

Notas de un itinerario sobre una investigación en danza

Rocío Hidalgo Salgado

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón", INBA

El exotismo es todo aquello que es otro.
Víctor Segalen

Resumen: *Algunos momentos de la investigación que aquí se exponen tienen la intención de mostrar un trayecto de acercamiento a un tema que ha sido escasamente abordado por la antropología: el arte, en específico la danza contemporánea, que sin embargo constituye una importante expresión de la cultura, pues concentra universos simbólicos de lo social. Asimismo, la manifestación que aquí nos ocupa emplea al cuerpo —primer condensador de cultura— como medio para alcanzar sus fines estético-artísticos¹ —y a veces también como discurso en sí mismo.² Es una breve recuperación de algunos aspectos de cómo se realizó la investigación sobre una aproximación al proceso creativo³ del coreógrafo Raúl Parrao a partir de la obra coreográfica: *The kisch(en) and the X(egg's)*, estrenada en 2001. Por otro lado, la discusión sobre algunos puntos del método cualitativo (el extrañamiento, la etnografía y la observación participante), responden a reflexiones que se desprendieron de este trayecto y se presentan como breves anotaciones para dilucidar la importancia acerca del sujeto y el sujeto, es decir, el sujeto que observa y el sujeto observado. En un primer momento se realizará este recorrido con el fin de tener una aproximación a la complejidad de estas perspectivas de estudio y, por ende, a una sucinta mirada de lo que se compromete en los trabajos que se emprenden bajo este rigor.*

¹ Es importante diferenciar lo estético de lo artístico, lo primero no implica siempre a lo segundo, pues es también del orden de lo cotidiano, de la experiencia del vivir. Lo estético visto como procesos y particularidades de la sensibilidad, del gusto, de la disciplina del cuerpo. El debate entre el arte y lo estético es complejo y recorre toda la historia de ambas nociones, desde Platón hasta la actualidad, pasando por Kant, Váleriy y varios autores más, por lo que en este espacio la discusión no tiene cabida, por tanto, se debe acudir a esta rigurosa esquematización.

² El cuerpo es el primer "espacio" simbólico por excelencia. En el ámbito antropológico y en el dancístico es punto medular, pues es en las acciones y en su "hacer cuerpo" donde se observa lo cultural (vínculos, normas, reglas, expresiones de lo social y por supuesto de lo estético y lo artístico en tanto "objeto" de reflexión).

³ Por proceso creativo se entiende todo el desarrollo del montaje coreográfico desde que surge la idea temática hasta la puesta en escena y la temporada en el foro, tanto lo técnico, estético y afecciones de todo el equipo creativo, es decir, todos los elementos involucrados. Es un proceso complejo de abordar.

Palabras clave: *danza contemporánea, proceso creativo, cuerpo y danza, imaginario, método cualitativo*

Abstract: *Notes of an itinerary on research into dance. Even though art is an important expression of our culture, anthropological studies on that topic aren't that common. Contemporary dance is not an exception, despite the fact that it has the human body as its primary source for expressing both artistic and aesthetic intentions. This article highlights the methodology and procedures used in qualitative research. Raul Parrao's creative process of his The kitsch(en) and the X (egg's) is used as an example of how to carry out such a work. Reflections on the usage of qualitative research are annotated to emphasise the thin borders between the subject and object of the research, resulting in the need to consider both as subjects, one being the witness; the other the witnessed. The ultimate goal of this work is to show the complexity of the qualitative method whilst demonstrating its effectiveness in the interpretation of cultural processes.*

Keywords: *contemporary dance, creative process, body and dance, qualitative research, subject of research*

INTRODUCCIÓN

La intención de este ensayo es reflexionar sobre la importancia de los métodos cualitativos para su aplicación en la investigación antropológica, si bien en el área social es una práctica común y contundentemente necesaria, en otros campos de esta disciplina no es apreciada así, no obstante, aportaría interesantes consideraciones. Bajo este "pretexto", se presentan unos extractos de una investigación realizada desde una vertiente de este método, por tal motivo no se desarrollan exhaustivamente, ni se exponen las conclusiones, pues el objetivo es resaltar algunos momentos del trayecto cualitativo, como ya se mencionó.

El tema de estudio de esta investigación refiere a la inserción del imaginario colectivo urbano y su retórica inscrita en el cuerpo que se proyecta y *reflecta* en el desarrollo creativo y que da como resultado un discurso estético del coreógrafo Raúl Parrao; a partir de sus experiencias como ente social, esta propuesta estética es la *bizarra-kitsch*. Parrao es bailarín, coreógrafo y director del grupo independiente U. X. Onodanza, Danza Bizarra, fundado en 1985 y con una amplia trayectoria en la danza contemporánea mexicana internacional.

BOSQUEJANDO MÉTODOS

Los trabajos de investigación ofrecen posibilidades múltiples, la construcción de todo su entorno para dotarlo de coherencia y, además, señalar su relevancia dentro de un entramado que es una tarea apasionante. La relevancia tiene que ver también con la selección que realizó el autor siguiendo su intuición como primer detonador de interés sobre el tema, posteriormente, aquello apenas bosquejado tomará una fisonomía más concreta y dúctil para su exploración. Estos atributos son los que le dan magia al pro-

ceso de investigación, la posibilidad de seleccionar un hecho que provoca extrañeza, esto es, la opción de plantear preguntas y, en el mejor de los casos, regresarle a la comunidad de estudio algo que le sea de utilidad.

Para llegar al objeto-sujeto de estudio y por tanto, a su interpretación dentro del haz que se muestra, las preguntas pertinentes de acuerdo con la antropología serían: *quién, qué y cómo*. El por qué lo debe interpretar el antropólogo dentro de toda su exploración a partir de esos *quién, qué y cómo*. El enfoque y la forma de resolverlo son designados por la metodología que se decida aplicar. La metodología siempre tiene que ir de acuerdo con la perspectiva teórica hacia donde orientemos el trabajo, correspondencia con la que se va a dialogar durante todo el proceso de investigación.

