



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

FACULTAD DE TEATRO

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS

**La interdisciplina como proceso de creación en las artes
escénicas. Estudio de caso *Tr3s* (1997) de Alicia Sánchez**

Tesis para obtener el grado de Maestra en Artes Escénicas

Presenta

Amayrani Peralta López

Directora

Mtra. Lilia del Carmen Palacios Ramírez

Xalapa, Ver. Enero 2019

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo I	
Interdisciplinariedad, colaboraciones artísticas y escénicas	
1.1 ¿Qué es Interdisciplinariedad?	15
1.1.1 Surgimiento y desarrollo	15
1.1.2 Aproximaciones conceptuales	21
1.1.3 Interdisciplinariedad y procesos artísticos	24
1.2 Nuevas formas artísticas en las artes escénicas	27
1.2.1 Origen de las vanguardias	27
1.2.1 Origen de las colaboraciones	33
1.2.3 Colaboraciones disciplinares en la escena	33
1.3 Colaboraciones en la danza escénica	42
1.3.1 Danza moderna	43
1.3.2 Danza contemporánea	45
1.3.3 Danza posmoderna	48
Capítulo II	
Colaboración y las artes en México	51
2.1 Artes visuales.	52
2.1.1 Vicente Rojo: Discos Visuales	57
2.2 Teatro	61
2.2.1 Alejandro Jodorowsky: Efímeros pánicos	63
2.2.2 Teatro Pánico	64

2.3	Danza escénica	65
2.3.1	Raúl Parrao: UX- Onodanza	68
2.3.2	"X" para idiotas, Fragmentos de una historia del ...	70

Capítulo III

	Rasgos interdisciplinarios en procesos de creación de artes escénicas	73
A.	Inicio y permanencia del equipo de trabajo	74
B.	Cada miembro del equipo aporta un lenguaje, técnica o disciplina artística	77
C.	Disposición a la colaboración	77
D.	Procurar unidad con el diálogo continuo	89
E.	Multidireccionalidad en el aporte creativo	82
F.	La interdisciplina implica un proceso, no un resultado	85
G.	Dependiendo del núcleo desde donde nace, se acoge a un campo	86
H.	Creación de una convención	87

Capítulo IV

	Análisis de un proceso de creación interdisciplinar escénico Tr3s, de Alicia Sánchez	90
4.1	Consideraciones teóricas	90
4.2	Antecedentes	92
4.3	Creadores de Tr3s	97
•	Alicia Sánchez. La coreógrafa–intérprete	97
•	Jorge Ballina. El escenógrafo	99
•	Antonio Salinas. El bailarín- actor	100
•	Alejandra Hernández. La compositora	103
•	Víctor Zapatero. El iluminador	104
4.4	Proceso creativo de una puesta en escena interdisciplinaria	106

4.5	Lenguajes artísticos reunidos en la escena	116
•	Dramaturgia dancística	116
•	Escenografía onírica y luz viva	118
•	Coreografía teatralizada	125
•	Música corporizada	127
	CONCLUSIONES	128
	REFERENCIAS	130
	APÉNDICES	138

1

En ocasiones, al acercarnos como público a una pieza artística que se vale de diversos lenguajes (ej. pintura, escultura, danza, teatro, circo, música en vivo o todas las anteriores), nos gustaría comprender cómo es que los creadores llegaron a plasmar sus ideas, cómo fue que estos lenguajes tan diversos se conjugaron o de dónde provino, en última instancia, su inspiración. Estas cuestiones nos interpelan porque queremos descifrar cómo se creó el resultado que nos atrae. Aunque quizá podríamos suponer que un espectro mágico generó su conjunción, articulándolos en armonía, lo cierto es que no se trata de magia, sino de aspectos interpretativos, escénicos, acústicos, técnicos, etcétera. El análisis del proceso mediante el cual se crea una obra de arte de esta categoría, específicamente una puesta en escena, es el que da marcha a esta investigación, cuya tarea fundamental es el estudio de la interdisciplina en cuanto proceso creativo.

El estudio de caso a analizar es *Tr3s*, una obra escénica de 1997 creada por Alicia Sánchez, Antonio Salinas, Jorge Ballina, Alejandra Hernández y Víctor Zapatero, cada uno perteneciente a distintas disciplinas (danza, teatro, escenografía, música e iluminación, respectivamente). La coordinación de este montaje se llevó a cabo por Alicia Sánchez.

2

Existen muchos modos de creación en las artes, infinitas maneras, tantas como artistas. En la danza escénica, que tiene como fin presentarse en un teatro o foro, generalmente el paradigma que domina es el jerárquico, en el que hay un director, llamado coreógrafo, que crea una pieza dancística y conduce a los bailarines y que, además, elige cada uno de los elementos

que habrá en el escenario: el tema, el lenguaje de movimiento, el número de intérpretes y recursos escenotécnicos, entre otros.

A partir de la década de los sesenta del siglo XX, comenzó a romperse el paradigma jerárquico y se dio una nueva apertura hacia la creación grupal. Desde entonces se ha planteado una forma de creación horizontal en la que la composición puede ser concebida grupalmente, dejando de lado la mirada unidireccional del coreógrafo. Este proceso nació de la mano del teatro y, aunque más adelante logró extenderse, no llegó a generalizarse por completo. En la actualidad, ambos tipos de práctica —la unidireccional y la de creación en colectivo— son comunes en la danza mexicana.

Paralelamente, esta ruptura ha permitido que la conformación de los equipos de trabajo sea más ecléctica, dando lugar a puestas en escena dancísticas en las que, además de bailarines, intervienen actores, artistas plásticos, y demás. Así, y como tendremos ocasión de revisar más adelante, la escena se nutre de diversos tipos de cuerpos.

Ahora bien, esta investigación surgió de mi interés por las coreografías y piezas de danza contemporánea de la década de los noventa en la Ciudad de México, cuya escena contenía lenguajes artísticos más allá de la danza, tales como el teatro, la pintura, las proyecciones o la música en vivo. Obras de coreógrafos como Marco Antonio Silva, Raúl Parrao o Alicia Sánchez, no se ajustaban a los cánones dancísticos de su tiempo. En este sentido, Vivian Cruz,¹ bailarina de Silva, menciona en una entrevista que a su grupo no le daban funciones en espacios donde había programación dancística argumentando que aquello

¹ Bailarina, coreógrafa, directora escénica y videoartista con más de veinte años de trayectoria en los escenarios. Actualmente dirige Landscape artes escénicas A.C, proyecto que fundó con el objetivo de crear una sede de producción artística en la que la interdisciplina fuera la constante. Esta compañía artística promueve procesos creativos de múltiples formas escénicas cuya experimentación consolida objetivos comunes en la necesidad de expresarse a través del arte (Cruz, 2016).

no era estrictamente danza, pero tampoco en lugares teatrales, mencionando, en el mismo tenor, que no se trataba de teatro (2016).

A lo largo de la historia del arte, las colaboraciones entre disciplinas artísticas han cobrado relevancia académica por ser espacios donde se conjugan, reúnen o comparten conocimientos. El resultado de estas aproximaciones es de lo más variado, desde nuevas formas de arte, como la ópera, hasta experimentos plásticos, como el *mail art*, los libros maleta o el *performance*. Como veremos más adelante, las diferencias subyacentes a los distintos tipos de colaboración radican en el grado de relación que, efectivamente, logran las artes en el proceso de creación de la nueva pieza. Por ejemplo, cuando éstas se funden en una nueva disciplina, desbordando sus límites epistemológicos, tienen lugar creaciones como el *performance* o la ópera, y, cuando los lenguajes artísticos mantienen sus límites disciplinares, produciendo sólo colaboraciones, surgen productos como *Discos Visuales* (1968) de Vicente Rojo y Octavio Paz.

La elección de *Tr3s* para el estudio de caso, responde, en principio, a la cercanía y conocimiento que desde hace varios años tengo del trabajo de Alicia Sánchez y, al mismo tiempo, a que en esta pieza es posible observar la interdisciplina en su plena manifestación, pues, sin lugar a dudas, *Tr3s* es un digno ejemplo de trabajo interdisciplinar en el que podemos apreciar cabalmente los mecanismos y condiciones de la interdisciplina en cuanto estrategia de creación, asunto central para esta tesis. Esto es aún más significativo si tomamos en cuenta que uno de los problemas en el tratamiento de esta temática, es la falta de referentes específicos de identificación. Existe un vacío teórico en los estudios de la creación interdisciplinaria artística y muy pocos referentes que nos permitan distinguir entre una creación interdisciplinar y una multidisciplinar.

Parte de esta problemática consiste en la falta de categorías que nos hagan posible entender por qué una pieza puede ser considerada interdisciplinar. Actualmente, no existen tampoco trabajos acerca de la danza contemporánea en México que busquen dar cuenta del porqué y el cómo es que el proceso de creación interdisciplinar se manifestó en la danza.

A grandes rasgos, en la década de los noventa —periodo en que se inscribe la pieza que nos ocupa— encontramos pocas investigaciones sobre coreografía y, en su mayoría, éstas se dirigen al análisis de aspectos como el coreológico, el histórico o los procesos de creación, sin llegar a tocar el asunto de la interdisciplina.

Tal es el caso de *La coreografía: Graciela Henríquez cuerpo/ movimiento/ pensamiento* de María Cristina Mendoza (2010), investigación de carácter histórico. En la primera parte del texto en cuestión se plantea la trayectoria de la coreógrafa y, en la segunda, se ejecuta un análisis coreológico que ofrece comentarios acerca de los montajes dancísticos de Graciela Henríquez. Otros escritos importantes de la misma autora, dedicados a analizar los procesos coreográficos pueden ser, *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee* (2000) y *La coreografía: el nacionalismo de Raúl Flores Canelo* (2006).

Podemos extraer datos sobre el desarrollo de la danza contemporánea durante el periodo mencionado a partir de las crónicas de festivales, premios y funciones, y través de las reseñas y críticas publicadas por los periódicos de mayor circulación nacional o local. Algunos ejemplos a tener en cuenta son, *Una danza tan ansiada* (1992) de Pierre-Alain Baud y *Memoria de una utopía. El festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí* (2001) de Carlos Ocampo. Ambos, estudios valiosos que nos brindan información respecto a las compañías y festivales de la década, pero cuyo interés se dirige a temas no necesariamente vinculados con la interdisciplinariedad.

Dentro de los textos relevantes acerca de la danza contemporánea en el mismo tiempo podemos mencionar, *Cuerpos en Vilo* (2001) también de Carlos Ocampo y *La danza, mirada en movimiento* (2003) de Nora Crespo. Estos estudios tienen la virtud de acercarnos a los coreógrafos de aquella época desde el punto de vista de sus biografías y desde la descripción de su obra, por lo cual, constituyen piezas informativas de gran interés en la obtención de datos acerca del contexto histórico y disciplinar que nos atañe.

Más allá de los textos mexicanos, fue difícil encontrar estudios directamente relacionados con los procesos de creación escénicos interdisciplinarios. Sobre interdisciplina y artes se localizaron tres vertientes:

- A. La primera, de corte pedagógico, aborda un formato interdisciplinar para crear planes de estudio o didácticas que involucren dos o más disciplinas artísticas.
- B. La segunda y más común, utiliza a la interdisciplina como perspectiva de investigación teórica y realiza trabajos sobre arte y ciencias, artistas o teorías del arte.
- C. La tercera, en la que se inserta esta investigación, coloca a la práctica o creación artística como un proceso interdisciplinar.

En el caso de la vertiente pedagógica interdisciplinar (A) se hallaron diversas tesis de maestría y doctorado dedicadas a reflexionar en torno a los procesos pedagógicos, entre las cuales destacan, *Arte, Música, Educación e Interdisciplinariedad* de Ana Lucía Frega (2003, Universidad de CAECE) y *Artes plásticas y danza: propuesta para didáctica interdisciplinar* de Raquel Pastor Prada (2011, Universidad Complutense de Madrid).

En la perspectiva interdisciplinaria de investigación teórica (B) se ubican trabajos como los de Aimée Littlewood Allen, por ejemplo, *The Hockney-Falco thesis: an arts-based case study of interdisciplinary inquiry* (2007, Universidad de Arizona). En esta investigación, la autora aborda la teoría de la historia del arte creada en 1999 por el artista David Hockney y el físico Charles M. Falco, arguyendo que, a partir del Renacimiento, las técnicas ópticas desarrolladas por la física ayudaron a los pintores a perfeccionar el realismo en sus obras.

Por último, en la vertiente que toma a la interdisciplina como herramienta de creación en el arte, se encontraron trabajos como, *Investigación interdisciplinaria en las artes y el diseño* de María Isabel de Jesús Téllez García (2014, Universidad Autónoma del Caribe) y *Violeta Parra, una aproximación a la creación interdisciplinaria* de Alejandro Escobar Mundaca (2012, Universitat de Barcelona). Aquí se ubican también las investigaciones del académico y artista Ricardo Climent, quien ha elaborado trabajos con música, danza y tecnología. Un buen ejemplo en este sentido es su artículo “Reinventando la interdisciplinariedad a través de las nuevas tecnologías” (2006), en el que explica cómo se reúnen las ciencias y las artes para crear conciertos o puestas en escena y en el que podemos encontrar algunas crónicas de sus trabajos colaborativos multidisciplinares e interdisciplinares.

Advirtiendo estos antecedentes, el interés académico de esta tesis se centra en la posibilidad de reconocer e identificar, desde un punto de vista teórico, los mecanismos y condiciones que posibilitan la práctica de la interdisciplina en cuanto proceso de creación artística. Su aportación fundamental consiste en proponer la persistencia de ocho rasgos básicos en los distintos procesos de creación interdisciplinares de artes escénicas, mismos que se exponen a detalle en el tercer capítulo, basados principalmente en el texto *Interdisciplinariedad e ideologías* (1979) de Guy Palamade. Estos puntos clave nos ayudarán

a determinar si un proceso de creación escénico artístico es o no interdisciplinar, contribuyendo, así, a los estudios de las artes escénicas en México.

3

La investigación integra entrevistas con Alicia Sánchez, Antonio Salinas, Jorge Ballina y Alejandra Hernández, creadores de *Tr3s*. Cada encuentro fue individual y cada entrevistado compartió su perspectiva acerca de la construcción de la obra, el resultado del proceso y la forma en que éste los nutrió en términos personales.

Con el fin de obtener más información sobre los procesos de creación interdisciplinares en la danza durante la época mencionada, se indagó profusamente en textos académicos, crónicas de festivales, libros, periódicos, registros digitales de festivales y fotografías. Se entrevistaron, además, al bailarín y coreógrafo Rodrigo Angoitia y a la coreógrafa y bailarina Vivian Cruz, quienes aportaron valiosos datos para contextualizar al equipo de *Tr3s* en el campo de la danza.

Una vez consolidado el sustento teórico-conceptual del fenómeno que nos ocupa, se realizó una triangulación entre el marco teórico, los testimonios de los creadores y la información adquirida tras el análisis de algunos trabajos artísticos colaborativos. El proceso de comparación de datos fue sucedido por un proceso analítico que, hacia el capítulo tercero, nos permitió plantear rasgos interdisciplinares de los procesos de creación.

En consonancia con su objeto de estudio, la metodología aquí adoptada posee un cariz interdisciplinario y se apoya en distintas áreas académicas con el fin de proporcionar elementos de juicio que enriquezcan la reflexión en torno al proceso creativo. Al mismo tiempo, y en aras de comprender los procesos colaborativos desde distintas aristas, el interés

por reconocer e identificar a la interdisciplina en tanto proceso de creación nos ha obligado a recorrer los caminos de la comprensión histórica, a adentrarnos en la historia del arte, la sociología y la estética.

4

El objetivo general de esta investigación es comprender la estrategia de creación interdisciplinaria en las artes escénicas a través del estudio de caso de *Tr3s* (1997), de Alicia Sánchez. Como objetivos específicos pretendemos:

1. Identificar el desarrollo de los procesos de colaboración en las artes en México, particularmente en la danza escénica, ya que, desde mediados del siglo XX empezaron a gestarse colaboraciones que agitaron las estructuras canónicas y cuestionaron la manera de hacer arte en nuestro país.
2. Plantear las características que delimitan un trabajo escénico como interdisciplinario. Esto con la finalidad de recurrir a taxonomías para identificar a un proceso de creación como interdisciplinario o simplemente colaborativo.
3. Analizar la obra *Tr3s* de Alicia Sánchez, destacando su proceso de creación interdisciplinar. Aprovechando los testimonios de los creadores podremos revelar la forma práctica en que la interdisciplina se hace patente como proceso de creación.

5

El texto se compone de cuatro capítulos distribuidos del modo que se explica a continuación. El primer subapartado del capítulo inicial recoge aportaciones de distintos teóricos que nos permiten acercarnos a la noción de interdisciplina, su historia, definición y práctica, lo cual nos abrirá camino hacia la comprensión de su surgimiento y desarrollo. El segundo subapartado se elabora a partir de las perspectivas expuestas por José A. Sánchez en *La escena moderna* y Gloria Godínez en *Cuerpo: Efectos escénicos y literarios. Pina Bausch* (2014). Ahí posicionamos a Richard Wagner y Adolphe Appia como los predecesores de las vanguardias y como los reformadores principales de la escena moderna, pues, según se defiende, fueron ellos quienes posibilitaron primeramente la reunión y colaboración entre las artes. Por último, durante el tercer subapartado de este capítulo, se realiza un recorrido histórico por las colaboraciones escénicas desde las vanguardias hasta la danza contemporánea. Este recorrido, a su vez, nos muestra un breve panorama de las posibilidades de asociación entre artistas y disciplinas.

El segundo capítulo está dedicado a la revisión de tres formatos de colaboración artística en México en los que se observan las convenciones y métodos de creación. Se eligieron tres obras (una por cada disciplina analizada) ya que, al integrar distintos lenguajes artísticos, ninguna de ellas puede ser subsumida a una categoría disciplinar unitaria. El tratamiento de las obras tiene como propósito reconocer su proceso de creación y revelar su cercanía con un proceso interdisciplinar determinado. Asimismo, este capítulo nos acerca históricamente a nuestro estudio de caso.

El cuerpo del tercer capítulo está integrado por ocho subapartados que corresponden a la propuesta que hacemos respecto a la presencia de ocho rasgos inherentes al proceso de

creación artístico interdisciplinar. La asunción de éstos en el cuerpo del trabajo, es consecuencia tanto de la revisión de las aportaciones teóricas acerca de la interdisciplina, como del análisis de los testimonios de creadores escénicos, mediante los cuales podemos dar cuenta de la esencia y características que configuran un proceso creativo interdisciplinar.

Finalmente, en el capítulo cuarto se realiza el análisis de la obra interdisciplinaria *Tr3s*. Para ello y en primer lugar, se identificó a los individuos e instituciones relacionados con la creación de la obra, destacando la función de cada uno. El video de la puesta en escena y las entrevistas a los creadores, permitieron atisbar las múltiples formas en que los lenguajes artísticos se relacionan en la puesta en escena. El fin de este ejercicio es reconocer las estrategias de creación artística interdisciplinar.

PRIMER CAPÍTULO

Interdisciplinariedad

Llegamos pues a la conclusión de que la interdisciplinariedad
no se aprende ni se enseña, se “vive”.
Palmade, 1979, p. 17.

1.1 ¿Qué es la interdisciplinariedad?

El término “interdisciplinariedad” ha sido analizado desde diversos campos de conocimiento, tales como los científicos, humanísticos, artísticos, políticos y técnicos (González, 2004, p.11). Algunos de los teóricos que han estudiado este fenómeno y cuyo pensamiento nos proporciona pautas en el reconocimiento de sus características principales, son Edgar Morin, Basarab Nicolescu, Roland Barthes y Hugo Assmann. En lo que sigue, esta larga y diversa trayectoria nos permitirá identificar tanto el sentido del término, como sus manifestaciones más representativas.

