un interés personal por cierta compañía o lenguaje, esto significa que existe un interés propiciado por experiencias previas como espectadores, que los lleva a buscar un cierto estilo o agrupación, y para ello recurren a buscar información. Esta búsqueda puede ser en diversos medios, como la prensa cultural. En tanto a la recomendación de familiares, no se especificó si fue una recomendación de lo que se presenta o si los familiares formaron parte del elenco de la obra.

Con respecto a los motivos por los cuales no asistirían a una función de este género dancístico, las principales razones fueron que no se enteran y no tienen tiempo o el horario no les conviene; en menor medida, señalaron que carecen de dinero para comprar el boleto (ver gráfica 12).⁸ Con esto se advierte que, si bien la gran mayoría considera que la danza contemporánea formó parte de sus preferencias, pareciera que la poca audiencia se debe a la falta de interés o a que no se enteran de los proyectos, esto puede deberse a que no buscan, ya que en la mayoría de las presentaciones de espectáculos dancísticos se realiza publicidad en diversos medios. Sobre esta misma línea, el no tener tiempo, la inconveniencia del horario o la lejanía de los espacios donde se presentan, pueden ser inconvenientes cuando algo no interesa lo suficiente como para trasladarse o buscar un espacio en su agenda para asistir a una función.

Finalmente, al tomar en cuenta la última experiencia que tuvieron como público, se les preguntó si volverían a asistir a una función de danza contemporánea y las respuestas fueron las siguientes: 86% contestó que definitivamente sí volverían a ver este tipo de manifestación dancística, 13% externó que probablemente sí, mientras que 1% no sabe si lo hará. Puede deducirse que la danza contemporánea sí tiene público para ser apreciada, pero debe ponerse atención en la cantidad de personas que asisten, los lugares donde se ofertan, la promoción y difusión de los eventos.

⁸ En 2019 el costo del boleto en una función de danza contemporánea fluctuaba, en general, entre \$80.00 y \$120.00 pesos mexicanos, dependiendo del espacio en que se realizó.



Gráfica 12. ¿Por qué no asistir a una función de danza contemporánea?

Fuente: elaboración propia con datos del cuestionario Públicos.

Cabe aclarar que, aunque con esta encuesta se pretende conocer algunos aspectos del consumo de la danza contemporánea en la ciudad de Guadalajara, es difícil obtener información que permita profundizar en la problemática o conocer una realidad objetiva acerca del tema.

Formación de públicos

Para identificar algunas estrategias en la formación de públicos por parte de los artistas, se aplicó un cuestionario a 18 creadores o directores de agrupaciones dancísticas, cuyas preguntas indagaron en sus conocimientos acerca de estrategias de formación de públicos, la implementación que realizaron en sus trayectorias, así como la opinión que les mereció la importancia de diseñar e implementar estas estrategias. Las edades de los encuestados fluctúan entre los 28 y los 58 años, con una trayectoria de entre seis y 39 años.

La mayoría de los participantes conoció una o varias estrategias para la formación de nuevos públicos, las cuales fueron aplicadas en la trayectoria escénica de los artistas, obteniendo resultados favorables que propiciaron, entre otras cosas, que el público buscara otras funciones que los mismos artistas ofrecieran. Además, algunos consideraron que eso impactó en su trabajo como docentes

independientes, ya que después de ver sus obras algunas personas las buscaron para integrarse a sus talleres o sus clases particulares.

En la tabla 9 se expone un resumen de las estrategias que aplicaron los artistas y algunos resultados coincidentes en sus experiencias.

Tabla 9. Estrategias de formación de públicos y sus resultados

| | |
|--|--|
| Estrategias que se aplicaron | Ruedas de prensa y publicidad en medios de comunicación tradicionales |
| | Presentaciones en espacios públicos y en la calle |
| | Diálogo con el público después de la función |
| | Publicidad en redes sociales |
| | Funciones didácticas en escuelas y universidades |
| | Funciones a poblaciones en riesgo |
| | Funciones a públicos específicos como el público infantil |
| | Preventa de boletos |
| | Funciones en espacios escénicos no convencionales |
| Principales resultados que observaron | Asistencia de personas que nunca habían visto danza contemporánea |
| | Comprensión integral sobre lo que vieron al conversar con los artistas |
| | Interés por las obras de danza contemporánea |
| | Niños interesados en ver, pero también en practicar danza |
| | Asistencia recurrente a otras funciones |
| | Aforo completo (teatros llenos) |
| | Personas de todas las edades interesadas en practicar danza |

Fuente: elaboración propia con datos del cuestionario Formación de públicos.

De las estrategias que mencionaron, se identificó que algunas forman parte de la promoción y difusión de una obra. Debe tenerse en cuenta que para la formación de nuevos públicos se requiere una planeación que propicie el interés de personas que no han asistido a funciones de danza contemporánea, que incluso no tienen conocimiento previo de que exista este tipo de manifestación. Por lo tanto, las presentaciones en espacios públicos o en la calle podrían llegar a despertar el interés de las personas que de manera espontánea se detengan a observar un

espectáculo dancístico. Pero eso no fue suficiente porque tal vez les parece extraño o raro lo que sucede en esos escenarios alternativos.

Se sugiere que deben complementarse las estrategias con la propuesta que externaron algunos de los artistas encuestados, como tener charlas o diálogos con las personas que se acerquen, para comunicarles en qué consiste esta disciplina, explicar los significados de lo que vieron en la presentación y responder las dudas o inquietudes que surgieran. Robles propuso como estrategia presentarse en lugares públicos o que, al final de la función, se dejara un espacio para la conversación con el público:

Llevar el arte a los sitios abiertos, a donde está la gente y después de la presentación, abrir un espacio para hablar y compartir el trabajo que hacemos las personas que nos dedicamos al arte, creo que todo esto genera un interés en un nivel, quizá micro, pero acerca y genera una apreciación artística que puede ir creciendo y generando otras estrategias hacia diversos públicos y en diferentes escalas, generando una cadena y acercando sobre todo a las personas ajenas al arte (M. Robles, comunicación personal, 10 de noviembre de 2020).

Por otro lado, mencionaron las funciones didácticas, las cuales se planean con un fin específico que es instruir a una población determinada sobre las cualidades expresivas, los lenguajes, las técnicas o las temáticas que se desarrollan en la danza contemporánea. Este tipo de funciones se realizan en escuelas de todos los niveles académicos. Por lo general se expone la danza, la cual es creada o seleccionada de un repertorio, y tomando en cuenta la población a la que se dirigirá, se hace una planeación de la explicación que se dará al respecto de lo que se observa, además de tener un espacio para responder preguntas o inquietudes de los alumnos.

Aunque están conscientes que no siempre aplicaron este tipo de estrategias en sus funciones, consideraron que cuando lo hicieron, los resultados fueron favorables porque despertaron el interés en personas que no conocían la danza contemporánea y las invitaron a asistir posteriormente a otras funciones. Estos resultados pudieron presentarse por el lenguaje y la estética de la danza, pero principalmente suponen que fue por los diálogos que efectuaron y que permitió al público tener una mejor comprensión de la poética de sus obras. Además, despertaron el

interés en algunas personas por hacer actividades dancísticas, ya sea de manera profesional o aficionada.

En realidad, no es posible asegurar que estas estrategias fomenten la formación de grandes públicos, pero para una manifestación que tiene en su haber el estigma de la poca audiencia, es una manera en que puede mejorarse un poco esta situación. Ante esto, surgieron las siguientes preguntas: ¿realmente han servido para formar públicos que gusten de la apreciación de la danza contemporánea?, ¿ha podido observar un incremento en su audiencia?

La mayoría de los creadores-directores encuestados mencionaron que sus obras estuvieron dirigidas al público en general, algunos especificaron que su audiencia estuvo integrada principalmente por adolescentes y adultos, y otros consideraron que en la realidad su audiencia estuvo conformada por artistas, académicos del arte y estudiantes de danza. Esta última afirmación es la más acertada en la realidad de las audiencias de danza contemporánea en Guadalajara.

Algunos de los comentarios de los participantes señalan que cada obra tiene un objetivo diferente; dependiendo de la temática y el lenguaje es el público específico al que va dirigido, esto es, “por mencionar algunos: niños y niñas, mujeres de 15 años en adelante, jóvenes universitarios, público en general, etcétera” (D. Galicia, comunicación personal, 23 de octubre de 2020).

Como otra estrategia para la formación de públicos mencionan contemplar desde el inicio del proceso creativo la audiencia a la que va dirigida la obra de danza, ya que eso permitirá tomar en cuenta tanto la temática como el lenguaje que se desarrolle, para impactar las emociones estéticas y vivenciales de los espectadores. Al respecto, uno de los encuestados opinó que:

La danza tradicionalmente es el lenguaje escénico con menor asistencia de públicos, considero que además de contemplar la formación de públicos podemos cuestionar también si como creadoras nos preguntamos y consideramos a nuestros públicos desde el proceso de concepción de la idea creativa, así como en el proceso de creación, realización y producción. Y no solamente al momento de la difusión de nuestros trabajos. Tal como lo hacen las obras enfocadas a los públicos para infancia y bebés (Anónimo, comunicación personal, 13 de octubre de 2020).

Esta observación expone una necesidad inminente de los creadores para que reflexionen acerca de su proceso creativo para tomar en consideración al público a quien se dirige el producto artístico. Esto podría generar coreografías cuyo lenguaje, sin dejar de ser contemporáneo, sea más accesible para que la apreciación de un público que quizás ha tenido contacto con la danza, pero no conoce la danza contemporánea, y una obra planeada, por ejemplo, para un concurso de coreografía podría alejarlo en lugar de generar interés. Se deben atender también las temáticas a desarrollar para un público específico, pretendiendo lograr la empatía con lo que esté sintiendo o los símbolos que formen parte del inconsciente colectivo de una población. Todo este trabajo debería realizarse para lograr el objetivo de formar nuevos públicos que después asistan por su propia iniciativa a las presentaciones escénicas.

Al continuar con la audiencia, más de la mitad de los creadores-directores mencionó que su trabajo artístico tuvo un público cautivo que siguió su trayectoria y continúa asistiendo a sus funciones, mientras que dos opinaron que no lo tuvieron. Si consideraron que tienen un público cautivo, la incógnita es ¿por qué fue baja la asistencia a las funciones?, ¿se debió quizás a que ese público cautivo fue reducido? Esto llega a ser comprensible, ya que, por lo general, al estrenarse una obra se presenta en un número determinado de ocasiones, y si el público que sigue a creadores o agrupaciones en específico se agota en las primeras funciones, el reto es que vayan más personas al resto de las fechas.

Si se ofrece una temporada de cuatro funciones, el estreno tendrá buena afluencia de público, por el público cautivo y fiel que desea asistir a la presentación de la nueva obra, junto con la última función, pues asistirán quienes no quieran perderse la función antes de que termine –también influye el refuerzo que se dé a la difusión a través de las redes sociales–. Al contrario, las dos funciones que están en medio por lo general serán las que más cuesta sostener. Así, puede tenerse un público cautivo, pero eso no soluciona el problema de la falta de audiencia, sobre todo en temporadas largas en teatros.

Respecto del público que asiste a sus presentaciones, Saucedo expuso una observación que se acercó quizá más a la realidad de los grupos de danza contemporánea:

“Como compañía procuramos hacer campaña de difusión, incluso pagamos publicidad, sin embargo, poco influye en la venta de boletos. El público que nos sigue es porque conoce nuestro trabajo, en general son alumnos y exalumnos o de alguna manera coincide con nuestra ideología” (N. Saucedo, comunicación personal, 29 de octubre de 2020).

Finalmente, los creadores-directores encuestados encuentran importante reflexionar sobre la necesidad de diseñar e implementar estrategias para la formación de nuevos públicos, ya que “coadyuva a una mayor inserción social de las prácticas culturales, incentiva al crecimiento de la oferta cultural, fomenta el conocimiento, comprensión y disfrute de las artes escénicas, sus distintas manifestaciones, lenguajes y plataformas” (J. González, comunicación personal, 14 de octubre de 2020).

En conclusión, los creadores-directores de agrupaciones de danza contemporánea fueron conscientes de la importancia que tiene la formación de nuevos públicos para el crecimiento del consumo de su trabajo artístico y para el beneficio de la sociedad, y consideraron que sí han implementado estrategias específicas para aumentar la audiencia. En este punto cabría reflexionar sobre las siguientes preguntas: ¿por qué no han funcionado?, ¿por qué no tienen público las funciones de danza contemporánea?, ¿tendrían que ser siempre funciones didácticas o en eventos institucionales para tener audiencia?, ¿qué pasará con las temporadas en los teatros?, ¿se debe renunciar a la posibilidad de tener funciones con aforo lleno con personas que fueron de manera espontánea por un interés real por apreciar el acto escénico?

Análisis del campo de producción de danza contemporánea en el campo del poder de Guadalajara (2010-2019)

En este tercer análisis se revisó el período de estudio entre 2010 y 2019; la configuración del campo artístico de la danza contemporánea en la segunda década del siglo XXI se muestra en la figura 9. En el entendido de que en la década anterior

En el interior del campo artístico de la danza contemporánea se observó un desequilibrio suscitado entre las agrupaciones independientes y las representativas de instituciones del campo del poder; mientras las primeras se multiplicaron e invadieron el espacio correspondiente a los grupos legitimados –en vías de legitimación y emergentes–, en el segundo caso solamente sobrevivieron dos grupos con subsidio para sus producciones: la compañía Anzar de la Universidad de Guadalajara y el grupo Creatomóvil del Ayuntamiento de Guadalajara (desaparecido en 2013 debido a cuestiones administrativas). Los dos grupos que representaron a las instituciones del campo del poder tuvieron una autonomía baja y un capital económico y simbólico específico relativamente alto. No se identificó una danza de gran producción, por lo que en ese espacio se ubica la comedia musical como género teatral/dancístico y el Teatro Galerías como espacio de exhibición de producciones comerciales.

El campo de producción restringida se integró con 48 agrupaciones independientes. Se dio un aumento considerable en el espacio de los artistas con trayectoria legitimada, que se consolidó a lo largo del período de estudio; la cantidad de artistas en ese espacio contaron con un capital simbólico específico y mayor autonomía, pero siguieron con problemas de baja economía. Los artistas ubicados en el medio, que se encontraban en proceso de legitimación, no representaron un número mayor a la etapa anterior. No obstante, con un capital específico menor, aumentaron notablemente los estudiantes de danza y bailarines emergentes, las agrupaciones y los colectivos que lucharon por obtener un lugar en el interior del subcampo de danza contemporánea.

El campo de poder redujo sus espacios de mediación o circulación, ya que la mayoría de los festivales y muestras desaparecieron. Por su parte, continuaron los mismos teatros, pero se volvió más difícil la programación de temporadas por los costos de operación que tenían que pagar los artistas. La programación de festivales y muestras mostró menos interés en programar danza contemporánea local y dio prioridad a las agrupaciones foráneas. Por otro lado, se observó el aumento de dos a cuatro programas de estímulo a la creación, producción y difusión artística por parte de la Secretaría de Cultura.

Esta situación propició que existieran agrupaciones independientes con algunos apoyos para la producción de sus obras, pero con poco apoyo para la visibilidad de su trabajo en la localidad. En la figura 9 se observa el desequilibrio que se vivió en el interior del campo: el aumento de agrupaciones de danza contemporánea es mucho mayor comparado con las instituciones y programas que se ubican en el espacio del campo del poder. Asimismo, se percibe un leve crecimiento en los espacios de producción cultural independientes, pero, a su vez, estos espacios sufrieron una disminución en el poder de legitimación que tuvieron anteriormente.

En el espacio asignado para los festivales con apoyo institucional, universitario o patrocinios privados, se añade la Muestra Internacional de Danza Butoh y Expresiones Contemporánea, que surge por iniciativa de la compañía Anzar (Eva Carrillo, Mónica Castellanos y Conrado Morales), cuyos integrantes gestionan los recursos con las instituciones del gobierno municipal y estatal, así como de la Universidad de Guadalajara.

Finalmente, en la figura 10 se expone de manera gráfica cómo se conformó el subcampo de la danza contemporánea entre 2010 y 2019. Se identificó la saturación de agrupaciones y artistas en el nivel superior e inferior de la pirámide, esto es, muchos de los grupos que estaban en vías de legitimación se integraron al lugar que ocuparon los grupos con reconocimiento que continuaron vigentes en esta etapa. En la parte inferior se observa el aumento considerable de los artistas emergentes. Este espacio se integró por los grupos que iniciaron junto con los estudiantes de danza de las licenciaturas, academias y talleres. Dentro del espacio medio fueron pocos los grupos que estuvieron en vías de legitimación como tal, pero generados por coreógrafos o directores que tuvieron reconocimiento en el subcampo.