Dentro de los enfoques teóricos que obviamente impactan la observación de la empiria, Taylor y Bogdan [1992] distinguen al positivismo y la fenomenología como los más importantes; Hammersley y Atkinson [1994] denominan *naturalismo* a la segunda vertiente donde incluyen varias corrientes como el interaccionismo simbólico, la propia fenomenología, la hermenéutica, la filosofía lingüística y la etnometodología, las cuales coinciden en que las acciones humanas conllevan intenciones, motivos, actitudes, creencias y modos en los que los actores experimentan el mundo, los cuales se objetivizan en las interacciones sociales que nos guían para entender los procesos sociales en su contexto.

Todo el proceso de investigación es importante para aproximarse a una interpretación dotada de sentido, resaltando así la relevancia del asunto estudiado, pero este resultado no se obtiene sin una directriz teórica y metodológica que estimule la reflexión y que guíe la recolección de la información. Por ello es de gran importancia tener clara la perspectiva que se va a seguir. En este trabajo retomé una perspectiva teórica con elementos de la fenomenología⁴, el imaginario, la semiótica y lo simbólico; realicé la elección con base en los temas tratados —cuerpo y arte— aunque algunos elementos los tenía previstos por dicha temática, otros se volvieron una exigencia a partir de lo pragmático. Es importante señalar que deben ajustarse las ideas, no los datos.

Durante un largo periodo, el positivismo fue el enfoque que regía todas las investigaciones en las diferentes ciencias y disciplinas por el afán de hacer todo medible y verificable para encontrar leyes que permitieran “explicar” el mundo, esto es, de una manera objetiva. Ahora, cada vez más se retoma los enfoques que recuperan lo procesual y al sujeto, con todo lo que esto implica, es decir, el cambio, el devenir, lo experiencial y las afec-

⁴ Fenomenología reflexiva de Husserl y de este autor a partir de Schütz y premisas de la fenomenología hermenéutica de Heidegger. De los otros enfoques, menciono autores más adelante.

ciones, entre otros aspectos. Para la antropología lo más importante, eje y fundamento de su estudio, es precisamente el sujeto en colectividad y las dinámicas que de ahí se desprenden: sus vínculos, normas y regulaciones,⁵ expresiones de lo social.

DEL CAMPO Y DEL EXTRAÑAMIENTO

Con Boas y Malinowski la trascendencia del trabajo de campo fue indiscutible como sustento empírico para la antropología. El trabajo de campo, que incluye la observación y las entrevistas, ha generado reflexiones acerca de la validez de los datos y lo que la gente dice y hace “realmente” y sobre la posición del propio investigador, por un lado, como perturbador del contexto y como observador subjetivo —como se verá posteriormente—, no obstante, y a pesar de muchos autores afanosos en una asepsia investigativa, se ha llegado a la conclusión de que todo trabajo de investigación es una interpretación, aún en las ciencias llamadas duras, simplemente porque quien las ejecuta es un sujeto. Con esto no se quiere decir que sólo es posible acceder a un análisis impresionista, sino que debemos estar conscientes y atentos a los límites o matices que impone la subjetividad, en sus juicios, prejuicios y afecciones, los cuales guían las elecciones y decisiones. Geertz va más allá del señalamiento hacia el investigador como interpretador, también alude a los sujetos-actores y apunta que todo estudio social es interpretación de interpretaciones.

Los métodos cualitativos más importantes son la observación llamada participante y la entrevista en profundidad, su fin es obtener información sobre cómo los actores experimentan el mundo. Para Raymundo Mier [2011] la observación siempre es participante, ya que el observador en este proceso nunca es pasivo, es decir, la observación en sí misma es una acción que conlleva en todo momento una participación, en donde por supuesto, están involucrados los observados. Esta acotación que parece sencillamente de nominación no lo es, tiene consecuencias profundas, ya que en la medida en que se está consciente de la inminente actitud activa en todo momento, el trabajo de campo en su totalidad cobra ese sentido del impacto de la presencia y su constante efecto en las actitudes de los sujetos estudiados. Esto que parece sutil, implica un mayor esfuerzo de la mirada y la interpretación en la construcción de identidades —para sí (el sujeto que narra) y para el otro (el investigador)— y lo relacional en la intersubjetividad, el

⁵ Es importante diferenciar norma de regla, la primera es del orden de la exigencia, se prescribe dentro de un marco rígido, cuya no observancia acredita a la amonestación social (marginación o exclusión, gradación que depende de la cultura en que se aplica) y generalmente jurídica. En la regla existe un margen de elección, de flexibilidad y el castigo social es menos severo.

entorno, los objetos y las situaciones mismas. La atención que demandan las acciones y los vínculos en su existir debe ubicarse de acuerdo a los procesos contextuales y en esa medida despejar de lo que la mirada externa pueda influir, para evitar incluso, la especulación del investigador. Esta situación, lejos de ser un obstáculo, expone las realidades matizadas de lo intersubjetivo (sujeto-sujeto-entorno / investigador-sujeto-entorno / sujeto-investigador-entorno) para beneficio de la interpretación y del investigador en su relación con la investigación como actividad profesional y los temas de interés para él y, en última instancia, en su vivir y hacer en el mundo. Este matiz, como se observa, no es para nada menor.

Somos parte del mundo que estudiamos. Reconocer el carácter reflexivo de la investigación social es un hecho existencial, y así ocurre con las contradicciones que esto implica, como el “choque cultural” que participa de los imaginarios y que se materializa en la comunicación entre los mensajes intencionales y los mensajes no intencionales, entre el emisor y el receptor, en los cuales se da un entrecruzamiento que provoca una zona de fisura y ambigüedad e incluso mensajes contradictorios, como apunta Ingrid Geist [2003]. En todo momento estamos interpretando, es necesario el “sentido común crítico” al que alude Peirce, ya que es imposible desprendernos de nuestras vivencias y esto, más allá de tomarlo como limitante, debería apoyar el desarrollo de estrategias para la investigación, como apuntan Hammersley y Atkinson [1994] y como señala Todorov “para experimentar al otro, no hay necesidad de dejar de ser uno” [Todorov, 1991: 377], de hecho es imposible, pero es necesario asumirlo, así en la conciencia de ello está un trabajo con rigor teórico-metodológico y ético.