1.1.1 Surgimiento y desarrollo

Para entender la procedencia del término “interdisciplinariedad” conviene aclarar primero el significado de la palabra “disciplina”. El *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE, 2014) menciona cinco definiciones, de las cuales recuperaremos únicamente tres por su utilidad para este estudio:

1. Doctrina, instrucción de una persona, especialmente en lo moral.
2. Arte, facultad o ciencia.
3. Especialmente en la milicia y en los estados eclesiásticos secular y regular, observancia de las leyes y ordenamientos de la profesión o instituto.
4. Instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo, con varios ramales, cuyos extremos o canelones son más gruesos, y que sirve para azotar.
5. Acción y efecto de disciplinar.

La primera y tercera se refieren al acto de disciplinar y a la acción de obedecer reglas con miras al adoctrinamiento. La segunda presenta a la disciplina como un sinónimo de arte, facultad y ciencia, ejemplos de carácter singular que indican asociaciones o colectivos e involucran conocimiento, tradiciones y paradigmas. Esta definición nos posibilita acercarnos al origen del término que nos ocupa, interdisciplinariedad, ya que son estas facultades, academias o escuelas de pensamiento, a las que se aludirá dentro del trabajo de este corte.

Por su parte, el historiador y teórico Guy Palmade² (1979) nos dice que la “disciplina” es un “[conjunto] específico de conocimientos que tiene sus características propias en el terreno de la enseñanza, de la formación, de los mecanismos, métodos y materias” (p. 21). Vemos pues que, en este caso, lo que se enfatiza es la idea del conjunto de conocimientos dentro de un área particular.

² Guy Palmade (1920-2006) fue investigador, estudió psicología, sociología y filosofía. Tras la defensa de su tesis doctoral en 1975, titulada *Contribución a una problemática de conductas e ideologías*, ocupó una cátedra de pedagogía en La Universidad de Lausana. Es el cofundador de ARIP (Asociación para la Investigación e Intervención Psicosociológica). Su influencia fue decisiva en la invención y el desarrollo de una versión francesa de la psicosociología.

Una definición alternativa que tiene la virtud de contextualizar el uso del vocablo es la que propone Edgar Morin (1997): “La disciplina es una categoría organizacional en el seno del conocimiento científico; ella instituye allí la división y la especialización del trabajo” (p. 9). Esta aclaración ejemplifica el contexto de desarrollo del término a la vez que expresa su carácter segmentario y especializado dentro de los estudios académicos.

Los orígenes de la idea de la disciplina en tanto “categoría organizacional” pueden rastrearse hasta el s. XVII con la propuesta del método hecha por Descartes (*cf.* Assmann, 2002, p. 94) y su devenir dentro de las universidades modernas hasta nuestros días. Esta propuesta es significativa en tanto refleja bien algunas de las características del concepto que hemos podido rastrear hasta ahora (ej. la conjunción de conocimientos, la especialización y la división del trabajo) y en tanto, a partir de ella, los objetos de estudio de cada disciplina serán investigados de forma parcelaria, prohibiendo toda inclusión extranjera en la conformación de su saber (Morin, 1997, p. 10).

Contrario a la visión segmentada y unidireccional por aquella época predominante en las universidades y campos de investigación, a mediados del s. XVII surgirá también la necesidad de reunir el conocimiento para la resolución de problemas. En este contexto, Fontenelle,³ Secretario de la Académie des Sciences de París, realizó “la primera declaración explícita de la necesidad de la multidisciplinariedad” (Assmann, 2002, p. 95), expresando, con ello, su inquietud por una posible alianza entre la ciencia y la literatura para fomentar, mediante la lectura, el interés por el progreso científico (Medina, 2006, p.93).

³ Bernard de Fontenelle (1657-1757), filósofo y poeta francés, ostentó el cargo de Secretario de la Académie de Sciences de 1697 a 1740 y fue un importante promotor de la memoria de científicos fallecidos (Pelayo, 1996, p. 94).

La declaración de Fontenelle constituye el primer reconocimiento oficial del acercamiento entre disciplinas, la *multidisciplina*, definida por Guy Palmade como la “yuxtaposición de disciplinas diversas, a veces sin relación aparente” (1979, p. 21). Esta condición de acercamiento entre distintas áreas se caracteriza por mantener los límites disciplinares bien establecidos, fomentando sus interacciones, mas no su combinación. De ahí la definición ofrecida por Assmann, para quien, la multidisciplina es una “caracterización del enfoque científico y pedagógico aplicado a actividades y proyectos que prevén la participación de especialistas de varias disciplinas, permaneciendo prácticamente cada cual con la visión más o menos limitada de su área” (2002, p. 158). Con esta aclaración podemos decir, nuevamente, que en este modelo de interacción disciplinar cada participación se ciñe a sus linderos específicos sin intercambiar conocimientos, propiciando su encuentro parcial, pero evitando su unificación.

El siguiente paso en los paradigmas disciplinares ocurrió a principios del s. XX, durante la década de los treinta en Estados Unidos. En palabras de González (2004), se trató de “un amplio movimiento por «acercar» o incluso por «demoler» las disciplinas” (p. 27). En este periodo observamos cómo al interior del campo científico comenzó a explorarse, una vez más, la posibilidad de colaboración, pero ahora con el fin de resolver problemas determinados desde diversos enfoques, lo cual impulsó un acercamiento más profundo entre las disciplinas. González continúa:

Desde ese momento se replanteó la necesidad de alcanzar una cultura general que permitiera al estudioso cambiar de especialidad en el transcurso de su vida intelectual. Se propuso una solución que continúa siendo válida: volverse especialista en el estudio de un problema, independientemente que la

especialización signifique manejar disciplinas que se enseñan en distintas facultades (2004, p. 27).

A partir de ese entonces, los campos de estudio se expandieron y facilitaron que el investigador se nutriera de diversas perspectivas de conocimiento en pro de la resolución de un problema teórico o práctico, a la par que comenzaba a trabajar en ésta junto a especialistas de otras áreas. Los procesos académicos, tecnológicos, artísticos y culturales que se desarrollaron en las primeras décadas del s. XX dieron origen a nuevos “objetos de estudio y a la mezcla de métodos característicos de disciplinas distintas” (Assmann, 2002, p. 95).

Pese que, hemos dicho, estas tendencias se instauraron con formalidad en la época moderna, la idea de que el conocimiento puede ser construido desde distintos parangones puede remontarse a Platón, quien, según la lectura de Frega (2003), defendió la posibilidad de “una ciencia unificada”. Y, así como en Platón, a lo largo de la historia encontramos acercamientos a este fenómeno, por ejemplo, el de Darwin, quien aun sin tener estudios especializados utilizaba la observación para hacer trabajos como naturalista y biólogo, reuniendo orgánicamente conocimientos para la formulación de su teoría del origen de las especies (Morin, 1997, p. 10).

Con todo, no fue sino hasta el siglo pasado que el término interdisciplinariedad comience a utilizarse para designar el contacto y retroalimentación entre disciplinas. Prosiguiendo con la exposición de González, podemos encontrar su primer uso en un texto del sociólogo Louis Wirtz, en 1937, si bien, anteriormente, algunas instituciones habían utilizado expresiones como “cruce de disciplinas” o “demolición de las fronteras disciplinarias” (p. 27). De esta manera se concreta una expresión para el trabajo que se venía desarrollando en distintos campos académicos.

Aunque la referencia a Wirtz sugiere que el concepto nació dentro de las ciencias sociales, González Casanova (2004) enfatiza que la interdisciplina es mucho más que un “fenómeno académico” y que, “en realidad, se encuentra [ligada] a la tecnociencia que, de por sí, corresponde al vínculo entre las disciplinas científicas y tecnológicas” (p.28). Otro asunto histórico de relevancia para la comprensión de su emergencia y consolidación, es el apoyo que recibiera del complejo político –empresarial y militar– destinado a las investigaciones para ganar la Segunda Guerra Mundial. Esto quiere decir que, en cuanto fenómeno, la interdisciplina no sólo surge *en y desde* las necesidades del campo teórico-académico, sino también, de la necesidad histórica, cotidiana, por desarrollar prácticas para la invención, creación o solución de problemas.

Medina Núñez⁴ ofrece una perspectiva similar acerca del inicio de estas colaboraciones, argumentando que “el diálogo entre las ciencias se empezó a dar de manera experiencial y con mucha claridad con Ludwig von Bertalanffy y su teoría general de sistemas” (2006, p. 99). En la teoría general de sistemas de Bertalanffy puede apreciarse la interacción disciplinar en el campo científico, así como la opción de resolver problemáticas académicas a su través. Esta teoría explica que “existen modelos, principios y leyes aplicables a sistemas generalizados o a sus subclases, sin importar su particular género, la naturaleza de sus elementos componentes y las relaciones o «fuerzas» que imperen entre ellos” (Bertalanffy, 1986, p. 32). La postura, sin embargo, no tuvo demasiado éxito en 1937, cuando su autor intentó popularizarla, y sería hasta finalizada la Segunda Guerra Mundial, cuando la idea de colaboración entre disciplinas estaba generalizada, que pudo difundirla (García, 1995, pp. 202-203).

⁴ Licenciado en Filosofía y Ciencias Sociales por el ITESO, Maestro en Sociología por la Universidad Iberoamericana y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara.

Por ese entonces, en 1945, el economista K. Boulding dirigió a Bertalanffy las siguientes palabras: “He llegado casi a la misma conclusión que usted aunque partiendo del rumbo de la economía y las ciencias sociales [...]: que hay un cuerpo de lo que vengo llamando *teoría empírica general* [...] de amplia aplicabilidad a muy diversas disciplinas” (Bertalanffy, 1986, p.13). Cabe decir, la teoría de Boulding es hasta hoy utilizada como método interdisciplinar. Un ejemplo destacado del desarrollo de la teoría de Bertalanffy es la que Humberto Maturana⁵ ha realizado durante los últimos cuarenta años en sus trabajos en el campo de la biología.

Ahora bien, revisando estas nociones podemos advertir que la interdisciplinariedad surge de la necesidad de borrar las parcelas disciplinares para compartir conocimientos y resolver cuestiones teóricas o prácticas de toda índole. Como consecuencia de este proceso, miembros de diferentes disciplinas se interesan en este fenómeno como se puede apreciar con Boulding y Bertalanffy.

Desde principios del s. XX hasta nuestros días, los procesos interdisciplinares han constituido una herramienta de experimentación, investigación y construcción del conocimiento cuya práctica se ha expandido a través de distintas áreas. De la misma forma, podemos precisar que las relaciones que suceden a partir de trabajos en conjunto pueden provocar el nacimiento de una nueva rama de conocimientos, como son las ciencias cognitivas (*cf.* MMREM, 2012, p. 40).

⁵ Biólogo y filósofo chileno. Premio Nacional de las ciencias en 1994.

1.1.2 Aproximaciones conceptuales

Teniendo en cuenta este breve recorrido histórico por los primeros procesos interdisciplinarios, sus motivaciones de origen y el contexto al que respondían, podemos ahora abocarnos al análisis de algunas definiciones más puntuales.

De acuerdo con Edgar Morin:

La interdisciplinariedad puede significar pura y simplemente que diferentes disciplinas se sientan en una misma mesa, en una misma asamblea, como las diferentes naciones se reúnen en la ONU sin poder hacer otra cosa que afirmar cada una sus propios derechos nacionales y sus propias soberanías en relación con las usurpaciones del vecino. Pero interdisciplinariedad puede también querer decir intercambio y cooperación, lo que hace que la interdisciplinariedad puede devenir en alguna cosa orgánica (1997, p.15).

La cita anterior nos muestra dos matices en la comprensión de la interdisciplinariedad: uno en que se destaca el diálogo entre diferentes disciplinas y sus asociaciones dentro de un tema determinado y otro que se refiere a un elemento, conocimiento o dispositivo novedoso que produce el intercambio y la cooperación entre parcelas epistemológicas disímiles.

Otra definición planteada desde la teoría del pensamiento complejo es la que nos presenta Basarab Nicolescu, fundador del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIET). Según Nicolescu, la interdisciplinariedad es la “Transferencia de métodos de una disciplina a otra. También desborda las disciplinas, pero su meta todavía permanece dentro del marco de la investigación disciplinaria [...] varias disciplinas con un objetivo en común son reunidas y puestas a cooperar” (MMREM, 2012,

p.40). Lo dicho por Nicolescu nos devuelve a las referencias antes mencionadas en las que la transferencia de conocimientos y la cooperación entre disciplinas se hacían presentes y en las que se dejaba en claro que el conjunto de saberes colaborativos no llegaba nunca a desbordar los linderos de su propia disciplina.

Una interpretación sobre el concepto que resulta pertinente de atender, es la que hace Hugo Assmann. Ésta nos es particularmente significativa en tanto explora distintos conceptos relacionados con la educación interdisciplinar. Así, para Assmann, la interdisciplinariedad es un,

Enfoque científico y pedagógico que se caracteriza por buscar algo más que la mera yuxtaposición de las aportaciones de diversas disciplinas sobre un mismo asunto, y se esfuerza por establecer un diálogo enriquecedor entre especialistas de diversas áreas científicas sobre una determinada temática. Se aplica a problemas, actividades y proyectos que desbordan la capacidad de una sola área disciplinar. El concepto expresa la conciencia de esa limitación de las disciplinas específicas, pero no lo transforma necesariamente en un cuestionamiento epistemológico más radical, como hace la transdisciplinariedad (2002, p.154).

De las palabras de Assmann podemos extraer, primero, la importancia del diálogo enriquecedor entre especialistas y la conciencia de su limitación, ambos elementos determinantes en el surgimiento de la interdisciplinariedad. Y, segundo, la idea básica según la que, al mantener a los saberes dentro de los bordes disciplinares, la interrelación entre disciplinas no llega a modificar sus respectivas teorías del conocimiento. Esto último nos recuerda la afirmación de Nicolescu, para quien, decíamos, en la interdisciplinariedad, los distintos campos de epistémicos “permanecen dentro del marco de la investigación

disciplinaria” (cf. MMREM, 2012, p. 40). Al no ser modificado su cuestionamiento epistemológico, las raíces fundamentales que sustentan la disciplina no se transforman.

Con base en estas definiciones decimos entonces que un proceso de investigación interdisciplinario apela al diálogo y a la transferencia de conocimiento de una disciplina a otra con miras a la resolución de una problemática, mas siempre permaneciendo dentro de sus límites epistemológicos.

Para terminar este apartado, quisiera introducir una aclaración del semiólogo y filósofo Roland Barthes (1994) acerca del concepto que nos ocupa: “Para conseguir la interdisciplinariedad no basta con tomar un «asunto» [un tema] y convocar en torno a él a dos o tres ciencias. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo que **no** pertenezca a nadie” (p. 107). Esta postura nos proporciona un ejemplo de lo que podría considerarse interdisciplinariedad en la práctica artística. El diálogo profundo y el intercambio de conocimientos en torno a distintas ciencias —que en las artes serán las disciplinas artísticas— difícilmente crearán una obra de arte cuyos parámetros estéticos se ciñan a los de una obra disciplinar, por consiguiente, una puesta en escena interdisciplinaria no propondrá los mismos cánones (estéticos) que aquella que se ciña, exclusivamente, a una disciplina en particular.

1.1.3 Interdisciplinariedad y procesos artísticos

Las definiciones anteriores nos permitieron identificar las características que distintos teóricos atribuyen a la interdisciplinariedad. Roland Barthes, con quien dimos por terminado el apartado precedente, pone de manifiesto la importancia de la combinación de dos o más ciencias en la creación de un nuevo objeto o producto, acercándonos a la práctica y lo que

puede ser un proceso de creación artístico interdisciplinar. Por su parte, las ciencias sociales parecen tener en claro qué tipo de resultado se obtiene de una investigación interdisciplinar, pues llevan varias décadas trabajando en ello. Sin embargo, en el campo de las artes, la interdisciplinariedad ha sido practicada y nombrada como tal desde hace muy poco. Es decir, y como veremos en el siguiente apartado, aunque las relaciones entre disciplinas artísticas han existido desde hace tiempo, no todas las colaboraciones entre artes son, colaboraciones interdisciplinarias.

Es tarea de esta tesis aclarar que los procesos de experimentación entre lenguajes artísticos que se llevan a cabo en las vanguardias, por ejemplo, no son necesariamente procesos de creación interdisciplinar, aunque sí colaboraciones. De esta manera defendemos que la colaboración en las artes es un extenso procedimiento de creación en el que tiene lugar una simple reunión de disciplinas. Desde el punto de vista que aquí sostenemos, la cuestión sobre la forma de categorizar una pieza artística como interdisciplinar, multidisciplinar o transdisciplinar, está ligada al modo en que se relacionan las artes al interior del proceso creativo. Haciendo un paralelo con las ciencias sociales, podemos decir, resulta vital reconocer los límites epistemológicos con que los investigadores suscriben en sus metodologías, acentuando que, en el caso del arte, los investigadores serán los artistas y las metodologías los procesos creativos.

Los límites epistemológicos, es decir, la profundidad y relación que tienen los lenguajes artísticos en los procesos de creación, serán esenciales en el reconocimiento de la categoría a la que pueda (o no) ceñirse una obra, sobre todo en lo relacionado a los procesos de colaboración que la distinguen (inter, multi o transdisciplinar). En este sentido, pretender categorizar una pieza terminada que contiene distintos lenguajes artísticos, como inter, multi o transdisciplinar, sería muy arriesgado, pues el observador es virtualmente incapaz de dar

cuenta del proceso mediante el cual fue creada. Si esto es así, identificar el desarrollo relativo de la misma, será una cuestión imprescindible para dotarla de una categoría.

Al igual que sucede con los procesos de creación de una obra de arte, los matices y versiones que pueden existir de una investigación o práctica interdisciplinaria a otra, son muy amplios. Es por ello que nos apoyamos en el texto *Interdisciplinariedad e Ideologías* (1979), de Guy Palmade, para acotar algunos aspectos prácticos que subyacen al trabajo de un equipo interdisciplinar

En este texto el autor da testimonio de su experiencia en torno al trabajo de distintos tipos de equipos interdisciplinarios y da cuenta de los errores y dificultades de comunicación o asociación de conocimiento que pueden suceder en estos procesos. Veremos en lo que sigue, estas dificultades y rasgos específicos, son los que, en un momento dado, determinan si es viable catalogar a una investigación como interdisciplinar o multidisciplinar. Palmade inicia su texto mencionando que,

Sería muy incompleto no estudiar lo interdisciplinar más que en su concepción y no definir su existencia más que por referencia a los cuerpos de conceptos; corresponde, por ejemplo, a la actividad de los grupos que tienen su realización por objetivo –y toda una concepción de la interdisciplinariedad insiste sobre el sentido determinante de este enfoque—. Partiendo de una experiencia interdisciplinar de esta naturaleza, y después de referirnos a otras experiencias que hemos conocido, estaremos en condiciones de poner de manifiesto los primeros obstáculos internos de la empresa misma (1979, p. 10).

Para este autor, evidenciar el trabajo de los grupos interdisciplinarios es crucial en la comprensión del fenómeno y menciona que, conociendo las dinámicas dentro de estos grupos, es posible revelar los verdaderos obstáculos que encuentra la interdisciplinariedad

en su ejecución. Más adelante —durante el tercer capítulo— volveremos con mayor detenimiento a la postura de Palmade, comparando sus puntos de vista con diversos testimonios de creadores escénicos, lo que nos abrirá camino hacia una mayor comprensión de las características que estructuran un proceso de creación artístico interdisciplinar. Baste por ahora decir que, el estudio del equipo interdisciplinar desde la perspectiva de las relaciones que se gestan entre investigadores participantes, nos sirve como inspiración en tanto que permite identificar las similitudes y diferencias que, efectivamente, se dan entre la investigación teórica interdisciplinar y la práctica artística en el mismo sentido. Pues si, como menciona Nicolescu, la interdisciplinariedad es una transferencia de métodos de una disciplina a otra (MMREM, 2012, p. 40), en el caso de las artes, la filtración de conocimiento entre creadores será vital para reconocer a una pieza como interdisciplinar.