En conclusión, en este apartado se mostró la manera en que estuvo configurado el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara. Especialmente, se examinó el desequilibrio que sufrió el campo y el crecimiento de agrupaciones y bailarines emergentes, en contraste con el decrecimiento de espacios de mediación o circulación del campo del poder. Esto permitió visualizar la desvinculación

que existió entre los agentes sociales y las instituciones durante la etapa que aquí se aborda. En el siguiente capítulo se expondrán algunos aspectos relevantes de la oferta de la danza contemporánea entre 2010 y 2019.

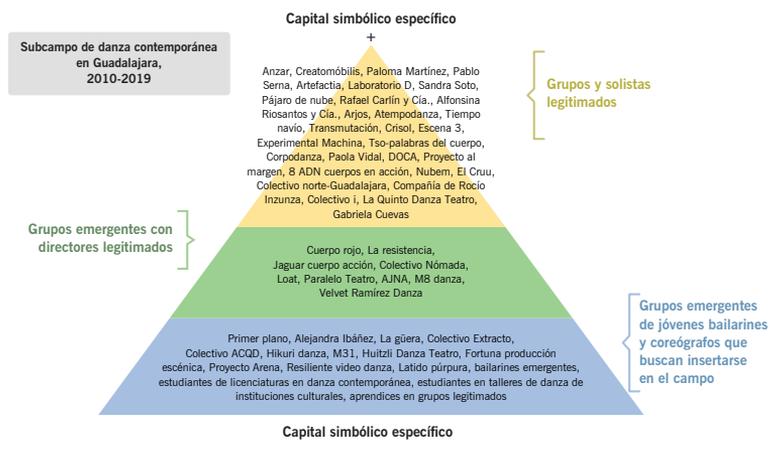


Figura 10. Pirámide de la posición de los grupos y solistas en el subcampo de la danza contemporánea de 2010 a 2019.

Fuente: elaboración propia a partir de las entrevistas y el análisis realizado en este capítulo.

CAPÍTULO 5

LA OFERTA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN GUADALAJARA ENTRE 2010 Y 2019, SEGÚN LA EXPERIENCIA DE LOS AGENTES DEL CAMPO

Cuando nos referimos a la oferta de danza contemporánea es necesario establecer una conexión con la gestión cultural y de las artes. Una de las definiciones de la gestión cultural que más se aproxima a lo que significa la gestión de la danza es probablemente la expuesta por Bernárdez (2003) quien lo propone como “la administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción” (p. 3). En otras palabras, la gestión cultural tiene como objetivo asegurar el acceso de la población y la satisfacción de los consumidores culturales mediante estrategias de administración y mercadotecnia.

Para analizar la gestión de la danza contemporánea se optó por examinar la gestión de las artes como una vertiente de la gestión cultural, la cual define Campos (2018) como “el conjunto de estrategias utilizadas para dinamizar y fortalecer la creatividad, investigación, producción, circulación, promoción, formación y difusión de las distintas prácticas artísticas” (p. 129). La gestión de las artes tiene como objetivos principales:

Fortalecer, promover y difundir la creación artística en sus diferentes variantes. Posicionar los productos artísticos. Promover escenarios de oferta y demanda para la creación artística. Generar espacios de legitimación y preservación de las prácticas artísticas contemporáneas. Articular movimientos colectivos y artísticos. Establecer mecanismos para la formación de públicos para las distintas artes (p. 130).

Campos, además, expone que en la gestión de las artes se involucran diversos aspectos y procesos, incluida la producción artística, la circulación de los productos creados y la investigación. De igual forma, se propone y relaciona obras, artistas en gestión, localizaciones o emplazamientos y acciones artísticas, a la par que organiza e incuba proyectos artísticos vinculándolos en un entorno social (p. 127).

La gestión de la danza contemporánea debe analizarse teniendo en cuenta las particularidades de esta disciplina artística. Algunas de las características del lenguaje contemporáneo o posmoderno incluyen la abstracción, el minimalismo, la ausencia de narrativa tradicional, la búsqueda de diferentes formas de expresión y las tendencias o estilos coreográficos importados del extranjero, los cuales no siempre son comprendidos, conocidos o apreciados por el público. Este factor contribuye a una problemática que es mencionada de manera constante en los distintos estudios relacionados con la danza contemporánea, y tiende a agravarse con la evolución de la danza conocida como posmoderna.

A continuación, se presenta el análisis de la mediación y circulación de la danza contemporánea en el ámbito gubernamental, independiente, empresarial y universitario en Guadalajara, según la opinión y experiencia de los agentes sociales que se convocaron para llevar a cabo la investigación.

Oferta independiente

Para comprender algunos aspectos de la mediación y circulación de las producciones en el contexto de la oferta independiente, se entrevistaron a once profesionales que formaron parte del campo artístico de la danza contemporánea

en Guadalajara durante el período de estudio. Los participantes fueron: Cecilia González,¹ Alma Gómez,² Guillermo Naranjo³ y Olga Gutiérrez,⁴ quienes estaban a cargo de la dirección de agrupaciones independientes; asimismo, los gestores culturales Laura López, Guillermo Covarrubias y José Luis Coronado; además de Angélica Íñiguez, Rebeca Pérez Vega, José Alfredo Sánchez y Ricardo Solís, aportando sus perspectivas desde el periodismo cultural.

Características de los grupos independientes y propuesta artística

Según la opinión de los directores, las agrupaciones independientes presentaban diversas características, entre las que destacaba la libertad de creación y la toma de decisiones al no depender de una institución. Estas particularidades se percibían como un compromiso social, lo que les otorgaba la libertad de tratar temas sociales en sus obras. Su labor creativa era constante, ya que debían procurar la permanencia y la innovación en su trabajo. Como señaló Cecilia González, era esencial “buscar estar vigentes todo el tiempo y que el trabajo tuviera significado” (C. González, comunicación personal, 20 de febrero de 2021).

Al no tener subsidio de alguna institución, se enfrentaron de forma constante a diversos desafíos, lo que requería trabajo en equipo. Aunque en muchas de estas agrupaciones, especialmente en las más jóvenes, existía la figura de un director, las responsabilidades y la creatividad se desarrollaban de manera colectiva (ver fotografía 13).

Al respecto, Olga Gutiérrez expresó su opinión sobre la necesidad de establecer una estructura de compañía diferente que respondiera a una producción artística más sustentable, en lugar de seguir el modelo de las compañías existentes en las décadas de los años ochenta y noventa. Esta nueva estructura se percibió como

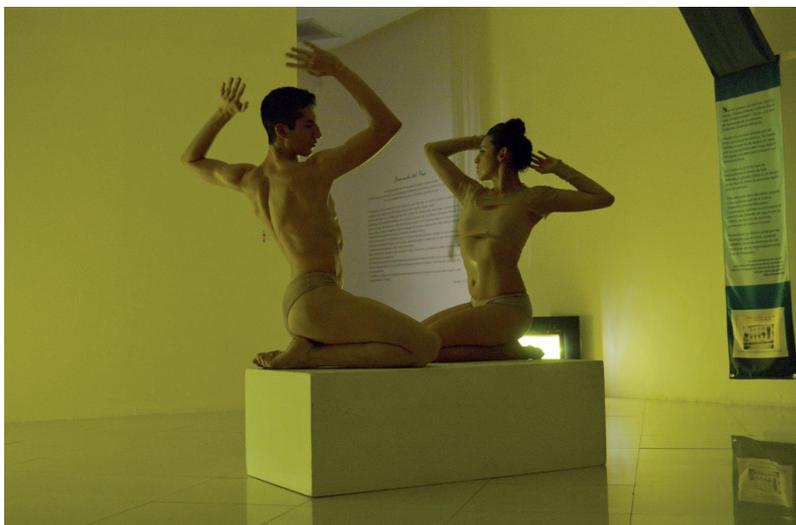
¹ Directora de Doca Danza Contemporánea.

² Codirectora de Tso palabras del cuerpo.

³ Director de AJNA.

⁴ Directora de Laboratorio. D.

“una organización dedicada a la promoción y producción de obras y proyectos varios” (O. Gutiérrez, comunicación personal, 30 de marzo de 2021), que evaluó de manera consciente la viabilidad tanto artística como económica de sus proyectos. Los periodistas y los gestores resaltaron que los artistas eran entusiastas y sensibles, mostraban disciplina y disposición para el trabajo y estaban comprometidos con su discurso.



Fotografía 13. Coreografía *Bocetos* de Antonio González, con el grupo independiente de danza contemporánea Artefacta.

Fuente: fotografía tomada por Arquímedes Beltrán.

De acuerdo con lo expresado, todos los grupos de danza dirigidos por los entrevistados carecieron de una infraestructura propia y, por lo tanto, se vieron obligados a solucionar sus necesidades para entrenar y ensayar. Las opciones que consideraron incluyeron solicitar un espacio a una institución gubernamental, alquilar un salón en una academia, rentar un espacio para impartir clases de danza y utilizarlo también para ensayar. Además, accedieron a salones de academias como parte de acuerdos de coproducción o a cambio de publicidad en las presentaciones. En resumen, se vieron en la necesidad de encontrar soluciones para el espacio

donde llevaron a cabo sus preparaciones, creaciones y ensayos, el cual necesitaba cumplir con las condiciones mínimas para el trabajo dancístico, por ejemplo, contar con un piso de duela de madera en buen estado.

A diferencia de una compañía respaldada por una institución gubernamental, los miembros de un grupo de danza independiente no recibieron un sueldo ni contaron con prestaciones laborales. Los participantes resaltaron que no pudieron subsistir únicamente de su labor artística, por lo que necesitaron buscar otras fuentes de ingresos o recurrir a las becas ofrecidas por el Estado, pues los costos de producción de sus obras superaban sus ingresos: “si no hubiéramos tenido apoyo de becas, difícilmente hubiéramos recuperado la inversión de la producción. Tal vez sí, pero, hablando de ganancia o de algo significativo para nosotros, para decir que vivimos de esto sin tener otros trabajos, realmente no” (A. Gómez, comunicación personal, 16 de marzo de 2021).

La opinión de los gestores sobre su experiencia en la producción de danza contemporánea estuvo dividida. Guillermo Covarrubias resaltó que los ingresos no concuerdan con el trabajo realizado por los artistas, teniendo en cuenta los meses de preparación de una obra, el esfuerzo, las horas dedicadas y la inversión en la producción. Al final, lo recabado en la taquilla se distribuyen entre el teatro y la producción, y lo que queda para los artistas resulta insuficiente. Por su parte, Laura López y José Luis Coronado sostuvieron que sí fue posible obtener una remuneración económica significativa, pero esto implicó trabajar en estrecha colaboración con los artistas y fomentar la formación de público.

Se les preguntó a los directores la razón para continuar a pesar de las adversidades y la escasez de ingresos económicos y sus respuestas indicaron que no se dedicaban a la danza con el propósito de obtener dinero, aunque eran conscientes de su importancia. Se encontró que su motivación primordial radicaba en una necesidad expresiva y creativa, en el amor por la danza y la pasión por estar ante el público.

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 más allá de lo que uno podría concebir. Yo no me veo, aunque no

fuera remunerable, aunque no buscáramos el dinero, realmente no es lo que buscamos, pero, aunque no pasara, pienso que seguiríamos haciendo exactamente lo mismo, si algo nos gusta es estar en el escenario y esta conexión que se tiene con la gente y con el público (C. González, comunicación personal, 20 de febrero de 2021).

Los periodistas culturales y los gestores coincidieron en su apreciación general del período estudiado (2010-2019). Notaron un alto nivel de calidad en los espectáculos de danza independiente, identificaron obras de gran valor artístico, que los grupos destacaron por su profesionalismo y presentaron trabajos interesantes, tanto en el caso de las nuevas agrupaciones como de aquellas con una larga trayectoria.

La exposición de la oferta independiente de danza contemporánea se realizó principalmente en foros que pertenecían al gobierno estatal, municipal y a la Universidad de Guadalajara. Los directores más jóvenes comentaron que prefirieron los espacios independientes y no convencionales, en los cuales pudieron ejecutar de manera más efectiva sus obras debido a la cercanía y vinculación con el público.

Funciones y problemáticas de la gestión cultural y artística

En general, se identificó una problemática relacionada con los espacios, principalmente en lo que concierne a la escasez de foros disponibles, sumado a que no todos contaban con las condiciones adecuadas para la danza. Esta situación, de la mano con que las agrupaciones independientes se enfrentaron a numerosas dificultades para acceder a estos espacios, resultó en que los bailarines tuvieran pocas oportunidades para presentar su trabajo. El director Guillermo Naranjo resaltó que: “en los últimos años, cambiaron las condiciones para acceder a los foros del gobierno, cambió mucho el sistema para apartar un teatro, te pedían muchos requisitos, además de pagar mucho dinero extra, por eso considero que muchos artistas dejaron de programar su trabajo en teatros del gobierno” (G. Naranjo, comunicación personal, 14 de febrero de 2021).

Otra perspectiva planteada fue que siempre ha habido escasez de espacios, pero en los últimos años esta problemática se ha agravado aún más. Olga Gutiérrez

apuntó que más allá de la falta de espacios, el problema radicó en la curaduría de los teatros, lo que se tradujo en una falta de conocimiento y estrategias para programar la danza en general, y particularmente la danza contemporánea.

La experiencia de los gestores fue diferente. Guillermo Covarrubias tuvo pocas oportunidades de trabajar con la danza contemporánea, ya que su principal labor fue como gestor de teatro. En estas ocasiones, su compensación se basaba en un porcentaje de las ganancias obtenidas por la gestión, ya sea como salario o como parte de los ingresos de taquilla. Por otro lado, José Luis Coronado mencionó que su experiencia como gestor independiente fue limitada, pero subrayó que los gestores culturales deben brindar apoyo, principalmente en los procesos de creación y en la comunicación con el público.

Por su parte, Laura López, quien colaboró con proyectos de danza contemporánea de manera constante, destacó que en la mayoría de las ocasiones asumió todas las responsabilidades desde el diseño del proyecto dancístico, incluyendo la redacción, la proyección administrativa y la comunicación con la prensa. Identificó como una debilidad de los artistas de la danza su habilidad limitada para conceptualizar sus ideas creativas:

Desde la parte de diseño de proyectos, ha sido de lo más complejo que me ha tocado. Casi siempre la mayor parte del diseño recaía en mí, o sea, la redacción, el presupuesto, hay muchas debilidades en el sentido administrativo. De hecho, con los bailarines y las bailarinas, me cuesta mucho más trabajo el proceso de entendimiento, de llevar las ideas a algo muy concreto. Al tratar de definir proyectos comerciales, me lo describen con sensaciones y colores, les cuesta mucho trabajo aterrizar las ideas (L. López, comunicación personal, 15 de marzo de 2021).

La mayoría de los directores de las agrupaciones aseguró que la gestión se dio desde el propio grupo, ya que de manera colectiva realizaron las actividades de producción, mediación, circulación y difusión de su trabajo. Reflexionaron que, en sus inicios, procedieron con estas actividades de manera intuitiva, pero a lo largo de su trayectoria se esforzaron por estudiar de manera formal e informal,

con lo que adquirieron experiencia. Los entrevistados destacan que esta aproximación les permitió cuidar y proteger su compañía y su trabajo. En tanto a las experiencias que tuvieron con los gestores externos al grupo, comentan que fueron escasas y no todas resultaron eficientes; esta situación la atribuyen a la falta de comprensión por parte de los gestores acerca de las necesidades reales de la danza contemporánea independiente.

Los gestores, por su lado, resaltaron que, aunque los directores de los grupos realizaron todo el trabajo, no es posible que fueran especialistas en todos los aspectos que involucran la gestión artística. Consideraron que los directores de las agrupaciones debieron delegar responsabilidades a los gestores profesionales. Coronado destacó que no es lo más conveniente que el director:

quiera diseñar la coreografía, entrenar a los ejecutantes, hacer muchas de las cosas 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. Es deseable que involucren a otros especialistas para que su trabajo pueda potenciarse (J. Coronado, comunicación personal, 24 de marzo de 2021).

Los periodistas señalaron que, por lo general, los artistas independientes se encargaron de todo el trabajo de gestión y difusión, y que fueron ellos quienes los contactaron de primera mano para promover su trabajo mediante entrevistas. José Alfredo Sánchez comentó: “no tenían representantes o agentes o promotores, sino que, por regla general, ellos mismos se acercaban directamente a solicitar el espacio” (J. Sánchez, comunicación personal, 16 de febrero de 2021).