Es importante insistir en que el investigador siempre es un intruso como principal aspecto del trabajo, al realizar la etnografía, desde la observación o en la realización de entrevistas. Sin embargo, esto no invalida la riqueza que proporcionan estos instrumentos. Una de las sugerencias de Malinowski sobre el trabajo de campo se refiere a las “ideas preconcebidas”: señala que al tener esta posición difícilmente se puede desechar a priori cuando las evidencias empíricas así lo aconsejan. No se trata de actuar como tablas rasas, sin embargo, es preciso tener una actitud flexible y mantenerla durante todo el proceso de investigación, ya que de ello depende en gran parte estar abierto y atento a cualquier elemento no contemplado o enfocado desde otro ángulo o a una multiplicidad de variables inscritas en la problemática y a las circunstancias cambiantes. Atkinson [1994] señala que las categorías deben pensarse como conceptos “sensibilizadores” que estimulen a la reflexión y orienten el trabajo, cierto es que, “al producir descripciones siempre empleamos criterios teóricos para seleccionar y establecer inferencias” [Hammersley, 1994: 57].

El sujeto construye el mundo a partir de la relación con el otro, esto exige la construcción de categorías, incorpora al otro como una presencia,

aunque no interactúe directamente con él, se desarrolla siempre en un entorno de acciones; toda acción tiene una repercusión que suscitará un conjunto de otras acciones. Así, el *extrañamiento* despojará la obviedad de las acciones en torno a un hecho para problematizarlas y resaltar su dinámica. Se deben observar los cambios de sentido según la situación, las reglas y normas vuelven inteligibles las acciones y así es como podemos aprehenderlas en un sentido colectivo. Hay un actuar del sujeto en constante elección y construcción de su identidad, es un sujeto en movimiento, perceptivo en todo momento. La percepción es acción y por ello significación, es ya un proceso de *síntesis* para hacer aprehensibles los objetos del mundo, según Husserl. Para acceder a estos enfoques es necesario emplear métodos cualitativos. Un objeto de investigación es un fenómeno visto desde un ángulo teórico específico, dicen Hammersley y Atkinson [1994].

El *extrañamiento* genera una capacidad de atención y una subsecuente reflexión de los acontecimientos, todo deviene en información importante para comprender un proceso social. Incluso lo que resulta no ser importante para cierto proceso, da la pauta para el contraste de lo significativo, por ejemplo, en temas sobre el cuerpo, existen acciones casi imperceptibles que tienen que ver con el pudor, lo que da lugar a reflexiones profundas sobre estrategias de poder, por mencionar sólo un aspecto relacionado con esto. La *extrañeza* se conecta con la noción de experiencia en un sentido peirceano: “es un sentir que destruye un sentir precedente” [en Geist, 2003]. La reflexión implica conjeturas donde la significación que se intuye puede ser la acertada, o no, sobre la que tiene la comunidad o lo imbricado en el proceso estudiado, pero sin duda ayuda a la comprensión del hecho que provocó la experiencia, o la conexión con otras relaciones de acontecimientos o situaciones observadas. La experiencia es un disparador que se constituye en conocimiento. Intersticio entre un yo y un yo diferente.

No es ocioso insistir en que, en todo intercambio verbal, se producen distorsiones, como señalan Benney y Hughes: “toda conversación posee su propio equilibrio de revelación y ocultamiento de pensamientos e intenciones” [en Taylor, 1992: 106]. Aunado está el propio proceso de la memoria donde el olvido está inevitablemente inmerso; la lejanía temporal de los acontecimientos provoca una reelaboración y una reinterpretación de los hechos, sin la intención de engaño. A esto se suma que las personas dicen y hacen cosas diferentes en circunstancias distintas. El malentendido se da tanto en la interpretación de lo dicho como en las actitudes del sujeto, pero tanto lo verbal como lo corporal y los matices de voz, involucran información substancial, las afecciones atraviesan siempre toda memoria y acción.

No obstante y aun con todas las dificultades intrínsecas, la etnografía es piedra angular de la antropología. Otro punto importante es la validez que

le imprime un “estar allí” de la etnografía y una veracidad de los hechos en tanto vividos. La etnografía está compuesta por “discursos”, señala James Clifford —en lo dicho y en la acción— en esta medida es que se puede capturar. Clifford resalta que la observación “obliga a sus practicantes a experimentar en un nivel tanto intelectual como corporal, las vicisitudes de la *traducción* [interpretación]” [Clifford, 1995: 41, las cursivas son mías]. Es un adentro y afuera para estar en la posibilidad de significar contextos más amplios. La observación es un juego de distancias, implica un compromiso ético. Dice Michel Leiris: “al escribir subjetivamente aumento el valor de mi testimonio, pues muestro en todo momento que me doy cuenta de mi valor como testigo” [en Louran, 1989: 93].

UNA RUTA METODOLÓGICA

La intención del apartado es exponer cómo se llevó a cabo la aproximación al estudio del proceso creativo a partir de la interpretación de una de las obras escénicas del creador. El “cómo” es el trayecto metodológico que se edificó con la utilización de los instrumentos elegidos bajo la visión cualitativa, mismos que se emplearon para relacionar lo analizado en éstos con las categorías teóricas que se exponen en el apartado de *The kitsch(en) and the X (egg's)*, *apuntes de una danza bizarra-kitsch*.