A partir de las definiciones de Nicolescu, Palmade y Barthes, continuaremos en los siguientes capítulos construyendo los ejemplos de procesos colaborativos o interdisciplinarios en el campo de las artes.

1.2 Nuevas formas artísticas en las artes escénicas

En el apartado anterior nos aproximamos a la definición de interdisciplinariedad y las formas de diálogo que pueden realizarse para concretar dicho proceso. Ahora es momento de acercarnos al campo de las artes, específicamente, al de las artes escénicas.

En principio, identificaremos las formas de creación escénica que reconocen la viabilidad de la colaboración y el diálogo entre las artes como nuevos planteamientos discursivos y estéticos y que, sin llegar a ser interdisciplinarios, dan muestra de las primeras inquietudes artísticas en los lenguajes escénicos. Comenzaremos por el surgimiento de las

vanguardias, para, posteriormente, seguir su impulso hacia los procesos en el campo de la danza contemporánea.

En el texto, *Cuerpo: efectos escénicos y literarios* (2014), Gloria Godínez nos menciona que Richard Wagner (1813-1883) fue uno de los primeros en destacar “el valor orgánico” de la experiencia artística con la instauración del concepto de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), con el que pretendía condensar orgánicamente diversos lenguajes artísticos. Esta idea, continúa Godínez, “influyó en el devenir de la música, el teatro, las artes plásticas y la danza” (p. 27).

El propósito de Wagner era “apresar en una obra en la que intervinieran los diversos lenguajes artísticos el flujo inagotable de lo real, el movimiento infinito del espíritu” (Sánchez, 2002, p. 25). Esta aspiración nació en el seno del Romanticismo, periodo que acoge a la fantasía como fuente de inspiración. En consonancia con las tendencias románticas de su tiempo, las ideas de Wagner en torno a la creación de una nueva forma artística “absoluta”, fueron inspiradas por la naturaleza, como puede observarse en la siguiente cita: “El arte real no tendrá vida hasta que sus configuraciones precisen sólo ya subordinarse a las leyes de la naturaleza” (Wagner, 2000, p. 10).

Tomando como principal inspiración la organicidad y “la asociación artística libre” (p. 161), Wagner plantea la necesidad de reunir a todas las artes dentro del drama. En su texto, *La obra de arte del futuro* (1895), desarrolla una serie de apartados acerca del arte de la danza, el sonido y la poesía (“las tres artes hermanas”), vinculándolas entre sí a partir de elementos como el ritmo, la armonía, la fuerza y, por supuesto, las sensaciones, emociones y la vida. Además, las enlaza con las artes plásticas a las cuales divide en arquitectura, escultura y pintura. Después de proponer ideas sobre la plástica y su relación con las “artes hermanas” es que nos introduce a la esencia de la obra de arte total. Dentro de esta propuesta,

cada una de las artes ocupa un sitio específico en el conjunto del drama por excelencia, es decir, el drama total. Escribe Wagner: “Ni siquiera una sola capacidad ampliamente desarrollada de las artes individuales permanecerá sin utilizarse en la obra de arte del futuro, sólo por ésta conseguirán aquellas tener plena vigencia” (p. 149). En tal afirmación podemos identificar la inquietud de Wagner porque el espacio del drama sea un lugar abierto en el que se encuentren, convivan y se retroalimenten, todas las expresiones cohesionadas en una pieza.

Una de las principales inspiraciones de Wagner fue el drama griego, admiraba particularmente su conciliación con la naturaleza en la creación de espectáculos integrales. Así expuesto, el concepto wagneriano de obra de arte abrió un sendero en el que las artes escénicas se hermanaban para construir mutuamente. Su idea de creación será un referente importante para los creadores posteriores. Uno de ellos fue Adolphe Appia (1862 - 1928), músico, escenógrafo y teórico teatral suizo que, a través de las categorías escénicas reunidas en su texto *La obra de arte viviente* (1898), propone reforzar la acción dramática mediante el uso de elementos técnicos. Su concepción escenográfica quedó lejos del simple telón pintado, integrando la tridimensionalidad a sus decorados. De igual forma, relacionó la música con el ritmo del texto y de la acción, acercando la idea fundamental de la colaboración entre todos los elementos que convivieran en el escenario. En sus palabras: “la idea de arte viviente incluye la de colaboración. El arte viviente implica una colaboración. El arte viviente es social” (2000, p. 376). El argumento sobre las colaboraciones entre distintas disciplinas y la concepción escénica, plástica y sonora, de este autor, nos llevan a pensar la escena como un producto conjugado. Las nociones que concibe desde distintas disciplinas, logran entrelazarse bajo el supuesto de que, si todas las ideas creativas dialogaran estrechamente en favor de la puesta en escena, ésta tendría una gran fortaleza.

Appia es el precursor escenográfico de las puestas en escena vanguardistas, sus primeras ideas teóricas fueron presentadas en 1895 en *La puesta en escena del drama wagneriano*, esto es, un año antes que Alfred Jarry compusiera y presentara *Ubu Roi* (*Ubú Rey*), con la que se daría el primer paso hacia la construcción vanguardista de la escena, específicamente, de la simbolista.

Con estas percepciones sobre la escena moderna en la Europa de finales del s. xix, fue abriéndose paso la idea de colaboración y, con ella, emergerá también una nueva corriente dentro del mundo del arte, la “vanguardia”, en la que grupos de artistas que llevarán sus reflexiones estéticas más allá de una técnica, una disciplina o un método, emplearán la colaboración como una estrategia de experimentación.

1.2.1 Origen de la vanguardia

El proceso histórico, social y político que impulsó el surgimiento de las vanguardias artísticas de principios del s. xx supuso un cambio de paradigma radical respecto al siglo anterior. Es decir, este movimiento artístico no puede entenderse como una mera evolución del arte del s. XIX, pues, al contrario, nace de una ruptura con los valores decimonónicos (De Michelli, 2000, p. 15). Veamos en qué sentido.

De acuerdo con De Michelli, el pensamiento europeo del s. XIX estaba marcado por una unidad entre “las ideas y los sentimientos que habían hallado una victoriosa afirmación en la Revolución Francesa [llegaron] a su madurez. En esta época [...] los conceptos de libertad y de progreso [adquirieron] nueva fuerza y concreción” (p. 16). La revolución que vivió Francia de 1789 a 1840 modificó su forma de gobierno, su territorio, su avance científico y tecnológico (Fleming, 1999, p. 316). La sociedad europea de aquel tiempo veía

en los valores de la libertad y el progreso una segunda oportunidad para impulsar el desarrollo social mediante los avances políticos, científicos y tecnológicos. La comunión de ideas en diversos sectores sociales generó, así, un bloque de pensamiento comunitario que dirigió toda la acción hacia la igualdad y libertad. Por su parte, las artes y la literatura buscaron convertirse en un espejo de la realidad, en una “expresión activa del pueblo” (p. 17). Las corrientes artísticas que antecedieron a las vanguardias fueron el realismo y el impresionismo, estéticas que expresan temas cotidianos y retratan la realidad.

El realismo se produjo con la intención de crear un vínculo entre la realidad y el arte, mostrando a la vida común y ordinaria en todos sus detalles, por tanto, el hombre se convierte también en el centro de la nueva estética, mas no ya, el hombre heroico, sino el ser común del realismo cotidiano.

De Michelli reconoce que el cambio de paradigma de aquel momento histórico fue el detonador para el nacimiento de las vanguardias y nos dice que, “Fue ésta la unidad que se quebró, y de la polémica, de la protesta y de la revuelta que estallaron en el interior de tal unidad nació el nuevo arte” (p. 15). Como consecuencia de esta fractura idealista, las visiones artísticas abocadas al reconocimiento de la vida cotidiana, lograron modificar, de fondo, a todas las artes. Diversas manifestaciones artísticas fueron, entonces, relacionadas con el término “vanguardia”, vocablo que describía de forma sucinta el espíritu de los creadores aventureros, a la delantera de la innovación. Con el tiempo, la palabra terminó por convertirse en un referente abarcador para muchas y distintas formas de arte, tan distintas unas de otras que pareciera imposible agruparlas en un solo mote. Pese a las diferencias que les subyacen, lo que pervive a todas ellas es el sentido crítico hacia su realidad.

Según Christopher Innes (1992, p. 9-10), los movimientos vanguardistas estaban conformados por artistas con ideas políticas radicales que, mediante una revolución estética,

deseaban realizar un cambio en el clima social. El autor relaciona a estos grupos con el rechazo a las instituciones y a las convenciones artísticas. Análogamente, William Fleming (1999, p. 333) explica que la finalidad principal de estos grupos era generar controversia, atraer la atención y usar su arte como elemento panfletario en la lucha social. Reconoce también que los artistas eran en exceso pasionales y que, en muchas ocasiones, su arte provocaba más confusión que esclarecimiento.

Aunque estos dos puntos de vista nos dejan ver el sentido crítico de las vanguardias, existen otras apreciaciones significativas por considerar. Peter Bürger (2000), teórico experto en el tema, señala que las ideas políticas radicales no son la única característica de estos movimientos artísticos, ya que, lo verdaderamente original del movimiento sería su carácter “constructivo”: “La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital” (p. 109). Según esta lectura, sólo a partir de la legítima producción de una pieza de arte es que puede evadirse la falsa producción de la sociedad burguesa, o, dicho de otra forma, sólo a partir de la construcción de otra realidad estética y productiva, es que estos artistas pudieron expresar y transmitir otra posibilidad que no se reducía a lo evidente.

Bürger indica que el valor fundamental de la creación vanguardista radicaba en la transformación del campo de las artes, en “la propuesta estructurada de un sistema estético” (p. 9). Señala, además, que la construcción crítica de la vanguardia no se llevó únicamente a cabo en el plano social, sino también en el de la autocrítica, cuya función básica consistió en la reformulación de las instituciones artísticas y en el replanteamiento del objeto artístico *per se* (p. 61).

1.2.2 Origen de las colaboraciones

Después de las aproximaciones dadas acerca de los precursores de las vanguardias en las artes escénicas y los ideales de los que éstas emergen, llega el momento de analizar los procesos artísticos en cuanto tales.

Como aclaramos páginas atrás, la historia del arte nos obliga a afirmar que las manifestaciones artísticas de inicios de s. XX son consecuencia de su tiempo, del avance científico, del progreso de la tecnología y de la ruptura con la tradición (Gombrich, 2010, p. 557), y que, en consonancia, los procesos escénicos de este periodo exploraron diversas formas de producción antaño quizá inimaginables. Estas consideraciones nos han llevado, al unísono a describir la vanguardia como una etapa de experimentación y apuesta por nuevas tendencias estéticas que, poco a poco, fueron abriendo paso a los procesos de colaboración. Sobre este periodo en concreto, el historiador Martín González menciona que “nunca ha habido un mayor poder asociativo entre las artes” (1992, párr. 2).

1.2.3 Colaboraciones disciplinares en la escena

Dijimos ya, Wagner y Appia fueron los primeros reformadores de la escena moderna al proponerse reunir, en el contexto de sus obras, distintos lenguajes artísticos. Esto no implica, sin embargo, que la historia del arte hubiera estado antes de ellos exenta de cualquier tipo de trabajo en cercanía. Pensemos, por citar un caso, en las cortes europeas del s. XVII donde al servicio de los nobles trabajaban distintos artistas para crear espectáculos en conjunto. Estos procesos en los que intervienen varios creadores no son considerados interdisciplinares ya que cada miembro del equipo se ocupa de una tarea concreta que tiene que ver con la

disciplina que domina. No existe, pues, un diálogo con miras a la complementación, sino sólo una serie de eventos que se yuxtaponen. Así, el coreógrafo se encargaba de los movimientos, el compositor de realizar la música, el pintor de los decorados, el actor de interpretar un personaje y el músico de tocar un instrumento, sin que en ningún caso las disciplinas logren integrarse verdaderamente.

La diferencia entre el proceso multidisciplinario y el interdisciplinario radica en la opción de construir un producto artístico a partir de ideas y conceptos en conjunto. Dentro de un proceso del segundo tipo, cada experto colabora en la construcción de la pieza, mientras que, en uno del primero, cada cual puede trabajar por separado e integrar posteriormente su aporte dentro la escena.

Las vanguardias se agruparon en gremios artísticos, compartieron y discutieron sus visiones sociales, culturales y estéticas, dando lugar a un acercamiento multilateral en el que primaba la retroalimentación entre los lenguajes poéticos de distintas artes. En consecuencia, las asociaciones de artistas fueron adoptando teorías y conceptos procedentes de otras áreas y traduciéndolos a su práctica. El binomio entre convivencia y experiencia creativa que suscitó la transferencia de ideas estéticas de una disciplina artística a otra, constituye nuestro primer acercamiento al concepto de colaboración.

En esta misma línea, José A. Sánchez (1999, p. 15) denomina al drama simbolista de finales del s. xix y principios del s. xx como el primer ejemplo de colaboración escénica dentro de las vanguardias. Los creadores simbolistas se nutrieron principalmente de las ideas wagnerianas y de la “teoría de las correspondencias” creada por Baudelaire con el propósito de comparar las ideas sensoriales del tacto, el oído, la vista y el gusto en el poema *Correspondencias* (1857).

El fin básico de la ideología simbolista fue “eliminar la anécdota de la trama artística” (Duvignaud, 1966, p. 402), centrándose en presentar elementos sobre el escenario que sugirieran ideas o temas concretos. No utilizaban la historia ni la representación tradicionales, sino que despojaron a toda obra de anécdota para, con ello, poner sobre la mesa sus elementos esenciales. Al respecto, Dubatti (2009) indica que la escena simbolista buscaba estimular la imaginación de los espectadores en vez de presentarse elementos literales: “A partir de las correspondencias baudelairianas, se apela en las puestas a la sinestesia, los cruces e interrelaciones sensoriales” (p. 161). Los ambientes resultantes de esta tendencia no eran ni ilusionistas ni realistas, sino que, contrastando con el naturalismo y el positivismo, acertaban en mostrar que el “no saber” (es decir, el no comprender desde primera impresión) no tiene por qué asumirse como un equívoco.

El Théâtre d’Art y el Théâtre de l’Oeuvre fueron instituciones culturales en las que se reunieron artistas de distintos ámbitos (Sánchez, 1999, p. 15). Dentro de El Théâtre d’Art, Maurice Maeterlink fue una figura relevante que marcó la pauta estética a través de Ley de las correspondencias, concentrándose en la evocación atmosférica de las imágenes subliminales y utilizando detalles del decorado que eran típicamente indistintos e impresionistas (Innes, 1992, p. 28).

De esta manera, los distintos gremios artísticos comenzaron a modificar los parámetros estéticos dentro de la escena y se dejaron influenciar por otras artes. Podemos ver que, con el uso de nuevas formas y colores, la plástica hizo su aportación a la escena simbolista al igual que lo hicieron el estudio de los símbolos y la abstracción, utilizados entonces para modificar la forma narrativa dentro de estas puestas. Al respecto, escribe Sánchez: “La idea de colaboración entre las artes propició que, al mismo tiempo que los directores escénicos reclamaran la colaboración de los pintores y los músicos, éstos se

interesaran por el teatro como medio de expresión en que realizar sus obras propias” (1999, p. 18).

El pintor y teórico Wassily Kandinsky (1866-1944), experimentó las relaciones entre lenguajes artísticos con base, justamente, en la Ley de las correspondencias, estableciendo una serie de equivalencias entre sonidos, colores y movimientos. En su composición dramática *Sonoridad amarilla* (1909), realizó una propuesta escénica en la que se puede apreciar la combinación de los lenguajes musical, plástico y escénico. Los personajes que integran esta obra son gigantes, seres indefinidos (difusos), criaturas con vestidos flotantes, trajes de malla, un niño, un hombre, un tenor y un coro. La escena describe un paisaje donde la música, la acción de los personajes y los colores están muy detallados. El autor se cuida de especificar tanto las notas musicales para cada acción, como aquellos colores que deberían inundar la atmósfera y el vestuario de los cada uno de sus miembros. La trama es muy sencilla. Hay una colina en el escenario y, en la cima, una flor. Unos seres indefinidos entran con una flor en la mano que de pronto se torna del mismo color amarillo que tiñe la colina. Al terminar, las flores se tornan de un color rojizo, lo que desconcierta y agita a estos seres.

Es claro el carácter asociativo que pretende el autor al ser tan específico y relacionar colores con sensaciones, acciones y sonidos. *Sonoridad amarilla* es un ejemplo de cómo los nuevos creadores vanguardistas se aventuraron no sólo a relacionar su disciplina con otras, sino también a concebir una pieza conjugando lenguajes artísticos. Sus inquietudes fueron más allá de la técnica que dominaban, se arriesgaban a proponer nuevas formas dentro del arte.

Al igual que Kandinsky, el compositor vienés Arnold Schönberg (1894 -1951) ideó una composición de música y texto llamada *La mano feliz* (1912), que, según sus propias

palabras tenía la intención de “hacer música con los recursos de la escena” (Sánchez, 1999, p. 109). En este montaje, las luces toman relevancia al ascender y descender o contagiar de colores el espacio. El autor usa partes del cuerpo de los actores (ej. la cabeza, los ojos) para expresar emociones. En la parte final del texto de la obra puede leerse: “El Hombre no se percata que ella se ha ido. Él la sujeta con su mano sobre la que mira ininterrumpidamente” (p. 112). Este momento es por el que la pieza lleva su nombre, *La mano feliz*, y Schönberg lo califica como un “hacer música en términos”. Todo en la obra, así como en la vida, desde las extremidades, hasta la cabeza, habla, expresa y exterioriza nuestra voluntad.

Por su lado, el pintor, diseñador, escultor y coreógrafo alemán Oskar Schlemmer (1888-1943) creó el *Ballet triádico* (1916), pieza que tuvo trascendencia en el campo de la danza, por el diseño de su vestuario, totalmente fuera de los cánones de la época. Schlemmer indica que, “primero surgió el vestuario, los figurines. Después, la búsqueda de la música que mejor les correspondiera. Música y figurines juntos llevaron a la danza. Este fue el proceso” (Medellín, 2013, p.27).

Aunque existen datos contrarios sobre el estreno de la obra, en una carta, el autor indica que la función de estreno sucedió en una obra benéfica realizada en el tiempo en que estuvo activo en la Primera Guerra Mundial y que, a penas terminada la función, abandonó la sala y volvió a su trinchera. La segunda, poco más oficial, ocurrió en 1922 en el teatro de la Bauhaus (p. 4). La siguiente descripción de la obra es hecha por el mismo autor con motivo de las presentaciones en este recinto.

El *Ballet triádico* consta de tres partes que forman una estructura de escenas dancísticas estilizadas que se desarrollan de lo humorístico a lo serio. La primera es alegre, burlesca, y se representa con telones amarillo-limón. La segunda,

ceremoniosa y solemne, se desarrolla en un escenario rosa. Y la tercera es una fantasía mística en un escenario negro. Las doce danzas tienen dieciocho diferentes vestuarios y son bailadas alternativamente por tres personas, dos hombres y una mujer. Los vestuarios están hechos de telas rellenas y de formas rígidas de papel maché, cubiertas con pintura metálica o de color. (Medellín, 2013, p. 27).

La Bauhaus (1904-1923) fue una escuela de arte y diseño que nació con la República de Weimar. Walter Gropius (1883-1969), su primer director, la describió como “un «sistema completo» con una «actividad teórica de arte académico» combinado con la actividad práctica de una escuela de artes y oficios” (Foster et.al., 2006, p. 185). La idea de la escuela era unir las disciplinas de las bellas artes. Su fortaleza y trascendencia se relacionan con el desarrollo de la artesanía preindustrial (p. 185) que estuvo vinculada directamente con los talleres experimentales que guiaban importantes artistas plásticos como Kandinsky y Paul Klee (1879-1940). Fue clausurada por los nazis en 1933, pero su legado se propagó por Europa y Estados Unidos. Tuvo gran influencia en la creación de algunos productos en el ámbito comercial tales como las sillas y vajillas de Marcel Breuer (1902-1981), pero, sobre todo, en sus lámparas de lectura.