Ya que los grupos independientes carecieron de recursos para la producción y la divulgación, la mayoría de estos financiaron sus proyectos con recursos institucionales, principalmente a través del sistema de becas del Estado. En los últimos años, las agrupaciones más jóvenes han recurrido a la búsqueda activa de patrocinadores para poder llevar a cabo sus producciones; asimismo, algunas han incorporado un fondo de ahorro dentro del grupo, acumulado a partir de porcentajes de los ingresos obtenidos, que les permitió solventar los gastos de producción y difusión cuando no tuvieron acceso a otras opciones.

A pesar de esto, los artistas reconocieron que siempre optaron por financiar sus proyectos con recursos propios, con la esperanza de recuperar la inversión por medio de las funciones: “Las funciones que tuvimos nos fueron ayudando a hacer un ahorro, a tener como una caja dentro de la compañía. El asunto administrativo es algo que fuimos aprendiendo conforme la marcha. También hemos conseguido muchos patrocinios para realizar los vestuarios” (C. González, comunicación personal, 20 de febrero de 2021).

Los gestores expresaron que resultaba complicado atraer el interés de los productores para invertir en proyectos de danza contemporánea debido a su lenguaje abstracto. No obstante, a pesar de este desafío, los artistas realizaron sus proyectos con o sin inversión externa, utilizando mayormente sus propios recursos financieros, los cuales no siempre lograron recuperar. Los gestores entrevistados mencionaron que en México el principal patrocinador de los grupos independientes era el Estado, a través de sus programas de becas y apoyos para la producción, así como algunas universidades públicas. Si bien identificaron numerosos programas de apoyo, consideraron que estos resultaban insuficientes para la cantidad de artistas en el campo, y advirtieron sobre el riesgo que conllevaba que los artistas solo dependieran de los respaldos gubernamentales.

En cuanto a las relaciones que surgieron entre los agentes sociales del ámbito como resultado de su labor, los periodistas expresaron que la comunicación con los artistas por lo general fue cordial, amigable y de carácter informal. Además, señalan que en algunos casos estas relaciones fomentaron colaboraciones artísticas. Otro punto importante observado es que los artistas establecieron conexiones entre ellos, tanto a nivel local como con artistas de otras regiones y países. La influencia de las redes sociales amplificó esta dinámica, permitiéndoles acceder a festivales internacionales, lo cual enriqueció sus obras y promovió su crecimiento artístico.

Desde la perspectiva de la gestión, se enfatizó la importancia de fortalecer las relaciones entre las compañías, los gestores y los coreógrafos con el propósito de promover el trabajo en equipo y la colaboración, pues de no lograrlo, la danza contemporánea podría perder su viabilidad. Al respecto, se identificó una carencia de liderazgo que pudiera cohesionar y mantener a las compañías comunicadas, a la

vez que se percibió que las relaciones laborales se transformaron en relaciones de amistad, lo que enriqueció aún más la labor conjunta. Con todo esto en cuenta, se planteó la opinión de que los artistas de la danza deberían reconsiderar su forma de relacionarse y comunicarse con las instituciones, con el fin de establecer vías más efectivas de diálogo.

Por otro lado, algunas directoras expresaron que resultó beneficioso para el desarrollo de su grupo establecer relaciones con funcionarios gubernamentales, quienes les brindaron orientación para acceder a oportunidades laborales, programas, convocatorias, entre otros; sin embargo, también observaron que en la comunidad de la danza prevaleció un cierto egoísmo, por lo que propusieron la idea de colaborar de manera colectiva y unirse como gremio con el objetivo de aumentar la visibilidad de la danza contemporánea en la ciudad.

Periodismo cultural

Los periodistas culturales entrevistados realizaron su trabajo principalmente en medios impresos, aunque Rebeca Pérez Vega y José Alfredo Sánchez trabajaron también en radio cultural. En general, los medios públicos demostraron una mayor disposición a promover la danza contemporánea debido a su orientación cultural, al contrario de los medios comerciales, que fueron reacios y limitados ante la difusión del arte y la cultura. Destaca que, antes de la crisis que afecta a la prensa en la actualidad, los periódicos eran una fuente relevante para la difusión de la cultura. Debido a la crisis de los periódicos, los medios públicos no pudieron cubrir las necesidades de todos los artistas, pero consideraron que las plataformas digitales y las redes sociales representan los nuevos medios de difusión, ya que ofrecen una opción para los periodistas emergentes.

La difusión de la danza contemporánea fue poca en comparación con otras manifestaciones artísticas, como el teatro o la música. La mayoría de los periodistas entrevistados identificaron a la danza contemporánea como una disciplina artística que siempre careció de difusión. Laura López resaltó que a los artistas les

costó mucho trabajo difundir sus obras, ya que no todos se desenvolvían de manera efectiva en dar entrevistas, explicar sus procesos creativos o conceptualizarlos. Asimismo, enfrentaron desafíos significativos al interactuar con los medios.

La mayoría de los periodistas aseguró que el periodismo cultural ha atravesado una situación muy compleja en los últimos años, pues se ha producido el cierre de numerosos espacios dedicados a la cultura y los periódicos tradicionales han reducido tanto la cantidad como la amplitud de sus secciones culturales en respuesta a la crisis que afecta a la prensa formal. Como señala José Alfredo Sánchez:

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 porque el mismo modelo de negocios de la prensa está en crisis, y entonces, los periódicos mismos están en crisis en general, y a veces, el hilo más delgado es el de la cultura que es donde se recorta primero (J. Sánchez, comunicación personal, 16 de febrero de 2021).

Para los periodistas jóvenes, la situación se torna especialmente difícil debido a la escasez de oportunidades en los medios tradicionales. Al revisar la información obtenida se advierte que en los últimos siete a diez años los espacios dedicados al periodismo cultural en los medios han experimentado una reducción paulatina, lo que ha resultado en una disminución significativa de profesionales que se dedican al periodismo cultural en contextos de alta seriedad. Al mismo tiempo, en los medios formales que se permitió escribir sobre cultura, la presencia de periodistas especializados se ha limitado a uno o dos en la mayoría de los casos. Los entrevistados señalaron que casi la totalidad de los periodistas reconocidos por su trabajo en los últimos 20 años ya no están activos en la actualidad. Así, se considera que el futuro de esta profesión reside en las plataformas digitales.

Públicos

En relación con los diferentes tipos de audiencia que se identificaron con la danza contemporánea independiente, se observó que algunos tenían afinidad por el ballet o la danza folclórica. Para estos espectadores, acostumbrados a formas de arte más tradicionales, la danza contemporánea resultó difícil de comprender y apreciar debido a su enfoque conceptual y abstracto. Según lo expresado por algunos de los entrevistados ciertas creaciones incorporaban simbolismos profundos y un lenguaje abstracto, lo que pudo influir en que las personas optaran por no asistir a estos eventos por temor a no poder entenderlos. Al respecto, algunas creadoras externaron que prefirieron presentar su trabajo ante una audiencia que disfrutara de su obra, sin preocuparse por llenar un teatro.

Parte de los periodistas entrevistados señalaron que las artes escénicas fueron poco atractivas para lo que llaman “el gran público”, “Casi como aquella sentencia de hacer arte para las masas” (R. Solís, comunicación personal, 8 de marzo de 2021). Debido a esto, realizar proyectos artísticos tuvo un costo elevado. En su búsqueda de opciones, la directora Alma Gómez descubrió que la audiencia infantil representaba la mejor alternativa, por ser un grupo considerable, lo que la llevó a emprender proyectos dirigidos a niños desde hace varios años.

En cuanto a las condiciones de consumo de la danza contemporánea independiente, la mayoría de los entrevistados coincidió en que el consumo siempre fue insuficiente, notablemente más bajo en comparación con otras formas de expresión escénica. Las razones que expusieron estuvieron divididas de acuerdo con la ocupación del entrevistado. Los directores independientes señalaron que, a pesar de llevar a cabo una amplia difusión de los eventos, el público no asistió, aunque en algunas ocasiones lograron tener aforos llenos. Por otro lado, los gestores mencionaron que les costó mucho trabajo atraer al público a las funciones porque “no hay tanto público que consume danza [...] y que esté dispuesto a pagar un boleto” (G. Covarrubias, comunicación personal, 2 de febrero de 2021). En ocasiones, notaron que había más personas en el escenario que en

las butacas, y que el público estaba habituado a la gratuidad en los espectáculos de danza.

Los directores de las agrupaciones independientes reflexionaron acerca de las estrategias que implementaron para la formación de audiencias. Algunos realizaron proyectos destinados a niños, tras identificar que este público suele tener mucha convocatoria. Esta decisión se argumentó en que, al exponer a los niños a la danza contemporánea desde temprana edad, es posible cultivar un aprecio que se mantendrá en la adultez. Otra estrategia fue la difusión a través de las redes sociales y las recomendaciones “boca a boca”, efectivas para que el público recibiera el mensaje y asistiera a sus funciones. Asimismo, sugirieron opciones que incluían vincular el proceso de formación de audiencias con la producción, es decir, considerar a los espectadores como parte integral del proceso de producción. Independientemente de la estrategia, los encuestados subrayaron la importancia de cuidar la programación, la elección de los espacios y el tipo de público al que van dirigidos los espectáculos.

Oferta empresarial

En los capítulos 2 y 3 se expuso que la oferta empresarial de la danza contemporánea fue casi nula en el período de estudio, esto no solo se observó en la danza, sino también en todas las manifestaciones artísticas y culturales. Ejea (2011) expresa al respecto que: “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” (p. 72).

Este incremento del interés empresarial no se identificó en la danza contemporánea local. Para conocer algunos aspectos de la mediación y la circulación de las producciones desde la oferta de empresas privadas, se entrevistó a once agentes que integraron el campo artístico de la danza contemporánea en

Guadalajara: Rocío Inzunza,⁵ Josué Valderrama⁶ y Adolfo Galván,⁷ directores de las agrupaciones de danza contemporánea; Claudia Herrera y Guillermo Covarrubias, gestores culturales; Olga Valencia⁸ y Juan Méndez,⁹ empresarios que tienen a su cargo espacios culturales independientes; y Aimeé Múñiz, Dalia Zúñiga, Víctor Pazarín y Alfonso Collignon, periodistas culturales.

Propuesta artística

Cuando se habla de la oferta de la danza contemporánea desde la empresa se hace referencia tanto a los teatros que no pertenecen a una institución gubernamental, como a los foros alternativos privados, los restaurantes, los cafés, las galerías o los foros de espectáculos comerciales.

El discurso que identificaron los entrevistados en las coreografías que se presentaron en este tipo de empresas dependió según el lugar de exposición:

- a) En los teatros comerciales se presentaron obras de espectáculo,¹⁰ alejadas del discurso artístico contemporáneo. Mientras que en los foros y cafés se llevaron a cabo coreografías de espectáculo o de ambientación para los comensales, lo que requirió de variedad y versatilidad. En ambos, la calidad artística se adaptó a los espacios de espectáculos, ya que los artistas se esforzaron por no perder su esencia, optando por combinar modalidades, estilos y géneros.
- b) En los teatros independientes se programaron obras de danza con un discurso teatral, haciendo uso de textos, multimedia y otros elementos. También se presentaron obras con un enfoque más comercial, pero manteniendo la calidad artística.

⁵ Directora de Compañía Rocío Inzunza.

⁶ Director de Nubem.

⁷ Director artístico de Artefacta.

⁸ Directora de Casa de Teatro El Venero.

⁹ Director del Foro Cultural Periplo.

¹⁰ “El objetivo principal de una obra comercial es vender boletos. Esto significa que todas las intenciones expresivas y estéticas deberán someterse a consideración respecto al objetivo principal” (Ramírez y Gómez, 2020, p. 29).

Al hablar sobre el lenguaje de la danza contemporánea, se identificaron diferentes enfoques de acuerdo con la ocupación que tuvieron dentro del campo. Los empresarios y gestores manifestaron que esta forma de expresión se caracteriza por su sutileza, calidad corporal y un alto desgaste físico. Los grupos que se presentaron fueron de estilos diversos, todos ellos interesantes y propositivos. Estos espectáculos abarcaron distintas disciplinas e incorporaron la música, la poesía y la danza, así como elementos del teatro. También se encontró que la presentación de danza con un lenguaje más tradicional resultó efectiva en algunos casos.

Las obras que yo 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 artistas que se desarrollaban diferente en el escenario, que había texto, que experimentaban con multimedia, con escenografía. Las compañías que solo querían exhibir danza, en su manera más clásica podríamos decir, no generaban movimiento para atraer a la audiencia (J. Méndez, comunicación personal, 7 de mayo de 2021).

Desde la perspectiva de la gestión, los entrevistados aseguraron que se abrieron posibilidades de espacios para combinar diversas formas de expresión, que abarcaron desde la danza contemporánea formal y técnica hasta propuestas más innovadoras y provocadoras. Además, resaltaron la gestión y la promoción de la videodanza.

Los directores de las agrupaciones describieron el lenguaje de sus obras dirigidas a empresas privadas como una combinación de diversos estilos, pues fusionaron distintos lenguajes corporales y se nutrieron de otras disciplinas artísticas. Esta combinación fue reconocida como un lenguaje contemporáneo de espectáculo que, sin comprometer su calidad artística, estructuró las obras en torno a temáticas no necesariamente profundas, lo que otorgó prioridad a la forma. El objetivo principal de estas fue entretener al público en general.

Funciones y problemáticas de la gestión cultural y artística

Los empresarios enfatizaron la importancia de conocer a profundidad la disciplina de la danza para asimilar las necesidades específicas de los bailarines y del espacio. De esta manera, se podrán buscar las condiciones más adecuadas para el desarrollo de la expresión artística.

Tras la entrevista se identificó que Guillermo Covarrubias realizó pocos proyectos de danza contemporánea en comparación con sus producciones de teatro. El director aseguró que con su experiencia logró una mayor aceptación y asistencia por parte del público; sin embargo, esto no se equipara con lo que alcanzó con sus proyectos de teatro. Por su lado, Rocío Inzunza y Josué Valderrama colaboraron con gestores y productores, y los resultados fueron satisfactorios, ya que estos profesionales brindaron apoyo tanto en la producción de sus obras como en la búsqueda de espacios empresariales, contrataciones, acceso a becas para efectuar temporadas o giras.

Los periodistas consideraron que la gestoría profesional es una actividad relativamente reciente en el ámbito artístico. Argumentaron que, en lugar de depender de un gestor o productor, los artistas han preferido realizar ellos mismos las tareas de gestión de sus obras, como han hecho de forma tradicional. Estos entrevistados comentaron que la mayor parte de las agrupaciones de danza contemporánea ha adoptado un enfoque autogestivo, ya que son los propios grupos quienes se comunican con ellos para solicitar promoción de sus funciones o temporadas.

Un periodista afirmó que, en lugar de un director, las agrupaciones contaban con un líder, y que las responsabilidades de gestión y autoridad recaían en todo el grupo. Otros opinaron que se asemejaban a las microempresas: los integrantes producían, gestionaban y promocionaban, aunque en su mayoría lo hacía el director. Otra perspectiva respecto a esto es que los artistas aprendieron la gestión de manera empírica al observar cómo otros artistas gestionaron sus propios trabajos.

Sobre el mismo tenor, señalaron que durante muchos años no se había consolidado la figura del gestor profesional, y que si bien actualmente existen, son pocos los que están especializados en las artes. Según la opinión del periodista

Alfonso Collignon, la danza evolucionó, “pero le falta profesionalizarse en cuanto a la hechura de los proyectos y a la promoción de los mismos” (A. Collignon, comunicación personal, 22 de febrero de 2021). En este punto cabe acotar que algunos artistas continúan gestionando sus grupos de manera autónoma, pero la mayoría de los entrevistados colabora con gestores profesionales en la actualidad.

En cuanto a las relaciones de los artistas con las empresas, las opiniones difirieron por mucho: Galván comentó que en su grupo expusieron poco trabajo de danza contemporánea en las empresas. Por otro lado, Inzunza y Valderrama sí contaron con experiencia en la contratación de su trabajo artístico, pues realizaron creaciones y funciones de danza contemporánea con diversas empresas, lo que les permitió establecer relaciones con otros artistas y con productores. Estas interacciones, a su vez, les brindaron oportunidades adicionales de contratación.

Claudia Herrera mencionó que tuvo que emplear sus habilidades de comunicación para establecer relaciones con otros gestores, promotores y artistas, tanto nacionales como internacionales, y procedentes de diversas disciplinas artísticas; esto tuvo un impacto significativo en su trabajo. Por otro lado, Olga Valencia destacó que si únicamente mantuviera relaciones comerciales con los artistas de danza contemporánea, esta sería muy difícil debido a las limitadas compensaciones económicas. A pesar de esta declaración, ella enfatizó que uno de sus principios fundamentales era la promoción del arte, por encima de las cuestiones monetarias.