En la danza el medio esencial es el cuerpo, condición por demás obvia. Cada ejecución es diferente, única, aunque se trate de la misma obra. Es efímera.⁶ Esta cualidad la hace inaprehensible, por lo que su análisis es difícil, aún cuando exista la notación de la coreografía y la videograbación. Esta propuesta es una aproximación al proceso cultural a partir de la etnografía realizada durante la temporada de presentaciones de *The kitsch(en)* en la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM, de la videograbación, de la revisión del guión y de entrevistas a los participantes y especialistas en el campo de la danza, con el fin de construir una interpretación que posibilitó un acercamiento al proceso creativo del texto artístico con el apoyo de nociones teóricas y que permitió ductilidad en la reflexión. La etnografía sustenta lo empírico, le da relevancia a dichas nociones teóricas, pues sin el trabajo de campo éstas carecerían de referencias en la realidad edificada a partir del vínculo social y sus diversas manifestaciones. La etnografía se basa en una mirada particular del hecho observado, en este caso, las significaciones retóricas y simbólicas que conecten con imaginarios de lo urbano,

⁶ Cualidad compartida por supuesto con el ritual y la cotidianidad misma, aún como paradoja donde siempre está presente la cuota del azar y más en las condiciones de vida de las metrópolis, cuya masificación en correlación con tiempo y espacio potencializan las relaciones.

como portadores de sentidos sobre lo enunciado en la obra, de forma crítica o exposición de lo social y de la propuesta estética de Parrao.

Por otro lado, de manera paralela y posterior a la puesta en escena, se llevaron a cabo entrevistas a especialistas para integrar sus observaciones sobre la obra coreográfica y las reflexiones sobre el proceso y nociones de tópicos involucrados —universos de sentido de mayor alcance en sus experiencias como urbícolas—, por ejemplo la concepción del cuerpo en la sociedad actual. Esto permitió construir un panorama que contextualizó el tema en una cultura compartida, no solamente con los contemporáneos, también con los predecesores en un devenir sobre el cuerpo y sus modelos hegemónicos que han marcado los imaginarios en su tránsito histórico.

Se hace necesario que las entrevistas y las propias notas de campo conduzcan a reflexiones sobre el tema de estudio respecto a los procesos sociales que se producen, por esta razón es imprescindible realizar un guión de entrevista con las preguntas que orienten hacia esta reflexión, pero también tomar en cuenta que la apertura posibilita indagar en cuestiones imprevistas y que resultan cruciales para interpretar los procesos que se *juegan* (en el sentido amplio del término), por lo que es necesaria la disposición para escuchar, así como saber en qué momento reorientar la entrevista. Dar un matiz de charla relajada, promueve la confianza.

El discurso estético se interpretó en relación al enunciado de la obra para construir una especie de esquema del discurso retórico y simbólico, como dispositivos de imaginarios a partir de los ejes observados en las prácticas cotidianas que se ejercen y que construyen las tramas de lo urbano. Este esquema de interpretación es el aporte más relevante del estudio al análisis de obra coreográfica, en él se relaciona lo teórico-metodológico con la praxis (Figura 1).

Se llevó un registro en imagen, fotográfico y en video, de algunos ensayos y de varias presentaciones, como un punto más de apoyo para el análisis de la información —además de otros montajes del coreógrafo. Asimismo, se asistió a puestas en escena de distintos coreógrafos para observar diferencias, convergencias, matices y cualquier aspecto de interés en los discursos y las formas de expresarlos, sin intención de comparar, sólo para ampliar el panorama de observación de las corrientes estéticas e intereses temáticos, en tanto contextualización del quehacer dancístico y artístico en una escala macro, como puntos de referencia, sin la pretensión de profundizar sobre éstos, pues desbordaría la investigación. Se desarrolló la discusión a partir de los datos etnográficos que se apoyaron en las categorías seleccionadas como horizontes en la búsqueda de una aproximación al fenómeno del proceso creativo en danza contemporánea. Algunas de estas categorías se abordarán posteriormente.

El estudio se llevó a cabo durante el periodo que comprendió la creación coreográfica de dos obras del creador, para obtener una visión amplia de su trabajo y propuesta estética, que desde mi primera intuición, estaba íntimamente ligada a expresiones de imaginarios urbanos y a la corporalidad que comprometen. Se eligió sólo a un coreógrafo para facilitar la profundización en el proceso creativo de un hacedor de arte y se abordaron en detalle solamente dos obras para aprehender con minuciosidad el universo de elementos de interpretación. Como parte del estudio realicé una breve historia de la danza en México a partir del periodo nacionalista —punto de partida de la danza moderna, ahora contemporánea— y la biografía del coreógrafo, lo que aportó un contexto de su trayectoria creativa, entre otros aspectos de suma importancia para la interpretación. Realicé un capítulo sobre el cuerpo, mismo que fue el hilo conductor de toda la investigación, ya que me interesaba trabajarlos en sus instancias expresivas cotidianas y extracotidianas, en su construcción social y subjetiva; en sus potencialidades y resonancias en devenir. En sus disciplinamientos, resquicios y resistencias. Empresa por demás ambiciosa, por lo que fue apenas un atisbo de sus posibilidades.

LAS IMÁGENES

Las fotografías constituyen una fuente importante de información como documentos, son contenedoras de parte del contexto cultural en donde se registró la toma, pero es pertinente tomar en cuenta que siempre está presente el recorte o la composición (en términos de interés para el tema, pero con mayor visión de la toma, es decir, con motivos de índole estético), aspecto crucial en la construcción de la imagen que influye en su sentido. Finalmente, también es una forma de interpretar lo que se mira y de plasmarlo. Siempre será polémico el contenido estético intrínseco de toda imagen fotográfica, sobre todo en ciertos géneros donde quizás es una situación inevitable.

Las imágenes incluidas en la investigación sobre Parrao constituyeron un discurso etnográfico propio, al dar paso a otras indagaciones por efecto de ellas mismas, o por lo menos ese fue el intento. No se trata de sustituir medios, cada lenguaje tiene su poder y valor de comunicación, y en este sentido integrar varios lenguajes deviene en riqueza para la interpretación de un hecho cultural, todos en interconexión y en constante diálogo durante el desarrollo de la investigación y ya en la exposición del texto; son todos medios etnográficos. Lo cierto es que tomarlas sólo como ilustración es desaprovechar un potencial interpretativo.

