



PROYECTO BARÁ: REFLEXIONES EN TORNO A LA ABYECCIÓN Y EL VÍNCULO CUERPO/DANZA/TEORÍA

Elsa María Cristina Mendoza Bernal

El cuerpo es todo: es construcción personal y colectivo/ social; intimidad y explosión público/ comunitaria; es espíritu, materia, psique, pensamiento; percepción, experiencia, conocimiento, acción; es ética y estética; poder y política. Es, ante todo, deseo, pasión...

Este ensayo busca demostrar la íntima relación entre la teoría y el cuerpo en la danza escénica mexicana contemporánea. Para ello, toma como sustento al grupo Proyecto Bará, cuya propuesta coreográfica pone en práctica, de manera conciente, esta relación. Como dispositivo teórico/analítico para el acercamiento a los coreógrafos y las obras de Proyecto Bará, se emplea el concepto de *abyección* de Julia Kristeva —en su sentido de descolocación o ambigüedad, con tendencia más psicoanalítica que antropológica. Mediante la puesta abismal entre los distintos autores, se bordan las ideas que dan lugar al análisis, para finalmente, establecer la originalidad del grupo, que recoge la tradición mística y ética del Talmud. Estos elementos teórico metodológicos han permitido construir un texto que atiende a la movilidad conceptual de Proyecto Bará.

* Maestría en Estudios de Arte.

Abstract: The purpose of this text is to demonstrate the intimate relationship between theory and body in Mexican contemporary scenic dance. In order to do this, it takes as a research subject the group Proyecto Bará, whose choreography puts into practice, in a conscious way, this relationship. As a theoretical / analytical device for the approach to choreographers and the works of Proyecto Bará, Julia Kristeva's abjectness concept is used - in its sense of dislocation or ambiguity and from a more psychoanalytic than anthropologic perspective. By confronting the different authors, the ideas that give place to the analysis are embroidered in order to establish the originality of the group, which takes up the mystical and ethical tradition of the Talmud. These theoretical and methodological elements allowed the building up of this text.

Tensiones en la concepción de la corporalidad

En el mundo contemporáneo —en el que por circunstancias diversas se ha desatado el cuestionamiento en torno a los roles de género; donde el roce cotidiano entre culturas genera conflictos; donde conviven la escasez y la abundancia desmedidas; donde los ecosistemas se desajustan y el ciberespacio es campo de relaciones comunitarias virtuales—, el tema del cuerpo se ha vuelto insidioso y vigente. Algunos pensadores “pos” o “trans” modernistas, con el apoyo en la genealogía de la filosofía occidental, han hecho del cuerpo y la corporalidad, objeto de estudio y motivo de atención. De tal manera, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se han abierto mi-



radas provocativas para el estudio de estos temas, intentando el desmontaje de los discursos y las prácticas en torno a su “economía”.

Esta apertura para conocer más acerca de la corporalidad ha dado lugar a sinnúmero de estudios interdisciplinarios, con perfiles filosóficos, médicos, psicológicos, sociológicos, antropológicos, estéticos y artísticos, por mencionar algunas de las principales tendencias reflexivas. Pedro Cruz Sánchez, observa que si en algún momento de la historia puede hablarse de un tiempo del cuerpo, es en el presente.¹

No obstante, habría que destacar que toda práctica personal o comunal está soportada por una afectación directa de la presencia corporal, propia o de los otros; por tanto, hablar sobre el cuerpo sin establecer limitaciones intencionales, es hablar de todo y de nada a la vez. En atención a esta necesidad de distinguir, el presente ensayo trabajará concepciones corporales relacionadas de manera directa con la producción escénica en la danza contemporánea, utilizando como apoyo ejemplos pertinentes de otras áreas, a manera de contexto.

Cabe aclarar que la fenomenología de Merleau-Ponty ha sido uno de los apoyos fundamentales para el desarrollo del pensamiento acerca de la corporalidad/danza; ésta y otras teorías derivadas, hicieron posible concebir el cuerpo como totalidad dinámica, por medio de la cual interactuamos con el mundo y los “otros” para lograr aquello que el deseo, la imaginación y el conocimiento nos ha permitido. Sobra decir que la temática se vuelve más compleja al toparnos con otras corporalidades, que en diálogo constante con la nuestra nos abren a nuevas relaciones, a la vez que limitan de manera sutil o violenta, nuestros deseos de acción. Es en este flujo interactivo que nos movemos día a día, intentando comunicarnos, entendernos, complementarnos y complacernos.

Limitada por este horizonte de lo posible, la corporalidad ha mostrado su maleabilidad, al desarrollar aquellas capacidades para las que nos inclinamos: somos cuerpo, y por tanto, éste nos acom-

1 Cruz Sánchez identifica el presente dentro del marco del posmodernismo, donde la multiplicación de los medios de comunicación “ha provocado que se genere una situación de ubicuidad del cuerpo” (Sánchez, 2004: 1).

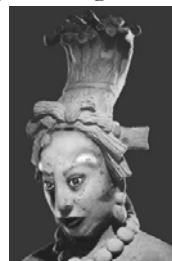
paña, delata nuestros intereses y actividades, y determina —física, emocional y psíquicamente— nuestro hacer.

El estudio histórico de las distintas concepciones acerca de la corporalidad devela la superposición de ideologías y prácticas que se contradicen o complementan, según los aspectos que se quieran resaltar: los occidentales contemporáneos rechazan el sacrificio del cuerpo y la ofrenda de la propia sangre de la cultura Mexica, aunque admiran su arquitectura y su saber astronómico. Acciones con el cuerpo como la escarificación, el tatuaje o los *piercings*, —signos de nostalgias por culturas ancestrales trasgresoras de los límites de la piel—, son ahora adornos o guiños de Eros, repulsivos para algunos sectores sociales.

De esta manera, nos percatamos de los límites señalados para el uso y abuso de la corporalidad, reconociendo la imposibilidad de trascender las modalidades acotadas por ciertos espacios y tiempos sin enfrentar el riesgo de la censura. Así lo demuestran las políticas de salud en torno al aborto, la eutanasia, o el SIDA.

De la mano de Michel Foucault, Cristóbal Pera devela la construcción política del poder, que al dominar los espacios —“tanto los personales espacios corpóreos como los amplios espacios extracorpóreos”—, controla los cuerpos de los que viven bajo su régimen, por medio de la identificación y la clasificación:

La mirada política extrema su vigilancia sobre los cuerpos extraños que penetran en el ámbito de la ciudad y se cuida de que en todo caso, su presencia no comprometa el impuesto imaginario de su identidad colectiva (Pera, 2006:133-134).



Orlan, 2008

Como contraste, los medios de comunicación, espacios de poderosa influencia ideológica y de comportamiento, han construido un mundo globalizado y homogéneo de representaciones, donde el cuerpo parece poder manipularse sin problema. En ellos se exhiben imágenes de cuerpos modélicos, que ocultan la fealdad, la vejez, la desnutrición, la suciedad y la demencia. Esta publicidad higiénica ha generado nuevas expectativas consumistas antes impensadas: el co-



mercio de órganos, de úteros, óvulos, y células madre, por mencionar las más difundidas por plantear, de entrada, un problema ético.

Dentro de este conflictivo acontecer, la circunstancia política es inevitable, por lo que la expresión artística ha hecho del cuerpo una representación que oscila entre la finalidad estético/contemplativa y la de desmontaje con fines de crítica social.² En la actualidad, muchos artistas niegan ser creadores de objetos o conceptos y buscan tener influencia en su medio —haciendo uso de la propia corporalidad o la de sus colaboradores— con el fin de convertirse en mediadores ético sociales.³

En las artes escénicas, la danza se ha mostrado menos extrema, ligada por tradición a lazos estético/contemplativos. Sus distintas manifestaciones se preocupan por amar y cuidar el cuerpo, medio para atraer la mirada, la “escucha” del espectador. La corporalidad, compañera de acciones tanto cotidianas como extra/cotidianas, es vista por el gremio como algo natural, instrumento técnico/expresivo diferenciado de los otros cuerpos no entrenados. Sin embargo, en simultaneidad con otras actividades artísticas, existen bailarines y coreógrafos que cuestionan la tradición, proponiendo formas alternativas a las acostumbradas: cuerpos con capacidades diferentes bailan sobre sillas de ruedas en un proyecto realizado por la coreógrafa Gabriela Medina; el uso del video introduce en escena cuerpos y puntos de vista virtuales, expandiendo las fronteras de lo concebido en las expresiones de Rocío Becerril, Vivian Cruz o Mauricio Nava.

Dentro de esta vertiente general del estudio sobre el cuerpo, la danza escénica ofrece un campo de gran riqueza para la investigación. Las dicotomías clásicas: subjetividad/objetividad, público/

2 A través de la historia iconológica e iconográfica del arte, podemos aproximarnos a las concepciones corporales practicadas por una comunidad y su relación con el mundo (físico y metafísico), acercamiento que no es fácil ni directo, ya que en cualquier representación se enciman múltiples sedimentos culturales, propios y adoptados, concientes e inconscientes, personales y sociales.