Dalia Zúñiga expresó que las grandes empresas artísticas apuestan más por la danza clásica,¹¹ la cual es más costosa que las producciones de danza contemporánea en las que, con el mismo formato de los grandes ballets, se podrían presentar obras más económicas por el tipo de vestuario y la escenografía que se utiliza. Sin embargo, los empresarios en Guadalajara no realizaron este tipo de eventos, probablemente porque el ballet tiene un mayor público y hay una garantía de recuperar la inversión. Zúñiga argumenta: “Me parece un desperdicio, creo que es una mala decisión por parte de los empresarios que, contando con tanto talento

¹¹ Es el caso del espectáculo *Despertares*, que creó el bailarín tapatío Isaac Hernández en 2016 y que fue producido por el Auditorio Telmex y Soul Arts Production. https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=44313

de alcance mundial, no hubieran puesto los ojos en la danza contemporánea como un negocio redituable” (D. Zúñiga, comunicación personal, 8 de marzo de 2021).

Características del trabajo empresarial

Los entrevistados identificaron que los espacios empresariales en los que se realizaron las funciones de danza contemporánea en Guadalajara fueron escasos. Los teatros comerciales, como el Teatro Galerías, no ofrecieron este tipo de danza, mientras que en cafés, galerías, foros de espectáculos y teatros independientes sí se presentó, aunque en menor medida. Esto podría atribuirse al hecho de que los foros suelen ser de dimensiones reducidas, originalmente diseñados para conciertos o producciones teatrales de formato pequeño, lo que limita la capacidad de albergar a bailarines en escena.

Varios entrevistados aseguraron que es complejo llevar a cabo presentaciones de danza en espacios reducidos: “los poquitos que hay son tan chiquitos que solo puede ser unipersonal o bipersonal y no te da oportunidad de presentar algo más grande” (A. Collignon, comunicación personal, 22 de febrero de 2021). Adolfo Galván menciona: “Nuestras coreografías necesitan cierto espacio para desplazarse. Cuando hemos estado en un café o foro pequeño, siempre sentimos que las coreografías no lucen porque está muy apretado todo” (A. Galván, comunicación personal, 8 de abril de 2021). Desde el otro lado, Juan Méndez señaló que, en sus inicios, las condiciones del foro que dirigía no eran las más adecuadas para la presentación de danza contemporánea. Sin embargo, gracias a la danza, surgió la necesidad de mejorar la infraestructura, lo que llevó a la instalación de un piso de duela, la inclusión de linóleo e incluso, en la actualidad, a la incorporación de una tarima.

En lo que respecta a la programación de danza contemporánea en empresas privadas, Galván expresó que hubo pocas funciones. Al respecto, Valderrama mencionó que fue contratado para eventos masivos, nacionales e internacionales, pero no participó en la oferta de danza contemporánea a nivel local. Inzunza destacó que algunos artistas colaboraron con empresas como restaurantes o

centros de espectáculos, que contrataban grupos de bailarines para actuaciones de temporada. Esta última opción representó una modalidad de programación de danza, pero, como se discutió previamente, se consideró más un espectáculo contemporáneo que una expresión de danza en su sentido tradicional.

En cambio, los empresarios señalaron que la programación de esta disciplina artística fue limitada, sobre todo en comparación con la programación de obras de teatro, espectáculos circenses y funciones escolares de academias. Coincidieron con los artistas en que llevar a cabo una temporada prolongada, como sucede en las obras de teatro, resultaba prácticamente imposible. Los gestores, por otro lado, expresaron opiniones divididas, lo cual es posible se deba a que Covarrubias tuvo una mayor trayectoria en el ámbito teatral, mientras que Herrera dirigió una empresa cuyo enfoque principal era la gestión, producción y difusión de la danza. En este sentido, el primero plantea que logró gestionar una cantidad limitada de programación, mientras que la segunda identificó una programación mucho más extensa.

Los periodistas, por su parte, coincidieron en que la ausencia de programación en los teatros comerciales y las temporadas en los foros no institucionales fueron pocas y muy cortas: “Pues sí, llegué a ver algunas cosas, pero no me parece que tantas, yo no sé si sea un tema de dimensiones” (A. Muñiz, comunicación personal, 17 de febrero de 2021).

Al preguntar sobre la remuneración económica en la oferta empresarial, la mayoría de los directores entrevistados comentaron que el trabajar con empresas privadas les significó una buena retribución económica, en especial cuando fueron contratados con pago de honorarios: “Todavía hay empresas que contratan grupos de planta, que se quedan ahí temporadas, y eso es muy bueno, porque les cambia la vida a los bailarines y artistas que están ahí constantes, tienen un sueldo y les pagan bien” (R. Inzunza, comunicación personal, 15 de marzo de 2021). De manera personal, Galván mencionó que su experiencia no fue satisfactoria, ya que en las pocas ocasiones en que participaron en empresas como galerías o cafés, les remuneraron en especie, como obras de arte, o incluso les ofrecieron trabajar a cambio de una cerveza.

Al indagar en la diferencia percibida al trabajar con empresas privadas en comparación con otras opciones, como la gestión gubernamental o la iniciativa autogestionada de los grupos para realizar funciones de danza, las opiniones de los directores fueron variadas. La minoría sostuvo que los empresarios no consideraban la danza como un producto que necesitara una compensación económica; sin embargo, cuando el gobierno los contrató, se les ofrecieron diversas condiciones de remuneración, incluyendo el pago de honorarios.

En la oferta independiente, gestionaron sus actividades de acuerdo con su experiencia. Debido a que tenían un público fiel y estrategias para atraer a nuevos espectadores, obtuvieron resultados más satisfactorios a diferencia del trabajo en empresas privadas, aunque la mayoría también enfrentó dificultades con la oferta gubernamental, en especial por la asignación de recursos, que se encontraba significativamente por debajo de lo que habían obtenido de las empresas privadas. El pago proporcionado por la Secretaría de Cultura de Jalisco para sus eventos no alcanzó para cubrir los costos de producción, y mucho menos los honorarios de los coreógrafos y bailarines o los gastos operativos de los teatros.

Asimismo, observaron que la actitud de los organizadores y el personal que trabajaba en las empresas privadas fue muy diferente a la de los técnicos de los teatros formales. En las empresas privadas, los responsables mantenían un contacto directo con los artistas y brindaban un apoyo técnico amable y eficaz, a diferencia de la alternativa gubernamental, donde la interacción era más distante y con un enfoque burocrático. Los directores de agrupaciones mencionaron que en los espacios gubernamentales, las ganancias generadas por la venta de entradas eran limitadas y se obtenían a través de un acuerdo. Esto implica que un porcentaje de las ganancias de la taquilla se destinaba a la institución, mientras que el resto era para el grupo. Rocío Inzunza señaló al respecto: “si la asistencia fue baja no, pues, ya no ganaste nada, ni tu grupo, ni tú” (R. Inzunza, comunicación personal, 15 de marzo de 2021).

Por su parte, Juan Méndez comentó que las compañías de danza contemporánea prefirieron presentar su trabajo en eventos organizados por el gobierno, debido a que no tenían que preocuparse por el riesgo de no generar ingresos, ya

que podían acceder a becas o recibir honorarios. Esto contrastaba con la dinámica de los espacios privados, donde los ingresos dependen de la cantidad de público que se logre atraer. Méndez notó esta diferencia especialmente en los grupos de mayor trayectoria.

Públicos

En cuanto a la audiencia que asistió a los teatros comerciales, algunos entrevistados expresaron que no se trató de un público aficionado a la danza contemporánea, debido al tipo de espectáculos que se presentaban en estos lugares. Una situación similar se dio en los eventos masivos, pero en este caso la audiencia asistía al evento en sí mismo y no específicamente a una función de danza contemporánea: “El contemporáneo –no quiero parecer mala onda–, pero, aparentemente, no era del interés del público que asiste a esos espacios. Yo supongo que por eso no había programación de este tipo de espectáculos” (A. Muñoz, comunicación personal, 17 de febrero de 2021).

En cambio, Méndez observó que el público que acudió a los foros privados mostró un mayor interés por las obras de danza teatral. También notó que a la audiencia que asistió a su empresa no le agradaba la danza contemporánea que no podía comprender; a diferencia de las agrupaciones que presentaban un discurso más formal y lograron atraer a la audiencia. Otra dificultad que identificó fue que, en Guadalajara, al parecer, la audiencia de las artes escénicas no tenía conocimiento de la existencia de los espacios independientes.

En cuanto a las condiciones de consumo, todos los entrevistados coincidieron en que la asistencia de público fue limitada. Esto representó un desafío para los gestores, quienes tuvieron que realizar una labor extensa de promoción para atraer espectadores a los eventos que gestionaban. La escasa afluencia de público fue la razón por la que los grupos de danza contemporánea evitaban realizar temporadas en los teatros.

Los participantes opinaron que, aunque en la ciudad existía una industria cultural, hubo una falta de disposición por parte del público para adquirir boletos

y asistir a funciones de danza contemporánea: “Si tú le dices danza, te va a decir que sí, pero si debe pagar, probablemente no vaya” (C. Herrera, comunicación personal, 24 de marzo de 2021). Esta situación se daba sobre todo en eventos de danza local, ya que, en algunas ocasiones, en las presentaciones de grupos foráneos, el público estuvo dispuesto a pagar un boleto para asistir, llegando incluso a llenar los aforos.

Los empresarios coincidieron en que el nivel de consumo fue reducido. Sostuvieron que los grupos de danza contemporánea evitaron programarse en un espacio privado, ya que necesitaban atraer a un público dispuesto a pagar un boleto y ocupar el espacio para garantizar ganancias. También señalaron que, a pesar de la existencia de numerosas academias informales, no se logró establecer una conexión entre los estudiantes de danza y los artistas profesionales. En otras palabras, notaron que, si bien las funciones escolares o de los profesores se llenaban con estudiantes, estos mismos alumnos no asistían de forma voluntaria a las funciones de danza contemporánea profesional. En la voz del empresario Juan Méndez:

La mayoría de los proyectos de danza que son exitosos es porque tienen una vinculación con sus alumnos, o sea, hay un pequeño círculo de público entre el maestro que invita a sus alumnos. Sin embargo, he podido observar que hay mucha gente en academias privadas, pero no van a ver una obra de danza al teatro. No hay una vinculación real entre el *amateur* y el profesional. Yo considero que la danza es la que más se practica de manera *amateur*, más que el teatro y el circo (J. Méndez, comunicación personal, 7 de mayo de 2021).

Se sugirieron varias estrategias para mejorar las condiciones de consumo en las empresas privadas. Entre ellas se incluyen: realizar una promoción más extensa de los eventos, para proporcionar suficiente tiempo para que el público pueda enterarse de las funciones o temporadas; realizar estudios de mercado que permitan identificar la población potencial a la cual se dirige el discurso escénico, con el fin de planear la difusión para que llegue al público adecuado; considerar que si el objetivo es impactar a los estudiantes, en algún momento pueden

enfrentar restricciones económicas, por lo que se sugiere ampliar el público a la población entre 40 y 60 años, que suelen contar con mayor poder adquisitivo y, en consecuencia, pueden pagar un boleto para asistir a una función de danza contemporánea.

Oferta gubernamental

Con los cambios que se suscitaron en la Secretaría de Cultura y el gobierno municipal entre 2010 y 2019, se redujo la conexión de los espacios de mediación y circulación con los artistas locales, y se propició la visibilidad de los espectáculos extranjeros al mismo tiempo que se modificaron las condiciones de operación de los teatros. Esto resultó en la imposición de gastos adicionales a los artistas, calificados como industrias culturales, lo que aumentó las dificultades para difundir la producción artística. A pesar de esto, la producción artística creció gracias al apoyo del gobierno a través de estímulos para la creación.

En este período continuaron vigentes el Festival de Mayo y el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, que cumplió 20 años en 2017 (ver figura 11). El programa de mano de esa emisión expone que:

Una de las prioridades del festival es ofrecer espacios para los bailarines con inquietudes de realizar creaciones novedosas aportando a la danza contemporánea con el fin de compartirlo con el público de Jalisco. [...] El Festival internacional de danza Onésimo González se ha consolidado como el más importante en el occidente del país. Durante estas dos décadas ha crecido su audiencia, se han creado oportunidades laborales, de conocimiento y de encuentro para creadores y ejecutantes de danza de todo el país (Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, 2017).

En contraste con lo que se expuso en el capítulo 3, este festival, que en sus inicios fue concebido como un escaparate de visibilidad para los artistas locales, desde 2011 se integró nuevamente a la Red Nacional de Festivales de Danza del

Instituto Nacional de Bellas Artes y, a partir de entonces, priorizó la visibilidad de agrupaciones externas, nacionales e internacionales, lo que dejó poco espacio en la programación para los grupos locales, en su gran mayoría independientes.

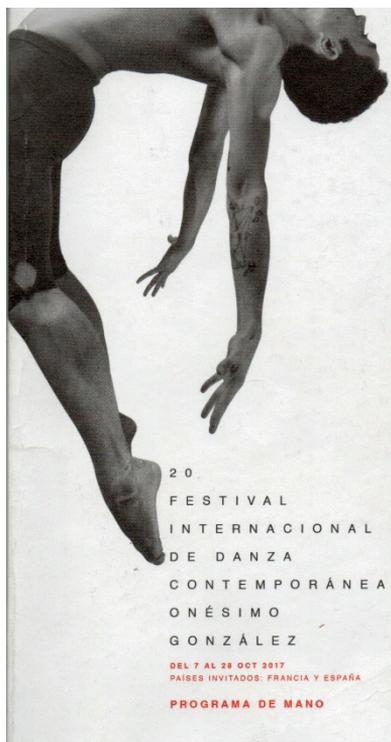


Figura 11. Cartel promocional del XX Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González.

Fuente: Secretaría de Cultura de Jalisco (2017), archivo personal de Martha Hickman Iglesias.

Por mencionar un ejemplo, en la emisión XVI de 2013 se programaron ocho agrupaciones externas, cuatro nacionales, tres extranjeras y seis grupos locales de danza contemporánea, mientras que en la emisión XVII se programaron tres grupos locales y nueve externos, además del Joven Ballet de Jalisco, especializado en ballet clásico, y para 2019 de las 22 agrupaciones, siete eran de Guadalajara, diez

nacionales y cinco extranjeras. El número de grupos locales en las emisiones restantes fluctuó, pero fue evidente el cambio en la etapa que se expuso en el capítulo 5, donde se pudo observar que los grupos externos fueron dos o tres por emisión.

En 2014, la Coordinación de Danza de la Secretaría de Cultura, encabezada por Sandra Soto, retomó el formato de Danza Para Todos e implementó el Jueves de Danza, que se propuso como un evento semanal en el que las agrupaciones de distintas disciplinas dancísticas ofrecieron una función gratuita para el público en general –la Secretaría de Cultura les pagó honorarios a las agrupaciones–. Las primeras funciones se realizaron en el Foro de Arte y Cultura, y el resto en el Teatro Alarife Martín Casillas.

Por su parte, el Gobierno Municipal de Guadalajara, a través de la Coordinación de Construcción de Comunidad y la Dirección de Cultura, con fundamentos en los artículos 142, 143 y 144 del Reglamento de la Administración Pública Municipal de Guadalajara, creó en 2016 el Festival Cultural de la Ciudad de Guadalajara Sucede, cuyo objetivo es “promover la participación de la comunidad artística local, nacional e internacional en la vida cultural del municipio, como el acceso de la población tapatía, grupos en riesgo y vulnerabilidad, a las manifestaciones artísticas y culturales en espacios públicos” (Gobierno de Guadalajara, 2020).

Este festival tenía como propósito llevar el arte en sus diversas disciplinas a las colonias populares de la ciudad. Aunque contó con la participación de la danza contemporánea, los artistas enfrentaron dificultades debido a la falta de apoyo y colaboración por parte de las autoridades para presentar sus obras en condiciones adecuadas. Inicialmente, el festival logró un impacto social significativo al cumplir con su intención de acercar estas manifestaciones artísticas al público, incluso en colonias que nunca habían tenido la oportunidad de presenciar este tipo de espectáculos. Sin embargo, el público disminuyó de manera gradual con el tiempo, hasta tener funciones con muy poca audiencia.