Después del cierre de la Bauhaus algunos profesores viajaron a Estados Unidos y continuaron con el trabajo realizado hasta el momento. Su exdirector, Gropius, aceptó la dirección del Departamento de Arquitectura en la Universidad de Harvard, mientras que, otro de sus profesores, Josef Albers (1888-1976), tras viajar a Londres, abrió la New Bauhaus en la ciudad de Chicago. El proyecto fracasó después de un año y, posteriormente, fue reabierta por László Moholy-Nagy (1895-1946).

Mientras tanto, Albers llevó su versión del *Vorkurs* (curso preliminar de la Bauhaus) al Black Mountain College, escuela que favoreció e impulsó la colaboración artística en

Estados Unidos. La institución abrió en 1933 en California del Norte y tuvo como objetivo que las artes ocuparan un lugar fundamental en el programa (Foster et.al., 2006, p. 344). Este centro de enseñanza destacaba la educación holística y la participación colectiva, excluyendo de la dinámica escolar la estructura piramidal típica, es decir, no tenía rector ni consejo ni decano.

El fomento en la retroalimentación entre disciplinas artísticas que regía el *modus operandi* de la escuela, causó un impacto en el proceso de creación para los estudiantes. Al tener una formación dentro de distintos lenguajes artísticos y un espacio destinado a conjuntarlos, los resultados fueron favorables y nacieron nuevas formas de relacionar las artes. Durante los veranos de 1944-1949, artistas consolidados impartieron cursos dirigidos a los alumnos del Black Mountain College, entre ellos el músico John Cage, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, el fotógrafo Harry Callahan, el pintor Willem de Kooning y el poeta Robert Dunca. Albers fue una pieza fundamental en los resultados que tuvo esta escuela ya que desarrolló un “vanguardismo comprometido con el juego transgresor” (p. 344), de tal manera que impulsó a muchos artistas de los cincuentas y sesentas.

Durante las estancias se experimentaba con la composición de espectáculos que todavía no tenían clasificación; acontecimientos en los que se entrecruzaban lenguajes escénicos, plásticos y musicales. Una de las más recordadas es la que realizó John Cage en 1952:

Los espectadores se sentaron formando tres triángulos y con una taza blanca en la mano. A su alrededor colgaban las pinturas blancas de Robert Rauschenberg. Después de la lectura de los textos Zen y de algunos fragmentos del maestro Eckhart, Cage interpretó una composición con un radio, a lo cual siguieron los “time brackets”. Cada ejecutante había recibido un guion con indicación de los tiempos en los que debían desarrollar una acción, estar en silencio o inactivo. Nadie conocía la

acción del otro (ni siquiera el propio Cage), ni sus tiempos, de modo que no podía establecerse ninguna casualidad entre las acciones. Simultáneamente, Rauschenberg ponía discos viejos en un gramófono y David Tudor tocaba un piano preparado. Después Tudor se dirigió a dos cubos, pasando agua de uno a otro, mientras Charles Olsen y Mary Caroline Richards leían poesía; Cunningham y otros bailaban por los pasillos, perseguidos por un perro furioso; en una esquina, Jay Watt tocaba exóticos instrumentos musicales, silbatos, chillidos de niños, y Rauschenberg proyectaba diapositivas abstractas y minisecuencias de cine sobre el techo, mostrando desde la cocina de la escuela hasta una puesta de sol. Al final, cuatro muchachos vestidos de blanco vertían café en las tazas que habían sido distribuidas al inicio. (Sánchez 1999, p. 112).

La pieza duró cuarenta y cinco minutos y Cage la declaró un éxito porque había logrado su objetivo, “hacer teatro”. Este músico apostaba por la anarquía, por una liberación total de la tensión hacia la forma y afirmaba que la única “función moral” del arte era la alteración e intensificación de la capacidad perceptiva y la conciencia del mundo material. En correspondencia, definía al teatro como un fenómeno auditivo-visual, no intelectual (pp. 112-113). Las ideas de Cage no impactaron de la misma forma en el teatro que en la plástica y la danza, en estas últimas se produjeron interesantes colaboraciones entre música (Cage) y danza (Cunningham).

Simultáneamente, en los años sesenta surgió en Estados Unidos un movimiento artístico convencido de que las acciones rutinarias, cotidianas y banales podían ser consideradas objetos artísticos: el Fluxus. Sus integrantes realizaron conciertos, festivales, actuaciones musicales, teatrales, pronunciamientos y publicaciones, arte postal, gestos y acciones efímeras, instaurando para la historia muchos aspectos del arte conceptual y propiciando el giro hacia la performatividad lingüística (Foster et.al., 2006, p. 456). En

cuanto movimiento, Fluxus estuvo marcado por el carácter híbrido de sus piezas, por el impulso creativo de experimentación constante y por la capacidad de sus hallazgos de producir formas artísticas novedosas

Dado que el movimiento estuvo integrado en su mayoría por artistas plásticos, pero también por actores, músicos y bailarines que trabajaban colaborativamente, las intervenciones conjuntas que resultaron tuvieron un evidente modo peculiar. Usualmente, por ejemplo, se creaban piezas plásticas a partir de instrumentos musicales intervenidos que eran usados para interpretar piezas musicales dentro del *performance*.

A través del recorrido histórico por fenómenos artísticos experimentales desarrollados por algunos creadores, podemos reconocer la idea de colaboración disciplinar como una forma que, poco a poco, fue permeando las prácticas de la escena moderna. Desde las décadas de los sesenta y setenta, la idea se extendió con mayor firmeza y las experimentaciones entre disciplinas se hicieron cada vez más presentes.

1.3 Colaboraciones en la danza escénica

Después de este breve recorrido por los acercamientos entre disciplinas artísticas, conviene prestar atención al sitio que ocupa la danza al interior de estas relaciones. A lo largo de la historia, la danza se ha definido de múltiples maneras que responden a las diversas funciones que los seres humanos de prácticamente todas las culturas le han concedido, a veces para expresarse, conmover o, incluso, idolatrar.

Adolfo Salazar (1964) define la danza como “una coordinación estética de movimientos corporales [...] recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica” (p. 9). Según

indica, el propósito de este arte es el movimiento como un carácter primigenio agregando que la estructura y orden es vital para poder concretar esta actividad.

Por supuesto que la danza es movimiento y estructura, pero también se reconoce en ella la posibilidad de expresión y manifestación de emociones. En ocasiones, “la palabra”, no es suficiente para comunicar. En palabras de John Martin (1965), la danza “es el impulso común de recurrir al movimiento para exteriorizar estados emotivos que no pueden expresarse por medios racionales” (p.10). Ambas ideas nos obligan a decir que la danza se nutre del movimiento, pero también de las emociones; que es nuestro cuerpo el que nos permite ejecutarla y nuestro interior lo que la dota de emotividad. En este sentido, posee un carácter autónomo, que no necesita de otras manifestaciones artísticas para ser: ni de la música para ejecutar sus movimientos, ni de la plástica que le construya un escenario o vestimenta. Esto quiere decir que, por definición, al constar en la mayoría de los casos de música, vestuario, iluminación, etcétera, la danza escénica generalmente es multidisciplinar.

La danza se ha diversificado en géneros de acuerdo al entorno de las culturas que la practican. En específico abordaremos tres de ellos que nos hablan de la práctica dancística de nuestro objeto de estudio, como heredera de estas manifestaciones artísticas.

1.3.1 Danza moderna

Precursores

El nacimiento de la danza moderna fue un proceso artístico vanguardista que surgió del rompimiento de las formas de la danza clásica a finales del s. xix y principios del s. xx en Estados Unidos y Europa. Sus principales precursoras fueron Isadora Duncan y Loïe Fuller, bailarinas norteamericanas que desarrollaron su carrera principalmente en Europa y ejecutaron estilos de movimiento innovadores para su época.

Duncan se inspiró en las formas de la naturaleza y los impulsos orgánicos, abogaba por la libertad del cuerpo y bailaba descalza con túnicas blancas imitando a los griegos. Fuller, por su parte, experimentó con dispositivos escénicos, utilizando la luz y el movimiento de las telas como extensiones de sí misma. Además, realizó danzas donde el cuerpo dejaba de ser el protagonista para dar paso al aparato escénico.

Estas bailarinas fueron las primeras en cuestionar las estructuras establecidas por el ballet, experimentaron con procesos de creación libre y bailaron descalzas. Por algún tiempo, todas las formas de movimiento que no se vinculaban con el ballet serían llamadas “danzas libres”, por encontrarse fuera de las bases elaboradas y codificadas de la danza teatral (Barril, 1987, p. 13), y son consideradas danzas premodernas.

Una pionera más de esta danza fue la estadounidense Ruth St. Denis, quien exploró las danzas exóticas orientales. Gracias a su asociación con Ted Shaw, creó una institución dancística, la *Denishaw School*, que entre 1920 y 1930 fue un semillero de bailarines y coreógrafos (p. 14).

Creadores modernos

Entre los años veintes y cuarentas, la siguiente generación de creadores de danza en Estados Unidos desarrollará distintas técnicas dancísticas impulsadas por bailarines que sistematizaban sus estilos de movimiento. Algunos de los más importantes fueron Martha Graham, Doris Humphrey, el discípulo de esta última José Limón y Lester Horton, representante de la danza moderna desarrollada por artistas negros. Las técnicas de estos creadores y de otros más, se difundieron por las escuelas y escenarios alrededor del mundo y sus aportaciones metodológicas contribuyeron al establecimiento de la danza moderna estadounidense.

Su propuesta artística estuvo relacionada con un tipo de expresión corporal que consistía en la apropiación de un tema, una idea, una sensación o un sentimiento que se traducían en danza; dicho de otra forma, estos creadores deseaban hablar con su cuerpo bailando descalzos (Barril, 1987, p. 13).

Martha Graham y Doris Humphrey “componen una obra importante ilustrando el clima de desconcierto emocional que llevan dentro y reflejando al mismo tiempo las preocupaciones de orden filosófico y estético de los años 1930-1950” (Barril, 1987, p. 15). Este periodo dancístico se caracterizó por desarrollar movimientos expresivos dramáticos en los que el virtuosismo corporal y el gesto tenían un espacio notable. “En otras palabras, si la obra era dramática (sin importar el tema), tenía un conflicto, un clímax y un desenlace, y si era una obra de movimiento puro, usaba los instrumentos de composición de la música clásica tales como tema y variaciones, el rondó, etc.” (Livet, 1978, p. 14). Así, la trama de la historia o la trama sonora guiaban las composiciones, acompañadas de las técnicas de movimiento establecidas generalmente por sus coreógrafos.

Estos dos factores contribuyeron a que la danza moderna obtuviera popularidad, sobre todo debido al virtuosismo de sus movimientos y a que la coreografía podía ser fácilmente interpretada a través de la trama, asunto que cambiará en la danza contemporánea y posmoderna.

1.3.2 Danza contemporánea

Antes de comenzar aclaremos que el término “contemporáneo” tiene una valencia temporal y estética en lo que se refiere a la danza, que en ocasiones puede crear confusión (Kwan, 2017, p. 39). Dentro de este apartado utilizaremos la implicación estética sobre esta expresión. Aunque ciertamente hoy el debate sobre este vocablo persiste, lo haremos a un

lado por no representar un asunto de relevancia para esta investigación. En lo que sigue y con el fin de comprender los rasgos fundamentales de la danza contemporánea, recuperaremos las posturas de Anne Livet, Jaques Barril y Alberto Dallal.

La aparición de esta forma fue consecuencia de una ruptura con la danza moderna. En este sentido, su arribo puede explicarse a partir de las exploraciones escénicas realizadas por Alvin Nikolais, Merce Cunningham, Paul Taylor y Murray Louis, entre otros bailarines herederos de las técnicas modernas que, al generar discursos escénicos novedosos, lograron independizarse de sus maestros (Barril, 1987, p. 17).

Esta generación exploró nuevas posibilidades escénicas relacionadas con el tiempo, el espacio y la abstracción del drama. Sus propuestas se encaminaron al uso del gesto cotidiano, del movimiento por sí mismo y la indeterminación (p.17). El primero en dar este salto fue Merce Cunningham, con quien “la danza se convirtió en un arte abstracto que ya no podía interpretarse, porque el movimiento mismo era el significado”. Asimismo, empleó procedimientos de azar para presentar una danza como una situación no jerárquica impredecible (Livet, 1978, p.14). Su trabajo escénico logró desarrollar un lenguaje de movimiento con bailarines entrenados, muy de cerca al ballet, que no necesitaba más que el cuerpo del bailarín ejecutando en el espacio para crear danza. Cunningham “[descartó] la idea de que la danza [fuera] narración gestual de temas anecdóticos [...] Para él la danza no [debía] ser un medio de evocar, al igual que [excluyó] de sus composiciones toda motivación presentida” (Barril 1987, p. 234).

El aparato escénico no era más que un acompañamiento y el movimiento corporal abstracto se convertía en el protagonista. Para este coreógrafo, la cuestión principal era separar al movimiento del gesto y la sensación, para, así, convertirlo en trazo corporal. A su

juicio, los movimientos “se sitúan en cualquier punto del espacio, se producen en cualquier momento en el tiempo y sólo están afectados por una energía particular” (p. 233).

Cunningham explora el movimiento separado de cualquier elemento escénico y emotivo, generando una danza que no *representa*, sino *es*. Una danza que partía del principio según el cual, la base de la expresión del movimiento es la energía. Sin embargo, pese a sus múltiples innovaciones, Cunningham “nunca cuestionó el hecho de que las danzas debían ser ejecutadas por bailarines entrenados” (Livet, 1978, p. 15).

Además de lo ya dicho, el trabajo de Cunningham estuvo relacionado con el de otros artistas de la época, con los cuales inició procesos de colaboración para la escena dancística. Así lo describe Sally Banes (1987):

Sin corresponder directamente en ritmo, tono, color o forma, los elementos expresivos que coexisten simultáneamente en la danza, la música y el decorado, crean un efecto global. Cunningham, entre cuyos colaboradores han estado los compositores John Cage, David Tudor, David Behrman, Christian Wolff, Pauline Oliveros y La Monte Young, y los artistas visuales Robert Rauschenberg, Jasper Johns y Andy Warhol, no está interesado en asegurarse de que el público reúna los elementos para “obtener” un mensaje particular del evento dancístico, sino en presentar una variedad de experiencias (auditiva, visual, cinética) que el espectador pueda interpretar, seleccionar o simplemente absorber de manera libre (p. 23).

Esta cita nos muestra un buen panorama del espíritu colaborativo que Cunningham utiliza en la creación de sus danzas. El movimiento es un lenguaje escénico que por sí mismo no debe acompañarse necesariamente, en cambio, sí nutrirse de otras artes.

Las experimentaciones encaminadas a la danza de Cage-Cunningham que mencionamos párrafos arriba, estuvieron relacionadas con el espacio, el azar y la

indeterminación (Livet, 1978, p. 14). De modo que, con ellas, la danza contemporánea comenzó a experimentar dentro de la escena distintas colaboraciones con procesos matemáticos, música en vivo, video, dispositivos escenográficos no figurativos, etcétera. La influencia más clara de John Cage sobre las composiciones coreográficas de Cunningham es, sin lugar a duda, que cualquier sonido puede ser música. Dentro de la obra del coreógrafo esta creencia es adoptada y trasladada a la danza, donde las composiciones, además, pueden contener cualquier movimiento cotidiano y ser apreciado como arte (p.14).

1.3.3 Danza posmoderna

La década de los sesenta, periodo en el que nace la danza posmoderna, generó grandes cambios dentro de los paradigmas de pensamiento universal. En ella podemos observar sociedades y generaciones de jóvenes que retan a los mayores para hacer escuchar su voz. En ese tiempo, los artistas neoyorquinos tomaron el elemento más valioso, simbólico y revelador para expresarse: su propio cuerpo, primer elemento que modifica su manifestación, dando pauta a la emergencia de la danza posmoderna. Al respecto, Diana Taylor (2011), académica norteamericana dedicada a los estudios del *performance*, escribe: “En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos” (p. 11).

Al ser un elemento que difícilmente puede ser controlado, el cuerpo constituyó la principal herramienta de exploración para estos artistas. En los estudios teóricos sobre el asunto se menciona que, “el tema del cuerpo y su poderoso sentido social se abordó frontalmente y ya no como instrumento para metáforas expresivas” (Banes 1987, p. 58).

Las exhibiciones de danza posmoderna omitieron la representación para dar paso a la presentación. El cuerpo ya no era un “instrumento para dichas metáforas”, pues ya no se limitaba a ser un personaje, un vestuario o una iluminación. Dado que, en sí mismo contiene signos étnicos, biológicos, sociales y políticos, para la danza posmoderna y el *performance* el cuerpo como símbolo resulta suficiente.

Los artistas de entonces tuvieron claro el potencial comunicante de un cuerpo expuesto, despojado de caretas y artificios. Por ello, “los coreógrafos utilizaron deliberadamente artistas no entrenados, en su búsqueda por hallar el «cuerpo natural», incluyendo desnudos, escenas de situaciones cotidianas, e imágenes sexuales explícitas” (Banes 1987, p. 58). Es así como la danza comenzó a experimentar en escena con cuerpos entrenados en otras técnicas y con cuerpos no entrenados, revalorando el movimiento sin pretensión. Las acciones que crean expresiones cotidianas enmarcadas dentro de un acontecimiento estético “reflexionan” distinto que anteriores propuestas escénicas que recurren a elementos teatrales.

Las propuestas artísticas en torno al cuerpo respondieron a nuevas estéticas, mientras que las acciones cotidianas empezaron a formar parte del universo de la escena. La singularidad y la diferencia fueron pensadas como características de gran importancia en el proceso de expresión. El que estos artistas no necesitaran más que su cuerpo, sus palabras e imaginación para presentarse frente a un público (Taylor, 2011, p. 8), hizo posible un diálogo más cercano con el espectador, ya que, los cuerpos identificados en escena podían percibirse como cuerpos cotidianos.

Los bailarines posmodernos se negaron a los espejos y los salones de danza, cambiaron la ropa ajustada —tan común en la danza contemporánea y moderna— por vestuarios holgados (casi “pijamas”) que permitían la emergencia de un movimiento que no

podría haber nacido nunca de secuencias de danza predeterminadas. Caminar, correr, saltar, ir al piso y cargar, formarían desde entonces parte integral del lenguaje escénico (Banes, 1987, párr. 4).

Otro elemento interesante a considerar es el espacio. Como se mencionó anteriormente, el bailarín de danza posmoderna no necesita más que su cuerpo en la ejecución de su arte, por tanto, no necesita ya ni de las luces ni de los teatros ni de los escenarios, cualquier lugar puede ser usado para una presentación.

Los artistas neoyorquinos a los que hicimos referencia poco antes, usaban azoteas, parques, aceras y, en suma, cualquier sitio que se les ocurriera para experimentar. Uno de los lugares que hasta ahora se considera representativo del movimiento posmodernista en danza, es la Iglesia Memorial Judson (The Judson Memorial Church), donde se hicieron experimentaciones con el lenguaje corporal escénico. Hasta nuestros días, esta iglesia es empleada como centro cultural.

Los artistas se dispersaron dentro de su comunidad, ocupando espacios que potencialmente podrían transformarse en plataformas de experimentación y que antes habían sido ignorados, y, al hacerlo, pudieron integrarse al entramado cotidiano de los espacios públicos, que más tarde serían legitimados. Los artistas escénicos que no tenían acceso a teatros o los artistas plásticos que no llegaban a las galerías, participaron de este arte-acción en acto de ruptura y rechazo hacia el predominio institucional y económico predominante (Taylor, 2011, p. 8). Todos estos aspectos lograron que el arte saliera de los espacios normativos y hegemónicos para encontrarse con un público distinto.