En la búsqueda de la mirada, dice Mier que la cámara “tiene un sentido alegórico y suplementario. Está ahí para suplir una terrible fractura de la

identidad y una imposibilidad del saber" [Mier, 1998: 59]. Claro es que en cierta medida, la imagen es "precisa", también es polisémica, por más directa que sea la toma, ya que ésta, como las acciones y el lenguaje verbal, conllevan una interpretación de sus significados, por lo que tampoco resuelve una cuestión de "objetividad". No obstante, sin la fotografía la observación se condena a su "aprehensión precaria y deslavada, a un recuerdo sin nitidez" [*ibíd.*: 54].

"La fotografía hace significativo lo insignificante [...] plantea un desafío a la interpretación de quien contempla las imágenes [...] conjuga el tiempo singular [y] la temporalidad de la imagen. El acto fotográfico antecede, funda las imágenes, pero también las excede" [*ibíd.*: 63-64, 55]. Es una disparadora de imaginarios, es memoria, tiempos, cuerpos aparecidos o sugeridos, actos inacabados, plasmados, presencias en la ausencia.

Y lo que para este estudio fue la fotografía, para otros podría ser el dibujo, los mapas mentales o cualquier otro medio audiovisual pertinente para beneficio de la interpretación y amplitud del horizonte sobre el tema de quien consultará la investigación.

DE LAS NOTAS Y CÓMO CONTARLAS

Lenguaje verbal y no verbal son nuestra piedra angular para la reflexión, por medio de estos aspectos se accede a una noción de cómo se organiza y experimenta el mundo. Cuerpo y palabras dejan "traslucir" las concepciones, van más allá de un discurso articulado sobre algún tema; es obvio que van implícitas las opiniones, las palabras que se emplean y los matices, aluden a un metadiscurso de las concepciones del sujeto, esto sin duda, es de vital importancia para interpretar los vínculos, normas y reglas que forman parte de su intersubjetividad. No se trata, sin discusión, de aplicar juicios de valor, sino de realizar una aproximación al hecho de estudio, a esos espacios de cuerpos movibles y movidos por afecciones, experienciales. Y después del estudio, es posible que no queden intactos; hay que recordar que las identidades además de ser adjudicadas desde el exterior, también se construyen a partir de las propias narraciones sobre sí.

Por otro lado, la redacción del texto no es una actividad técnica, es una posición para informar y expresar una serie de interpretaciones acerca de un acontecimiento, que desde la selección está matizada por las inclinaciones temáticas del investigador. La estructura del texto refleja también el enfoque empleado e induce al lector dentro de los espacios del texto, lo provee de un camino.

René Laouran aborda un tema controvertido sobre la escritura que titula "la inquietante intimidad del extra-texto" [Laouran, 1989: 11], aquí alude a la relación entre texto y extra-texto y "el juego de la presencia/ausencia, de

la contigüidad/no contigüidad, [que él llama una] especie de hipertexto invisible" [*ibíd.*: 13], y sin duda lo es. Todo ello influye al tratar de comunicar al lector lo realizado en la investigación, es decir, el texto fino que incluye la etnografía donde interviene la selección de observaciones, notas y la reflexión, así como las acotaciones teóricas pertinentes. La subjetividad está implicada en toda esta selección, y como se sabe, está presente durante todo el desarrollo del estudio, pero es en la etapa de la escritura que se hace más contundente, ya que se hace evidente en el ejercicio de la autocensura. Aquí hay dos ideas involucradas, una se refiere a la pretensión de apelar a la "objetividad" —buscada por el sujeto o todavía requerida por la institución de adscripción laboral— y la otra, a una cuestión de pudor en lo que se refiere a las propias opiniones o afecciones. No obstante, estar atento a estas situaciones hace del discurso un texto honesto y comprometido. Como dice Ryave, "los conversadores no sólo se ocupan de relatar y contar los acontecimientos, sino que también expresan la importancia, relevancia y significación de esos eventos a través de la forma en que éstos son contados" [en Hammersley, 1994: 251]. La narración es lo que hace aprehensible una experiencia o los restos de ella.

DE KITSCH(EN) AND THE X (EGG'S), APUNTES DE UNA DANZA BIZARRA-KITSCH

Aunado a la teoría del *imaginario* de Gilbert Durand [2004] y Cornelius Castoriadis [1983], tomo la noción de *símbolo* de Victor Turner [1999], sobre la discusión de figuras retóricas a George Lakoff y Mark Johnson [1991]; en la parte corporal me apoyo en Marcel Mauss [1979] y Eugenio Barba [1988], que por tratarse de un estudio sobre danza, el cuerpo cobra un interés primordial. Para una aproximación al arte, retomo algunas categorías de Iuri Lotman [1999], entre otros autores, como constitutivas en la construcción de un discurso estético. Por falta de espacio en este texto, sólo se revisarán algunas y de forma muy breve, en realidad se exponen "pistas" que muestran cómo generaron una reflexión y argumentación de lo tratado, esto es, cómo se fueron tejiendo con lo empírico.

Para interpretar el universo expresivo que se produce en la danza contemporánea como uno de los lenguajes inmersos en la cultura de una sociedad, uno de los trayectos es remitirnos a esa cultura a partir de los *imaginarios* que circulan y desencadenan horizontes de sentido, que son atendidos y potenciados por los creadores —no siempre de manera consciente y premeditada—, a su vez, plasmados en las obras. Es decir, por un lado, la danza contemporánea enfoca las dinámicas sociales que teje en su discurso estético —consciente e inconscientemente— y por el otro, es en sí misma, un texto cultural. En esta medida, forma parte del gran sistema que es el *espacio semiótico*. Son objetividades, es decir, objetos culturales; son una manera particular de "ver" el mundo.