3 Los artistas “performeros” y los del *Arte acción* exponen su cuerpo al riesgo de muerte y algunos hasta rechazan la presencia del público como testigo de su actividad efímera, que se registra a través de medios fotográficos o virtuales. Otras propuestas como las de Sophie Calle, Stephen Willats, Rirkrit Tiravanija, o Douglas Gordon, se preocupan por el momento de la convivencia social, o los objetos productores de estas relaciones. Para mayor información consúltese: Bourriaud, 2006.

privado, interior/exterior, yo/otro, son dignos de ser explorados. En una perspectiva crítica, lo limítrofe, aquellos silencios, huellas e indicios inscritos en el relieve de la obra coreográfica a través de la corporalidad, permiten descubrir lo sorpresivo de su discurso y de su hacer.

Con apoyo en los desarrollos reflexivos realizados por Julia Kristeva en torno al concepto de *abyección*, esta investigación abordará algunas de las muchas problemáticas relacionadas con el vínculo cuerpo/danza/teoría en la danza mexicana actual, no sólo por la influencia que éstos han tenido en el estudio de la producción de muchos artistas contemporáneos, sino porque permiten desatar cuestionamientos críticos en torno a la normatividad del campo escénico/dancístico.

Kristeva desarrolla el concepto de *abyección* como dispositivo teórico/semiótico, para acercarse al entendimiento de algunos comportamientos humanos. Lo que ella hace es bordar alrededor del concepto, sin dar una definición clara y precisa que haga frontera y establezca un límite. En su libro, *Los poderes de la perversión*, éste va tomando forma al tiempo de ir construyendo su crítica literaria; investiga los intersticios del término, los amplía, los concentra, los pone a trabajar, dándoles la posibilidad de adaptarse a nuevos espacios.

Un tanto alejada del carácter antropológico y accediendo a la teoría psicoanalítica, Kristeva dice de lo abyecto:

No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto... (2006: 11).

Esta línea marcada será la guía conceptual del ensayo, que pretende encontrar articulaciones entre el cuerpo y la teoría en la danza escénica mexicana contemporánea.⁴ Aprovecho el presente momento en el que la reflexión sobre las artes plásticas y visuales ha tenido un

4 Considero que cada cultura va construyendo su corporalidad, modelizando una especificidad que forma comunidades práctico/gremiales e imaginarias, importantes de investigar tanto en su interior como en su exterior, con el objeto de tratar de entender las razones de su hacer.



acercamiento a la corporalidad —derivada en mucho de expresiones como la *performance*—, para proponer una articulación afectiva y racional del cuerpo escénico en el campo del pensamiento teórico, mediante una fuerte corporalidad, siendo que la danza escénica mexicana cuenta con una larga y rica historia.

El Proyecto Bará (1994)

El recorrido analítico por el tema cuerpo/danza/teoría tomará como referente a la agrupación denominada Proyecto Bará que en determinado momento estuvo a la cabeza de dos inquietas figuras: Javier Contreras⁵ y Lourdes Fernández.⁶ Él, egresado del medio académico literario, representa la figura lúcida de la abyección, del fuera de lugar o “lo ambiguo”, a través de su construcción creativa. Ella, bailarina y coreógrafa de profesión, es el polo que equilibra la tendencia teórica de Contreras. Su mirada femenina, —de gran fortaleza y entrenada en el “decir” de la corporalidad—, toca de manera sutil al espectador, a la vez que se suma a la inquietud de explorar los límites. Durante casi quince años, la agrupación ha trabajado esta tendencia conjunta y complementaria entre literatura/danza; palabra/cuerpo; teoría/imagen, línea que ha generado interesantes resultados.

Proyecto Bará comparte el ambiente socio/cultural de fines de siglo en la ciudad de México. Carlos Ocampo abordó en sus artículos periodísticos las corporalidades/grupo enmarcadas en esta temporalidad, y los describió impregnados de incertidumbre, ansiosos de libertad, temerosos de la soledad —habiendo sucumbido la época del colectivismo—, atados al individualismo y en competencia por los apoyos para la producción artística, sistema de influencia

5 Al ser miembro de la planta de profesores de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, Javier Contreras tiene la posibilidad de transmitir su visión a los futuros creadores nacionales.

6 Lourdes Fernández se separó del grupo en el 2007, aunque sigue colaborando con él.

estadounidense adoptado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través de sus distintos programas.⁷

En su opinión, el movimiento de la danza contemporánea independiente mexicana surgió en los noventa, como una consecuencia más del neoliberalismo y el impulso dado a la mercadotecnia y las relaciones públicas:

Produce quien tiene más habilidad para llenar formularios, elaborar expedientes y documentar solicitudes, no quien tiene que decir algo... (*ibid.*: 27).



Proyecto Bará, s/r, AJCV

La tendencia de muchas agrupaciones hacia lo étnico, ejemplo tanto de la preocupación por el multiculturalismo en boga, como de una nueva búsqueda de exotismo y eclecticismo, según mi parecer, también marcaron la época.⁸ Sin tratar de encasillar la creación de estos grupos e individuos —herederos de la apertura de concepto y temática de la danza de los ochenta—, considero que asumieron una búsqueda más profunda de la multidisciplina y “la indisciplina” ya planteadas por las distintas generaciones después de la era del denominado “nacionalismo dancístico”.⁹ Obligados a sumarse a los beneficios de la globalización, buscaron un lenguaje universal, incorporando las nuevas tecnologías digitales a su discurso.¹⁰

Dentro de este espectro cambiante, Proyecto Bará despliega una propuesta ambigua: arcaizante y en sintonía con la era tecnológica,

7 Los artículos de los que se habla están recopilados en el libro: Carlos Ocampo. *Cuerpos en vilo*. México: CONACULTA, 2001.

8 Se retomaron de manera personal formas del flamenco, de la danza de concheros, de la danza clásica hindú, de las técnicas sufis o de los bailes del medio oriente, en propuestas conceptuales variadas y contradictorias.

9 Me refiero al conocido como Movimiento Mexicano de la Danza Moderna, que dio sus frutos durante los años cincuenta del siglo XX.

10 De una forma u otra, estos creadores han tenido la inquietud y la necesidad de llevar su obra al video, lo que dejará huella de su presencia, en comparación con muchos grupos del inmediato pasado, cuyo trabajo quedará registrado sólo a través de la escritura.



sin comprometer, como otros grupos, la presencia del movimiento y la corporalidad.

Contreras ama la danza, actividad “plebeya, feminista, irreverente, valiosa”, que le pareció una buena “tierra a la que emigrar”.¹¹ Desde la literatura, establece su relación con la danza: como poeta, construye imágenes que surgen de su pensamiento para ser atrapadas por el lector al pasar la vista por los signos gráficos; como coreógrafo, entrega imágenes que convocan la imaginación y el pensamiento del espectador.

En todo caso, apasionado de la imagen, se ha extendido a experimentos con la literatura, la poesía, el cine, el video, las artes plásticas, la fotografía y la danza, sin una intención de integración, sino de propuesta temática con vertientes productivas que pueden presentarse al unísono o por separado. Su objetivo no es la obra total wagneriana, sino más bien una obra *procesual*, como un rompecabezas que se arma por segmentos con la intención de ser recompuesta por el espectador, y que puede cambiar de una función a otra, de un soporte a otro, situándose en la desmesura de la propuesta artística contemporánea.

Miembro de la clase media y ante las fracturas de la lucha política¹² nacional e internacional optó, dentro de su quehacer por: asumir la producción simbólica como una posibilidad de revuelta; generar una comunidad que fuese un espacio no competitivo de trabajo artístico; exigir coherencia ética en todos los niveles; ejercer la docencia como una manera de hacer la crítica de las prácticas y sus densas inercias y, problematizar, artística y reflexivamente, de la forma más veraz posible.

11 En sus palabras, fue la condición de inmediatez de la corporalidad lo que lo atrajo a la danza, pues según indica, esta expresión reúne en un “mismo haz [...] dos experiencias problemáticas para nuestra cultura: lo libidinal y la muerte”. Los entrecomillados sin pie de página, pertenecen al escrito Proyecto Bará, de Javier Contreras, s/r, perteneciente al Archivo Javier Contreras Villaseñor (AJCV).

12 Javier Contreras perteneció al Partido Revolucionario de los Trabajadores (sección mexicana de la IV internacional), de tendencia trotskista.