Desde los elementos centrales de la danza posmoderna y el *performance* —cuerpo y espacio— se puede apreciar el cambio de paradigma que se vivía en ese momento histórico, cambio que permitió que los jóvenes se atrevieran a retar al arte dominante. Es así que el

cuerpo desafió reglas y cánones, posibilitando exploraciones que, a su vez, suscitaron formas de expresión artística. Con este intercambio de ideas entre artistas, las colaboraciones se multiplicaron. Los principales representantes de la danza posmoderna fueron alumnos de Cunningham, que, como él, continuaron la línea de exploración del movimiento. Entre ellos destacan Paul Berenson, Simone Forti, Steve Paxton e Yvonne Rainer. Estos artistas escénicos se relacionaron rápidamente con otras expresiones escénicas emergentes como los happenings, los *performance* y el teatro experimental.

SEGUNDO CAPÍTULO

Colaboración y las artes en México

En este capítulo ofrecemos algunos ejemplos de colaboraciones artísticas mexicanas con el fin de analizar los métodos de trabajo entre creadores, así como detectar qué mecanismos son semejantes o divergentes respecto a los procesos de creación interdisciplinarios que abordaremos durante el siguiente capítulo. Además, estos ejemplos tienen la virtud de acercarnos cronológicamente a nuestro objeto de estudio, *Tr3s*, permitiéndonos situar la obra al interior de una secuencia de herencias colaborativas.

La historia de las relaciones artísticas en México es tan vasta como el campo mismo de las disciplinas que la integran. Aunque podríamos encontrar muchísimos ejemplos sobre los tiempos y circunstancias en que éstas tuvieron lugar y se desarrollaron, lo cierto es que tal encomienda supera por muchos los límites de esta investigación. Es por ello que se han elegido únicamente tres casos que, por sus características particulares, responden a cuestiones medulares a nuestro estudio. Las razones que nos han servido de criterio se identifican a continuación: La primera es la relevancia de los creadores elegidos dentro de su disciplina. La segunda es una red de colaboraciones entre creadores que estudiaremos en este capítulo. Se puede identificar este tejido desde los años cincuenta hasta, aproximadamente, los noventa. Durante este periodo encontramos un sinnúmero de colaboraciones, por ejemplo, la de Vicente Rojo y Octavio Paz o la de este último con el Grupo Poesía en Voz Alta (UNAM), espacio en el que, por aquellos años, trabajarían también Alejandro Jodorowsky y Héctor Mendoza, quien fuera maestro de Raúl Parrao. Si bien no son éstas las únicas colaboraciones representativas de este tiempo, sí son las que nos permiten plantear con mayor claridad la sucesión de trabajos colaborativos. Por último, la elección de estos autores y

piezas responde a que, la información documental sobre ello obtenida, sugiere que se trataron de colaboraciones muy próximas a lo que hemos llamado creación interdisciplinar.

Aunado a lo anterior, este recorrido histórico nos hará posible identificar cómo es que los trabajos colaborativos van acercándose poco a poco a la danza contemporánea, ya que, de ignorar el valor de este contexto, caeríamos en el error de asumir que Alicia Sánchez y su equipo realizaron una “genialidad”, un espectáculo surgido sin ningún precedente.

2.1 Artes Visuales

La década de los cincuenta fue una etapa de importantes cambios y transformaciones para las artes plásticas en México. La muerte de José Clemente Orozco en 1949 fue un hecho relevante ya que, además de perder a uno de los grandes del muralismo, muere con él la posibilidad de renovación de este tipo de pintura, cuya vigencia se había extendido más de tres décadas (Manrique, 1986, p. 2155).

El movimiento nacionalista en la pintura había hecho del muralismo su bandera y centrado la plástica mexicana, “pese a encontrarse en el ápice, si no de la producción real sí de la estimación crítica, era completamente distinta a la pintura moderna de Europa y de la que empezaba a componerse en los Estados Unidos” (p. 2155). Treinta años dedicados a la escuela muralista habían llevado a México a convertirse en una especie de isla.

En este punto, tres artistas ampliaron el panorama de la plástica mexicana: Juan Soriano, Pedro Coronel y Ricardo Martínez, quienes, a finales de los años cincuenta, no encontraban cabida dentro de las galerías institucionales de la capital del país. De esta inquietud nació la búsqueda de espacios alternativos que funcionaran como plataformas generacionales, lo cual no puede sino motivarnos a establecer puentes interpretativos entre

la rebeldía de las generaciones de los años veinte y treinta y la rebeldía franca de los cincuenta (p. 2156). Escritores, literatos, artistas plásticos, entre otros, tomaron una actitud de no sometimiento frente a las exigencias nacionalistas. Se manifestaban a través de su trabajo con posiciones ajenas, contrarias e irreductibles, que presentaban dos caras de la misma moneda (p. 2157). Aprovechando este paralelismo generacional, los artistas que nos ocupan retomaron los ideales de la contracorriente y generaron espacios independientes para exponer en la Ciudad de México. Estos nuevos espacios propiciaron la emergencia de nuevos lenguajes visuales que irrumpían y desbordaban los cánones de la academia, suscitando un impulso generalizado por experimentar nuevas propuestas.

Este es el ambiente en el que inicia la década de los sesenta. La gestación de un movimiento artístico fuera de las instituciones contribuyó a renovar la atmósfera creativa y a replantear los valores de creación. A la par, otro factor importante que impulsaría al movimiento fue, paradójicamente, el que realizó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) para la exposición con motivo de los juegos olímpicos de 1968. La “Exposición Solar”, como se le llamó entonces, fue una exhibición que buscaba visibilizar las tendencias del arte en México. Sin embargo, treinta y cinco artistas publicaron una carta donde sugerían cambios a la convocatoria, argumentando que, de no ser así, se abstendrían de participar. Las objeciones de esta carta —publicada por los principales periódicos del país (García 2014, p. 42)— pueden resumirse como sigue:

1. El estrecho criterio sobre los formatos de participación (pintura, escultura, gráfica y acuarela). Según las palabras de los objetores, estos formatos eliminaban inaceptablemente la configuración de las obras y la “libertad

creadora del artista” (p. 42). Aunado a la falta de información, que colocó a la acuarela (una técnica) al lado de formatos de obra.

2. Premios en el Salón Nacional. Los artistas no estuvieron de acuerdo en que premiaran su trabajo, ya que “sólo servían para fomentar el espíritu comercial” (p. 42) de las obras.
3. No hubo una invitación personal a artistas con trayectoria. Desde su punto de vista, se cometió una omisión al reconocimiento de su obra.

Algunas de las personalidades que firmaron el escrito fueron Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas y Rodolfo Nieto. A raíz de esta inconformidad, el INBA replanteó su convocatoria y trató de incluir a la mayoría de los artistas posibles, sustituyó los premios por adquisiciones e invitó a artistas personalmente. Pese a ello, entre los firmantes se integró un nuevo grupo independiente y, a excepción de Jesús Reyes Ferreira, ninguno participó en la exposición mentada (p. 42).

Como parte de su inconformidad, la lista de peticiones fue un “reflejo de las inquietudes que desbordaban fronteras” (p. 42). Estos artistas manifestaron la necesidad de un “espacio ajeno a [los] recintos oficiales”, donde no se limitaran las formas creativas, y tomaron la iniciativa de crear el Salón Independiente, que presentaría su obra en las mismas fechas que la “Exposición Solar”, pero que no estaría ligado a ninguna institución.

Al asumir un compromiso social abierto, los artistas consideraban que “su obligación [era] contribuir en la medida de [sus] [...] posibilidades a que México [alcanzara] la máxima brillantez al mostrar al mundo su desarrollo y su cultura en [...] [ese] año olímpico” (p. 43). Esta idea fue un detonante para las posibilidades de creación, pues, por vez primera, artistas

de distintos lenguajes plásticos se reunían fuera de los marcos institucionales para explorar más allá de los formatos comunes.

El compendio de inquietudes expuesto generó un ambiente de experimentación y diálogo a partir del lenguaje visual, independientemente de la técnica o formato. Los creadores desecharon las ideas canónicas y buscaron nuevos espacios que acogieran sus inquietudes estéticas, “adoptando una postura antioficial y antiacadémica que sería considerada como acto de rebeldía y gesto de avanzada ante el clima autoritario y de efervescencia que entonces se vivía” (p. 44).

La primera exposición del Salón Independiente se llevó a cabo en la calle Hamburgo #103, en la Galería Pecanins, el 15 de octubre de 1968, a dos semanas de la matanza de Tlatelolco (p. 43). Algunas de sus premisas básicas fueron enunciadas en los siguientes términos:

- El Salón Independiente será organizado y administrado por los mismos participantes.
- El Salón Independiente dará absoluta libertad en lo que a técnicas o tipos de expresión se refiere.
- No se otorgarán premios de ninguna clase, ni se fijará el número o tamaño de la obra.
- Se repartirá equitativamente el espacio disponible, quedando cada uno de los artistas en libertad de ese espacio de acuerdo con su conveniencia.
- Este reglamento está sujeto a cambios previa votación de los miembros del Salón. (García, 2014, 43).

Sus dos primeras exposiciones se realizaron bajo estos criterios, en los que se deja ver la preeminencia del carácter comunitario y el intento por mantener la cohesión de los artistas

desde el punto de vista de sus exploraciones estéticas sin que éstas se vieran limitadas por la imposición de ninguna técnica o temática. La crónica y la crítica de la época aplaudieron sus esfuerzos por organizarse y promover a un grupo que albergaba diversas tendencias estéticas (p. 44).

La tercera muestra tuvo lugar en un contexto en el que prevaleció el carácter colectivo. Comenzaron a trabajar en julio de 1970 en equipos divididos en cinco ambientes. La muestra se realizó dentro del Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM. El lugar estuvo dividido en espacios de superficies diversas que propiciaba una atmósfera “colectiva y anónima” (p. 45). Los ambientes quedaron organizados en distintas salas atendiendo a la siguiente estructura:

Sala 1. Geométrica. Negra. Formas geométricas, rígidas, luz dirigida. Sala 2. Estructura. Ambiente que simula el interior de una escultura, con pintura mural rompiendo y recomponiendo dicha estructura. Sala 3. Representación. Escenas con maniqués, escultura, pintura, etc. Sala 4. Proyección. Reflexión, transparencia y proyección en sala oscura. Sala 5. Espectáculo. Ambiente dramático y feria. Pasillos ambientales de forma irregular, tipo túnel, para unir las salas entre sí, con contribuciones de todos los artistas (p. 45).

Es claro que la organización trabajó pensando en la colaboración entre formatos plásticos de representación. Pilar García nos menciona en este sentido que la estructura de la exposición buscaba la “participación de algunos de sus miembros en trabajos colectivos para el pabellón mexicano de la Feria Mundial de Osaka 1970” (p. 45). Así pues, la experiencia en Osaka inspiró la creación de una muestra en la que el ambiente de colaboración y experimentación

plástica se encontraron de frente con una generación ávida de nuevos sistemas de creación y exposición.

Para este proyecto, los artistas decidieron presentar todas las obras en papel y cartón (donado por Cartonajes Estrella), utilizando pinturas vinílicas y anilinas por falta de recursos. En el mes de noviembre trabajaron en salones del MUCA en estrecha convivencia (p. 45). Según la crítica, aunque las piezas presentadas no estuvieron logradas del todo, ofrecían un gran “interés en cuanto experimentación y soportes no tradicionales” (p. 45).

Se destaca principalmente el comportamiento de avanzada de este grupo que deseaba con ahínco separarse de los estándares habituales de producción. Es a partir de la experimentación y colaboración que, entonces, pudieron crear nuevas plataformas de promoción de su arte, contribuyendo a la investigación artística mexicana.

2.1.1 Vicente Rojo: *Discos Visuales* (1968)

Como apuntamos párrafos atrás, el clima en la plástica mexicana de la década de los sesenta presentaba ya ciertos rasgos colaborativos. Otra línea de trabajo que se intensificó durante dicho periodo fue la “abstracción”, resultado de la “urgencia” (Medina 2007, p. 124) por reflexionar fuera del discurso nacionalista hegemónico.

“En noviembre de 1976 en el Museo de Arte Moderno (MAM) [...] se inauguró una exhibición titulada *El geometrismo mexicano. Una tendencia actual* [que] agrupaba a pintores, escultores y arquitectos” (p. 124), conjuntando distintos lenguajes visuales a propósito de la reducción de las formas dentro de la imagen. Juan Acha llegaría a afirmar que el “geometrismo” era la contrapartida del supuesto predominio de “los conceptos

emocionalistas del arte que dominaron en México durante casi medio siglo” (2007, p. 124); conceptos que, claramente, se habían agotado para dar paso a nuevas reflexiones gráficas.

Vicente Rojo, diseñador, pintor y editor, miembro de este movimiento plástico, comenzó una colaboración artística con el poeta, ensayista, literato y diplomático Octavio Paz. En conjunto idearon, compusieron y produjeron dos “libros-maleta”. Rojo se puso en contacto con Paz al enterarse que éste escribía un ensayo sobre Marcel Duchamp, proponiéndole editar un libro intervenido con su propio su trabajo. Paz, quien por entonces se encontraba en la India como Embajador de México, aceptó de inmediato y comenzaron a trabajar. En agosto de 1968, el proyecto derivó en “un objeto editorial múltiple que incluía dos volúmenes separados para el estudio de Paz y una antología de textos de Duchamp” (Medina y De la Garza, 2015, p. 10).

El primer volumen, *Marcel Duchamp: libro maleta*, consistió en un libro dentro de una caja en cuya cubierta se podía apreciar la imagen de un tablero de ajedrez. Andersson (2015) describe el producto como sigue:

Estuche de cartón con dibujos de tablero de ajedrez, de 32x21 cm, con una caja encuadernada en tela verde, con 6 objetos de arte:

1 (libro): Octavio Paz: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. Paño verde con letras negras en la columna vertebral y el tablero delantero.

2 (libro): *Marcel Duchamp: Textos*. Traducción de Tomás Segovia.

3: *El Gran Vidrio*. Reproducción fotográfica impresa en plástico, colocada en un marco de tarjeta blanca.

4: 3 reproducciones en color, impreso en carta: *Desnudo que desciende una escalera*, y *La Novia* 1912 y *El rey y la reina rodeados de desnudos rápidos* 1912. Las reproducciones se colocan en un bolsillo en el tablero interior trasero.

5: Un sobre con nueve reproducciones de *Ready-made*. Un sobre de estampado de tablero de ajedrez con 9 reproducciones de *Ready-made*, en el tamaño de postales.

6: Un álbum fotográfico, con reproducciones de textos autógrafos, una nota biográfica de Marcel Duchamp y un retrato-recuerdo.

7: Folleto con grapas que contiene reproducciones de fotos y caligrafía de Duchamp, con una hoja suelta de datos biográficos, y una foto de pie de cartón de Duchamp. (párr. 1).



Figura 1. Marcel Duchamp: libro maleta (1968).

En este trabajo se puede observar la colaboración a partir del diseño editorial del texto. La idea de la composición es claramente un homenaje a la *Caja verde* (1912) de Duchamp, mientras que el texto de Paz es un estudio sobre *El gran vidrio o La novia desnudada por sus solteros* (1915-1923), del mismo autor. De acuerdo con la lectura de Paz, las piezas artísticas de Duchamp no debían entenderse como meras imágenes, sino como reflexiones *hechas imagen*.

La *Caja verde* de Duchamp —también un libro-maleta— es un pieza complementaria que contiene imágenes y litografías para entender *El gran vidrio*. Siguiendo este modelo,

Vicente Rojo se valió de los argumentos de su colaborador literario en la realización de sus ilustraciones y juntos lograron aproximar al lector–visualizador a la comprensión del horizonte del ensayo y de la obra de Duchamp. Por su parte, el segundo libro–maleta fue una “creación manipulable” basada en una promoción comercial de la aerolínea TWA que Paz había imaginado para crear un “álbum de cuatro poemas cambiantes y transformables” (Medina y De la Garza 2015, p. 11). Esta colaboración consistió en que los poemas del literato se plasmaran en impresos en forma de discos que contenían calados y que, al girarse, modificaban el texto. El diseño objetual y gráfico de *Discos Visuales* (1968) (Medina, 2007, p. 126) estuvo a cargo de Vicente Rojo.

Los *Discos* evocaban un “juego combinatorio” en el que el manipulador podía mover las frases y versos que Paz había escrito en *Blanco* (1966). La obra se encontraba en el límite de ser una pieza visual y un texto vanguardista. Su construcción se centra en el dinamismo entre la imagen, el texto y el azar. Esta pieza constituye un ejemplo representativo del modo en que distintos lenguajes creativos pueden ser combinados, primero, en virtud de la forma de los objetos mismos que la integran y, segundo, por el universo simbólico-estético que crean a su través. El libro-maleta es un estuche transportable que contiene libros y litografías, que se presenta como un catálogo visual y textual teórico de un artista trascendente de la plástica mundial. La segunda pieza es un estuche a la usanza de los sobres que contenían los discos de acetato. En ella pueden apreciarse discos geométricos que aluden a símbolos aéreos. Las palabras son móviles y, en conjunto, imagen y texto, permiten crear azarosamente poemas.

Obvio resulta decir que ambas estaban por completo fuera de los cánones de una exposición plástica o del formato tradicional de los libros. Escapaban a la posibilidad de presentarse como piezas exclusivas de un *corpus* disciplinar determinado y en ellas se ponían

de manifiesto las probabilidades ilimitadas de la conjugación entre dos o más lenguajes artísticos.

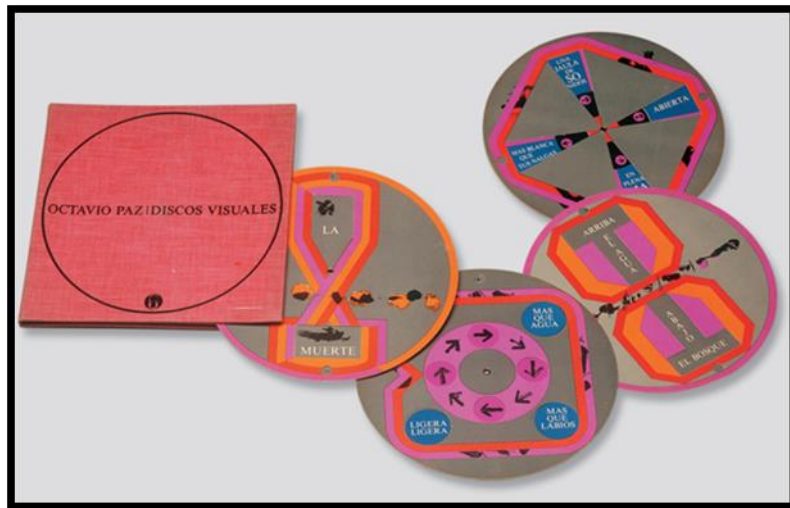


Figura 2. *Discos Visuales* (1968).

2.2 Teatro

Como ya se ha anticipado, la década de los cincuenta vio nacer al grupo experimental Poesía en Voz Alta, colectivo escénico propuesto por Juan José Arreola, que dependía de Difusión Cultural de la UNAM (Aguilar Zínser, 2011, p. 129). Alrededor de las puestas en escena de este grupo se congregaban artistas de distintas disciplinas para crear espectáculos innovadores, muy apartados del teatro por aquel entonces predominante.

Algunas de las personalidades que trabajaron en la creación de las piezas escénicas fueron el propio Juan José Arreola (poeta, actor y ensayista), Octavio Paz (literato, poeta, ensayista y dramaturgo), Juan Soriano (pintor, escultor y escenógrafo), Joaquín Gutiérrez Heras (compositor), Antonio Alatorre (filólogo), Leonora Carrington (pintora), Luis Ibáñez, (actor), Juan José Gurrola (estudiante de arquitectura y actor) y Héctor Mendoza (actor) (p. 129-131).