Una mirada desde los imaginarios abre la posibilidad, en perspectiva, de acercarse a esos entornos practicados y atravesados por redes desentido, imágenes, trazas y proyecciones del cuerpo y por los vínculos que se generan en las dinámicas urbanas, fuentes inagotables de afecciones y reflexiones que se implican en el proceso creativo y su producción de enunciados y propuestas estéticas; Abilio Vergara apunta:

[...] la producción del imaginario es un acto cotidiano [...] se concibe no como la negación de lo racional sino como su incorporación; no opone lo funcional a lo semántico, sino que lo integra, tampoco subjetividad a objetividad, ni consciente-inconsciente, sino los ubica complementariamente [...] es el “espacio” donde coinciden estos opuestos y procesan sus interacciones, cuya concreción fundamental es el símbolo. El imaginario tiene necesidad del símbolo para expresarse, para salir de su condición de virtualidad, “para existir” [Vergara, 2001: 73-74, 51].

En esta medida, el concepto de experiencia, entendida como la afección al sujeto en su relación con el entorno y con otros sujetos, en este caso al sujeto creador, apoya cual horizonte que comprende el despliegue de sentidos que se da en un discurso estético, hasta en sus desbordamientos. Intentar conectar la variedad de matices que proporciona un entorno urbano⁷ es importante para potenciar la creación en diferentes direcciones. Es la idea de evocar a partir de lo compartido por un imaginario, ya sea en una forma “más directa” (en una especie de literalidad)⁸ por el reconocimiento del significado “convencional” o de una manera resignificada, produciendo otras ideas e incluso ambas dimensiones para subrayar cierto sentido discursivo al fundar un *sintagma*⁹ peculiar. El arte es un conocimiento de los “contemporáneos” y de los “predecesores”, además siempre proyectado como impulso y donación¹⁰ a los “sucesores” [Schütz, 1993], premisas para aprehender la dimensión en devenir del imaginario colectivo que se concreta en un hacer cultural, como es la creación coreográfica.

⁷ Me centro en la danza contemporánea y en el entorno urbano, ya que el estudio es sobre U.X. Onodanza, Danza Bizarra y el proceso creativo de su director coreógrafo, Raúl Parrao, quien ha desarrollado toda su trayectoria compositiva en este contexto, como se anotó páginas atrás.

⁸ Anoto en una especie de literalidad, porque en realidad no es posible darse como tal, ya que en todo momento media lo escénico, incluso como propia convención, lo que establece una necesaria distancia de lo acontecido. Esta es una discusión muy compleja, que por razones de espacio y pertinencia no se abordará en este ensayo.

⁹ Se refiere a la combinación en cadena de unidades significativas, el sentido se obtiene de la relación de los elementos articulados.

¹⁰ Esto es, lo dado sin premeditación.

Se eligió trabajar con obras de Raúl Parrao porque se reconoce en su discurso coreográfico un entramado intermitente de ideas y figuras que transitan por diferentes planos de realidades de una “atmósfera de época” [Vergara, 2006] que revela particularidades en constante *diálogo-tensión*, lo cual proporciona fisuras interesantes para trabajar desde la dimensión del imaginario. Es decir, nociones bizarro y *kitsch* que maneja como propuesta estética, aglutinan elementos retóricos complejos, pero que sin embargo, los conjuga de manera que proporcionan información comprensible desde imaginarios compartidos. También hay que subrayar que toda obra de arte posee varias dimensiones discursivas, conscientes e inconscientes por parte del autor y del espectador, por lo cual se habla de hipertextualidad. Lo importante de resaltar es cómo estructura su discurso, saturado de información para que resulte comprensible, a pesar o justo, por su cualidad bizarra-*kitsch*. Estas nociones resultaron revelar síntomas sociales de la modernidad y la llamada posmodernidad.

En las obras de Parrao se ve claramente lo híbrido como detonante de significación, en *The kitsch(en)* no solamente está el conglomerado de elementos escénicos (video, monólogo y vestuario, principalmente) en los que yuxtapone elementos discordantes, estridentes y en diálogo con algunos armónicos, sino también en el “estilo” de movimiento que atestigua las características de sus personajes. Estas diferentes expresiones del cuerpo son portadoras de sentido en sí mismas (además del enunciado expuesto en la obra), aluden a símbolos, metonimias, hipérboles, metáforas y estereotipos de cuerpos urbanos que son proyectados por los imaginarios colectivos y que se emplazan objetivamente en las interacciones continuas entre los sujetos sociales en los espacios públicos (de cuidado del cuerpo, de esparcimiento y de disciplina, todo entremezclado), como los gimnasios, los antros y las mismas calles de la ciudad, donde dicha proyección del cuerpo hacia la mirada del otro, a pesar y como paradoja de la indiferencia, particularidad de la densa masividad en las ciudades. En el horizonte de las acciones está siempre el otro, emanado y constructor del Otro (la cultura y sus prescripciones y prohibiciones). En este sentido la hibridación, se diría, le viene por doble partida: por los distintos despliegues de referentes de movimientos estereotípicos de los cuerpos urbanos y por la utilización de diferentes estilos dancísticos —más allá de la técnica, aunque por supuesto imbricada—, reunidos en una obra de forma evidente, que al mismo tiempo que hablan de un discurso estético, matizan y refuerzan la heterogeneidad-homogeneidad (como tensión) peculiar de los personajes, los que intencionalmente, reflejan y reflejan la propia heterogeneidad-homogeneidad de la ciudad en sus diferentes esferas sociales y los cuerpos emergidos de ellas, y en los distintos espacios de convivencia y su utilización e interacciones que ahí se suscitan.