Con este objetivo, ha hecho explícito su deseo de aproximar la teoría —el pensamiento contemporáneo—¹³ a la danza, esperando en que sus invenciones movilicen al espectador.¹⁴ Aunque sus obras son personales, procura estén relacionadas con el entorno nacional y latinoamericano, por lo que aborda problemáticas de género y étnicas, dada la importancia que estos movimientos reivindicativos han tenido dentro de la política y el arte mexicano contemporáneo.¹⁵

Admite que muchas de las características del discurso artístico de Proyecto Bará y de sus contradicciones (el carácter crítico de sus obras y su distribución casi exclusiva en el circuito de las bellas artes), derivan de su postura vital y de la complejidad conceptual en la que se ha formado. Conciente de su “imaginario religioso/filosófico/artístico de izquierda”, ha procurado el uso de distintos procedimientos formales y conceptuales para lograr que sus obras puedan ser apropiadas. De tal manera, privilegia la alegoría como medio de introducir el juicio ético y político, teje grandes títulos¹⁶ y hace uso de recursos formales como:

“... la frontalidad, la mirada directa [...] sobre el público, la ruptura y recomposición de la cuarta pared, la composición con base en secuencias coreográficas ‘dislocadas’, el uso de diversos lengua-

13 Contreras menciona una larga lista de pensadores y artistas que nutren su trabajo: Spinoza, Balthus, Breton, Ernst, Pascal, Goldman, Buber, Levinas, Marcuse, Boff, Piercy, Cortázar, Dussel, Kaminsky, Shakespeare, Delvaux, Eluard, Scholem, Benjamin, Bloch, Wiesel, Jancso, Fray Luis, San Juan, Brecht, García Ponce, Arendt, Weil, Lukács, Bulgakov, Sor Juana, Hrabal, Donne, Paz, Fourier, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, Menzel, Chytílova, Godard, Szabó, entre otros. Contreras, *op. cit.*

14 Sin lugar a duda, muchos de los coreógrafos mexicanos se sirven de las ideas u obras de otros artistas como inspiración para su propio proceso creativo, sin embargo, no están al tanto de los planteamientos – académicos y especializados– descritos por Contreras.

15 Entre las creaciones de Javier Contreras relacionadas con el zapatismo estarían: *Cassandra* o una historia de febrero (1995), *Todos somos Golem*, (1997) y *Midat Sodom*, (1999-2000). Las que conversan con lo sagrado, lo erótico, la ética y la construcción de género son: *Duendes, luces y moradas*, los duendes son leprosos, (1994), *El vestido de novia* (1998), *Francisco* (ad) mirando a Clara (1998), *Declaración* (ojos para tu voz, oídos para tu danza del 2000) y *Palabras de Lilith* (2004) Contreras, *op. cit.*

16 Títulos: “...tejidos con primera y segunda partes, con referencias a textos literarios y filosóficos, con debates internos y contradicciones”. *Ibid.*



jes artísticos...” que el espectador debe articular y reconstruir para develar los sentidos de la obra.

Por otra parte, Contreras se queja de los males de la especificidad de la profesión dancística en nuestro país, donde según indica, no hay mucho espacio para la aprehensión simbólica.¹⁷ *Proyecto Bará* ha sufrido la estigmatización del medio, recrudescida al fomentar un clima de trabajo distinto al acostumbrado —contra los “rituales de seducción-sumisión y las paternidades postizas” establecidos tradicionalmente entre maestros/alumnos, coreógrafos/intérpretes— por lo que persigue relaciones cara a cara, que no exigen a los colaboradores grandes riesgos físicos (técnico/virtuosos) sino entrega y “audacia para explorarse como sujetos deseantes y axiológicos”.

Estos desencuentros lo han llevado a profundizar en sí, antes que tratar de resolver las contradicciones que afectan el gremio, con la esperanza utópica de que prevalezca la “racionalidad amorosa” que plantea en sus coreografías. En síntesis, Contreras defiende la tradición amplia, plural, contradictoria y colectiva desatada desde la danza moderna. Su propuesta estético/política/afectiva pretende la descolocación no sólo por los alcances de sus objetivos, intereses y forma de trabajo, sino por el cuestionamiento que hace acerca de su identidad como sujeto político y productor. El está convencido que sólo en la periferia y con una actitud de resistencia y crítica de los roles de género le será posible seguir produciendo, por lo que pretende erigirse como un “varón nuevo”.¹⁸

Poeta convertido en coreógrafo, teórico involucrado en la práctica, de identidad flotante al querer *mirar* desde una postura femenina, creador multidisciplinar que se aleja de los límites al presentar una temática en visiones separadas: teatral, dancística, fotográfica y videográfica, constructor de una visión erótica que raya en el eufemis-

17 La afirmación que hace Contreras de que la danza mexicana está “limpia de imaginarios” me parece extrema y considero que cualquier trabajo podría recibir tal crítica si se desconocieran sus fundamentos conceptuales.

18 Contreras se ha dedicado a construir un “lugar social de lo femenino”, al reconocer que durante su vida se ha topado con mujeres que retan al sexo opuesto a convertirse en “mejores sujetos masculinos”. Contreras, *op. cit.*

mo, creador ligado a una técnica, un estilo... Postura de contrastes complejos, que permite múltiples cuestionamientos.¹⁹

¿Es la danza escénica un saber puramente corporal?

La danza escénica, ha sido atravesada desde sus inicios por teorías —filosóficas, estéticas, artísticas, científicas—, mismas que le han dado forma estructural, compositiva y estilística. Por tanto, no es posible pensar el cuerpo y su manifestación coreográfica sin el acompañamiento del pensamiento —teórico o no— que la respalda. La genealogía de la danza escénica pone de manifiesto el proceso de su modelización coreográfica y corporal que arranca desde la época del Renacimiento, en la que surgieron los primeros manuales de danza, ejemplo de la conjunción del humanismo, la cultura aristocrática de las “finas maneras” y la imprenta.²⁰

En la construcción teórico/cósmica del Renacimiento, el cuerpo humano formaba parte de un entorno espacial que, fundamentado en la proporcionalidad, reproducía y expresaba la armonía y perfección del Universo (Berhaus, 1992: 43-70).

Las matemáticas —en específico el número— fueron el principio de equilibrio donde los patrones de tiempo/espacio respondían a un movimiento esquemático. Estos conceptos se convirtieron en formulaciones estéticas cuya base fue el pensamiento pitagórico de la armonía celestial, en



19 Cabría afirmar que si bien existen rasgos de extrañamiento en casi todos los grupos de danza contemporánea mexicanos, en el sentido de trastocar la normatividad de las distintas tradiciones dancísticas, me pareció interesante abordar el trabajo de Proyec-to Bará, precisamente por la riqueza y complejidad de su pensamiento teórico.

20 Esta danza cortesana se convirtió en una de las prácticas distintivas de la cultura aristocrática junto con la esgrima y la caballería. La nobleza se esmeró en aprender y practicar las danzas de moda, ya que éstas integraban el código de comportamiento exigido por todo aquel que se preciara de provenir de noble cuna. Sobre la base de los estudios de los manuales y tratados de danza, ha sido posible la reconstrucción de algunas de estas expresiones, así como el acercamiento al contexto general en el cual surgieron. Ver: Mendoza, 2006: 55-59.



el que se consideró que los sonidos concordantes de la música, representados mediante razones numéricas, guardaban la misma proporción que las órbitas celestes. La danza cortesana se fundamentó



en estos principios, por lo que se otorgó gran importancia a los trazos de piso que reproducían el modelo —racional y matemático— de este movimiento cósmico universal.

La danza escénica se instauró como una expresión cultural estatal al crearse, por disposición de Luis XIV, la Academia Real de Danza en 1661 (Needham, 1997: 176).

Esta institucionalización la hizo compartir criterios teórico/prácticos con los modelos conceptuales de la Ilustración y del proceso inicial de modernización de la civilización occidental. A su vez, la racionalidad científica del Renacimiento provocó una tensión entre el binomio naturaleza/cultura, suponiendo que un adiestramiento adecuado podía modificar los “errores” del cuerpo y pulir su “rudeza”.

El deseo de perfección se hizo explícito a los signos de la clase aristocrática, por lo que las recomendaciones para mantener y educar el cuerpo dentro de la estética perseguida se fueron haciendo cada vez más minuciosas y elaboradas. Los maestros de danza hicieron evidente este criterio, que al paso del tiempo apuntaría al desarrollo de estructuras corporales distintivas y daría forma a la apariencia de los futuros profesionales.²¹

La danza escénica se instauró como una expresión cultural estatal al crearse, por disposición de Luis XIV, la Academia Real de Danza en 1661 (Needham, 1997: 176). Esta institucionalización la hizo compartir criterios teórico/prácticos con los modelos conceptuales de la Ilustración y del proceso inicial de modernización de la civilización occidental.

21 Gerbes menciona algunos de los objetivos del adiestramiento: la cabeza debía erigirse, sin apariencia de dureza; los hombros, echarse hacia atrás con el fin de dilatar el pecho y agregar gracia al cuerpo; los brazos, caer a los costados, las manos permanecer ni completamente abiertas ni cerradas; la cintura, estar firme, las piernas derechas y los pies apuntando hacia fuera. Gerbes, 1992: 17.