Carlos Monsiváis (2006) lo describe como un grupo de “ambición cosmopolita, estudio meticuloso, [...] descreimiento de las grandes actuaciones virtuosas [...], instauración de la igualdad entre poder verbal y movimiento dinámico de la escena” (p. 1075). Sus puestas en escena se basaban en textos que proponían los literatos y se realizaban a partir de fragmentos u obras cortas. La escenografía y el vestuario se elaboraban en diálogo con la propuesta estética del director y, la música, interpretada en vivo durante las representaciones, era compuesta exclusivamente para el espectáculo. Según nos dice Aguilar Zínser (2011), algunos de los programas estuvieron mejor logrados que otros.

El aspecto más relevante de este grupo fue la apertura a nuevas formas de creación y colaboración escénica, formas que se atrevían a ir más allá del “manejo estereotipado de la escena” (2011, p. 135). Las colaboraciones y los diálogos entre artistas de distintos lenguajes

comenzaron, pues, a llenar a México de originales formas de representación y nuevas plataformas creativas.

2.2.1 Alejandro Jodorowsky: “*efímeros pánicos*”

Alejandro Jodorowsky llegó a la Ciudad de México en 1959 como parte de la compañía teatral del mimo Marcel Marceau. De acuerdo con Gurrola (*cf.* García, 2005), en la capital del país se encontró con un ambiente artístico fértil en el que habitaban distintos grupos de jóvenes actores del Teatro Universitario, que, herederos del ímpetu del grupo Poesía en Voz Alta, constantemente trabajaban para desarrollar sus inquietudes experimentales. Jodorowsky comenzó de inmediato a hacer montajes de obras modernas como *Final de partida* de Samuel Beckett (1957), en 1960. En un solo año presentó y financió nueve montajes teatrales. Sus puestas en escena se caracterizaron por tener un espíritu transgresor que expresaba el malestar cultural de los jóvenes. Su trabajo fue la voz de una generación conformada por grupos subalternos interesados en “la disidencia sexual, la curiosidad psicotrópica, la experimentación espiritual, el escepticismo ante la modernización, en una palabra, el cuestionamiento de los límites represivos y productivistas que constituían la identidad burguesa” (Medina, 2007, p. 92).

En 1961 presentó *La sonata de los espectros*, de August Strindberg (1957), obra que retrata “cómo un hombre puede asomarse (a manera de premonición y de advertencia de lo que acontecerá) al mundo de los muertos” (Milán, 2006, p. 130). El montaje de Jodorowsky integraba “personajes” y escenas “inquietantes” —ej. una castración simbólica y la alusión explícita a una defecación (*Cf.* García, 2005)—, tanto así que la noche del estreno fue censurada y no volvió a presentarse.

2.2.2 Teatro Pánico

En 1962, en París, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor, Jodorowsky lanzó el Movimiento Pánico, una “asociación más simbólica que práctica en el contexto de una vanguardia que buscaba, entonces, encontrar un remplazo a la maltrecha hegemonía del surrealismo” (Medina, 2007, p. 93). A partir de entonces, el director produciría acciones escénicas sin guion, principalmente improvisadas y acompañadas de la participación del público. Las colaboraciones dentro de estos espectáculos se realizaron principalmente con artistas plásticos tales como Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Vicente Rojo y Alberto Gironella (p. 93). Estas nuevas propuestas fueron llamadas por el mismo autor como “efímeros pánicos”.

En 1965 Jodorowsky escribe *Teatro Pánico* (1965), texto en que describe sus puestas en escena como “una relación entre relaciones (*sic*) pictóricas y relaciones teatrales [...], el efímero pánico tiene como tarea abandonar la figuración y la abstracción para llegar a una manifestación concreta” (p. 11). Además de proponer con claridad un diálogo entre la plástica y el teatro y de encontrarse entre la frontera del arte-acción y de los concretos-plásticos, los “efímeros pánicos” deseaban borrar el margen entre realidad e irrealdad: “Todo es teatral y nada lo es. Los límites entre el «efímero» y la realidad se harían tan ambiguos como los límites entre pintura y escultura para los concreto-plásticos. Imperará el «efímero» pánico la elección hecha en un estado de euforia determinada” (p. 12). En esta misma línea, Ileana Diéguez (2014) nos menciona que este carácter liminal es una característica de los espectáculos que no caben en de los cánones parcelarios de una sola disciplina (p. 23).

Los “efímeros pánicos” eran acciones que podían realizarse en cualquier lugar, propensas a la improvisación y que, por tanto, no eran susceptibles a reproducción. Su

estética deseaba ser contestataria. Mediante la utilización de objetos y cuerpos creaban universos inquietantes, lo que nos da pistas de su concepción basada en acciones teatrales y elementos e imágenes relacionadas con la pintura y la escultura. Sin embargo, lo “que [...] marcaba al proyecto pánico era la ambición por enfrentar la pasividad despreciable del público” (Medina, 2007, p. 93).

Luego de llevar a cabo teatro experimental, todavía representando de forma mimética, pero en un gesto de rechazo hacia la condición imitativa del teatro, Jodorowsky se aventuró a crear por fuera de los escenarios para, así, exhortar al público a borrar los límites entre el arte y la vida. Estos espectáculos rompían los límites entre el teatro, la danza y la música. Las representaciones solían estar repletas de tantos objetos y acotaciones que difícilmente podían repetirse.

2.1 Danza escénica

La década de los ochenta implicó grandes cambios para México. La crisis económica causada por las malas inversiones de los gobernantes que apostaban al petróleo sin atender la inminente caída de su precio, la inflación —casi a un 100% a principios de la década— y la declaración de quiebra del presidente Miguel de la Madrid en 1982, propiciaron una oleada de inestabilidad social.

Los actos de protesta se hicieron presentes: bloqueos carreteros, tomas de oficinas de gobierno, boicots a televisoras, plantones, marchas y huelgas de hambre se apoderaron de las calles (Escalante *et.al.*, 2004). El temblor de 1985 trajo más incertidumbre a la sociedad, especialmente en la ciudad de México, donde, según los cronistas, la movilidad del gobierno fue débil y tardía, a diferencia de la rápida y dinámica reacción de los ciudadanos. El claro contraste entre la fortaleza de la sociedad y la debilidad del gobierno —que parecía no tener

control sobre los asuntos del país— era advertida por los mexicanos, quienes optaban hacerse cargo de las crisis.

Es en este panorama que se desarrolla “la danza contemporánea independiente”, llamada así por varios teóricos, precisamente, debido al creciente número de grupos independientes en relación con décadas anteriores. Según Alain Baud (1992), dicho fenómeno se debía a que la danza contemporánea se había convertido en “una expresión artística y cultural mundial” (p. 82), aumentando su popularidad y suscitando la aparición de carreras profesionales a lo largo del país. Baud indica que, al principio de la década, existían cuatro o cinco grupos independientes, pero que, a lo largo de ella, el número de agrupaciones se incrementó considerablemente.

Debido a la escasez de apoyos presupuestales, la mayoría de estos grupos tuvo una “existencia fugaz” (p.84) y, aunque ello hizo difícil la acumulación de registros estables, los nombres de algunas compañías perduraron. Aunque la presencia de grupos independientes en la danza contemporánea mexicana comenzó en los setenta con Expansión 7, Forion Ensemble, Valentina Castro Danza Teatro Mexicano, entre otros. Los ochenta vieron nacer a Barro Rojo, Ux Onodanza, Contradanza, Contempodanza, Antares, Marco Antonio Silva con su grupo Utopía, Asalto diario y Cuerpo Mutable, por mencionar algunos (Rueda, 2017, p. 133)

Durante este mismo periodo, el campo de la danza mexicana se dejó influir por la presencia de compañías extranjeras. Tal es el caso, por ejemplo, de la compañía de Pina Bausch, que estuvo en nuestro país el 13 de agosto 1980 (Tortajada, 2006, p. 1313). En palabras de Tortajada: “Bausch reveló a los bailarines y coreógrafos mexicanos, no necesariamente los determinó en su trabajo, pero sí les abrió una puerta más para la creación y la experimentación” (p. 1311).

Otra cuestión a tener en cuenta en nuestro análisis, fue el crecimiento de algunos organismos que abrieron los escenarios de la danza contemporánea fuera de los espacios dominantes. Una asociación que promovió y organizó varias representaciones dancísticas fue Danza Mexicana A.C. (DAMAC), creada en diciembre de 1985. Esta asociación nació con la idea de agrupar al gremio de la danza (Baud, 1992, p. 118) y sus objetivos eran muy ambiciosos. Después de varios años se convirtió en un organismo promotor y gestor más que gremial. Uno de los eventos significativos propuestos por DAMAC fue el llamado “Encuentro de Danza Callejera” en 1986; acontecimiento inspirado en los movimientos sociales surgidos tras el terremoto de 1985, cuando diversas compañías de danza contemporánea salieron a bailar a las calles y que continuó por varios años.

Además, en 1980, la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el Fondo Nacional Para Actividades Sociales (FONAPAS) instauraron el Premio Nacional de Danza. Este premio fue tomado como “un estímulo a la renovación del lenguaje coreográfico” (Cardona, 1990) y en él participaban coreógrafos menores de cuarenta años. La primera ganadora de este certamen fue Cristina Gallegos, ex bailarina del Taller Coreográfico de la UNAM y en esos momentos directora de Danza Libre Universitaria, también dependiente de la UNAM.

A modo de resumen podemos decir que, durante el tiempo mencionado, el campo de la danza contemporánea en la Ciudad de México y en otras partes del país logró consolidarse generando la proliferación de grupos independientes profesionales, constituidos por egresados de las escuelas de danza de la República.

2.2.3 Raúl Parrao, UX- *Onodanza*

Raúl Parrao nació en Ciudad Juárez, Chihuahua en 1963. Se trasladó a la Ciudad de México por situaciones familiares y en 1982 comenzó sus estudios dancísticos en el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), actual Centro de Investigación Coreográfica (CICO). Menciona en entrevista (2013) que en este tiempo se interesó por asistir como oyente a algunas materias de la carrera de teatro ofrecida por la UNAM, donde tomó clases con Héctor Mendoza.

Parrao es uno de los bailarines que fundaron la compañía de danza contemporánea Contradanza (1983), con el que obtuvo el primer lugar como intérprete en el premio INBA-UAM (1984), antes llamado Premio Nacional de Danza. Al salir de Contradanza, el bailarín reunió a varios estudiantes de danza para comenzar su trabajo como coreógrafo y en 1985 se hizo de nueva cuenta acreedor al Premio mencionado con una de sus primeras obras, *Héroes*, pero ahora por coreografía.

Sin embargo, de inicio, las propuestas escénicas del coreógrafo no fueron bien aceptadas; según su propio relato, constantemente le decían que aquello “no era danza”. Fue por ello que nombraría UX Onodanza a su naciente compañía. Al respecto, comenta: “Al inicio no le gustó a mucha gente la propuesta, la X era la negación, Onodanza era ser o no danza” (Parrao, 2013).

En *Héroes* participaban muchos intérpretes: quince bailaban, otros se limitaban a caminar, otros realizaban acciones concretas y demás. El equipo que permaneció —y que más adelante conformaría el grupo de UX Onodanza— estaba integrado por Rodrigo Angoitia, Ángel Méndez, Rocío Zamora y Gerardo Delgado. Algunos meses más tarde se integró Alicia Sánchez y, al siguiente año, Claudia Lavista.

A partir de entonces “todo se fue vinculando con la X, con la negación, con las cosas que chocan” (Parrao, 2013). En 1987 se presentó el primer programa completo de Raúl

Parrao y su grupo, titulado *Ps Ps UX Onodanza* en el Teatro de la Danza de la Ciudad de México, “con la idea de que voltearan y decir (*sic*), aquí estamos” (Parrao, 2013).

Este programa consistía en varias obras cortas, cada una dotada de un tono distinto. Rodrigo Angoitia (2016), menciona en entrevista que en el programa se jugaba con la idea de la “no-danza”. Algunas piezas hablaban sobre la ridiculización, se presentaba un trío con personajes *fancy*, de moda, moviéndose mecánicamente. Este bailarín recuerda que era un programa variado y que fueron los primeros pasos del universo que exploraría Parrao en sus piezas.

Angoitia opina que UX Onodanza se puede caracterizar por tres grandes etapas:

1. Transcurre desde el inicio del grupo hasta la puesta en escena de *Comics*, en 1989. El montaje estuvo tres semanas en la sala Miguel Covarrubias de la UNAM, asunto que, según este bailarín, fue un hecho único, pues los grupos independientes nunca recibían más de un fin de semana.
2. Culmina con la puesta en escena *El entrayentando* (1990) basada en *El libro tibetano de los muertos* y llevada a cabo como una zaga espiritual. Esta puesta en escena contó con iluminación de Xóchitl González y escenografía de José de Santiago.
3. Inicia con “X” *para Idiotas* (1996), pieza de la que hablaremos más adelante.

Una característica de este grupo que, por aquel entonces, no le era común a la danza contemporánea, era su inclinación por los programas completos, es decir, por coreografías que duraban una hora. Lo más común era lo que había realizado Parrao, programas de obras

cortas. En ese y otros sentidos el trabajo de Parrao fue atípico en relación con las prácticas de otros grupos de danza contemporánea que producían en paralelo. La temática, la ejecución (sustentada más en acciones que en movimientos dancísticos), el formato de la obra, las colaboraciones con artistas de otras disciplinas, etcétera, sacaban a UX Onodanza del espectro tradicional de grupos dancísticos de la época.

Angoitia (2016) reconoce a *Un extraño en una tierra extraña* (1987) como la primera pieza de “danza bizarra” del grupo. La puesta en escena tuvo el formato de una obra completa y un complejo diseño escenotécnico construido en andamios de dos o tres pisos. Fue concebida como un proyecto visual total que, en su intento por evocar un ambiente carcelario y agresivo, reducía la presencia de movimientos dancísticos y anteponía la ejecución de acciones prototípicamente violentas. Se estrenó en un cruce de calles de la colonia Roma dentro del “Encuentro Callejero de Danza Contemporánea” de 1987.

Asimismo, Angoitia menciona que Raúl Parrao trabajó en muchas obras con diversos artistas, creando la dramaturgia. Recuerda, además, que el coreógrafo se apoyaba de un guion y que, en ocasiones, antes de comenzar la obra, tenía ya el argumento preparado; algo parecido a un *comic* en el que se podía ver la imagen, la acción y la narrativa. Así es como Parrao invitó a Angoitia a participar en “*X*” para idiotas.

“X” para idiotas, fragmentos de una historia del legendario hotel (1996)

Angoitia había salido por un tiempo del grupo y cuando volvió, Parrao le propuso interpretar a un personaje. Le mostró el guion con ilustraciones y narrativa clara. La puesta en escena estuvo pensada para la Sala Miguel Covarrubias, espacio escénico predilecto del coreógrafo. La escenografía fue realizada por Jorge Ballina y la iluminación por Víctor Zapatero.

Rosario Manzanos, cronista en 1996 de la revista *Proceso*, menciona sobre la puesta en escena:

Creado a partir de una curiosa anécdota en la que aparecen mutantes, ovnis, chichifos y toda una fauna de seres extraños y lascivos, el espectáculo incluye una gran producción, que, por fastuosa, resulta insólita para los tiempos de supuesta crisis por los que atraviesa la UNAM (parr.3).

Según la trama presentada, el SIDA había sido inoculado accidentalmente en la población y un chichifo (término despectivo para referirse a los homosexuales), Lula X, se encarga de expandirlo. El chichifo destruía los controles del Dr. Cerebro, desatando a una especie de dinosaurio con el que copula. Producto de este acto, la bestia ponía algunos huevos que Lula X utilizaría para inyectarse —a manera de *yonki*— una droga más potente. Tras la inyección, el protagonista muere.

“*X*” para *Idiotas* fue una puesta en escena donde se exploró un universo “como si se tratara de una historieta de ciencia ficción producto de los bajos fondos gays neoyorquinos” (Manzanos, 1996). Contó con un elenco amplio de intérpretes, bailarines y actores. Hubo dos monólogos largos en los que, de acuerdo con Angoitia, se jugaba con la palabra y el sonido. Se realizó una temporada de cincuenta funciones, algo nunca visto en el gremio, asunto que detonó reacciones desfavorables por parte de algunos coreógrafos y bailarines. Empero, Carlos Ocampo, director en ese momento de la Coordinación de Danza de la UNAM y colaborador cercano de UX Onodanza, defendió el proyecto.

Escenográficamente, el uso de la sala fue interesante. Las paredes del fondo de la sala se encontraban vacías, creando un ambiente sórdido, se utilizó un video y telones pintados que complementaban la atmósfera.

Dice Angoitia que la pieza se apoyaba en la música *Nine Inch Nails*, banda que se autodenomina como “rock industrial”, “rock alternativo” o “metal industrial”. El disco que corría a lo largo de la pieza era *Downward spiral* y Angoitia recuerda que, durante el proceso creativo, se revisaron las letras de las canciones a utilizar, mismas que hablaban de temas como el uso de drogas, el sexo, la violencia o las inclinaciones suicidas.

Raúl Parrao construyó esta pieza a su regreso de una estancia en Estados Unidos donde entró en contacto directo con estos asuntos. El coreógrafo coordinó los ensayos y propuso a sus bailarines y actores la forma de interpretar cada una de las escenas. Angoitia lo describe más como un director que como un mero coreógrafo, enfatizando que “Parrao es un artista que le inquieta realizar espectáculos, que a lo largo de los años no le importa cómo son catalogados, si como danza, danza-teatro o como espectáculos bizarros” (2016).

TERCER CAPÍTULO

Rasgos interdisciplinarios en procesos de creación de artes escénicas

Uno de los hallazgos más recurrentes de este trabajo, ha sido el encontrar una confusión constante en la práctica escénica sobre el significado y las diferencias que yacen entre la multidisciplinariedad y la interdisciplinariedad. En varios casos pudimos observar que la palabra “interdisciplina” era usada indiscriminadamente para describir procesos multidisciplinarios o simplemente colaborativos, en los que convivían más de dos disciplinas.

Es por ello que en este capítulo plantearemos una serie de lineamientos teórico-conceptuales que nos permitirán definir de manera sintética aquellas características que deberían tener los procesos interdisciplinarios. La base teórica de estos puntos la encontramos en las investigaciones de Guy Palmade (1979) —comentadas ya en el primer capítulo—, en las cuales se analiza el trabajo de distintos grupos de investigación interdisciplinarios. En aras de la síntesis, en lo que viene condensaremos sus reflexiones en ocho rasgos prototípicos del trabajo interdisciplinar escénico. Los primeros cinco puntos reflejan elementos esenciales, los siguientes tres son condiciones.

Es crucial tener en cuenta que las siguientes nociones son consideradas para un equipo de trabajo, pues, si bien los trabajos interdisciplinarios pueden realizarse en solitario (Palmade, 1979, p. 53), en lo que ocupa a las artes escénicas, la parte esencial de la interdisciplina radica en el diálogo y la creación en conjunto, no sólo entre disciplinas, sino también entre sujetos.

Paralelamente, es importante aclarar que estos rasgos no poseen ningún carácter propedéutico, es decir, no son una guía en el planteamiento del camino interdisciplinar y no deben ser tomados como pasos a seguir en orden cronológico. Lo que a continuación se

expone son aspectos inherentes al fenómeno, resultantes de su observación y análisis; aspectos que se complementan y que, mirados en conjunto, marcan un límite conceptual en pro de la determinación de aquello que es y que no es un proceso escénico interdisciplinar.

A. Inicio y permanencia del equipo de trabajo

Al iniciar una nueva puesta en escena resulta fundamental que los creadores trabajen juntos ya desde los primeros momentos, que se comparta el proyecto en su desarrollo y se continúe en equipo hasta el final. Este punto parecería obvio de afirmar en el contexto de una producción de cualquier tipo, sin embargo, en un proceso interdisciplinar es todavía más importante que el grupo de artistas pueda crear en conjunto a lo largo de todo el proceso. Como mencionamos en el primer capítulo, tanto el diálogo como el intercambio de saberes entre los involucrados es crucial para la ocurrencia de la interdisciplina. Si alguno saliera antes del término o se integrara posteriormente, mermaría sobremanera la comunicación y los intercambios epistémicos o experienciales. En palabras de Vivian Cruz (2017):

Una pieza de arte es un ser vivo que tiene un espíritu propio y ese espíritu propio se va alimentando a través de todos, de todos los que participamos, por eso es tan mágico, por eso es tan único [...]. Todos esos elementos fluyen de una manera armónica y natural y aunque haya dificultades, el proceso y el desarrollo de ese producto logró sobrevivir a eso.