Respecto al tema del cuerpo, una vía de exploración importante fue la propuesta de Marcel Mauss [1979], en diálogo con otros autores, para construir e indagar cómo se modelan los cuerpos socialmente. Como apunta el autor, cada cultura delinea técnicas corporales que los cuerpos introyectan a través de la socialización (espontaneidad e imitación) y de la educación (sistematización del comportamiento). Ambas dimensiones impregnan de significados las acciones de los cuerpos y a los cuerpos mismos en su apariencia o “fachada”, dice Goffman [1997]. A partir de ello, las artes escénicas como la danza —aún sin proponérselo— construyen sus discursos, esto es, las técnicas que desarrollan para expresarse corporalmente buscan un manejo en el surgimiento, diseño y trayectoria del movimiento —que después se tornará en esteticismo al construir un discurso que dé un sentido, digamos particular, al movimiento dentro de la composición coreográfica—. Hay un flujo y derroche de energía consciente para transmitir formas y contenidos que pretenderán impactar y penetrar en las emociones y reflexión de quien ejecuta y de quien observa. Estas técnicas llevan ya en su impronta la *huella* de la cultura en la historicidad de la cual emanaron. Siempre existen *nexos* entre el cuerpo cotidiano y el extra-cotidiano que permiten la convención de los significados (estabilidades y posibilidades), pues el lenguaje corporal es una entidad dinámica y pluridiscursiva, por lo que se debe atender al entorno como referente comunicativo. Las regulaciones delimitan pero las “lecturas” tienen una gran flexibilidad, por los deslices de sentido que ocurren en todo acto comunicativo, incluso el *ruido* [Lotman, 1999] puede generar interesantes *significados o significantes* a partir de la obra artística y los *sintagmas* que proponen.

Dentro de los rasgos distintivos de la *semiosis* que se lleva a cabo en el encuentro con el texto artístico está la noción de *frontera*, que no es una delimitación espacial, sino que se refiere a los *filtros* por los que pasa un texto para su interpretación,¹¹ es decir, su conversión en información, en un proceso que va de lo externo a lo interno del sujeto. La interpretación de textos no es un simple acto de transmisión, sino un *intercambio* entre los participantes y una construcción de nuevos sentidos. Como en el lenguaje verbal, la *retórica* en danza no es un elemento ornamental, no pertenece solamente a la esfera de la expresión, sino a la de contenido, es parte del imaginario en el

¹¹ Lotman utiliza el concepto de traducción en lugar de interpretación, sin embargo prefiero este último, ya que me parece, abre más a posibilidades de intersubjetividad en su vínculo con los imaginarios colectivos que se ponen en acto en el momento de dicho proceso. El caso de la traducción para el tema del arte, el significado está más acotado a una cierta concretización del universo en cuestión. Por supuesto, no deseo minimizar el proceso de traducción que también conlleva sus complejidades, sobre todo, cuando se habla de que no se trata de una traducción “literal”, donde es necesario tener conocimiento de la cultura y el empleo de frases coloquiales, sentidos que no tienen equivalencias en otras lenguas, etcétera.

que también se ciñen las convenciones que dan coherencia al texto artístico. El uso de metáforas y otros tropos en todo momento desbordan en movimiento, en la utilización de espacios, tiempos y objetos. El cuerpo mismo es una metáfora, hipérbole o metonimia; cualquier figura que se emplee contiene un discurso en una interacción de significaciones.

En el espacio escénico se crea un entorno donde los gestos, las miradas, el movimiento del bailarín, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje y todos los elementos que intervienen, forman parte del discurso y todo ello proporciona estímulos y sentidos donde intervienen retórica y símbolos que son parte del imaginario colectivo, creado y re-creado en ese espacio escénico. Estos diferentes lenguajes, donde los signos, símbolos y figuras dialogan entre sí, forman *sintagmas* que procuran significaciones, pues no se pretende la interpretación de cada lenguaje por separado sino la conformación en un todo. Así, el símbolo, como especie de “crucero” [Leach, 1989], produce “explosiones de sentido” [Lotman, 1999]. Cada lenguaje reunido en escena contextualiza, es una especie de “atmósfera de época”. Las expresiones del enunciado se forman con la interpretación de los bailarines y con los diferentes elementos conjugados en el espacio escénico. Es un todo que crea la *densidad de sentido*, empatía sensorial y kinética; es lo que permite aprehender el texto artístico en un primer momento de percepción. A continuación se presenta uno de los esquemas¹² de la investigación en donde se muestran los símbolos y tropos expresados en uno de los personajes de acuerdo con su perfil dentro del enunciado de la obra; los números relacionan las cualidades con las figuras y lo simbólico.

Figura 1.

SARGATANA	
CUALIDADES DEL PERSONAJE	
INTÉRPRETE: Es el Hotel X (1,2,3,4) Ser de otra dimensión (4,6,7) Ausencia de alma (4,5)	FIGURAS RETÓRICAS: 1 Metáfora estructural ¹³ 2 Metáfora ontológica 3 Sinécdoque
VESTUARIO: Cabeza rapada (7) Traje negro brillante (4,7)	PROYECCIONES SIMBÓLICAS: 4 Oscuridad 5 Fragmentación
MOVIMIENTO CORPORAL: Entrecortado (5) Torpeza (5)	6 Inseguridad 7 Incertidumbre 8 Confrontación
SONIDO: Frases entrecortadas con matices silábicos (5) Entonación y volumen diferencial (5) Onomatopeyas (5)	

¹² El esquema presentado en la investigación está más desarrollado, esto es, contiene otras categorías de interpretación, que por cuestiones de espacio aquí no se mencionan, ya que se tendrían que abordar los fundamentos y correlaciones. No obstante, éste da cuenta de lo sugerido en este ensayo.

¹³ Categorías tomadas de Lakoff y Johnson, ésta y la siguiente.

La torpeza en el andar de Sargatana propone una visión del cuerpo limitado en tanto fragmentado,¹⁴ que va más allá de lo físico, es lo hiperbolizado en la figura de este personaje. Las carencias se hacen metonimia o metáfora en la corporalidad, cada parte del cuerpo es un dispositivo simbólico que comunica y que conforma el sintagma discursivo, lo hace aprehensible por la empatía vivencial de los sujetos que miran. El cúmulo histórico de experiencias del cuerpo ha contribuido de una u otra forma, a la concepción fragmentada que tenemos sobre éste, son los imaginarios que vienen desde la Edad Media del enfoque cartesiano y de la religión judeocristiana que son herencia, imaginarios que se ven fuertemente marcados en la modernidad por sus propios procesos de desarraigo.