A medida que avanzaron los conocimientos científicos la idea del cuerpo/máquina —ya presente desde el Renacimiento y desarrollada al máximo durante la Ilustración— cayó en el extremo de comparar el funcionamiento corporal con leyes físicas como las de la termodinámica.

En el siglo XVII, Pierre Rameau quiso rescatar a la danza escénica de la futilidad en la que había caído, priorizando la expresividad en lugar del virtuosismo técnico. La intención de que ésta fuera el soporte de la inventiva coreográfica se fue perdiendo poco a poco, para ser retomada de manera significativa en el siglo XX (Rameau, 1981: 9-10). Los discursos acerca de la higiene y salud se encargaron de la construcción de una nueva visión acerca de la corporalidad en el siglo XIX, manifiesta en la vida cotidiana mediante el desuso del corsé y que en el campo de la danza propició una mayor libertad de movimiento y acción.

A principios del siglo XX, la vanguardia artística cuestionó las formas pasadas.²² En lo tocante a la expresión que nos ocupa, Martha Graham difundió el criterio de que la danza escénica era un “punto de vista” personal, liberándola de muchas normativas formales y conceptuales. Esta apertura le permitió a la danza escénica expandir sus posibilidades técnicas y coreográficas hasta llegar a las expresiones posmodernas y las múltiples propuestas contestatarias, donde se puede ubicar a Proyecto Bará, por su insistencia en la recuperación del sentido ético.²³

Esta síntesis de sucesos muestra como el pensamiento teórico —ciencia, filosofía, política, estética— ha estado presente en la determinación de lo que el espectáculo escénico —y la corporalidad que le da vigencia—, aspira a ser y es.²⁴

22 Los distintos movimientos vanguardistas —Dadaísmo, Futurismo, Constructivismo, Bauhaus, entre otros— hicieron importantes experimentos con la danza, que han sido retomados en distintos momentos por la danza contemporánea.

23 Entre los bailarines destacados del momento estarían: Loïe Fuller, Isadora Duncan, Doris Humphrey/ Denis Shawn, Martha Graham y Mary Wigman.

24 En el continente americano, el código de “las finas maneras” tuvo una influencia decisiva, encontrándose manuales de distintas épocas, que permiten constatar modalidades de expresión propias. En México, el manual de Don Domingo Ibarra, publicado en el siglo XIX, es claro ejemplo de la ferviente inclinación de los sectores sociales en el poder hacia este comportamiento cortesano. Ibarra, 1860.



Por otra parte, me gustaría agregar que las distintas técnicas forman hábitos de comportamiento, que como el lenguaje, se ponen en función sin tener una percepción clara de su uso, ni del esfuerzo personal y social que estas manifestaciones han requerido a lo largo de la historia para conformarse. No obstante, el movimiento técnico no es (o no quisiera ser) la parte medular de la ejecución danzaria. El intérprete sube al foro para encarnar tanto tensiones espacio/temporales, —“el cuerpo del danzante, con su complicadísima trayectoria por el espacio vacío del escenario, no imita o cuenta una historia, ni su despliegue en el espacio tiene una lógica narrativa, ya que lo que cuenta es la intensidad, la dirección y la estética de sus movimientos” (Pera, *op. cit.*: 103)— como sensaciones y pensamientos.

De tal suerte que sus gestos y movimientos, por abstractos que parezcan, *corporalizan* una intención, aún en el caso de que ésta sea negar la intencionalidad —caso de la danza pura o danza abstracta.²⁵ Sin embargo, la escenificación de pensamientos complejos haciendo uso del cuerpo y el movimiento como soporte principal, genera grandes dificultades para el coreógrafo. Ya Doris Humphrey había recomendando escoger temáticas que pudieran ser abordadas dentro de los parámetros normativos de la danza escénica (Humphrey, 1981). ¿Significa entonces que la danza debe relegarse al plano perceptivo/emotivo alejándola del pensamiento y el conocimiento?

Análisis de obra:

a) Corporalidad/mirada/deseo/mujer

La danza escénica es presencia de una corporalidad en movimiento que se exhibe y despierta, velada o abiertamente, el *voyeurismo*,

²⁵ En el momento de estar en situación performática, los intérpretes hacen uso de la técnica para ir más allá de la misma, convirtiendo el movimiento/cuerpo en algo sumamente complejo: posee una base disciplinar; una primera exigencia interpretativa, que corresponde a la intencionalidad explícita del creador, además de una apropiación intencional personalizada, sobre la que se tejen los distintos componentes coreográficos reales y simbólicos: el trazo en el piso, el uso del espacio, la temporalidad, la iluminación, el decorado, la utilería, el sonido, la palabra, los gestos, los movimientos, por mencionar los principales.

el deseo.²⁶ El escenario como lugar de representación, es también de misterio, de sugerencias; lugar, acaso abierto, sin límite, donde los cuerpos se transforman y adquieren matices plástico/coloridos. Disfrazados de fantasía, generan otras fantasías: el deseo se vincula con la memoria, y los recuerdos encuentran empatía en el cuerpo. Nada mejor que una imagen para despertar la pulsión libidinal (Rosado, 2005: 113)

Contreras y Fernández, coreógrafos de Proyecto Bará han descubierto que la danza está marcada por el deseo, no sólo en el sentido sociológico del hedonismo consumista capitalista,²⁷ sino en su expresión más profunda de raíz psicoanalítica. Deseo nunca cumplido, nunca satisfecho y que soporta el impulso vital de la especie. Ese que lleva a Deleuze y Guattari a concebir a los seres humanos como “máquinas deseantes” (*ibid.*: 109).

En esta puesta abismal entre temáticas y autores –García Ponce, Rosado, Bataille, Alberoni, Pera, Lingis, González Montero, entre otros–imbricados a través de las propuestas coreográficas, la mujer es la que sostiene el deseo. Su imagen ambigua, es el pretexto para construir una red compleja entre mirada, engaño, belleza, arte, misticismo, cambio y muerte.

La apariencia, dice Alphonso Lingis, tiene el poder de la atracción. Pero ¿por qué la lujuria demanda belleza? Este cuestionamiento le surge al estudiar la sexualidad animal que, contraria a la economía de energía propia del mundo natural, se viste de exageración, “ligada al ornato, a lo espectacular, a lo monstruoso, a lo glamaroso...” (Lings, 2005: 23). El comportamiento excesivo pone en jaque el ideal clásico de medida, proporción y armonía, así como la creencia en la inmortalidad. Así, el carácter agotador del mostrarse y la importancia del exhibicionismo narcisista adquieren “un carácter

26 Ricoeur afirma: “El cuerpo se expresa en esa razón intermedia entre lo físico y lo mental que es el deseo: cofín entre lo natural y lo cultural, entre la fuerza y el sentido”. Cita de Ricoeur tomada por Bruno Callieri en “La perspectiva fenomenológica de la corporalidad y la psicopatología”, en Rovalletti, 1998: 290.

27 Turner dice que la sociedad “no requiere una forma ascética del deseo; los placeres son de hecho producidos por el proceso de mercantilización y elaborados por el circuito del consumo. El ascetismo ha sido transformado en prácticas que promueven el cuerpo en aras del sensualismo comercial”. Turner, 1989: 300.



ritual, donde el placer estético, el glamour erótico, la simple ostentación, encuentran un sentido de despilfarro.” (*ibid.*: 42).

La coreografía *Pasión* de Contreras reflexiona acerca de este tema, haciendo uso, a efecto de anclar la imagen, aunque sin cerrar su polisemia, un soneto de Sor Juana que ponen al descubierto la falacia de la belleza.²⁸ El vestuario trabaja deliberadamente el despertar del deseo: una figura femenina, ataviada de pasado —una falda amplia, larga y encima una especie de fraque de apariencia varonil— se pone en contraste mediante una apertura sobre el pecho que despierta el *voyeurismo*.

Pasión, Lourdes Fernández, foto s/τ, AJCV



Los movimientos de los brazos de la fémina, que rozan esta huella al moverse, la convierten en frontera promisoría al anunciar el cumplimiento de la fantasía del desnudo. Sin embargo, la postergan, juegan a lo limítrofe, entre el sí y el no, impidiendo que la mirada se distraiga

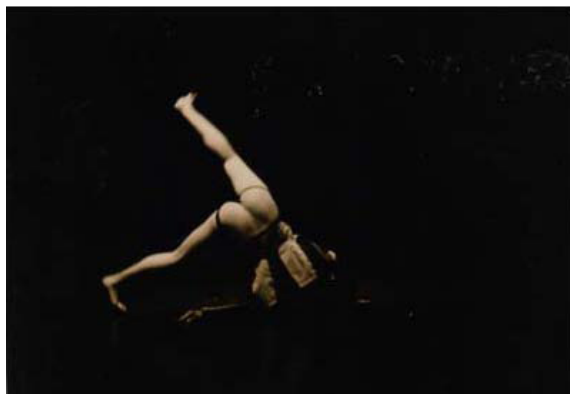
En otro de los solos del grupo, *Canto al deseo*, esta vez de Fernández, la luz hace surgir una imagen inicial, ambigua. ¿Una gran manzana partida en dos?, ¿un mandril?, ¿un fetiche real en movimiento? Dos nalgas salen de la penumbra aún sin sexo, realizando una fantasía inaudita, un sueño/pesadilla al hacer que éstas, extirpadas de su totalidad adquieran movimiento. Glúteos sobre significados por el uso de una prenda masculina, suspensorio negro cuyos resortes moldean a la vez que maltratan la figura, la carne.