Para conocer cómo se desarrolló la oferta gubernamental en la etapa que se estudió en este capítulo, el 18 de junio de 2021 se realizó un grupo de discusión con tres agentes sociales del campo de la danza contemporánea de Guadalajara:

un funcionario de Secretaría de Cultura Jalisco;¹² Rafael Carlín,¹³ director de la agrupación independiente de danza contemporánea; y Alfonso Collingnon, periodista cultural local. La reunión se centró en la oferta gubernamental que hizo la Secretaría de Cultura de Jalisco entre 2010 y 2019. Esta conversación fue muy productiva, ya que se evidenció la problemática tanto de la reducción de presupuestos como de la implementación del pago de los gastos de operación por parte del gobierno, los cuales dificultaron las presentaciones de las agrupaciones independientes.

También se discutió acerca de dos programas organizados por la Secretaría de Cultura en años anteriores, los cuales actualmente ya no existen. Uno de ellos, el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, desapareció después de 22 emisiones; esto no estuvo relacionado con la pandemia, sino con problemas de continuidad debido a los cambios de gobierno y a un conflicto de intereses entre la institución y la familia de Onésimo González, quienes tienen los derechos del nombre del coreógrafo. Al no poder llegar a un acuerdo con la titular de la Secretaría de Cultura, decidieron no permitir el uso del nombre de Onésimo González. Como resultado, el festival dejó de existir, y su última edición tuvo lugar en 2019 (Pérez, 2020).

Públicos y condiciones de consumo

De acuerdo con lo que se comentó en el grupo de discusión, se infiere que la audiencia de danza en Guadalajara, entre 2013 y 2019, tenía una preferencia marcada por los espectáculos de ballet. Esto se pudo constatar en los comentarios registrados en los libros de opinión que se colocaron fuera de las funciones, tanto en el programa Jueves de Danza como en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González. Al mismo tiempo, se encontró en la audiencia del ballet un interés real por conocer una expresión diferente, como la danza contemporánea. Externaron que uno de los programas más importantes que acercaron al

¹² El funcionario de la Secretaría de Cultura prefirió mantener su identidad en anonimato.

¹³ Director de Rafael Carlín y Compañía.

público a la danza en general y que impactó en la creación de nuevos públicos para la danza contemporánea fue, precisamente, Jueves de Danza, cuyas funciones con entrada gratuita resultaron atractivas para las personas que conformaron la audiencia. Sería pertinente realizar futuras investigaciones para evaluar el impacto que tuvo la danza contemporánea en este público y determinar si propició la asistencia voluntaria a espectáculos que no fueran gratuitos.

Por su lado, Alfonso Collignon aseguró que no hubo un consenso claro sobre la audiencia o público al cual se dirigía la oferta gubernamental y que dependió más de un capricho u ocurrencia desde la misma Secretaría de Cultura. Consideró que la falta de consenso se reflejó en la discrepancia entre la oferta que la institución deseaba programar y lo que realmente se produjo en la danza contemporánea de la ciudad: “Son dos aspectos, entre lo que se quiere programar desde la Secretaría de Cultura y la Coordinación, y lo que realmente existe en el ámbito local” (A. Collignon, comunicación personal, 18 de junio de 2021).

Al respecto, se comentó que sí hubo público y que se generaron nuevas audiencias, incluso se identificó que en la emisión de 2014 del Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González logró tener 12 000 espectadores; no obstante, esta cifra disminuyó gradualmente los siguientes años, por lo que se resaltó la importancia de que tanto los agentes como las instituciones del campo respalden el trabajo de los artistas locales, así como de contar con un apoyo significativo por parte de los medios de comunicación.

Collignon mencionó que, entre 2010 y 2019, asistió a funciones de danza contemporánea de calidad en la ciudad, en espacios de mediación importantes, en los cuales observó poco público. Reflexionó que se realizó un gran esfuerzo desde la producción y la mediación, pero algo falló en términos de la difusión, ya que no logró convocar a audiencias significativas.

Vinculación y relaciones entre agentes y gobierno

En cuanto a la relación entre la Secretaría de Cultura y el subcampo de la danza contemporánea, todo el grupo coincidió en que fue inexistente en la etapa analizada,

pues señalaron una total desconexión entre los agentes del subcampo y la institución. La falta de comunicación y la burocracia obstaculizaron el flujo de trabajo y, en su lugar, obligaron a los creadores a navegar un largo y complicado proceso a través de diversas oficinas gubernamentales para poder llevar a cabo sus funciones o temporadas.

Los participantes identificaron que la problemática de las agrupaciones se intensificó cuando el gobierno municipal y estatal comenzara a tratarlos como industrias culturales.

El concepto de industria cultural y creativa debe entenderse no en el sentido puramente “industrial” del término, sino en el sentido de sectores de actividad organizada, compuesto por las funciones necesarias para permitir que los bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial lleguen al público o al mercado. Por ello, no se limitan a los productores de contenidos, sino que engloban todas las actividades conexas o relacionadas que contribuyen a la realización y la difusión de los productos culturales y creativos, es decir, reproducción y duplicación; soporte técnico y equipamiento de apoyo; promoción, difusión, circulación, venta y distribución; conservación; comunicación, información y formación (UNESCO, 2010, p. 17).

Tratar a los grupos independientes de danza contemporánea como industrias culturales fue una situación que, según Rafael Carlín, podría haber tenido consecuencias favorables para la difusión de las obras; sin embargo, en la realidad esto ocasionó que las agrupaciones se vieran involucradas en dinámicas en las que, debido a la ausencia de gestores privados, los directores de las agrupaciones no solo desempeñaron la función creativa, que consideraban la más importante, sino que también asumieron responsabilidades de gestión, promoción y administración. Esto generó una sobrecarga de trabajo que no se vio reflejada en el crecimiento de exposición ni en los ingresos económicos.

Además, Carlín mencionó que desde el momento en que el gobierno categorizó a estos grupos como industrias culturales, ejerció presión sobre los directores de las agrupaciones debido a la baja asistencia de público en los teatros. Si bien

interrogó a los directores acerca de la cantidad de espectadores en las temporadas, el propio gobierno no emprendió esfuerzos significativos en la promoción y divulgación de sus trabajos. En otras palabras, delegó todo el trabajo administrativo y de difusión a las agrupaciones, sin implementar estrategias de promoción, y posteriormente recriminó a los artistas por la falta de ocupación de los teatros.

Ahora nos han obligado todas las instituciones, todas en esta contemporaneidad, a ser industrias culturales. Porque, aparte, ahora no solamente podré ser creador, ser bailarín, mantener una compañía, un grupo. Ahora te dicen: “Está muy bien, ¿quieres el teatro?, pues entonces tú gestiona, tú haz, tú mueve, tú lleva al público.” Y hay de ti si entran 30 personas porque te dicen “¿Qué pasó? El teatro estaba muy solo” Me pregunto entonces, ¿dónde está la labor que tendría que estar haciendo la parte administrativa? Es un esfuerzo enorme para la temporada y que entren 30 personas, yo lo hago porque soy un aferrado, y si no lo hago mi grupo desaparece, no van a estar conmigo para hacer una función al año (R. Carlin, comunicación personal, 18 de junio de 2021).

Otra deficiencia que observó este director en la falta de comunicación es que el gobierno no conoció o no quiso reconocer las necesidades de infraestructura del subcampo de la danza contemporánea, lo que afectó a algunos grupos independientes, quienes se vieron obligados a asumir los gastos operativos en las representaciones que realizaron en los espacios de mediación de esa institución. Es decir, hicieron por cuenta propia la producción, la gestión, la promoción y la difusión de sus obras, y cargaron con los costos operativos, los cuales cada vez fueron más exigentes y superaron sus limitaciones económicas.

Los gastos de operación incluyeron el pago de horas extras que se debieron cubrir para los tramoyistas, taquilleros y demás personal del teatro donde se hizo la función. El número de personas dependió de la administración del espacio de mediación; aunque el personal técnico del teatro tenía un horario laboral establecido, y este coincidía con el horario típico de inicio de las funciones de las artes escénicas, debido a cuestiones burocráticas y sindicales fue necesario pagar las horas extras.

Los integrantes del grupo de discusión también señalaron que no solo existió una desvinculación entre el gobierno, los artistas y los periodistas, sino que también identificaron una grave problemática de falta de conexión dentro del subcampo y una escasa interacción entre los propios artistas. Cada vez son menos los estudiantes que asisten a las funciones de danza contemporánea, y los artistas jóvenes no conocen el trabajo de los maestros que contribuyeron al desarrollo de la danza de Guadalajara, por lo que consideraron urgente que los mismos integrantes del subcampo reconozcan su trabajo, que se avalen y se unan para fortalecer un campo que se debilita.

Asimismo, identificaron un problema en las actividades de difusión de la danza contemporánea, probablemente debido a la transición de los medios tradicionales a los tecnológicos, en especial a las redes sociales. Collignon señaló que estos canales no funcionan de manera óptima, y que es necesario atender nuevamente a los medios tradicionales, como la televisión, la radio y la prensa. Esto se justifica por el hecho de que no todos los posibles asistentes, aquellos dispuestos a adquirir un boleto, mantienen una presencia constante en las redes sociales. A su vez, opinó que los directores de danza deben establecer vínculos con los medios de comunicación para obtener su respaldo en términos de difusión, para dar a conocer su trabajo al público en general, además de buscar colaboraciones con el sector privado para obtener recursos destinados a la producción, mediación y circulación de sus obras.

En conclusión, la vinculación y comunicación del gobierno con los agentes del subcampo de la danza contemporánea fue deficiente. La desvinculación se manifestó entre los propios artistas, lo cual se tradujo en carencias de cohesión, legitimación del subcampo y comunicación. De forma aislada también enfrentaron obstáculos burocráticos y administrativos para obtener espacios de ensayo y mediación. Se vieron sometidos al escrutinio de las autoridades debido a la baja ocupación de los foros, y recibieron una remuneración escasa por su trabajo creativo y poco reconocimiento por la calidad de sus producciones y su trayectoria. A parte de esta desconexión, no se evidenció una voluntad política al respecto.

El grupo encontró necesario fortalecer la comunicación entre los agentes sociales y la Secretaría de Cultura, tener una mejor vinculación para realizar programas que permitan mediar y difundir el trabajo escénico de las agrupaciones legitimadas, abrir espacios para las nuevas generaciones de artistas, incrementar el presupuesto para el pago de honorarios de los artistas locales, ofrecer condiciones óptimas para organizar temporadas, modificar las políticas culturales y mejorar las funciones de la Dirección de Comunicación de Secretaría de Cultura para que su labor realmente impacte en la difusión de las funciones y se incremente la asistencia del público.

En síntesis, se planteó la necesidad de simplificar los trámites burocráticos y administrativos para que las agrupaciones independientes, teniendo en cuenta todos los aspectos involucrados en la producción, promoción y difusión, puedan volver a programarse en los espacios de mediación oficiales o institucionales. El objetivo es evitar que esta actividad represente una pérdida total de recursos y en su lugar se convierta en una auténtica fuente de ingresos, donde el trabajo artístico sea remunerado adecuadamente, tanto en términos de reconocimiento en la sociedad como en lo económico.

Oferta universitaria

El 10 de junio de 2021 se realizó un grupo de discusión con cinco agentes sociales del campo de la danza contemporánea en Guadalajara: Denisse Flores y Guillermo Covarrubias, funcionarios de Cultura Universidad de Guadalajara; Larisa González¹⁴ y Eva Luz Carrillo,¹⁵ artistas de danza contemporánea que laboran en esta universidad, y Aimeé Múñiz, periodista cultural local. Previamente, se hizo una investigación con el propósito de indagar la existencia de oferta relacionada

¹⁴ Formó parte en la dirección y equipo creativo de los grupos representativos del trabajo universitario: Taller Coreográfico del CUAAD y Cuerpos de Luz, y de los grupos independientes Transmutación Danza Contemporánea y Colectivo i.

¹⁵ Integrante de la Compañía de Danza Contemporánea y del grupo ANZAR, ambos representativos de la Universidad de Guadalajara.

con la danza contemporánea en otras universidades de la ciudad. No obstante, se encontró que, a pesar de contar con algunos talleres de danza, estos fueron parte de la formación de los estudiantes, es decir, no ofrecían ningún tipo de programa destinado a fomentar el interés y el consumo de esta disciplina artística.

Por lo tanto, la selección de la muestra se limitó a artistas y gestores vinculados a la Universidad de Guadalajara, debido a que se confirmó que esta institución efectivamente lleva a cabo actividades relacionadas con la producción, mediación y promoción de la danza contemporánea. Cabe mencionar que, a diferencia de otros organismos, el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente cuenta con un festival de artes en general, aunque no enfocado de manera específica en la danza contemporánea.

Con este diálogo se reunió información relevante para la investigación acerca de la oferta que la Universidad de Guadalajara ejecutó desde la posición que tuvieron los integrantes del grupo de discusión en el período de estudio (2010-2019).

Espacios de mediación y circulación

Los espacios escénicos que programó la Coordinación de Artes Escénicas entre 2010 y 2019 fueron: el Teatro Experimental de Jalisco, el Teatro Vivian Blumenthal y el Conjunto Santander de Artes Escénicas.¹⁶ La Coordinación lanzó una convocatoria anual abierta a todos los grupos escénicos, tanto profesionales como semiprofesionales. Los proyectos que participaron fueron sometidos a la evaluación de un comité de selección, el cual consideró criterios relacionados con la calidad, la viabilidad y el potencial para atraer al público. La convocatoria se lanzó a través de la plataforma Escenia, con el propósito de que pudieran presentar solicitudes para programar temporadas en los tres espacios disponibles.

Lanzada en 2016 “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

¹⁶ El Teatro Diana, aunque pertenece a la Universidad de Guadalajara, actualmente cuenta con su propia oficina de programación. Anteriormente también programaba danza contemporánea.

la información de aquellos proyectos escénicos que estén interesados en solicitar alguna fecha o temporada en los siguientes recintos” (Artes Escénicas, 2021). Según Denisse Flores y Guillermo Covarrubias, el uso de esta herramienta obtuvo buenos resultados al permitir que más agrupaciones escénicas accedieran a los espacios de la UDEG.

Aimeé Muñiz señaló que las temporadas de danza fueron notablemente más cortas y escasas en comparación con las temporadas de teatro, que la danza tenía menos espacios de mediación y exposición y que, además, solían programarla en fechas y días de la semana menos favorables para la asistencia del público al teatro. Según su percepción, la universidad sí ofertó danza contemporánea, pero careció de los espacios y las fechas adecuadas, lo que afectó negativamente su promoción y consumo: “Me parece que ustedes [los artistas de la danza contemporánea] son los que menos presentan su trabajo, los que menos espacios tienen para tener funciones, para tener incluso buenas fechas para presentarse, era algo que, la verdad, yo lamentaba muchísimo” (A. Muñiz, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Al respecto, los funcionarios de la Coordinación de Artes Escénicas mencionaron que los artistas de la danza solicitaron temporadas en menor cantidad o con menor frecuencia en comparación con las solicitudes que recibieron del ámbito teatral.

Públicos y condiciones de consumo

Los integrantes del grupo de discusión destacaron que la oferta universitaria de danza contemporánea estuvo dirigida al público en general, aunque de manera específica ofrecía un amplio rango de posibilidades de lenguajes y temáticas que se dirigían a audiencias concretas. Esto incluía obras creadas para el público infantil, propuestas que incorporaron desnudos escénicos o temáticas profundas orientadas a adolescentes y adultos. También hicieron referencia a las obras de danza experimental o danza Butoh, que apuntaban a un segmento determinado de público.

Eva Luz Carrillo recalcó que no le parece apropiado etiquetar la danza como “accesible” al público, ya que esto restringe las obras a un público con ciertas

características. Por eso, prefirió decir que su trabajo artístico está abierto a todas las personas:

Eso de accesible la verdad no me gusta. De por sí hay poco público y limitarnos a cierta audiencia nos cierra posibilidades. Encasillar a un público con ciertas características no funciona. Nosotros siempre decimos está abierto a todo público, a cualquier persona que esté interesada en apreciar un arte escénico de la danza (E. Carrillo, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

En cuanto al consumo de la danza contemporánea en los últimos años, las opiniones estuvieron divididas. Por un lado, los funcionarios culturales de la universidad expresaron que en Guadalajara el público tiene la costumbre y el gusto de asistir a funciones de ballet o danza folclórica, mientras que la danza contemporánea, a pesar de contar con excelentes exponentes y lenguajes, enfrenta una lucha constante para atraer a la audiencia. En otras palabras, lo que a la danza contemporánea le llevaría tres meses de difusión y preventa de boletos para poder tener una cantidad considerable de espectadores, el Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara podría lograrlo en una semana de promoción, casi asegurando un aforo lleno.