La manera en que el bailarín percibe su propio cuerpo tiene que ver con sus vivencias y los nexos técnico-corporales formados culturalmente. Es importante resaltar que las formas de moverse en una misma cultura difieren de acuerdo a los estratos sociales y jerarquías que existan. No obstante, los imaginarios formados por el universo simbólico y retórico tienden redes de significación que actúan como saberes colectivos.

El *tempo* es una categoría cardinal para el tema de lo escénico; está en el desarrollo de la dramaturgia, pero además de la estructura formal de la obra e imbricado con ella, está el primer aspecto que se refiere al despliegue del movimiento propio de la danza: las trayectorias, el flujo y el *tempo*¹⁵ que son nociones directamente impactadas por distintos planos del discurso estético. En un primer plano, se vincula con el enunciado y los imaginarios, en este caso, específicamente urbanos, que se conectan con la noción de bizarro propuesta por Parrao. Ésta se relacionó con las velocidades que se marcan en la cotidianidad de las ciudades, las sensaciones de la transitoriedad, de lo abrupto vivido corporalmente por los urbícolas, mostrado también en el personaje de Sargatana. Tiempo y espacio son, en sí, portadores de sentido. La reflexión de la identidad también es del orden de lo temporal; lo identitario es una cualidad densamente contenida en la noción *kitsch*, universo de sentido que explora Parrao de diferentes formas para argumentar, en este caso de *The kitsch(en)*, la aspiración de la perfección del cuerpo por la vía de los cómics y la estridencia que provocaban en la interacción con los demás personajes y el enunciado de la obra, cuyo referente más poderoso era la fragmentación del ser.

¹⁴ Sólo resaltaré brevemente esta cualidad, mi intención es mostrar la noción y el mecanismo de interpretación a partir de los imaginarios.

¹⁵ Término utilizado en música para señalar los diferentes movimientos (musicales) en que está escrita la pieza, en danza se usa esta unidad como referencia rítmica.

CONCLUSIONES

Estas brevísimas reflexiones intentan mostrar ciertas categorías teóricas que aportaron un modo de dar sentido a los procesos involucrados. Con el desarrollo del tema en las páginas precedentes se intentó presentar esta situación, por lo que más que explicarlas con definiciones, me pareció de mayor provecho su aplicación, su puesta en juego con lo pragmático. Incluso sacrificando las propias categorías de la investigación, ya que el propósito de este ensayo es resaltar el “cómo” del proceso cualitativo y no el estudio en sí.

Durante el desarrollo de la investigación aquí expuesta, algunas categorías perdieron la fuerza argumentativa que les había otorgado en un principio, otras cobraron mayor importancia o cambiaron la forma de percibir lo observado en la práctica sobre el proceso creativo, y una en particular, que no se tenía en absoluto contemplada, sobresalió como exigencia para comprender el proceso que estaba imbricado en la propuesta estética de Parrao. Esta fue la categoría de identidad. Fue una clara muestra de los puentes que conectan teoría-práctica, práctica-teoría en continuidad y que la apertura a este diálogo es una llave crucial para que la investigación fluya. Esto es, la observación atenta y la constante lectura sobre el tema y temas relacionados abren las perspectivas estimulando la creatividad para abordar la investigación y los problemas en la interpretación que se vayan suscitando, la clave está en disfrutar el proceso con plena disposición ante cualquier eventualidad de adoptar o abandonar nociones que están o no en los planes de la investigación, esto es, darse la oportunidad de explorar.

BIBLIOGRAFÍA

Atkinson, Paul y Martin Hammersley

1994 *Etnografía: métodos de investigación*, Barcelona, Paidós.

Bourdieu, Pierre

2002 *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*, México, Taurus.

Clifford, James

1995 *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Geertz, Clifford

1989 *El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós.

Geist, Ingrid

2001 "Juego, estado del sentir y experiencia en el ritual", en *Significaõ, Revista brasileira de semiótica*, Centro de Pesquisa em Poética da Imagem, Universidade Tuiuti do Paraná y Annablume, São Paulo, núm. 15, pp. 29-67.

2003 Apuntes de Seminarios: Metodología I-II, México, ENAH.

Hidalgo Salgado, Rocío

2010 *Habitando cuerpos habitados... expresiones que danzan con imaginarios. Un estudio del proceso creativo de U.X. Onodanza, Danza Bizarra*, tesis de doctorado en Antropología Social, México, ENAH.

Lourau, René

1989 *El diario de investigación: materiales para una teoría de la implicación*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.

Mier, Raymundo

1998 "La fotografía antropológica: ubicuidad e imposibilidad de la mirada", en *Revista Cuicuilco: antropología e imagen*, núm. 13, pp. 53-75.

2000 "Tiempo, incertidumbre y afección. Apuntes sobre las concepciones del tiempo en Ch. S. Peirce", en Ingrid Geist (ed.), *La inscripción del tiempo en los textos, tópicos del seminario*, UAP, núm. 4, pp. 131-174.

Schütz, Alfred

1993 *La construcción significativa del mundo social: introducción a la sociología comprensiva*, Barcelona, Paidós.

Taylor, S. J. y R. Bogdan

1992 *Introducción a los métodos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós.

Todorov, Tzvetan

1991 *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.

Vergara Figueroa, Abilio

2003 *Identidades, imaginarios y símbolos del espacio urbano: Québec, La Capitale*, Association Internationale des Études Québécoises, Comisión de La Capitale Nationale du Québec, México, INAH-Conaculta.

2003 Seminario: Metrópolis: imaginarios, símbolos y retóricas urbanas, México, ENAH.

Vergara Figueroa, Abilio (coord.)

2001 *Imaginarios: horizontes plurales*, México, ENAH-INAH.