Anterior a esta imagen, la misma bailarina, disfrazada de porrista, ha caminado por el público, preguntando a los varones qué es lo que más les gustaría atisbar. Con este gesto, la bailarina se ha extralimitado: ha salido de su espacio y dirigido la palabra y el cuerpo al espectador. La contundencia de su presencia y de su pregunta, rompen la distancia escénica y la fantasía de “los mirones”, y ponen a trabajar

28 Los versos pronunciados de forma incompleta de Sor Juana son los siguientes: En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses?/ ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento poner bellezas en mi entendimiento/ y no mi entendimiento en las bellezas? En: Álvarez, 1999: 143.

la mente sin que se atrevan a develar su pensamiento.²⁹

Al exponerse en el escenario, la mujer/coreógrafa se ha vuelto inaprensible; se ha adueñado del erotismo del espectador, aparentemente pasivo, pero



Canto al deseo. Lourdes Fernández, s/r, A]CV.

en sintonía, simpatía muscular con la escena. Voyeurismo impedido de acción, pero que a pesar de todo, la anticipa.

En otra de sus obras: *Celebración de las miradas*, Contreras no sólo se inspira, sino utiliza la obra *Catálogo razonado* de García Ponce, en la que este último trabaja un juego filosófico/literario con el tema de la mirada, de inspiración plástica. El coreógrafo retoma —cita de cita— las inquietudes del escritor y los traslada a la danza, a final de cuentas, un arte visual.

La mujer se muestra en García Ponce como una “ontología aparente, perversa, engañosa, abierta al misterio, como univocidad anulada, como polisemia” (Rosado, *op. cit.*) A pesar que Contreras sólo trabaja la primera parte del *Catálogo razonado*, resuelve con acierto esta polisemia en su puesta videográfica/teatral (que no dancística) al intercambiar el personaje femenino por uno masculino. Esta decisión lo introduce en una propuesta contemporánea, que da a su intervención un toque de humor.

En ambas obras, el modelo (García Ponce habla del modelo, pero usa siempre una mujer) al exhibirse, “exige que se haga presente el deseo que despierta”, que le da fuerza y define haciéndolo

29 En esta obra se llevan a cabo varias trasgresiones, según indica Contreras: “los espectadores se inquietan pues más que mirar, han sido vistos y por la corporeidad de una mujer que se les presenta como sujeto deseante; las espectadoras porque no se ha optado por la elusión, el hurto de la corporeidad, sino por el recorrido de las contradicciones del deseo [...] que no puede ser aprehendida con razonamientos simples”. Contreras, *op. cit.*



“más distante que nunca desde esa aparente disponibilidad”.³⁰ En este juego poético le corresponde a la mujer, el primer acercamiento al objeto. La mirada, siempre culpable según García Ponce, “pone una intención y establece una distancia...” donde la culpa de la mirada “sustituye a la inocencia de lo mirado” (*ibíd.* 146). En la lógica de este discurrir, el cuerpo de la mujer, por más provocativo es —idealmente— inocente, característica que en Contreras se vuelve obsesión.

En la última parte de *Celebración de las miradas*, el coreógrafo aborda una relación amorosa en triángulo, “algo así como una ‘orgía de ángeles’ [...] desnudos”, y una sección videográfica en la que se hace el “elogio del encuentro amoroso”. En una reseña periodística acerca de esta obra —en la que la autora se refiere a los bailarines como “actores”, por no corresponder a la idea que del bailarín se tiene—, Contreras explica que la danza contemporánea reivindica el gozo, derecho democrático fundamental, y agrega que sus obras convocan distintas formas de entender, no sólo conceptuales, sino afectivas e intuitivas (Sánchez, 2001).

Por su parte, Alberto Híjar describe *Celebración de las miradas*, como una obra compleja de danza/teatro, donde Contreras acude a los cuadros de Balthus, “con esas mujeres/niñas posando entre obscenas y descuidadas, para los fisgones”. Prosigue el crítico:

... las caricias intercambiadas son recorridas por las cámaras con un ritmo anticipador de la danza [...] La modelo en una tarima va y viene entre los cuerpos que se encuentran y se separan [...] todo sin estridencias o cortes violentos para narrar una historia de quien busca modelo hasta el punto de transfigurarse [...] sólo para acentuar las identidades en juego donde las modelos también argumentan (Híjar, *op. cit.*)

Con tono sarcástico, aprovecha Híjar para hacer una crítica al posmodernismo, y alaba la sabiduría de Contreras al manifestar ser consciente de “la modernidad estallada por la crisis de la representa-

30 La misión de las féminas es provocar, inocentemente, como dice Paloma, uno de los personajes de García Ponce.

ción”, y refiriéndose a propuestas de artistas como Pirandello, Brecht y el movimiento Dadá, concluye que la de Proyecto Bará hace de la obra una excelente “prueba del fin de los paradigmas que aún distinguen entre la danza, el teatro y las instalaciones” (*ibíd.*) Al hacer uso de equívocos, argumenta el crítico,

Javier Contreras linda con el absurdo como si de esperar a Godot se tratara y da a entender la difícil construcción del sujeto significativo frente a los otros y sus referentes...³¹

En Proyecto Bará, ambos coreógrafos abren la mirada seductora para cuestionarla: sus mujeres no buscan ser provocativas, a pesar de que lo son. Sus encantos y movimientos se exhiben sin afeites; hay en ellas una presencia compañera, íntima, inmediata, ingenua, sin premeditaciones intermedias. Se da una entrega —no corpórea—; abierta a la mirada curiosa de quien quiera penetrar en la profundidad subjetiva, deseo desprejuiciado, casi fenomenológico, de apprehender lo distinto.

b) El erotismo

Gran parte de los desarrollos reflexivos en torno al tema parten de las ideas de George Bataille,³² quien concibe como sentido último del erotismo “la fusión y la supresión del límite” (Pera, *op. cit.*) Según su visión, la fusión implica destrucción, violencia y muerte, por lo que lo erótico desemboca en ideas de “trasgresión, violencia, profanación, voluntad de anularse y de anular”. El contacto sexual es un instante de inestabilidad y desequilibrio de los hombres “frente a su condición de seres mortales” (Bataille, *op. cit.*: 72). Sexualidad y

31 *Ibid.* El proceso de montaje de esta obra fue, según Contreras un aprendizaje respetuoso de “los oficios de la mirada deseante”. Sus personajes masculinos —ojos cosificadores—, aprendieron a mirar con dignidad, concientes de que al observar son observados: hombres y mujeres se manifiestan en la obra como sujetos deseantes en igualdad. Contreras, *op. cit.*

32 Cabría resaltar que Bataille buscó rescatar la unidad del espíritu humano al reconocer que el ser no podía ser representado sin los movimientos de la pasión que lo acompañan. George Bataille. El erotismo. 3ª edición, T. Toni Vicens. Barcelona: Tusquets, 1982, p. 45.



muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta,³³ ambas convocan el sentido del despilfarro, contra el deseo de duración. No obstante, el autor rescata el sentido de interiorización³⁴ y la búsqueda de continuidad³⁵ en el contacto erótico

En muchas coreografías de Proyecto Bará el cuerpo se presenta desnudo, o semidesnudo, en franca y desinhibida invitación erótica, al no constituir un hábito público y cotidiano del mirar en la cultura occidental.³⁶ Desde la plástica, Kenneth Clark argumenta que el desnudo no produce incomodidad debido a su intención estética que lo aleja de lo mundano, sesgo que impide, según indica Leppert, cuestionar la función de la desnudez dentro de los discursos de poder.³⁷ Por contra, John Berger, afirma que la tendencia representativa en occidente ha sido mostrar al cuerpo masculino en actividad, mientras que el femenino cumple su función sólo con “aparecer” (*ibid.*: 212). Así, distingue los vericuetos ideológicos entre la desnudez planteada como la simple búsqueda de la belleza y aquella donde ésta adquiere dimensiones políticas (*ibid.*: 213).