Covarrubias comentó que cada vez que se presentaba una función de danza contemporánea se enfrentaba a la dificultad de atraer al público, ya que este tenía preferencia por otros tipos de eventos artísticos: “Sí es una batalla, porque el público tal vez desconoce lo que es la danza contemporánea. Entonces, es una lucha que parece que no terminará nunca. Cada vez que comienza un nuevo espectáculo, debo ver cómo voy a arrastrar al público para que venga” (G. Covarrubias, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Además, Flores y Covarrubias externaron que el consumo de danza contemporánea fue marcadamente más bajo en comparación con el de teatro. Según su experiencia, mientras una obra de teatro podía atraer a 200 espectadores, una de danza atraía solo a 60. Eso explica por qué hubo menos obras de danza contemporánea disponibles en comparación con la abundancia de obras de teatro que se presentaron en los espacios de mediación de la UDEG.

Por otro lado, las maestras y artistas de la universidad se mostraron más optimistas. Expresaron que, en su experiencia, la danza contemporánea tuvo un público significativo y se consumió activamente. Incluso en el caso de la danza Butoh, encontraron que la demanda fue alta y que muchas personas mostraron interés en apreciar los diversos estilos que se ofertaron. “Realmente nosotros con la danza Butoh nos hemos llevado una grata sorpresa, porque pareciera que es una danza compleja que no le gusta a muchas personas del ámbito escénico. Sin embargo, hay mucho público al que le gusta ir y apreciarla” (E. Carrillo, comunicación personal, 10 de junio de 2021). También consideraron que el trabajo generado por los grupos universitarios (ver fotografía 14), tanto de profesionales como de alumnos y egresados, atrajo a un público asiduo que consumió la danza universitaria; sin embargo, señalaron que necesitan un mayor respaldo por parte de las autoridades universitarias para fortalecer la difusión de su trabajo artístico y ampliar las oportunidades de acceso para la sociedad.



Fotografía 14. Coreografía *Elogio de la locura* por el Colectivo i, agrupación independiente integrada por docentes, egresados y alumnos de la Universidad de Guadalajara. Fuente: fotografía tomada por David García Sandoval.

Muñiz comentó que, en efecto, todos los involucrados en el campo de la danza contemporánea desearían que asistieran más personas, pero que esto resulta sumamente difícil en esta disciplina. Aseguró que algunos espectadores se alejaron de estos espectáculos porque no los comprendieron, lo que generó un conflicto al no saber de qué se trataba la obra. En consecuencia, los artistas que dedicaron tanto tiempo y esfuerzo para llevar una obra al teatro durante una temporada de varias funciones, al principio lograron atraer a más espectadores, pero en las últimas funciones tuvieron una asistencia muy reducida. “Cuando vas al teatro, al final sales y comentas lo que ves. Pero con la danza contemporánea es ‘a lo mejor no la entendí’, y eso provoca un bloqueo para que la gente repita una función o vaya a otros espectáculos de danza contemporánea” (A. Muñiz, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

En resumen, las opiniones respecto al consumo de la danza contemporánea fueron encontradas y contradictorias. Los funcionarios y la periodista comentaron que el consumo fue notablemente bajo en comparación con otras formas de artes escénicas, incluso en contraste con otros géneros de danza, mientras que las maestras y artistas señalaron que el consumo fue alto. Se infiere que esto se debe a la percepción que tienen unos y otros sobre lo que constituye un consumo elevado. También es importante plantearse la diferencia que hubo entre la asistencia de personas que tenían una invitación personalizada o cortesías y aquellas que compraron un boleto para ingresar. En este rubro se comenzó a hacer evidente la desvinculación que existió entre la institución y los artistas, desde la visión del consumo de la danza contemporánea universitaria.

Vinculación y repercusión de las relaciones entre los agentes y la Universidad de Guadalajara

El grupo coincidió en que no hubo una vinculación entre los artistas que trabajaron en la universidad y los funcionarios culturales de la Universidad de Guadalajara, ni se estableció una comunicación efectiva entre los artistas y la institución. A pesar de que se hicieron esfuerzos, en la mayoría de los casos, no se lograron

resultados significativos en la mediación y promoción del trabajo dancístico que se llevó a cabo dentro de la misma universidad. Los funcionarios Flores y Covarrubias comentaron que la institución tiene una gran deuda con la danza contemporánea.

A su vez, se observó un desinterés en el periodismo cultural, ya que al parecer durante el período que se analiza en este capítulo, la cultura no fue considerada una prioridad por los editores, reporteros o lectores, y por ende la danza contemporánea no representó ningún interés para los periodistas. “Creo que en este tiempo al que se enfrentan los grupos independientes, universitarios o cualquier grupo de teatro o danza, hay un interés nulo de los reporteros actuales por vincularse realmente, por involucrarse con la comunidad artística o creativa de la ciudad” (A. Muñoz, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

También se mencionaron los esfuerzos aislados para crear y difundir la danza contemporánea. Los artistas universitarios trabajaron de manera independiente, sin establecer conexiones con otros artistas del ámbito ni con los agentes involucrados en la producción, mediación y circulación de esta disciplina dancística: “Hay una desvinculación tremenda, pero también es responsabilidad nuestra como artistas no permitir que se pierdan esos espacios, es decir, lo que se ganó, que se ganó mucho y ya se perdió, desapareció y nadie dijo nada” (G. Covarrubias, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Eva Luz Carrillo manifestó que no hubo comunicación con la institución, ni tampoco una voluntad por vincularse con la escena local. El subcampo estaba conformado por diversos artistas con un gran potencial y una trayectoria sólida, pero la universidad hizo caso omiso del trabajo local y prefirió abrir sus redes de colaboración a otros artistas que no formaban parte del ámbito local. Carrillo afirmó que hubo una falta de vinculación y un escaso interés por parte de Cultura UDG hacia la danza universitaria y local:

Yo no creo que haya voluntad de Cultura UDG de abrirse a una posibilidad de vincular realmente con la escena local. Pienso que somos una gran cantidad de artistas escénicos de la danza con muchísimo potencial, que somos parte de la historia de la danza en Guadalajara, de la danza que se ha llevado

a cabo en la universidad, y me parece incongruente e ilógico que la institución haga caso omiso de eso, que la universidad abra sus redes de posibilidades a otros artistas que no son locales, y que con lo local no haya comunicación ni vinculación (E. Carrillo, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

El principal problema que observaron fue la inclusión de agentes externos en la instancia cultural de la Universidad de Guadalajara, los cuales no estaban familiarizados con la historia ni valoraban lo que habían logrado los artistas universitarios. Estos agentes llegaron a la administración con intereses personales que no incluían a la danza universitaria. Los integrantes del grupo reflexionaron que esta exclusión se debió a la falta de conocimiento sobre los artistas universitarios y su historia consolidada, así como sobre el trabajo de los artistas emergentes que habían surgido de la licenciatura y los talleres universitarios.

El desinterés por conocer a los artistas locales propició un mayor respaldo a producciones ajenas a la universidad y a la ciudad. Se mencionó el caso de la compañía Anzar, que es representativa de la institución y que no ha recibido apoyo económico para la producción de sus obras en los últimos catorce años. Los integrantes de esta agrupación se han visto en la necesidad de buscar apoyo financiero en otras instituciones gubernamentales para llevar a cabo sus proyectos, producciones e incluso la Muestra Internacional Butoh y Expresiones Artísticas, organizada por la agrupación representativa de la institución. A pesar de conservar sus salarios, no recibieron el respaldo necesario para la producción que, como compañía representativa de la institución, se esperaba que tuvieran.

Los miembros del grupo declararon que, a pesar de los problemas de falta de vinculación, la aportación más valiosa en lo referente a la oferta de danza contemporánea fue el apoyo al desarrollo del subcampo de la danza contemporánea de Guadalajara, que tuvo su origen en la universidad. Esto incluye los grupos que se formaron, las compañías profesionales, los talleres representativos, el programa educativo y la cantidad de artistas que emergieron de la universidad.

Tengo que mencionar esta parte que considero vital, que nuestros alumnos que son de distintas poblaciones del estado de Jalisco, y ahora también de

diferentes ciudades del país. Muchos de ellos regresan a su lugar de origen y son los profesores de danza de sus Casas de la Cultura, y luego vienen a la universidad sus alumnos a continuar su formación. Y eso me parece que es una parte muy loable con relación a que se sigue generando danza, se sigue generando arte y cómo va contribuyendo a este armado en el que estamos todos involucrados (L. González, comunicación personal, 10 de junio de 2021).

Si se compara la opinión de los integrantes del grupo de discusión sobre la falta de vinculación e interés por parte de los funcionarios y administrativos en apoyar la producción de danza en la universidad con las contribuciones que la institución realizó para la oferta de danza contemporánea en la ciudad, se encuentra una contradicción. Por un lado, hubo una falta de apoyo para la producción y difusión de la danza, y por el otro, se observó una comunidad de numerosos artistas que representaron a la institución, incluyendo grupos independientes que trabajaron en las instalaciones y formaron parte de la escena de la danza universitaria. Según la opinión de los agentes, la oferta universitaria fue muy significativa y amplia en la ciudad de Guadalajara, pero fueron los propios artistas quienes le otorgaron relevancia. La oferta local de la universidad se basó en el esfuerzo de los artistas, quienes se identificaron como universitarios, pero también asumieron la responsabilidad de gestionar sus producciones dancísticas.

Finalmente, los participantes del grupo de discusión identificaron que la oferta de danza universitaria también se realizó en otras universidades, específicamente en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, campus Guadalajara, y en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

De igual forma se mencionaron los talleres artísticos del Tecnológico de Monterrey, en los que participaron creadores reconocidos y legitimados del campo de la danza contemporánea que contaron con el presupuesto necesario para hacer espectáculos de calidad. En estos, aunque los alumnos no estudiaron precisamente una carrera en danza, tuvieron la oportunidad de recibir formación en academias de danza locales e internacionales como parte de su desarrollo personal, y pudieron aprovechar al máximo su potencial en estos eventos destacados. Se cuestionó si estas funciones realmente formaban parte de la oferta universitaria, debido a

que se trataba de algunas funciones (una o dos al final de cada semestre) a las que asistían por invitación familiares o amigos de los alumnos, sin venta de boletos ni entrada gratuita para el público en general.

Otro organismo apuntado fue el Instituto Superior de Artes Escénicas, escuela privada que realizó funciones principalmente de fin de curso con el propósito de mostrar las habilidades de los estudiantes. Estas funciones estaban abiertas al público en general, e incluso los estudiantes realizaban preventa de boletos para asegurar un aforo completo, por lo que lograron presentarse en varios espacios de mediación.

En conclusión, históricamente la Universidad de Guadalajara ha sido una institución muy relevante en la oferta de la danza contemporánea local: propició la creación de agrupaciones, la formación de bailarines y la difusión de la danza universitaria en la comunidad de Guadalajara; sin embargo, sobre la etapa que se analizó en este capítulo, los agentes que integraron el grupo de discusión consideraron que no existió una vinculación entre los artistas y la institución universitaria para hacer la promoción y circulación de la producción generada en la universidad. A su vez, plantearon que los espacios pertenecientes a la institución deberían funcionar como recintos para compartir con la sociedad la danza que los artistas universitarios crearon y ejecutaron.

La legitimación de los artistas en el campo artístico de Guadalajara

Para Bourdieu (2000), la legitimidad cultural consiste en un sistema de reglas “que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura” (p. 34). Por lo tanto, respecto a la legitimidad en el campo de la danza contemporánea, los agentes sociales se encuentran dentro de este campo de reglas que, según Bourdieu, consiste en el reconocimiento y jerarquización de su lugar en el interior del campo de la danza contemporánea. Ahora bien, al considerar los comentarios realizados sobre la legitimidad en las tres entrevistas y los dos grupos de

discusión mencionados en los capítulos 3 y 5, se analizó el tema de la legitimación de la danza contemporánea en Guadalajara, en particular la manera en que percibieron que se legitimaba a un artista en esta disciplina.

De acuerdo con las respuestas, se identificó que, mayormente, la legitimación se basó en la trayectoria del artista, la cual se entendía como su constancia y permanencia, así como la visibilidad de su trabajo. Sin embargo, no quedó claro si se referían a que fueron otros agentes quienes los legitimaron o si se legitimaron por sí mismos a través de su trabajo constante:

Creo que en primera instancia está el estar en escena, la constancia de aparecer, de crear, de hacer proyectos, que la gente te conozca (L. Herrera, comunicación personal, 18 de febrero de 2021).

Considero que son varios, pero el más claro es la persistencia, la gente que se queda por más tiempo es la que empieza a pertenecer al gremio (P. Jasso, comunicación personal, 16 de enero de 2021).

A su vez, algunos expresaron que la legitimidad estuvo a cargo de la propia comunidad artística, es decir, que fueron los agentes sociales del campo relacionados directamente con la creación, dirección e interpretación quienes se legitimaron entre ellos: “Pienso que los mismos bailarines, la misma comunidad danzística dice quién es profesional y quién no” (G. Naranjo, comunicación personal, 14 de febrero de 2021).

Del mismo modo, señalaron que el Estado legitimó la calidad de los artistas, con convocatorias y concursos para la asignación de becas o recursos para la producción:

Pienso que un aparato legitimador son las becas, o sea, si ya tuviste una beca del gobierno, ya tienes una legitimidad, desde cierto punto de vista. Por otro lado, creo que también el hecho de que los artistas tengan oportunidad de mostrar su trabajo en teatros y foros, eso también brinda legitimidad (A. Íñiguez, comunicación personal, 10 de mayo de 2021).

Asimismo, identificaron al Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González como un escenario que durante muchos años desempeñó un papel en la legitimación de las agrupaciones y artistas locales: “Yo opino que aquí fue el Festival Onésimo, en Guadalajara. Quien estuviera en Onésimo era como ‘ah, mira, está en el radar’” (J. Valderrama, comunicación personal, 18 de marzo de 2021).

Otros coincidieron en que la legitimación de un artista provenía de los propios alumnos que buscaban asistir a sus clases. Por otro lado, se mencionó la curaduría de los foros institucionales y la labor de los funcionarios encargados de programarlos. En menor medida, se hizo referencia a las relaciones político-culturales, a las invitaciones a participar en proyectos artísticos profesionales, a la danza académica institucional, a la originalidad de las obras y a la cantidad de presentaciones:

Yo creo que te legitima tu propia historia, los maestros, los públicos, a partir de que vayan a verte o no vayan a verte. Las personas que aprecian el propio acto artístico. Tendría que ser el crítico de arte, que a veces no sucede, tendrían que ser los periodistas culturales. Pienso que los propios colegas tendrían que legitimar mediante la retroalimentación. También están las instituciones, al darte o no los recursos, son los que dicen “estos son los buenos y estos no tan buenos” (C. Herrera, comunicación personal, 24 de marzo de 2021).

Algunos comentaron que la crítica periodística debió ser la forma principal de legitimación; empero, observaron que en Guadalajara no se desarrolló esta especialidad, por lo que no pudo ser estimada. “En realidad, no considero que les importe mucho lo que opinen los periodistas culturales. Para empezar, la mayoría no entiende nada, digo, no entendemos nada. Pues no hacemos crítica, no tenemos ese valor” (A. Muñiz, comunicación personal, 17 de febrero de 2021).

En las tres entrevistas y los dos grupos de discusión, se hizo poca mención de la cantidad de público que asiste a las funciones como un indicador de legitimación. También se indicó de manera limitada la calidad de las propuestas, la originalidad o la innovación. Esto último sí se señaló, pero como parte de la constancia y la presencia continua en el campo artístico.

Pienso que es en gran parte por el impacto que causa el trabajo, quizá tiene que ver con cierta originalidad, con cierta honestidad también, con lo que se hace y el recubrimiento estético del trabajo. La calidad, principalmente, es lo que puede legitimar el trabajo del artista. Más que la cantidad de público o la gran inversión que se haga en un proyecto (A. Riosantos, comunicación personal, 5 de marzo de 2021).

Creo que uno puede apreciar la calidad del trabajo que hace un coreógrafo, un director, y te vas dando cuenta de que es una persona seria, profesional, comprometida, y como artista lo legitimas a partir de esos conceptos (R. Carlín, comunicación personal, 13 de enero de 2021).

En conclusión, los artistas en Guadalajara plantean que se legitiman a ellos mismos a través de su trabajo constante y el reconocimiento de sus pares, y de la legitimación de las instituciones al seleccionarlos para otorgarles estímulos o permitirles exponer su trabajo artístico en sus espacios de mediación y circulación. La permanencia es más relevante que la cantidad de público en este proceso de legitimación, y en menor medida la calidad y originalidad de sus propuestas.