En entrevista, Cruz nos describe parte de la importancia que en efecto posee la permanencia del equipo en el trabajo interdisciplinar. Al crear en conjunto, cada individuo va dotando a la pieza de elementos prácticos, pero también humanos. Al igual que llegar tarde al inicio del proceso de creación, el que uno o varios miembros salgan del proceso, tendrá un impacto en

la composición creativa artística y el trabajo no podría considerarse una propuesta interdisciplinar.

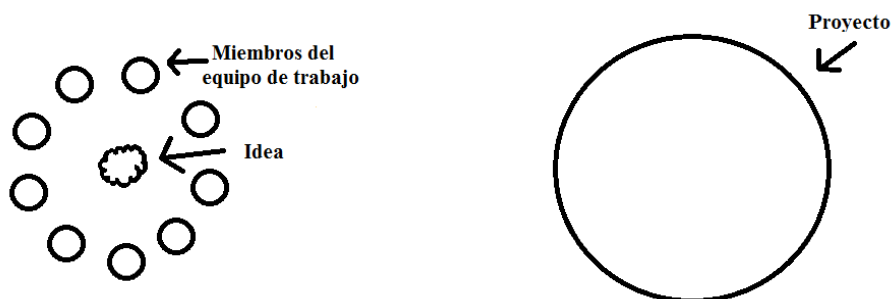


Figura 3. Los miembros del equipo (círculos pequeños) se reúnen alrededor de una idea de creación. Posteriormente entrarán al proyecto (círculo grande).

B. Cada miembro del equipo aporta un lenguaje, técnica o disciplina artística

“En cierto modo, el dominio por las mismas personas de diferentes disciplinas parece más bien una condición del desarrollo de la interdisciplinariedad” (Palmade, 1979, p. 50). En esta cita, el autor se refiere a las “mismas personas” como los miembros del equipo, enfatizando la idea de un “conocimiento suficiente de las disciplinas implicadas” para señalar que la especialización y el dominio de la materia son condiciones vitales en todo proceso interdisciplinar. Esto quiere decir que, para que se dé un intercambio de conocimiento, es relevante que los creadores sean especialistas en su área. Según la RAE (2014), un especialista se define como aquel “[que] cultiva o practica una rama determinada de un arte o una ciencia”. No basta, pues, con ser un aficionado de cierta actividad. A la definición de la RAE podríamos agregar que todo especialista debe tener conocimientos profundos y

sustentados de su campo, así como dominar las partes teóricas, técnicas y prácticas, tenga o no estudios profesionales (podría ser un autodidacta con experiencia).

El ser especialistas en determinado campo disciplinar, permite que propongan intercambios de saber profundos, útiles y efectivos, pues, el tener conocimiento sólido de su área les posibilita arribar a soluciones prácticas, estéticas y creativas. La idea del proceso creativo artístico interdisciplinar es, en este sentido, que cada uno se involucre de forma creativa (creadora), no sólo técnica (de ejecución). Si el conocimiento de alguna especialidad en cuestión es laxo, difícilmente podrá contribuir de manera relevante. Podríamos decir que, si un creador posee sólo conocimientos básicos y el resto conocimiento avanzados, aquello que proponga no podrá estar a la altura de lo que compartan los demás.

Al respecto, Antonio Salinas (2016), bailarín, coreógrafo y actor, nos menciona en entrevista que él debe: “disciplinarse en varias disciplinas (*sic*), para ser artista interdisciplinario hay que disciplinarse en varios lenguajes, porque cada uno contiene orígenes distintos”. De esta forma, ser actor o bailarín tiene su propia complejidad y se debe aprender cada disciplina desde su técnica, práctica y teoría.

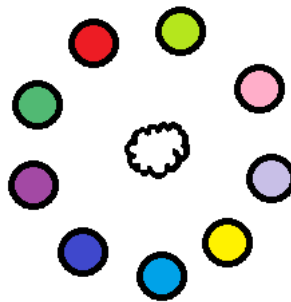


Figura 4. Miembros del equipo. Cada miembro del equipo se ilustra de un color, con referencia a las distintas disciplinas que se integran. El número puede variar dependiendo del proyecto.

C. Disposición a la colaboración

La realización de una pieza escénica interdisciplinar requiere de una constante comunicación entre los participantes. El fin de ésta es que todos los creadores dialoguen de manera horizontal y se tejan ideas de una disciplina a otra sin dejar de lado a nadie. Es fundamental, en este sentido, que exista un espacio para la producción de nuevas reflexiones.

La experiencia enseña muchas veces que todo el problema consiste en la posibilidad de trabajar de una forma cooperativa en el sentido interdisciplinar, y que la condición que se había puesto como previa, y sobre la cual no se había interrogado, no hace más que crear problemas (Palmade, 1979, p. 19).

Así, Palmade advierte que los prejuicios con los que se llegue a trabajar serán un inconveniente en el diálogo. Frente a esta dinámica de trabajo es necesario que los involucrados procuren una actitud en la que prevalezca la disposición, la tolerancia y la humildad. Si algún creador quisiera imponer sus ideas o sobresalir del resto, dificultaría el trabajo. Escribe Palmade: “La posibilidad e interés de la interdisciplinariedad —su sentido

en sí— están evidentemente ligados a las respuestas que se pueden dar al problema planteado, problema que debería ser un centro de intercambio y de confrontaciones” (pp. 18-19). Palmade habla aquí del “problema” como un asunto alrededor del cual se reúne un equipo de trabajo en busca de soluciones. En el caso que aquí nos ocupa no hay propiamente un “problema”, sino inquietudes de creación artística.

El espacio de diálogo deberá, entonces, ser un lugar para el “intercambio y las confrontaciones”. La disposición y la tolerancia alrededor de éste son absolutamente necesarias, considerando que el cruce de ideas es un asunto permanente. En entrevista, Vivian Cruz nos menciona cómo las relaciones interpersonales pueden dificultar el camino en una creación interdisciplinar:

Todos son procesos humanos, son procesos que involucran las emociones, involucran las relaciones personales. Cualquier cosa que empiece a suceder en una relación personal, tienes que desatorarla, cualquier posibilidad de conflicto, porque [...] pueden afectar el cómo vaya a resultar a la pieza. (Cruz, 2017).

Los desencuentros, conflictos o el ego son barreras para el intercambio. Al no existir un director que tome decisiones dominantes, las opiniones y acuerdos deben ser horizontales y resolverse como mejor convenga a la obra. Una actitud constructiva, tolerante, abierta al diálogo, flexible y dispuesta a resolver, es esencial en este tipo de procesos.

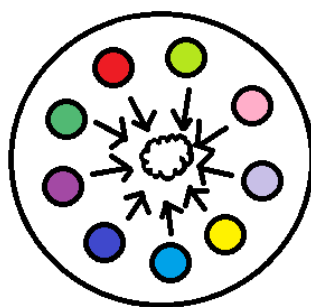


Figura 5. Miembros del equipo dispuestos a colaborar. Los miembros del equipo ya se encuentran trabajando dentro del proyecto. Dispuestos a la generación de ideas para la obra.

D. Procurar unidad con el diálogo continuo

Ya que se reunió el equipo, que cada integrante es especialista en su disciplina y que existe la disposición de trabajar procurando un espacio de diálogo, surge la importancia del trabajo equitativo. Esto es, que cada participante trabaje aportando reflexiones creativas a la par, que ninguna disciplina se anteponga a la otra. El diálogo e intercambio de ideas que construyen el proyecto necesitan crecer juntos para que no sólo se sume o superponga la información de una disciplina a otra.

Lo anterior se debe a que el propósito del trabajo interdisciplinar es, al mismo tiempo, propiciar el diálogo permanente en pro de la creación en equipo y articular el proyecto desde distintos puntos de vista; compartir conocimientos, metodologías o herramientas, para lograr un producto que integre las ideas del equipo y que, como consecuencia, procure la unidad de los productos. De ahí la radical importancia de un *diálogo continuo*. El compartir ideas no implica necesariamente que éstas se realicen, pues, aunque se aborde un sinnúmero de temas, si los colaboradores no se escuchan real y genuinamente, si no se llevan a la praxis de cada área sus conocimientos y sugerencias, no existirá tampoco el *diálogo continuo*.

Al respecto, la diseñadora de iluminación Xóchitl González⁶ nos habla de distintas formas de trabajo en función de los tipos de directores. Estos ejemplos nos ayudarán a identificar los matices dialógicos que pueden existir en la construcción de una puesta en escena.

- a) Los [directores] que saben con toda precisión [lo que quieren] e incluso a veces manejan los lenguajes técnicos y te dicen: “Aquí quiero un especial así, aquí quiero el color fulanito”. Es con los directores con los que te preguntas ¿para qué me llamó? Que llame a un buen técnico que le realice lo que él quiere hacer. Los que están ahí al lado y te dicen, “no, súbele, no, bájale, no, quítale, no, ponle, cámbiale el color”. Te sientes incómodo porque sientes que estas tomando dictado.
- b) El lado contrario es el [director] que dice: “Tú haz”. El que no te dice nada ni te pregunta nada. Da la sensación que no le importa lo que pasa, ni lo que estás haciendo. No se meten, no opinan. Si los iluminan de una manera está bien, si los iluminas de otra también está bien.
- c) El tercero es con el que realmente hay un diálogo, un intercambio, una conversación de “Oye, ¿tú como ves esta escena? ¿Crees que deberíamos hacerla así?, ¿Te gusta que se vea de esta manera o te gustaría que se viera de otra?”, hay un diálogo. (González, 2014).

Estos son buenos ejemplos para ilustrar cómo la puesta en escena del director a) resultaría en una puesta en escena disciplinaria donde en su figura se concentra la dirección y el ordenamiento de cada detalle. El director b) sería un claro ejemplo del *modus operandi* de

⁶ Es diseñadora, escenógrafa e iluminadora con más de 200 producciones realizadas. Estudió Historia del Arte en la UNAM y la Licenciatura en Danza Contemporánea en el INBA. En Septiembre de 2013 obtuvo el Premio de iluminación en el World Stage Design (Cardiff, UK), por su iluminación de la obra *EX-STASIS* de la compañía de Tania Pérez-Salas. Ha participado en numerosos festivales internacionales.

una obra multidisciplinaria en la que los miembros hacen su tu trabajo con independencia del trabajo de los otros, sin que exista más comunicación que la estrictamente necesaria.

Por último, el director c) propicia el diálogo conjunto entre creadores, permite y fomenta las sugerencias y propuestas venidas de ambas partes. Este tipo de diálogo es al que apela un proceso interdisciplinar y es al que antes hemos dado el mote de *diálogo continuo*, porque no se interrumpe, va de ida y vuelta, genera construcción de ideas y resultados.

La iluminadora considera que esta última opción es la “realmente más difícil [...] porque implica más trabajo, más tiempo. Hay que proponer más cosas. Hay que esmerarse por transmitir tus ideas, es la más compleja pero muchas veces lleva a mejores resultados” (2014).

Para terminar de ilustrar este *diálogo continuo* mencionaré a otro diseñador de iluminación, Víctor Zapatero (2014), quien comenta: “A mí me gusta cuando hay una propuesta y tú la mejoras. Cuando escuchas una buena propuesta y dices: bien, ahora te va mi propuesta y entonces es lo que dice Xóchitl, hay un diálogo”.

Esta dinámica de *diálogo continuo* es, precisamente, la que caracteriza un trabajo interdisciplinar: al realizarse una propuesta creativa, los creadores responden de alguna u otra manera, mejorándola o nutriéndola en función del objetivo que guía al proyecto en su conjunto.

Ahora bien, hay que aclarar que este tipo de diálogo no es exclusivo de los proyectos interdisciplinarios, sino que puede darse en todo tipo de proyectos, quizá entre el director y escenógrafo o el iluminador y escenógrafo. La diferencia estriba en que, durante aquéllos, éste debe ocurrir entre todos los creativos y suceder de inicio a fin.

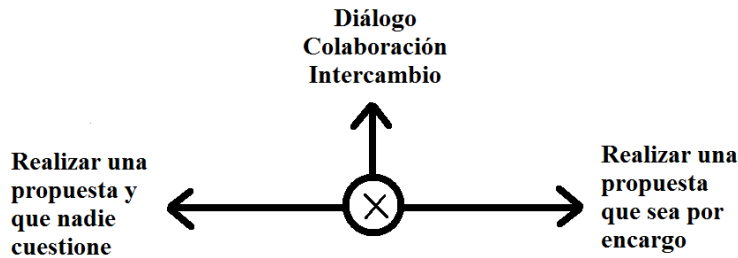


Figura 6. Formas de diálogo dentro de un proceso de creación.

E. Multidireccionalidad en el aporte creativo

El trabajo interdisciplinar escénico debe ser abierto a la comunicación y la reciprocidad de ideas entre todas las disciplinas participantes. El aporte de resoluciones de la escena puede venir de cualquier disciplina que esté colaborando. Por ejemplo, es posible que el iluminador dé alguna sugerencia sobre el movimiento de los actores o que el escenógrafo proponga alguna idea desde su área para la dramaturgia y que, en ambos casos, las sugerencias sean útiles y benéficas para el desarrollo del proyecto.

Es en estos casos donde las sugerencias de los creadores deben ser escuchadas por todos aunque el área sobre la que opinen no esté bajo su responsabilidad, ya que, de esa forma, las propuestas se podrán ver sustentadas desde varios puntos de vista. Estas aportaciones multidireccionales resultan en ideas para todas las partes.

Ocurren casos en los que diversas disciplinas trabajan juntas, pero, al nutrirse más una disciplina de la otra, las aportaciones no son multidireccionales. En otras palabras, puede ocurrir que una disciplina *x* comparta conocimientos con una disciplina *y*, sin que *y* comparta aportación alguna —o comparta mínimamente— a *x* o a la inversa. Este aporte unidireccional

escapa a la esencia de interdisciplina. Al respecto, el Dr. Climent (2006) nos presenta en un ejemplo interesante:

En mi obra *Drosophila*, desarrollada en colaboración con KLEM, el avance en el desarrollo entre los aspectos de danza y composición musical se vio truncado por la confrontación de espacios imaginarios. *Drosophila* (*Drosophila melanogaster*) es la historia de una mosca que nace ciega (...). La obra posee un aspecto visual y narrativo determinante para el desarrollo y estructura de la coreografía y la música e investiga la relación entre lo corpóreo, el instrumento y el gesto. Mi primera aproximación a la investigación fue el intentar describir los espacios imaginarios que tenía para las diversas escenas de la obra de forma visual (con dibujos e información gráfica), pensando que éste sería un lenguaje universal y punto de partida para el desarrollo de la danza. Sin embargo, lo que provocó fue una respuesta contraria, debido a que había «invadido el imaginario» del artista de danza, el cual iba a desarrollar el aspecto coreográfico de *Drosophila*. Para trabajar las escenas tuve que componer muestras sonoras que pudieran responder a la narrativa detrás de la obra y dejar que la coreografía se nutriera de ellas y de la narrativa. En este sentido, se puede afirmar que la relación fue multidisciplinaria y no interdisciplinaria o transdisciplinaria.

A partir de saxofones preparados y una computadora en vivo, este investigador desarrolló una pieza musical que intentaba complementarse con la coreografía de tres bailarinas, Idoia Zabaleta y Leticia. Escénicamente, el trabajo hacía las veces de un solo de danza que en su creación había pretendido ser interdisciplinar y que, sin embargo, como él mismo comenta, al resultar imposible el establecimiento de un diálogo multidireccional entre el compositor y la bailarina o bailarinas, terminó por convertirse en proceso multidisciplinar.

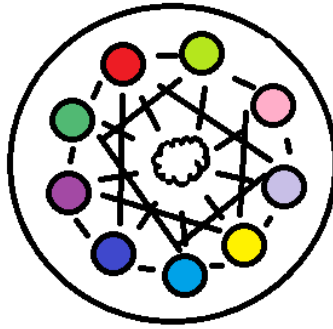


Figura 7. Diálogo multidireccional entre los miembros del equipo.

F. La interdisciplina implica un proceso, no un resultado

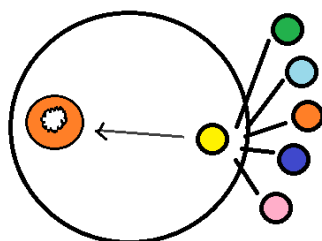
No cualquier combinación de lenguajes artísticos en el escenario es interdisciplina.

Resulta, pues, que desde el punto de vista académico la interdisciplinariedad corre el riesgo de ser un conglomerado de disciplinas más o menos desprovistas de *status* científico, y que, por otra parte, el *status* teórico que debería adquirir es en gran parte usurpado por doctrinas de fundamento ideológico. Así pues, la constitución de la interdisciplinariedad [...], exige una crítica previa. (Palmade, 1979, p. 11).

El observar distintos lenguajes artísticos sobre el escenario podría llevarnos a asumir, en ocasiones, que se trata de una creación interdisciplinaria. Sin embargo, tal como lo indica Palmade, un conglomerado de disciplinas no significa interdisciplina. Para que así lo sea, resulta imprescindible que el aporte de cada disciplina haya sido trabajado en relación con el resto.

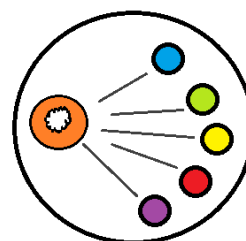
Esto es claro en los puntos anteriores, en los que vimos hasta qué punto resulta fundamental la ocurrencia de un *diálogo continuo* en el que cada elemento se ponga en

relación a otros de manera multidireccional. Esto quiere decir que, pese a que una puesta en escena integre distintos lenguajes artísticos en su ejecución, ello no implica que sea, en efecto, obra de la interdisciplina. El método más efectivo para determinar si un proceso es interdisciplinar o no es, entonces, acercarnos a su proceso creativo de modo que seamos capaces de conocer la relación que mantuvieron entre sí sus creadores y la relación que se gestó entre las disciplinas que lo conforman. Como hemos dicho, parte de la definición esencial de la interdisciplina depende de los procesos, por lo que, desde un de vista situado únicamente en los resultados *a posteriori* sería muy difícil —y arriesgado— categorizarlo como tal. Parafraseando un poco podríamos decir que un conglomerado o una reunión de disciplinas no necesariamente redunda en un proceso dialógico, pues, a todas luces, el puro resultado no es suficiente para comprender el fenómeno en su totalidad.



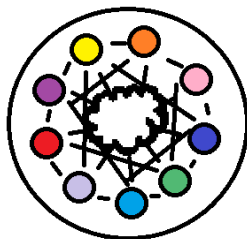
El proyecto se realiza con base a la idea del director y él se comunica con el resto del equipo creativo para la configuración de la puesta en escena.

Figura 8. Trabajo disciplinar.



A partir de una idea surge el proyecto. Cada miembro realiza su trabajo por separado, de acuerdo a esta idea y al final se reúne en escena.

Figura 9. Trabajo multidisciplinar.



Un equipo de expertos en distintas disciplinas se reúnen en torno a una idea y trabajan en diálogo continuo para crear y nutrirlo. El diálogo es multidireccional y en unidad.

Figura 10. Trabajo interdisciplinar.

G. Dependiendo del núcleo desde donde nace, se acoge a un campo

En lo relacionado a los problemas de multi e interdisciplinariedad en las ciencias humanas, Piaget expresa que, si éstas en conjunto se caracterizan por ausencia de jerarquía, lo que en principio debería ser favorecido por los intercambios bilaterales, parece, por el contrario, que, privadas en parte de los contactos necesarios para ésta, han quedado atrasadas desde este punto de vista (Cf. Palmade, 1979, p. 59).