33 Bataille, *op. cit.*, p. 133-134. En el complejo razonar de este autor, la muerte y los rituales de enterramiento introdujeron en el ser humano la idea de lo sagrado. Su vida se organizó desde entonces entre dos mundos: el del trabajo y el de lo sagrado. Ambos regulados por una tensión entre la prohibición, el interdicto, propio del mundo profano y la trasgresión, perteneciente al mundo sagrado, que a diferencia del otro, se abre a trasgresiones acotadas. *Ibid.*, 24.

34 *Ibid.* El rasgo fundamental de la sexualidad humana se encuentra en el interior del sujeto, de manera que no depende de las preferencias sexuales o los deleites que producen goce para la mayoría.

35 González Montero indica que para Bataille, “la fusión entre los amantes hace aparecer un tercero que conserva algo de la existencia de los dos. Esa fascinación por la continuidad es lo que caracteriza la sexualidad, pues, el enfrentamiento a la muerte supone un cuestionamiento de la vida discontinua”. Sebastián González Montero. Pornografía y erotismo. Estudios de Filosofía, núm. 36, Medellín, julio/diciembre de 2007. www.udea.edu.co/v36 Consulta 21/11/08.

36 En la danza escénica mexicana, el desnudo femenino fue estigmatizado aún en los años setenta (Año 0 de Michel Descombey provocó escándalo) volviéndose popular en la década siguiente, en la que el torso descubierto fue abordado sin reparos por muchos de los grupos dancísticos. Los varones también mostraban el torso desnudo, sin embargo, la desnudez frontal casi nunca fue completa. Asimismo, el encuentro erótico entre los bailarines fue aceptado por la moralidad dominante al simular la desnudez a través de mallas color carne.

37 Richard Leppert. Art and the committed eye. The cultural functions of imagery. USA: Westview Press, 1996, p. 211. Para Clark, la representación plástica estaría gobernada fundamentalmente por las regularidades y simetrías de la geometría, concretándose en el estudio de una forma ideal.⁵⁸ *Ibid.*, 212.⁵⁹ *Ibid.*, 213.

En contradicción con algunas de las visiones expuestas, muchos de los desnudos femeninos de Contreras apuntan a lo sagrado, adentrándose en la tradición judía del Talmud: *Duendes, luces y moradas...*, primera obra del grupo, es un trabajo que con base en “una interpretación libre de la *shejiná*” —iluminación, revelación—, aborda el aspecto femenino de Dios. En ella, la desnudez es metáfora de la actitud de apertura ética radical que de manera simbólica habla de la empatía con los oprimidos y sufrientes, a la vez que manifiesta la alegría “que el encuentro entre los prójimos suscita” (Contreras, *op. cit.*)

Contreras abre la representación de la divinidad a través del elemento femenino: una mujer vestida de blanco (la inocencia) invita a otras dos (negro y rojo) a quitarse sus atuendos, recordándonos en algún momento



Duendes, luces y moradas, foto s/r, AJCV.

la imagen de *La danza* de Matisse: cuerpos desnudos unidos por las manos como en los coros populares.³⁸ Sorpresivamente, la mujer de blanco se desnuda bajo una iluminación que la dota de aura; la divinidad aparece ataviada de miembros femeninos. Se sugiere una imagen casi bíblica, donde la divinidad, al centro, es venerada por las otras dos mujeres, sentadas al piso con sendos torsos al aire.

La tensión espacial y de movimiento se desata al establecerse un juego con las telas/vestido de dos de las figuras desnudas que da fuerza, con su simpleza, a la danza. Las telas se convierten en comentarios o locaciones: sábana mortuoria o matrimonial, encierro femenino, banderas libertarias. En franca arremetida la mujer vestida de negro carga a la divinidad cabeza abajo, —alusión a la caída,

³⁸ Cuadro al óleo de Henri Matisse, pintado en 1910 y que se encuentra en el Museo del Hermitage.



al pecado³⁹— y la acuchilla antes de colocarla en el piso. Se recoge con este pretexto sangriento, una alusión abyecta en su manifestación de impureza al presentar de manera velada el flujo menstrual —impuro, en la visión judía— de las mujeres.³⁹ La luz, presencia mística, al volverse encarnación, es trasgresora. Después de planteado este clímax, el drama se resuelve mediante la actitud solidaria. La mujer arrojada es convencida por las otras dos de despojarse de su vestidura, reanudándose las danzas jubilosas al inicio de la obra. Las tres mujeres tomadas de la mano, con sus carnes al aire, voltean al espectador, que se siente involucrado.

Leppert, quien afirma que la identidad se basa en la mirada, pues ésta contribuye a definir lo que somos, argumenta que la sanción cultural priva a las féminas de ver al sexo masculino, y a los varones de admirar su propio sexo, por lo que en la representación plástica el pene fue casi eliminado, volviéndose más un objeto imaginario que real.⁴⁰ Contreras indaga sobre esta problemática: en *Dagda y Boyne*, un varón asume los riesgos de la vulnerabilidad, al condescender a que la protagonista femenina lo tome del sexo, mostrando así, su disposición a la confianza.

En *Declaración*, dedicada a Fernández y en *Primera noche en el paraíso*, el coreógrafo explora el erotismo desde diferentes locaciones temático/emotivas. En la primera obra, videográfico/escénica, una mujer completamente desnuda, baila al son de una melodía étnica de origen sefardí. Su movimiento es sinuoso, en franco ofrecimiento, a la vez que honesto, ya que no hay segundas implicaciones en los gestos o mirada. El video se permite acercamientos a los genitales y piernas, acentuados por el ritmo ondulante. Su cuerpo se desdobra completo y en segmentos, imagen confusa, al cargarse de ingenuidad: la mirada es frontal, pero su intención no es la invitación com-

39 Reflexión tomada por Contreras de teóricos (Leonardo Boff y Elisa Taméz) y artistas plásticos (Leonard Nimio). Al presentarse esta obra en un reclusorio de la ciudad, sorprendió al creador el comentario de uno de los internos: “y yo que creía que no existían las hadas”. Contreras, *op. cit.*

40 Leppert, *op. cit.*, p. 258. Leppert indica que la estabilidad de la masculinidad depende de la visibilidad del cuerpo masculino, que para ser aprendida y consolidada, necesita un intercambio visual entre pares. Para ello, los varones han creado espacios específicos —como el deportivo—, para ejercerla, donde además existen ciertas concesiones para “tocar”. *Ibid.*, 265.

partida. La mujer ve ensimismada, vestida de narcisismo. Una vez se trabaja el encantamiento a través del ritmo; mujer/bailarina convertida en metáfora y que finaliza confesando su vocación, su deseo: *Yo danzo...* ¿Puede un desnudo desarmar la mirada erótica?

Dos figuras enrojadas por la luz, un tanto difuminadas, aparecen al inicio de la Primera noche en el paraíso. Desde luego, el paraíso después de acceder al conocimiento y la sexualidad: hombre y mujer después de la creación, en una composición plástica que recuerda la de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, sólo que la mujer está descolocada, ocupando el sitio de Dios. La palabra se escucha como catalizador y las figuras empiezan a moverse y adquirir vida. La palabra es bíblica, la música étnica, una vez más, sefardí. El ritmo es de otro tiempo, lento, de mito.

La obra se teje en recorridos corporales: primero de reconocimiento, en el que surge un abrazo afectuoso; después de franco acercamiento que recuerda sexualidades orientales: una muestra de posicionamientos posibles; enseguida, el juego que rompe el tiempo de mito para volverse humano. El beso aparece como un primer encuentro de fluidos, un más allá, un compenetrarse. Al posicionarse un cuerpo junto al otro sobre el piso, en pose de franca demostración genital -espalda al piso, caderas mirando al cielo sostenidas por los pies-, las manos hurgan los sexos distintos. Un beso de entrega da fin a la coreografía.

Ocampo señala que en este dueto, los intérpretes vestidos de rojo y negro,

... desmadejan un ritual simétrico en el que los monólogos terminan fundiéndose, así sea de manera provisional, en el abrazo con el que Contreras decidió finiquitar —con talente alentador— su trabajo. (Ocampo, s/f).

En este caso, pregunto por los límites del pudor: ¿Por qué la mujer en otras obras aparece desnuda y en el acto de creación primera se usa para ambos protagonistas el artificio que cubre su sexo?, ¿acaso el desnudo femenino es menos provocativo?, ¿fueron las poses



eminentemente sexuales lo que inhibió la desnudez total?, ¿triunfó la censura o el pudor?

c) Lo orgiástico... ¿sacro o pornográfico?

Abordar la orgía es ya una situación abyecta dentro de la cultura judeocristiana: en ella se encuentra el signo del trastocamiento perfecto, dirá Bataille (*op. cit.*:240). El tema se relaciona con el discurso cultural de la pornografía, en el cual triunfa el anonimato pues como lo asienta Rosado, en ésta los únicos “personajes” son los cuerpos, los genitales. Por el contrario, en el desarrollo discursivo acerca del erotismo, el ser humano, en su complejidad sexual y sensual, se muestra como parte de un mundo simbólico (Rosado, *op. cit.*: 102).