CONCLUSIONES

De acuerdo con los objetivos planteados en el estudio, se observó que el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara pasó una etapa de inicio de crecimiento, entre 1995 y 1999, seguida de un período de auge y apogeo, que le permitió legitimarse y expandirse de manera local, nacional e internacional entre 2000 y 2009. Posteriormente, experimentó un detrimento que llevó a un conflicto en las relaciones entre los agentes dancísticos, los agentes de gestión y las instituciones. Este desacuerdo generó entre 2010 y 2019 la desvinculación de los agentes y las instituciones del campo, lo que se reflejó en la falta de visibilidad, apoyo, promoción, difusión y consumo de la danza contemporánea local.

Del análisis de las condiciones de producción se concluye que la creación de grupos de danza contemporánea incrementó notablemente: 61 grupos durante todo el período de estudio, a los que se sumaron los once grupos y solistas que estaban en activo en 1995. Se identificaron varios aspectos que propiciaron el crecimiento, como la iniciativa de los agentes artísticos que conformaron las agrupaciones, la creación de programas de estudio de licenciatura, el aumento de programas de apoyo para la creación y proyección de los grupos a nivel nacional e internacional, por mencionar algunos. Respecto a los artistas, la gran mayoría de las agrupaciones de danza contemporánea que se crearon en el período considerado en esta obra fueron grupos independientes, por lo que se considera que el

subcampo de la danza contemporánea estuvo integrado de manera primordial por artistas independientes.

Las producciones de danza contemporánea también tuvieron un aumento considerable. En contraste, cuestiones como la visibilidad, y la exposición en funciones, festivales y temporadas se vieron minimizadas por la falta de espacios de mediación y circulación. De forma similar, se identificaron algunas contradicciones en las relaciones entre los agentes artísticos y las instituciones; por ejemplo, el crecimiento de agrupaciones y obras en comparación con la disminución de los espacios de mediación y circulación que proporcionaron las instituciones del gobierno estatal, municipal y de carácter universitario.

La Universidad de Guadalajara, con su programa educativo de licenciatura, promovió la legitimación de la danza contemporánea como una carrera profesional, lo cual propició un alza en los bailarines que se insertaron en el campo, tanto en lo artístico como en lo laboral. Además, contribuyó al reconocimiento y legitimación profesional de algunos artistas del subcampo que contaron con una amplia trayectoria, a través de un programa de nivelación que les otorgó un título de licenciatura. También fomentó el desarrollo de los agentes artísticos como investigadores de la docencia y producción artística, con un programa de posgrado.

Por todo esto, se considera que la Universidad de Guadalajara tuvo un lugar primordial en el interior del campo, para el crecimiento del subcampo de la danza contemporánea, y en la legitimación del campo artístico. Ahora bien, en contraste con el impacto que tuvo la Universidad de Guadalajara en el crecimiento del subcampo con la formación de bailarines profesionales, esta institución disminuyó el apoyo para la creación de compañías o agrupaciones representativas que divulgaron el trabajo artístico, es decir, dejó de producir las creaciones de sus grupos representativos.

Aparte de la UDEG, el Instituto Superior de Artes Escénicas y la Secretaría de Cultura son las dos instituciones que ofertaron licenciaturas en danza contemporánea y artes, respectivamente, lo que aportó al aumento de agentes dancísticos del campo.

Logró identificarse el aumento de estos apoyos¹ en diversos rubros, como la creación artística, la producción y la circulación nacional e internacional. Sin embargo, la cantidad de becas o estímulos que otorgó la institución para la creación y circulación de las obras de danza contemporánea fueron pocas en relación con el número de agentes artísticos que formaron parte del campo. Por ello, se considera que, a pesar del apoyo económico que se dio en los programas de becas, la producción de danza contemporánea en Guadalajara no dependió de la Secretaría de Cultura.

Los artistas independientes produjeron sus obras, algunas pocas veces con respaldo del gobierno estatal, pero en su gran mayoría con recursos propios; se encontró que en los últimos años estudiados las nuevas agrupaciones recurrieron a patrocinios de empresas privadas para producir sus obras. Si bien es cierto que las instituciones gubernamentales y universitarias apoyaron a algunos artistas independientes con espacios para ensayo, al igual que con recursos para la creación de obras, estos espacios fueron insuficientes y los artistas tuvieron que buscar otros, muchas veces privados, donde realizar su trabajo de entrenamiento, montaje y ensayo de sus obras. Esto demuestra que la danza contemporánea tapatía tampoco dependió del apoyo institucional en la infraestructura.

Con respecto a las condiciones de producción en el interior del campo, en definitiva, el impacto que tuvieron las instituciones gubernamentales y universitarias fue relevante en el inicio del período de estudio. No obstante, como ya se mencionó, los agentes artísticos del campo, quienes integraron grupos independientes, hicieron sus producciones generalmente por iniciativa propia y pocas veces con apoyo de instituciones; en otras palabras, en su gran mayoría tuvieron que buscar o generar los recursos de producción de sus obras, además de rentar espacios de entrenamiento y ensayo.

De igual forma se examinó el efecto en la mediación y circulación de danza contemporánea que tuvieron las relaciones de poder entre los agentes que integran el campo artístico y las instituciones culturales (Secretaría de Cultura de Jalisco, Di-

¹ Debe subrayarse que la Secretaría de Cultura de Jalisco ofreció cuatro programas de apoyo al fomento a la creación de obras de danza contemporánea durante el período de estudio.

rección de Cultura de Guadalajara y Cultura UDG). Si bien la producción de la danza contemporánea depende primordialmente de la iniciativa de los grupos independientes y su habilidad para conseguir recursos, la mediación y circulación de las creaciones de los agentes artísticos se subordinan casi en su totalidad de las instituciones culturales, quienes integraron el campo de poder y propiciaron la visibilidad del trabajo de las agrupaciones. La exposición en espacios teatrales privados fue mínima y las funciones que realizaron los artistas independientes casi en su totalidad tuvieron que ser gestionadas con las instituciones.

En el inicio del período de estudio, la Universidad de Guadalajara fue la principal promotora de la danza contemporánea en la ciudad, tanto con las funciones y temporadas que ofrecieron sus grupos representativos, como con las funciones que llevaron a cabo en los diferentes centros universitarios y preparatorias. La Secretaría de Cultura, por su parte, propició el aumento de la circulación de los grupos independientes locales, y el Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González se transformó en un espacio de legitimación del subcampo, en un escaparate para compartir con la sociedad tapatía las producciones de los grupos locales. La Dirección de Cultura de Guadalajara también impulsó, desde sus programas, festivales y espacios teatrales, el aumento en la visibilidad del trabajo dancístico local.

En la primera década del año 2000 se observó un aumento considerable en los programas que propusieron, gestionaron y financiaron las instituciones. Se hicieron convenios entre los artistas para las funciones y temporadas en los teatros, los festivales y muestras, seleccionaron e invitaron a los grupos y se pagaron honorarios a los agentes artísticos por sus participaciones. Fue una etapa de crecimiento, auge y visibilidad, que contribuyó a la legitimación del campo artístico. En este punto se notó cómo los cambios de gobierno estatal y municipal llegan a deteriorar las relaciones entre los agentes sociales y las instituciones.

Entre 2010 y 2019 desaparecieron gran parte de los programas y festivales, con lo que disminuyó gradualmente la mediación y circulación hasta casi desaparecer. La gran mayoría de los teatros y auditorios de Guadalajara pertenecen a las tres instituciones que dominaron el campo, quienes en los últimos años

condicionaron la participación, tanto en temporadas como en funciones aisladas, al pago de gastos de operación del teatro por parte del artista. Al estar formado el subcampo casi en su totalidad por grupos independientes, estos dejaron de programar su trabajo, lo cual disminuyó aún más la visibilidad.

Así, se advierte que el campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara estuvo dominado por las instituciones gubernamentales y universitarias, en quienes recayó la responsabilidad de propiciar las condiciones para que se realizara la circulación y visibilidad de las producciones. Los grupos independientes dependieron de las relaciones con las instituciones para poder exponer su trabajo, y cuando los objetivos entre las dos partes fueron comunes, se produjo el auge del campo, pero al tener objetivos que iban en caminos diferentes, las relaciones se fracturaron y se produjo la desvinculación que llevó a la casi ausencia de exposición en los espacios institucionales.

Al revisar los objetivos que tuvieron en común los agentes sociales que integraron el campo artístico y las instituciones culturales en relación con el consumo y las condiciones de acceso de la danza contemporánea en Guadalajara a lo largo del período de estudio, se identificó que, durante las etapas de crecimiento y auge del campo, las condiciones de acceso suscitaron un mayor consumo, debido al aumento de circulación y visibilidad que propició la cantidad de festivales, muestras, temporadas, funciones en centros universitarios y escuelas de nivel medio superior. Agentes de la danza e instituciones conjuntaron esfuerzos para acercar al público, lo cual tuvo como consecuencia una mayor recepción de danza contemporánea en la ciudad.

A pesar de ello, entre 2010 y 2019, los cambios en las políticas culturales afectaron las relaciones entre agentes e instituciones. Se observó que existieron opiniones encontradas, ya que los artistas consideraron que sí se tuvo audiencia en esos años, mientras que los gestores, funcionarios y periodistas externaron que la asistencia del público fue muy baja. Además, estos cambios ocasionaron que se redujeran considerablemente las condiciones de acceso a la danza contemporánea, pues se dejaron de realizar muchos de los festivales y muestras organizados con anterioridad por las instituciones, y también se redujo notablemente la programación de

temporadas gestionadas por los artistas. A su vez, se encontró que casi desapareció el periodismo cultural en medios tradicionales, lo cual disminuyó la posibilidad de acceso a la difusión de los eventos porque no toda la sociedad tuvo acceso a internet.

Se concluye que entre 1995 y 2019 hubo una etapa de acceso a diversos eventos y temporadas de teatro que propició el aumento en el consumo de la danza contemporánea. Sin embargo, se encontró que en el último período estudiado se redujo la circulación y exposición de obras, por lo que se teoriza también bajó de manera considerable la audiencia. Sobre esto, el público de danza al que se convocó en esta investigación para conocer su opinión respecto a las razones por las cuales no asistió a funciones de danza contemporánea, externó que principalmente fue porque no se enteraron de los eventos o temporadas.

Además, la desvinculación que se suscitó de forma gradual entre los agentes artísticos y las instituciones culturales, condujo a la falta de comunicación y objetivos en común, que marcó la división del campo artístico según los intereses; por un lado, de los grupos independientes y sus necesidades de producción y circulación de sus obras y, por otro, las instituciones con sus intereses político-económicos. Esta desvinculación llevó a una reducción en la circulación y el consumo de este género dancístico; tanto artistas como funcionarios desatendieron al público en los aspectos de mediación, circulación y difusión, alejándolos de las funciones de danza contemporánea.

Para finalizar, esta investigación comprobó que, se tuvieron etapas de crecimiento y auge del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara en el período de estudio gracias a los objetivos coincidentes que tuvieron los integrantes del campo. Para futuras investigaciones se sugiere indagar acerca de la transformación del campo artístico durante y después de la pandemia de la covid-19, con atención en la manera en que se afectan las relaciones en el interior del campo, y cómo esto impacta las condiciones de producción, mediación, circulación y consumo de la danza contemporánea en la ciudad de Guadalajara.

REFERENCIAS

- Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco. (2015). *Estudio sobre públicos. Análisis desde la teoría y la práctica*. Observatorio Vasco de la Cultura / Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco. https://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_publicoak_2015/es_def/adjuntos/Estudio_sobre_publicos_cultura_2015.pdf
- Aldaya, V. (2017). La disputa por el valor simbólico en el arte contemporáneo: ¿nueva configuración en el campo del arte? *Andamios*, 14(34), 13-33. <https://doi.org/10.29092/uacm.v14i34.561>
- Alejandra Ibáñez Gómez. (2020). *Bio*. <https://ibagoal.wixsite.com/ibanezalejandra/our%20story>
- Arnold, D. (2004). *Una brevísima introducción a la historia del arte*. Debranz.
- Artes Escénicas. (2021). *¿Qué es Escenia?* <https://www.artesescenicasudg.mx/>
- Bailar a Pantalla. (2019). Quienes somos. <https://bailarapantalla.wordpress.com/>
- Ballet Folclórico de la Universidad de Guadalajara. (s/f). Historia. <https://balletfolcloricoudg.mx/historia.php>
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Berman, S. y Jiménez, L. (2006). *Democracia cultural. Una conversación a cuatro manos*. Fondo de Cultura Económica.
- Bernárdez, J. (2003). La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos. <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/1341/1/La%20profesi%C3%B3n%20de%20la%20gesti%C3%B3n%20cultural.pdf>

- Blom, L. y Chaplin, T. (1996). *El acto íntimo de la coreografía*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Editorial Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2000). *Poder, derecho y clases sociales*. Editorial Desclée de Brouwer.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor. Jungla Simbólica.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo XXI Editores.
- Camacho, J. (2008). La vida de una escuela de arte. *CUADERNO, revista de difusión cultural y divulgación científica del CUAAD*, número especial, 8-14.
- Campos Vera, N. (2018). Gestión de las artes en la contemporaneidad, en C. Yáñez (ed.), *Praxis de la gestión cultural* (121-136). Universidad Nacional de Colombia.
- Cardona, P. (2000). *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*. Escenología AC / Conaculta INBA.
- Centro Cultural Digital. (septiembre de 2019). Inmersión. Danza y sujeto corporizado. https://centroculturaldigital.mx/actividad/Danza-y-sujeto-corporizado-_9ZeBIRIN
- Ceriani, A. y Cosín, A. (agosto de 2005). La danza-performance: Una perspectiva alternativa. *Performancelogía*. <http://performancelogia.blogspot.com/2008/07/la-danza-performance-una-perspectiva.html>
- Colectivo Extracto. (2019). *El Colectivo*. <https://colectivoextracto.art.blog/acerca-de/>
- Consejo Estatal Para la Cultura y las Artes (CECA). (s/f). Becarios. <https://ceca.jalisco.gob.mx/becarios>
- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA). (2015). ¿Qué hacemos? <https://ceca.jalisco.gob.mx/acerca/que-hacemos>
- Consejo Estatal para la Cultura y las Artes (CECA). (2018). CONVOCATORIA del CECA 2018. https://info.jalisco.gob.mx/sites/default/files/programas/cuadernillo_ceca_2018.pdf
- Cortocinesis. (s/f). Piso móvil. <https://www.cortocinesis.com/piso-movil>
- Cultura UDG. (s/f). Nostalgia de Eros. Danza experimental. <https://cultura.udg.mx/actividades/153nostalgiaeros/>

- Dallal, A. (1993). Waldeen: la fundadora (1913-1993). *Revista de la Universidad de México. Cultura UNAM*, 41-43. [https://www.revistadelauniversidad.mx/download/97a6911e-236a-4484-977e-7faf1c8478d6?filename=waldeen-la-fundadora-\(1913--1993\)](https://www.revistadelauniversidad.mx/download/97a6911e-236a-4484-977e-7faf1c8478d6?filename=waldeen-la-fundadora-(1913--1993))
- Dallal, A. (1997). *La danza en México en el siglo XX*. Conaculta.
- Del Mármol, M. y Sáez, M. L. (2013). Arte, cuerpo y políticas del conocimiento, en D. Sánchez (coord.), *Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo* (194-226). Editorial de la Universidad de la Plata.
- Delgado, C. (1994). *Guillermina Bravo. Historia Oral*. Conaculta.
- Delgado, C. (2009). *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. Conaculta.
- Delgado, C. (2010). *Patricia Aulestia. Cuatro décadas en la danza mexicana*. INBA / CENIDID / Conaculta.
- Díaz de León, J. (2013). “Apariciones” en el teatro del IMSS. <https://lenous.wordpress.com/2013/10/08/apariciones-en-el-teatro-del-imss/>
- Dickie, G. (2005) *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Paidós Ibérica.
- Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca)*. Universidad Autónoma de Metropolitana.
- El Informador*. (23 de septiembre de 2008). El Festival Onésimo González avanza hacia su consolidación. *El Informador*. <https://www.informador.mx/Entretenimiento/El-Festival-Onesimo-Gonzalez-avanza-hacia-su-consolidacion-20080923-0028.html>
- El Informador*. (16 de noviembre de 2009). Olga Gutiérrez a diferentes escenarios del país. *El Informador*. <https://www.informador.mx/Cultura/Olga-Gutierrez-a-diferentes-escenarios-del-pais-20091116-0253.html>
- El Informador*. (18 de junio de 2010). Licenciatura en Artes, un encuentro con las vocaciones. *El Informador*. <https://www.informador.mx/Cultura/Licenciatura-en-Artes-un-encuentro-con-las-vocaciones-20100618-0222.html>
- El Informador*. (28 de enero de 2018). Casa Inverso baja el telón. *El Informador*. <https://www.informador.mx/cultura/Casa-Inverso-baja-el-telon--20180126-0010.html>
- Fediuk, E. (2012). Artes: conocimiento, currículo y calidad educativa, en V. Díaz y H. Gil, *Visiones transdisciplinarias de ámbitos creativos: arquitectura, arte y ciudad* (203-216). Universidad de Guadalajara.

- Fernández Vanegas, E. M. (2010) La danza líquida en la contemporaneidad. *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales*, (10), 71-81. <https://revistas.iue.edu.co/index.php/katharsis/article/view/185/321>
- Festival Cultural de Mayo en Jalisco Digital. (2020). Bienvenida. <https://www.festivaldemayo.org/fcmj2020D/bienvenida.htm>
- Flipsnack. (2018). *Híbrido Mostaza*. <https://www.flipsnack.com/m8danza/h-brido-mostaza.html>
- Foster, S. (1988). *Reading dancing. Bodies and subjects in contemporary American dance*. University of California Press.
- García, I. (2008). Particularidades del modelo de competencias para la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Dancística. *CUAADERNO revista de difusión cultural y divulgación científica del CUAAD*, número especial, 47-48.
- García Canclini, N. (1987). *Políticas culturales en América Latina*. Editorial Grijalbo.
- García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Katz.
- Gil, H. (2020). Maestría en Educación y Expresión para las Artes: recordando su creación, en R. Zamudio (coord.), *El impacto del posgrado en la enseñanza de las artes* (11-22). Universidad de Guadalajara.
- Gobierno del Estado de Jalisco. (2018a). Mis programas. Proyecta producción. <https://programas.app.jalisco.gob.mx/programas/panel/modalidad/962>
- Gobierno del Estado de Jalisco. (2018b). Mis programas. <https://programas.app.jalisco.gob.mx/programas/panel/programa/733>
- Gobierno del Estado de Jalisco. (2020). Secretaría de Cultura. <https://www.jalisco.gob.mx/es/gobierno/dependencias/sc>
- Gobierno de Guadalajara. (2020). Convocatoria de participación para el Festival Cultural Sucede. <https://guadalajara.gob.mx/gdlWeb/#/detalle/76/Convocatoria-Festival-Sucede-2020>
- Gobierno de México. (2016). Laboratorio de Arte Variedades (Larva). https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=teatro&table_id=681
- Gobierno de México. (2018). Regresa Isaac Hernández a Guadalajara con Despertares. https://www.cultura.gob.mx/estados/saladeprensa_detalle.php?id=44313

- Gómez Cifuentes, R. (2019). La danza Butoh: ética y estética del cuerpo volcado hacia afuera. *AusArt Journal for Research in Art.*, 7(1), 229-241. <https://doi.org/10.1387/aus-art.20628>
- González, J. (1994). 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*, 6(018), 9-25. http://bvirtual.ucol.mx/descargables/779_transformacion_de_la_ofertas.pdf
- Guerra, R. (2003). *Apreciación de la danza*. Letras cubanas.
- Jiménez, L. (2011). Públicos y derechos culturales. Ponencia presentada en I Seminario Internacional de Formación de Audiencias. Centro Cultural Gabriela Mistral.
- Hamawi, R. (2019). Industria cultural. Abordajes sobre las industrias culturales, en J. L. Mariscal y U. Rucker (coord.), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica. Volumen II (205-2019)*. Ariadna Ediciones.
- Hickman, M. (2007). Origen y desarrollo de la danza contemporánea en México, en J. González y C. Vidaurri (coord.), *Análisis del arte. Investigaciones sobre arquitectura, cinematografía, danza, gráfica, literatura, música y plástica* (94-104). Universidad de Guadalajara.
- Hickman, M. (2021). Pasión por la creatividad y la docencia de la danza contemporánea. Entrevista a la maestra Olivia Díaz. *Argus-@*, 11(4). <https://www.argus-a.com/indice.html?6-entrevistas-interviews>
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). (18 de septiembre de 2019). *Amalia Hernández difundió por el mundo la danza tradicional mexicana con su Ballet Folklórico*. <https://inba.gob.mx/prensa/12988/amalia-hernandez-difundio-por-el-mundo-la-danza-tradicional-mexicana-con-su-ballet-folklorico>
- Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE). (s/fA). Información. <https://www.isae.mx/informacion>
- Instituto Superior de Artes Escénicas (ISAE). (s/fB). Nosotros. <https://www.isae.mx/nosotros>
- Íñiguez, A. (2006). *Bailar en Guadalajara. Árbol genealógico de la danza contemporánea*. Editorial Pandora.
- Íñiguez Pérez, A. (2015). *En busca de la libertad. Danza Experimental en Guadalajara* (tesis de maestría). Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información

- de la Danza José Limón. https://cenidadanza.inba.gob.mx/images/hechosMID/MID_2G/Titulacion/PDF/TMIDO17_Iñiguez.pdf
- Juárez, P. (2018). *Tensiones y distensiones: formas de identificación en la danza contemporánea. Los casos de Monterrey y Tijuana* (tesis de maestría). El Colegio de la Frontera Norte. <https://www.colef.mx/posgrado/tesis/20161321/>
- Latido púrpura. (2021). Bio. <https://latidopurpura.wordpress.com/pagina-de-inicio/>
- Mejía, M. (2007). *Génesis del grupo Foklórico de la Universidad de Guadalajara. (Caso Polino Guerrero)*. Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.
- Mejía, T. (14 de enero de 2021). Arte colectivo. *Lifeder*. <https://www.lifeder.com/arte-colectivo/>
- Melchor, E. (28 de febrero de 2012). La danza contemporánea de Anzar madura con “Caliche”. <http://www.comsoc.udg.mx/noticia/la-danza-contemporanea-de-anzar-madura-con-caliche>
- Moraña, M. (2014). *Bourdieu en la periferia: capital simbólico y capital cultural en América Latina*. Editorial Cuarto propio.
- Moreno, M. (2017). *Políticas públicas y profesionalización de la danza contemporánea en Morelia. (1970-2009)* (tesis de maestría). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/299
- Muñiz, A. (22 de octubre de 2009). Cubierta de flores sobre el escenario del Estudio Diana. *El Informador*. <https://www.informador.mx/Cultura/Cubierta-de-flores-sobre-el-escenario-del-Estudio-Diana-20091022-0269.html>
- Nubem danza. (2 de octubre de 2020). La última respuesta. [Programa de mano]. https://conjuntosantander.com/Programas-de-mano/Programa_de_mano_La_Ultima_Respuesta.pdf
- Oliva, J. (2010). *El perfil del periodista cultural. Análisis y propuesta de una perspectiva humanista* (tesis de licenciatura). Universidad Panamericana. <http://biblio.upmx.mx/tesis/125665.pdf>
- Ortega, I. (28 de febrero de 2020). Danza de terror con “Gernika”. *El Occidental*. <https://www.eloccidental.com.mx/cultura/teatro/danza-de-terror-con-gernika-teatro-cine-de-horror-japones-4900038.html>
- PAOS GDL. (2020). *Cía la Güera*. <https://www.paosgdl.org/cia-la-guera>

- PECDA en línea (s/f). ¿Qué es PECDA? <http://www.pecdaenlinea.cultura.gob.mx/>
- Pérez, R. (19 de noviembre de 2020). Dejará de llamarse Festival Onésimo González. *Mural*. https://www.mural.com.mx/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=https://www.mural.com.mx/dejara-de-llamarse-festival-onesimo-gonzalez/ar2073508?referer=-7d616165662f3a3a6262623b727a7a7279703b767a783a--
- Peters, T. (2019). Oferta y consumo cultural. Los desafíos de un concepto sospechoso, en R. Chavarría Contreras, D. Fauré Polloni, J. L. Mariscal Orozco, U. Rucker y C. Yáñez Canal (eds.), *Conceptos clave de la gestión cultural. Enfoques desde Latinoamérica. Volumen I* (271-292). Ariadna Ediciones.
- Peters, T. (2020). *Sociología (s) del arte y de las políticas culturales*. Ediciones Metales Pesados.
- Proceso electoral. (2018). Partido Acción Nacional. <http://www.bibliotecautopia.mx/images/PROCESO%20ELECTORAL/PARTIDO%20ACCION%20NACIONAL.pdf>
- Proyecto al margen. (s/f). *El proyecto*. <https://proyectoalmargen.com/el-proyecto/>
- Pulido, M. (22 de marzo de 2016). La decisión es definitiva: Rojo Café cierra. *El Diario NTR. Periodismo crítico*. https://www.ntrguadalajara.com/post.php?id_notas=33968
- Pulido, M. (4 de agosto de 2016). Juego entre llantas sin límites. *El Diario NTR*. https://www.ntrguadalajara.com/postAMP.php?id_notas=47102
- Ramírez Ortega, D. y Gómez Flechas, M. (2020). *Diferencias de producción entre el teatro comercial y el teatro independiente* (tesis de licenciatura). Universidad El Bosque. <https://repositorio.unbosque.edu.co/handle/20.500.12495/6126>
- Ramírez, J. y De la Torre, R. (2009). El respeto a las creencias religiosas y la libertad de expresión artística. El caso de “La Patrona” en Guadalajara. *Espiral Estudios Sobre Estado y Sociedad*, 15(44). <http://espiral.cucsh.udg.mx/index.php/EEES/article/view/1389>
- Ramos, R. (2009). *Una mirada a la formación dancística mexicana (Ca. 1919-1945)*. Fonca / INBA / Conaculta.
- Rivera, J. (1995). *El periodismo cultural*. Paidós.
- Rodríguez, V. (2003). El arte como campo: Elementos acerca de la discursividad de la práctica artística. <https://es.scribd.com/document/435410242/Victor-Manuel-Rodriguez-El-Arte-Como-Campo>

- Rodríguez, V. (2010). *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística* (tesis de licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TESO1000654493>
- Rodríguez Vargas, R. G. (2013). *Uso de desplazamientos con la técnica de Danza Contemporánea Flying Low dentro de un espacio creado con proyección multimedia sobre estructuras tridimensionales, para generar un diálogo entre los componentes que serán del proceso creativo de la obra Viento* (tesis de licenciatura). Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5182>
- Rodríguez, J. (4 de abril de 2017). Cincuenta años después. *El Occidental*. <https://www.eloccidental.com.mx/analisis/cincuenta-anos-despues-1283296.html>
- Rojas, L. (2008). Una nueva propuesta educativa para las artes escénicas y visuales. *CUAADER-NO revista de difusión cultural y divulgación científica del CUAAD*, número especial, 40-44.
- Román, L. (2016). *¿Transformación o permanencia de las condiciones laborales de los creadores? Propuesta de modelo de análisis adaptativo de la composición sociocognoscitiva de los campos laborales artísticos. El caso de la danza contemporánea en la Ciudad de México* (tesis de doctorado no publicada). Universidad Autónoma de Coahuila.
- Rosas, A. (2008). Consumos culturales: públicos, mercados y políticas. *Alteridades*, 18(36), 26-31. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/195/194>
- Rueda, M. (2006). *Crear danza desde un "grupo independiente", en la Ciudad de México* (tesis de maestría no publicada). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rueda, M. (2017). *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural* (tesis de doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México. <https://ru.dgb.unam.mx/handle/20.500.14330/TESO1000768194>
- Secretaría de Cultura Jalisco. (s/f). Proyectos culturales beneficiados. <https://sc.jalisco.gob.mx/artistasjal/proyectos-beneficiados>
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (1999). II Festival de Danza Contemporánea en Jalisco Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2000). III Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].

- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2001). IV Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2002). V Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2003). VI Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2004). VII Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2005). VIII Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2006). IX Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2008). X Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2009). X Festival de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2010). Trilogía, en el Teatro del IMSS de Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2013). XVI Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2014). XVII Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco. (2017). XX Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González, Guadalajara [Programa de mano].
- Secretaría de Cultura Jalisco. (2019). Danza y sujeto corporizado. Festival Internacional Inmersiva 2. https://centroculturaldigital.mx/actividad/Danza-y-sujeto-corporizado-_9ZeBIRIN
- Serrano, I. (29 de agosto de 2019). Bailarines contemporáneos del CUAAD realizarán estancia en Italia. Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, Universidad de Guadalajara. <http://www.cuaad.udg.mx/?q=noticia/bailarines-contemporaneos-del-cuaad-realizaran-estancia-en-italia>

- Sistema de Información Cultural de México. (s/f). FECA en Jalisco. https://sic.gob.mx/lista.php?table=estimulo_feca&estado_id=14&municipio_id=-1
- Solís, R. (28 de abril de 2015). “Artefactia” celebra 25 años en el día internacional de la danza. *El Informador*. <https://www.informador.mx/Cultura/Artefactia-celebra-25-anos-en-el-Dia-Internacional-de-la-Danza-20150428-0108.html>
- Teixeira, C. (2009). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Gedisa.
- Tortajada, M. (1995). *Danza y Poder*. INBA /CENIDID / Conaculta.
- Tortajada, M. (2001). *Frutos de mujer. Las mujeres en la danza escénica*. INBA /CENIDID / Conaculta.
- Tortajada, M. (2006). *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980)*. INBA / CENIDID / CNA.
- Torrents, C. y Castañer, M. (2000). *Educación integral mediante el Contact Improvisation*. <http://www.observesport.com/desktop/images/docu/qy9frlir.pdf>
- UNESCO. (2010). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas*. UNESCO. <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/220384s.pdf>
- Universidad de Guadalajara. (s/fA). Artes escénicas para la expresión dancística. <http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/licenciaturas/laeed>
- Universidad de Guadalajara. (s/fB). Nivelación artes. <http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/licenciaturas/nivelaciones>
- Universidad de Guadalajara. (1997). Dictamen No. I/98/628. <http://www.hcgu.udg.mx/dictamenes/dictamen-no-i98628>
- Universidad de Guadalajara. (1998). Dictamen No. I/98/628. <http://www.hcgu.udg.mx/dictamenes/dictamen-no-i98628>
- Universidad de Guadalajara. (1999). Dictamen No. I/99/855. <http://www.hcgu.udg.mx/dictamenes/dictamen-no-i99855>
- Van Maanen, H. (2009). *How to study art worlds. On the societal functioning or aesthetic values*. Amsterdam University Press.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.
- Zea, A. (2014). Esa puta nostalgia. Proyectos culturales beneficiados. <https://sc.jalisco.gob.mx/artistasjal/proyectos-beneficiados/esa-puta-nostalgia>

SOBRE LA AUTORA

Martha Georgina Margarita Hickman Iglesias

Bailarina, coreógrafa, docente e investigadora veracruzana, con 35 años de trayectoria profesional en la danza contemporánea. Maestra en Educación y Expresión para las Artes y doctora en Gestión de la Cultura por la Universidad de Guadalajara.

Es profesora de tiempo completo, con perfil PRODEP. Cuenta con 25 años de experiencia académica en la División de Artes y Humanidades, del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara. Sus líneas de investigación son: educación en la danza, procesos creativos, investigación, creación y gestión cultural.

Ha participado en más de 40 coloquios y congresos nacionales e internacionales y publicado 14 artículos en revistas, catálogos y libros de educación, análisis del arte y procesos de diseño. ORCID: 0000-0002-0403-1678. Correo electrónico: marthahickman@gmail.com

*La configuración del campo artístico de la danza
contemporánea en Guadalajara (1995-2019)*

se terminó de editar en noviembre de 2023
en el Sistema de Universidad Virtual
Avenida La Paz 2453, Col. Arcos Vallarta
Guadalajara, Jalisco, México

Esta edición consta de 1 ejemplar

Editado en la Unidad Editorial de la Coordinación de Recursos
Informativos de UDGVirtual: Alicia Zúñiga Llamas, edición;
Karen Sofía González Vizcarra, Sergio Alberto Mendoza Hernández,
Leslie Angélica Garibay Raymundo, corrección de estilo y cuidado editorial;
Omar Alejandro Hernández Gallardo, diagramación e infografía;
Hilda Martínez Miranda, diseño de portada

Esta obra ofrece una visión integral de cómo se moldeó y se transformó la danza contemporánea en Guadalajara, al explorar detalladamente las relaciones entre estos agentes y las implicaciones sociales y políticas en la producción, circulación y consumo de esta forma de arte. Es una contribución esencial para comprender la complejidad de un campo artístico en constante cambio y los desafíos que enfrenta en su búsqueda de visibilidad y sostenibilidad en el panorama cultural.

Este libro está dirigido a estudiantes e investigadores de la historia y la gestión cultural de la danza contemporánea, artistas de la danza y a funcionarios públicos de la cultura, así como a cualquier persona que desee conocer un campo artístico con las características de la danza contemporánea.

ISBN: 978-607-581-084-3