González Montero coincide con esta postura y va más allá al hacer referencia a la imagen pornográfica en el ámbito de la publicidad. En el sistema publicitario, dice: “la experiencia erótica excede la imagen en la medida en que ésta no alcanza a representarla.”⁴¹ La imaginación masculina es, en opinión de Alberoni, la causante de la pornografía al buscar la “satisfacción alucinante de deseos, necesidades, aspiraciones, miedos” propios de dicho sexo.⁴² Según el autor, la celebración orgiástico/mística entraría, en el campo de la abyección ya que la promiscuidad es a/estructural y antecede “a la organización social y familiar y cumple la utopía de superar la exclusividad del individuo” (*ibid.*: 99).

Por el contrario, la experiencia mística rebela una ausencia de objeto: “la experiencia mística, en la medida de que tenemos en nosotros la fuerza para operar una ruptura de nuestra discontinuidad, introduce en nosotros el sentimiento de la continuidad” (Bataille, *op.*

41 González Montero cita a Baudrillard: “Incluso si la escena literaria fuese explícita, hay algo en el ejercicio escritural que la imagen no capta: la conciencia/interioridad de la experiencia erótica”. Baudrillard, ya había asentado que “sin juegos ni rituales, sin trasgresiones ni provocaciones, la sexualidad queda confinada al brevísimo instante del orgasmo”.

42 Alberoni, 1998: 13. En su opinión, las mujeres no se excitan con fotografías de hombres desnudos, mientras que los hombres sí, con las que fantasean tener relaciones sexuales. Se nos antoja rechazar esta visión al constatar la respuesta femenina a los nuevos espectáculos “sólo para mujeres”.

cit.: 38). Penetrar en el mundo sagrado es semejante a sentir “el vértigo dionisiaco” que aparece en el exceso de la sexualidad en la orgía (*Ibid.*: 237). Estas experiencias donde se pierde la individualidad, la temporalidad, la espacialidad, permiten estar: “fuera de sí, el interior convertido en exterior, desplegados los pliegues del alma en las fijas volutas del alma.” (Cita de Pierre Klossovsky).

Con base en “la asunción del reto ético que lanza la original e ineludible afección/afectación entre los sujetos”, Contreras construyó la escena de la dulce orgía en el video *El tacto de la lúcida mirada*.⁴³ La mirada de Contreras, mediada por la cámara videográfica, secciona, hace acercamientos sin falso pudor de torsos y genitales, principalmente femeninos, bailando. Su realización virtual, la carga de manera inevitable, con sentidos “otros”: por una parte realiza la idea cinematográfica del “cuerpo de deseo”, por otra, se inclina hacia lo considerado pornográfico.

Sin embargo, una vez más, la escena es ambigua: el tacto no corresponde a la fuerza que supone, la entrega apasionada. La mayor audacia se da alrededor del desnudo masculino, que no oculta el miembro viril, aunque sin mostrar accionar alguno.

Al no haber distinción entre senso/sexualidad, erotismo, pornografía o amor platónico, las imágenes remiten a una orgía sin la potencia dionisiaca.⁴⁴

No hay arrebatos ni entregas; no hay tactilidad fehaciente, ni violencia, ni comunión real. Sólo promesa...

d) La abyección política

Siguiendo sus propias obsesiones, Contreras se descoloca aún más mediante su concepción de lo político: su visión se ubica en los límites subjetivos de la ética, y ¿por qué no?, de la estética. A partir de un relato del Talmud, y articulando la danza, la fotografía y el video, Contreras construye una metáfora de la crueldad en *Midat*

43 Un video de su obra *Celebración de las miradas*.

44 Según Alberoni: “En los movimientos y en los cultos dionisiacos la orgía asumía el significado de la fusión de los creyentes con el dios.” Alberoni, *op. cit.*: 101.75.



Sodom, en la que el autor recorre distintos tiempos históricos —“el del imaginario talmúdico, el del holocausto, el de los inicios del trabajo fabril femenino, el de los zapatistas y el utópico— para mostrar la resistencia de un grupo de mujeres —“metáfora de las luchas de los agraviados, ante el acoso del poder”.

La estructura de la versión videográfica/dancística se basa en entretener, sin pretender una unidad absoluta, un video que se transmite sobre una pantalla en el foro y la danza de las mujeres que parecen más que comentar, recrear modalidades del abuso en sus cuerpos. Como lo indica su autor, se emplean movimientos líricos, fluidos, con la intención de “oponer a la sordidez del poder la audacia de la caricia y la belleza” (Contreras, *op. cit.*)

Después de esta introducción, la cámara enfoca un paisaje árido que nos ubica en un interior donde una mujer madura, de rasgos étnicos se encuentra sentada. ¿México o el Medio Oriente? En primer plano se presenta un recipiente en el que, por medio del trucaje, se inserta la imagen de guerrilleros zapatistas. La protagonista (símbolo de la generosidad) se acerca a la escena y es capturada en el momento de “dar”, causando que el recipiente ya presentado, se cubra de sangre y muestre una escena de guerrilla. Se pronuncian palabras alusivas a la “piedad proscrita y a la miel sobre los cuerpos, dulce carnada para la hormiga múltiple”.

El cuerpo de la joven se ensucia con la espesa consistencia dejándolo marcado, e invitándonos a paladearlo, a gozarlo a través del gusto. El uso de locaciones ajenas al foro, la iluminación y los recorridos de la cámara son acertados. El relato de las voces — a las que les falta fuerza



Midat Sodom, s/r, AJCV

escénica, siendo quizá esta la intención al ser una denuncia-ubica el primer recorrido del tiempo mítico. La temporalidad se da a través del uso de un set, por la música y la palabra que habla de Sodoma, un lugar proscrito que habría que purificar.

Continúa una danza en el foro, donde predomina el sello étnico ancestral: seis mujeres ataviadas con vestidos cortos y turbantes (ambigüedad, ni musulmanas, ni occidentales) danzan haciendo uso visible de composición y técnicas de la danza contemporánea. Los juegos de grupos convencionales se despliegan al ritmo de la monotonía de la música de corte orientalista. Los movimientos no llegan al extremo de contradecirla; la técnica llena los cuerpos, triunfa la norma. La danza finaliza con un tierno abrazo.

Irrumpen en la pantalla las fotografías de integrantes y colaboradores, en un formato de documental donde se percibe metafóricamente a los caídos, los presos, los fuera del sistema, desnudos, sin afeites. El tiempo es contrario al de la acción hollywoodesca, se alarga, exigiéndonos ver, simplemente ver, para capturar detalles de aquellos otros que podríamos ser nosotros. Sonidos intermitentes al aparecer cada foto sugieren no sólo el click de la cámara, sino el momento del registro, del apretar del gatillo, del tiro de gracia... Retorna la danza, donde los temas de movimiento son la carrera, las caídas y gestos realizados con las manos. Ésta introduce el video en un ritual de sacrificio: una joven cubierta con velos sufre el abuso del poder. Como señal quizá de esperanza, se repite en varias ocasiones la acción de descubrir la cara velada de las compañeras y establecer un diálogo de sonrisas. El ritual da fin cuando se descubre la cara de un mancebo, que también sonríe.

Se repite una danza, que retoma la anterior, donde se destaca un personaje femenino, rodeada del coro. La escena produce sentimientos de ternura que son rotos por las foto/documento que regresan sobre la narración de situaciones de abuso. Se reanuda la danza que una vez más dará paso al video. Una joven baja la escalera de una gran fábrica. Pasea por sus pasillos como en un museo; la cámara enfoca en primer plano las botas de hombres que la siguen bajo el acompañamiento de tambores. Se sugieren el holocausto y el



tiempo moderno de abuso corporal en el trabajo. Una nueva danza. Sin embargo, ¿cómo bailar un exterminio, un holocausto?

Si bien el tema roza lo abyecto, las propuestas corporales parecen quedarse a medio camino, en una ingenuidad adolescente. La obra se cierra con imágenes de mujeres en lucha, donde la ambigüedad triunfa. La obra, intencionalmente, no se redondea, habla del abuso no a través de las palabras o el movimiento, pero sí a través de la fotografía; se da en un tiempo abstracto del mito, del rito, con rupturas de cotidianidad. Obra críptica, ¿artificial, realista/documental?

Patricia Camacho Quintos comentó: “con la sutileza propia de una caricia en la retina”, Contreras utiliza la nueva tecnología “para el enriquecimiento del discurso dancístico”.⁴⁵ La coreografía, descrita como sencilla, ágil y fluida, muestra, según Camacho Quintos, una nueva etapa del coreógrafo:

... hoy parece estar al alcanzando esa sencillez para decir de manera genuina el mensaje. Con este trabajo busca ‘rasgar la pretendidas evidencias de la razón cínica’, que se justifica a sí misma en sus peores atrocidades (*Ibid*).

Proyecto Bará: construcción senso/cognitiva que cuestiona el acontecer vital mediante el recurso de la ambigüedad

Con fundamento en el análisis de la obra de Proyecto Bará, me atrevería a afirmar que existe en éste una preocupación por abordar de manera compleja preguntas que han sido determinantes para el actual comportamiento ético y afectivo del individuo y las distintas instituciones sociales. Javier Contreras, como director, asume el pronunciamiento de su verdad a través de un discurso sinuoso, abyecto,

45 Camacho Quintos nos indica que Contreras utilizó como locación “las fábricas textiles de San Pedro, Angahuan y San Juan el Viejo, en Michoacán”, y menciona otros colaboradores “videos elaborados por Joaquín Guzmán y el Canal 6 de Julio, en las que se da cuenta del levantamiento zapatista en Chiapas [...] fotografías retroproyectadas en la parte superior del video, y en ellas aparecen retratos de los artistas del elenco de este trabajo”. Camacho 2000..

en el sentido de una identidad flotante, que se afirma a través de desarrollos críptico/metafóricos.

Su pensamiento profundo y complejo se pone de manifiesto en un guión dramático sustentado y bien desarrollado, donde se incluye al espectador. No obstante, como cualquier otra forma de pensamiento, debe ajustarse a los límites —aunque cambiantes— del formato con el que trabaja. Su acercamiento a los desarrollos teóricos contemporáneos le ha permitido asumir temáticas y soluciones escénicas de gran originalidad dentro del campo en cuestión, compartiendo la ambigüedad con que trabajan otras disciplinas artísticas contemporáneas. La propuesta sigue sustentándose en la corporalidad y el movimiento de manera fehaciente, aunque se abre a otros experimentos conceptuales y formales. No obstante, el trabajo específico sobre lo corporal —que no sobre la estructura coreográfica—, podría, a mi parecer, llenarse de la complejidad con que maneja otros de los elementos de su propuesta.⁴⁶



Duende, luces y moradas, Lourdes Fernández, foto s/r, A|CV.

En dado caso, un componente singular de esta propuesta es la naturalidad con que se descubre, declara y goza el erotismo en la danza escénica, que por siglos sugirió las formas femeninas y masculinas con el objetivo de recrear la mirada erótica, principalmente masculina. En esta puesta se escenifica el carácter sensual de la representación sin velos que lo cubran, mediante una afirmación que debe aceptarse como es.

La obra de Proyecto Bará demuestra que el vínculo cuerpo/danza/teoría, está presente en la danza escénica contemporánea. Así también, constata que los recursos formales pueden ser utilizados con el fin de subrayar un cuestionamiento trascendente para una comunidad cultural. En este caso, la descolocación —tanto formal

46 Habría que aclarar que Proyecto Bará no cuenta con un elenco estable, por lo que existen desniveles técnicos e interpretativos entre los distintos colaboradores. Al ser una propuesta que emplea el trabajo colectivo, se encuentra sujeto a las propuestas de sus integrantes, en muchos casos, jóvenes intérpretes.



como conceptual—, le permite el juego con la identidad, así como asumir los retos de imaginar una realidad diferente a la acostumbrada. De ahí su real componente ético/político.

Cabe aclarar que ninguna imagen —por realista que sea—, como ningún otro lenguaje, garantizan la completa comprensión del mundo creado en la obra. Siempre habrá lugares oscuros, huecos concientes o no, que deberán ser completados: el lenguaje excede algunos sentidos que resultan inaprensibles por la imagen y a su vez, la imagen resultará siempre elusiva para reproducir las intenciones precisas de la palabra: en el arte no existe posibilidad de traducciones literales.

Con respecto a la práctica específica de la construcción coreográfica, se podría afirmar que si bien en muchas ocasiones, el coreógrafo no está componiendo a partir de fundamentos teóricos precisos —como podría ser en las llamadas “ciencias duras”—, su obra se produce en estrecha relación con el “estado general” del conocimiento teórico, si no de las ciencias sí de las expresiones artísticas que comparten su contemporaneidad.

De tal forma, es posible encontrar coreógrafos que responden de manera intuitiva a problemáticas planteadas por la teoría filosófico/artística o sociológico/antropológica; aquellos que se enfrentan a problemas teóricos propios de la especificidad de la danza escénica; y por último, aquellos que pretenden manifestar las problemáticas teóricas del momento en la práctica artística. Desde luego, todo ello matizado por la experiencia y los intereses personales de los creadores.

La danza contemporánea, al igual que las distintas manifestaciones artísticas, se ha abierto a otras disciplinas y formatos, lo que facilita, de alguna manera, la construcción del sentido de la obra. Sin embargo, la apreciación por parte del espectador, depende en mucho de la información que se incluya en los programas de mano y en los escritos promocionales antes de la exhibición de una coreografía, así como de su propio horizonte de conocimiento. Si bien la propuesta escénica no persigue un realismo mimético, mientras se conozcan más elementos acerca de la misma, su recepción podrá

abarcas sentidos más allá de los emotivo/perceptivos, en mi opinión, suficientes para experimentar una experiencia estética.

Referecias biblio/hemerográficas

- Alberoni, Francesco, 1998, *El erotismo*. 7ª edición, T. Beatriz E. Anastasi de Lonné. Barcelona: Gedisa.
- Álvarez, María Edmée, 1982, *Literatura Mexicana e Hispanoamericana*. 7ª edición. México: Porrúa, 1999. -Bataille, George. *El erotismo*. 3ª edición., T. Toni Vicens. Barcelona: Tusquets.
- Berhaus, Günter, 1992, "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory". *Dance Research*, Vol. X, núm.2, otoño.
- Bourriaud, Nicolás, 2000, *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. -Camacho, Quintos, Patricia. "Contra la razón cínica", México, *El Universal*, 3 de septiembre, AJCV.
- Contreras Villaseñor, Javier, s/r, "Proyecto Bará", AJCV.
- Cruz Sánchez, Pedro, A., 2004, *La vigilia del cuerpo, arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium.
- Fuentes Canseco, Vanesa, 2007, "Proyecto Bará espera ganar la máxima presea: 35 mil pesos", s/r, AJCV. -González Montero, Sebastián. "Pornografía y erotismo". *Estudios de Filosofía*, núm. 36. Medellín, julio/diciembre. www.udea.edu.co/v36 Consulta 21/11/08.
- Gerbes, Angelika R., 1992, "Eighteenth Century Dance Instruction: The course of study advocated by Gottfried Taubert". *Dance Research*, Vol. X, no. I, p. 17.
- Günter Berhaus, 1992, "Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory". *Dance Research*, Vol. X, no. 2, pp. 43-70.
- Híjar, Alberto, s/r, "Celebración de las miradas", *Correlaciones*, AJCV.
- Humphrey, Doris, 1981, *La composición en la danza*. Textos de Danza/3, México: UNAM.



- Ibarra, Domingo, 1860, *Colección de bailes de sala, i método para aprender sin auxilio del maestro*. México: Tipografía Nabor Chávez.
- Kristeva, Julia, 2006, *Los poderes de la perversión*. 6ª edición. México: Siglo XXI.
- Lingis, Alphonse, 2005, *Body Transformations. Evolution and atavisms in culture*. New York: Routledge, 2005.
- Leppert, Richard, 1996, "Art and the committed eye. The cultural functions of imagery". USA: Westview Press.
- Mendoza, Ma. Cristina, 2006, "Entre maestros y manuales: la tradición de la enseñanza de la danza. México". Casa del Tiempo, Vol. VIII, época III, números 90-91, julio-agosto.
- Needham, Maureen, 1997, "Louis XIV, and the Académie Royale de Danse, 1661-A commentary and Translation". *Dance Chronicle*, Vol. XX, no. 22.
- Ocampo, Carlos, 2001, *Cuerpos en vilo*. México: CONACULTA, 2001.
- Ocampo, Carlos, s/f, "Proyecto Bará: tres propuestas est-éticas". México, *Siempre! La cultura en México*, AJCV.
- Orlan, 2008, Revista.escaner.c1/files/u43/75orlan.jpg. consulta 21/11/2008.
- Pera, Cristóbal, 2006, *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Tricastela, .
- Rameau, Pierre, 1981, *El maestro de danza*. Colección Cultura Universitaria. México: UAM.
- Rosado, José Antonio, 2005, *Erotismo y misticismo. La literatura erótico-teológica de Juan García Ponce y otros autores en un contexto universal*. México: Praxis/UACM.
- Rovaletti, María Lucrecia, 1998, *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Sánchez, Iliana, 2003, "La danza contemporánea fue admirada en el Calderón", s/r, jueves 17 de abril de 2003, AJCV.
- Turner, Bryan S., 1989, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*. T. Eric Herrán Salvatti. México: FCE, 1989.