Palmade se vale de la idea de “contactos necesarios” para describir a aquellos espacios que se encargan de legitimar la investigación (ej. instituciones, universidades, etcétera). Subraya que, pese a que el espíritu — *inter*— entre disciplinas puede ser muy constructivo, en ocasiones resulta en un problema de categorización que impide que las investigaciones o proyectos de esta índole encuentren apoyo institucional efectivo. Tal situación se debe, como ya hemos expuesto, a que las puestas en escena interdisciplinarias son, irreducibles a un solo lenguaje escénico. No obstante, muchas veces por iniciativa de un integrante, por intereses institucionales, políticos o económicos, se les cataloga dentro de un campo disciplinar determinado. Si, por ejemplo, se les adscribe al concepto global de “obra de teatro”, “danza” o “música y multimedia” será más sencillo clasificarlas en el ámbito teatral, y, por tanto

podrán exhibirse fácilmente en foros dedicados a los espectáculos teatrales. O si, por citar otro ejemplo, un espectáculo de música y biotecnología es financiado por un instituto de investigación musical, su espacio de representación será seguramente una sala de conciertos y no un auditorio académico.

A decir de Ileana Diéguez: “El arte que hoy sucede en algunas ciudades del mundo constituye un desafío para las miradas ortodoxas que siguen pensando la producción artística por parcelas disciplinares” (2014, pp. 23-24). Aunque esta estudiosa de las artes escénicas no se refiere con exclusividad a las piezas artísticas interdisciplinares, nos permite afirmar la sobre las dificultades que, actualmente, existen en el proceso de la categorización disciplinar.

En lo que ocupa a los resultados de las colaboraciones interdisciplinares, podemos concluir que, si bien resultan difíciles de catalogar, generalmente se adhieren a algún campo para, desde ahí, socializarse.

H. Creación de una convención

En ocasiones, los campos disciplinares son tan distintos entre sí que ponerlos a trabajar en conjunto es casi imposible. Pero esta desventaja rápidamente se convierte en una ventaja al poner de manifiesto el ejercicio creativo en cuanto hilo conductor del diálogo entre diversos creadores. Como sugeríamos en el primer capítulo, “[la] motivación creativa es a menudo uno de los detonantes de la práctica entre disciplinas, especialmente por el hecho de sentirse expuesto a lo desconocido” (Climent, 2006).

En relación con los equipos de trabajo, Palmade señala la existencia de tres subconjuntos que realizan distintas tareas en el desarrollo del proceso:

- Subconjunto «activo». Corresponde a lo que se encarga de reunir y tratar la información para tener nuevos datos para el estudio.
- Subconjunto «disponible». Es el conjunto que se encarga de tratar la información. Se estructura según la disponibilidad. En la medida en que el subconjunto activo progresa este conjunto se estructura y desestructura, en orden a la disponibilidad.
- Subconjunto «guía». Es el encargado de resolver el algoritmo (en caso de que exista) para comprender el problema. Orienta el proceso y en él corresponde la intuición. (1979, p. 54).

No es difícil hacer una analogía entre la propuesta de Palmade acerca del proceso de investigación y las artes escénicas. Mientras que en aquélla el primero y segundo subconjuntos se encargan de obtener y procesar la información, en ésta se encargan de aportar ideas de movimiento, textos, colores de vestuario e iluminación; mientras que en aquélla el tercer subconjunto tiene como fin orientar la información hacia una síntesis de ideas — “resolver el algoritmo”— en ésta se buscaría crear una nueva convención que involucrara los lenguajes artísticos que colaboran.

En su *Diccionario del teatro*, Pavis (1998) define el término “convención” como un,

Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten que el espectador reciba correctamente la representación: “acuerdo” entre autor y público según el cual el primero compone y escenifica su obra según normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención comprende todo aquello sobre lo cual la sala y la escena deben ponerse de acuerdo para asegurar la ficción teatral y el placer de la actuación dramática. Esta “recepción correcta” de la representación pediría más amplios desarrollos: no se trata de encontrar la única y correcta recepción, sino de establecer las condiciones indispensables para la comunicación de los contenidos estéticos. (p. 97).

Desde el punto de vista de los presupuestos ideológicos de los que habla Pavis, una nueva convención vendrá de distintos creadores, resolviendo el algoritmo mencionado por Palmade. A partir de la orientación del “subconjunto guía” se resolverá y creará una nueva forma en la que se integran las disciplinas artísticas para comunicar los contenidos estéticos del producto, trabajo que va de la mano del *diálogo continuo* y de la intuición creativa para hacer surgir las ideas estéticas de la nueva puesta en escena.

Es importante mencionar que, tal y como se mira en el punto anterior (G), al desarrollar una nueva convención escénica para los lenguajes artísticos que se involucran en la pieza, ésta podría quedar fuera de los límites disciplinares de un campo. Un ejemplo claro de lo anterior son los libros-maleta, piezas que fácilmente podrían encontrarse en una librería o en una galería y que bien podrían haber sido desarrollados tanto por literatos como por artistas plásticos.

En conclusión, las nuevas convenciones dejan a muchas piezas fuera de los límites disciplinares, y, en este sentido, como bien expresa Ileana Diéguez: “Pretender estudiar el arte escénico que hoy sucede en múltiples escenarios urbanos y artísticos de América Latina, implica interrogarnos sobre las características, los bordes y contaminaciones en las artes contemporáneas” (2014, p. 25).

CUARTO CAPÍTULO

Análisis de un proceso de creación interdisciplinar escénico *Tr3s*, de Alicia Sánchez

En este capítulo elaboraremos el análisis de una pieza construida interdisciplinariamente por cinco creadores escénicos con distintos lenguajes artísticos: *Tr3s*. La pieza fue estrenada en 1997 en el entonces Distrito Federal y coordinada por Alicia Sánchez, quien, dada la necesidad pragmática de anclar el proyecto a un campo disciplinar específico (véase el punto G del capítulo anterior) asumió la dirección, además de participar como coreógrafa y bailarina.

4.1 Consideraciones teóricas

Iniciaremos planteando los objetivos que guiarán este análisis:

- a) Identificar a los creadores y su disciplina artística, así como la herencia o escuela de la que emergen. Esto con el fin de determinar desde dónde efectúan su aportación para la obra.
- b) Establecer quién o quiénes inician el proceso de creación, es decir, mediada de qué inquietudes nació esta pieza.
- c) Identificar cómo se logró el proceso interdisciplinar, esto es, cómo se llevó a cabo el intercambio de conocimientos y cómo fue que sucedió el proceso de diálogo entre los creadores.
- d) Reconocer la puesta en escena que estuvo fuera de los límites disciplinares de la danza contemporánea.

Las líneas de trabajo presentadas nos permitirán comprender el lugar de los creativos dentro de la construcción de la obra y su rol en el equipo. Esto es sumamente relevante en virtud de lo escrito hasta el momento acerca de la relación entre los creadores y su proceso dialógico, pues, según dijimos, lo que en última instancia nos confirmará si la creación es interdisciplinaria o no, son las características del proceso mediante el cual fue realizada. De este modo, partiendo de los testimonios de los artistas y de registros documentales, podremos determinar si se trata de una construcción interdisciplinaria y, al unísono, reconocer los aportes de una práctica colaborativa de esta dimensión.

Comencemos, pues, por plantear el contexto de la obra desde la perspectiva del sociólogo Pierre Bourdieu, quien compara este terreno con un campo de juego donde existen reglas, grupos dominantes, límites y normas que rigen a los espacios sociales. Tomando la idea como telón de fondo, exploraremos las dinámicas de las instituciones, individuos y compañías para, así, comprender el entorno cultural, político y social en el que se encontraron los creadores de *Tr3s*.

Hablar de procesos de creación implica abordar varios *agentes*⁷ que, en conjunto, construyen la obra de arte. Podemos identificar como *agentes sociales* involucrados en los procesos de creación, a las compañías de danza, los bailarines, coreógrafos, escenógrafos, los músicos, vestuaristas, productores escénicos, gestores culturales, funcionarios de instituciones, productores culturales, etcétera. Aunque todos ellos son partícipes en la construcción de una puesta en escena, no están involucrados de la misma manera ni son absolutamente necesarios para su creación.

⁷ “Los individuos [...] son socialmente constituidos como activos y actuantes en el campo” (Bourdieu & Wacquant, 1995, p. 71).

4.2 Antecedentes

La década de los noventa llegó a México con una nueva esperanza económica: la renegociación de la deuda externa. Mundialmente, se buscó la liberación del mercado y el impulso de la inversión privada, dando lugar a lo que conocemos como “neoliberalismo”. Pese a que el gobierno mexicano reiteraba que el país estaba en el mundo y que lo único que faltaba era firmar el Tratado de Libre Comercio —que entró en vigor en 1994— (Escalante, 2004, p. 296), en nuestro país no mejoraron los salarios ni los empleos. A principios de ese año, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se hizo presente en la agenda política, organizando movilizaciones desde el estado de Chiapas hasta la capital, sacando a la luz diversas demandas sociales.

Dos factores contribuyeron a que existiera una mayor participación ciudadana en diversos campos: la disminución del analfabetismo y la independización de los medios de información. Esta participación se vio reflejada en la exigencia de los “derechos humanos, de las mujeres, de los desaparecidos, de los indígenas, de los enfermos de sida y de los homosexuales” (p. 299).

En 1997, en la Ciudad de México, se eligió por primera vez a un Jefe de Gobierno, el perredista Cuauhtémoc Cárdenas. El siguiente milenio se encontró a la vuelta de la esquina y la incertidumbre acompañó este proceso de cambio. La apertura a la economía mundial era latente, en lo social se buscaba acrecentar la tolerancia y el espacio de reconocimiento para los grupos vulnerables. No obstante, al mismo tiempo, imperaba el pánico y la desconfianza por el futuro.

4.2.1 La danza contemporánea de los noventa

Si, como menciona Ocampo (2001), la década de los ochenta se caracterizó por ser la madre de muchos grupos de danza contemporánea, la de los noventa lo hará por ser la madre de muchos hijos únicos. Es decir, mientras que en aquella tuvo lugar un experimento colectivo en el que se cultivaron amistades, éticas y estéticas vocacionales, en ésta reinará el aislamiento dancístico y el individualismo feroz (p. 19).

Los cuerpos de los bailarines de los noventa —“cuerpos de fin de siglo”, los llama Ocampo—, creyeron y confiaron alguna vez en los grupos con los que crecieron en el escenario, se hermanaron con sus compañeros de escena y discutieron una y mil veces el futuro de la danza contemporánea. Renegaron de las compañías que todavía bailaban técnica Graham, misma que se empezó a desplazar desde finales de los setenta. Sin embargo, algo se interpuso entre estos grupos: el sistema de becas.

El 7 de diciembre de 1988 fue creado el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) con el fin de coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico (Dirección General de Comunicación Social, 2016). De este organismo se desprendió el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), creado el 2 de marzo de 1989, cuya aparición respondió a las inquietudes que tenía la comunidad artística mexicana por “construir instancias de apoyo basadas en la colaboración, la claridad de los objetivos, el valor de la cultura para la sociedad y el aprecio de la diversidad de propuestas y quehaceres artísticos” (FONCA, 2008).

Desde su inicio, el FONCA ha brindado apoyos económicos a proyectos culturales, otorgando “fondos para que los artistas puedan desarrollar su trabajo sin restricciones”. Los creadores interesados presentan proyectos que son “evaluados por Comisiones de Dictaminación y Selección” (FONCA, 2008). De esta forma se puede acceder desde hace

treinta años a presupuestos destinados a la creación. Las comisiones son formadas por artistas con trayectoria dentro del mismo campo⁸ y son legitimadas por los miembros de la comunidad debido al prestigio de los sujetos que las conforman.

En la década de fin de siglo, los grupos independientes comenzaron a modificar sus dinámicas debido a la distribución de presupuestos y los bailarines transitaban de un grupo a otro de acuerdo con el pago que recibían por su trabajo. Como sucede hasta la fecha, bailarines y coreógrafos debían hacer uso de sus habilidades gestoras para redactar un proyecto y solicitar apoyo. Este procedimiento replanteó el *habitus*⁹ del campo, convirtiendo al proceso de solicitud de apoyo económico, a partir de becas, en una práctica necesaria para acceder a los círculos dominantes. Cabe señalar que, si bien desde la década de los cuarenta se realizaban gestiones para acceder a apoyos gubernamentales, éstas se negociaban directamente con los funcionarios.

Dado lo anterior, los estilos de movimiento se modificaron debido al traslado de los bailarines de una compañía a otra. En palabras de Ocampo, “se [contrataban] por proyecto; nómadas, [adaptaban] su cuerpo a la propuesta que se les [formulaba] en el momento” (2001, p. 29). Si en los ochenta cada grupo definía su estilo y se construía en un conjunto a partir de un lenguaje de movimiento, los noventa llevarán a los agentes a explotar sus capacidades corporales para ser capaces de adaptarse a la propuesta de cada coreógrafo con el que decidían trabajar.

⁸ Bourdieu define el término “campo” como una “construcción social y arbitraria un artefacto que se invoca como tal en todo lo que define su autonomía, reglas explícitas y específicas, espacio y tiempo estrictamente delimitados y extraordinarios” (2007, p. 108).

⁹ “Sistematiza el conjunto de prácticas de cada persona y cada grupo, garantiza su coherencia con el desarrollo social” (Bourdieu, 1990, p. 27).

Los métodos de entrenamiento que habían acompañado a la danza moderna y a la danza contemporánea fueron cuestionados. Se manifestó la idea de un nuevo entrenamiento producto de influencias de la danza posmoderna americana y la danza expresionista alemana. Algunas de las prácticas que modificaron estas preparaciones fueron “el fisicalismo, la danza Butoh, las técnicas acrobáticas o circenses, o las tecnologías filosófico-deportivas del Tai-chi al alpinismo” (p. 29). El cuerpo comenzó a concebirse como un sistema en el que podían engarzarse distintos lenguajes de movimiento y los artistas “llegaron a creer en un cuerpo dócil y ecléctico capaz de dominar todas las técnicas y responder a todos los estímulos” (p. 25).

En este punto, se vuelve importante recuperar los nombres de las compañías y agentes que convivían en la escena dancística contemporánea. Las compañías dominantes dentro del campo eran aquellas que recibían subsidio federal, y, como es de esperarse, eran en realidad muy pocas las agrupaciones que ostentaban dicho privilegio y que podían mantener a una planta de bailarines. Entre aquellas que no pertenecían a instituciones gubernamentales, pero sí dependían de un presupuesto proveniente del INBA y llevaban varias décadas consolidadas, podemos encontrar el Ballet Nacional de México dirigido por Guillermina Bravo, el Ballet Independiente por Raúl Flores Canelo y el Ballet Teatro del Espacio por Michel Descombey y Gladiola Orozco,, todas ellas compañías subsidiadas o de gran formato. Cabe aclarar que, debido a sus presupuestos asignados, éstas contaban con una estabilidad envidiable mientras que las compañías independientes debían luchar por obtener recursos económicos. Las primeras fueron herederas de los lenguajes de la danza moderna norteamericana, las segundas, en su mayoría, practicantes de técnicas posmodernas.

En cuanto a las compañías independientes de esa época que pese a llevar poco tiempo dentro del campo de la danza ya eran dominantes, podemos destacar a El Cuerpo Mutable,

Contempodanza, Barro Rojo y Contradanza. Estos grupos gozaban de suficiente capital¹⁰ cultural para ser legitimados y, con el tiempo, sus directores habían ganado prestigio en el circuito artístico.

Sin embargo, hubo otras compañías independientes que ganaron solidez a lo largo de la década cuya relevancia para el desarrollo del campo, a decir de los teóricos, no puede ser subestimada: Delfos, UX Onodanza, Quiatora Monorriel y Púrpura (Cardona, 1997). En esta misma línea, algunos coreógrafos significativos de la década fueron Leticia Alvarado, Óscar Ruvalcaba, Alicia Sánchez, Vivian Cruz, José Rivera, Ivonne Muñoz, Gabriela Medina y Juan Manuel Ramos, entre otros (Cardona, 1997).

Un elemento de legitimación también relevante fue el Premio Nacional de Danza, que durante esta década se continuó otorgando sin interrupción. Aunado a dicho evento, diversos festivales de danza contemporánea se expandieron considerablemente a lo ancho de nuestro país, sumándose al pionero y más grande Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, creado en 1981. Algunas ciudades en las que se generaron nuevos festivales en los noventa fueron Hermosillo, Mexicali, Mérida, Xalapa, Guadalajara y Monterrey, aumentando así las posibilidades de presentación y difusión de los grupos mexicanos y extranjeros.

¹⁰ “Es el factor eficiente en un campo dado, como un arma y como apuesta; permite a su poseedor ejercer un poder, una influencia, por tanto, existir en un determinado campo” (Bourdieu & Wacquant, 1995, p. 65).

4.3 Creadores de *Tr3s*

De toda esta revoltura emergerá
la danza del nuevo milenio, cualquiera que ésta sea.

Carlos Ocampo, 1995.

- **Alicia Sánchez. La coreógrafa–intérprete**

Alicia Sánchez es coreógrafa, bailarina y directora escénica; su trayectoria sobrepasa los 30 años. Estudió la carrera de Danza Contemporánea dentro de la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA. Comenzó su desarrollo profesional en 1986, bajo la dirección de Raúl Parrao en la compañía UX Onodanza. Continuó sus estudios y trayectoria profesional con Anne Morin en Barcelona, en la compañía de Nikolais & Muray Louise, Steve Paxton, en Nueva York, en la Folkwan Hochschule en Essen, Alemania, y en 1991 fue invitada a bailar con la Compañía de Wim Vandekeybus en Bruselas.

Como coreógrafa ha realizado alrededor de setenta producciones originales. Su compañía Alicia Sánchez y Compañía (ASyC)/Teatro de movimiento, es un proyecto escénico que ha tenido destacada presencia en la escena contemporánea mexicana. A su decir, las inquietudes que guían su trabajo son las posibilidades y relaciones que pueden suceder en la escena (Sánchez, 2015): relaciones entre artistas, entre creadores, entre danza, teatro o multimedia, entre actores y público. La constante en el trabajo de colaboración que plantea ASyC/Teatro de movimiento es invitar individuos a la compañía para que, en conjunto y desde varias perspectivas, pueda surgir un discurso en el que las disciplinas logren conformarse en un concepto escénico.

La trayectoria profesional de Sánchez nos revela una naturaleza inquieta, profundamente interesada en diversos tipos de movimiento y estéticas artísticas, además, de verse influido por una amplia gama de conocimientos sobre historia del arte, música, teatro, pintura y ópera, entre otros campos de saber. En entrevista (2015), la coreógrafa señala que esta actitud agitada y de interés por el arte y el conocimiento en general, se debe a su propia historia. Sus hermanos mayores, estudiosos en química, le mostraban desde niña universos microscópicos totalmente ajenos a niña de su edad, igual la llevaban a un evento en El Chopo—que obviamente no era para niños— que a una exposición o a un museo, estimulando su interés por diversos temas. Estas experiencias se mantuvieron presentes en su memoria ya desde la infancia e incitaron su interés constante por aprender. Asimismo, en sus puestas en escena, Sánchez pone en práctica el cuidado y amor que su padre, ebanista de profesión que concebía y creaba diseños técnicos muy precisos, tenía hacia la madera (2015). Experiencias de vida que, sin duda, fomentarían en ella una incansable necesidad de conocer y que, eventualmente, serían trasladadas a su vocación por la danza.

Sánchez ha tenido diferentes etapas de creación a lo largo de su carrera, donde la constante ha sido la investigación de lenguajes de movimiento y la colaboración con artistas de otras disciplinas. Entre la diversidad de sus montajes se distinguen las piezas de gran formato, por ejemplo *Tr3s* (1997), *Llenando el vacío* (2000), *La mirada del sordo* (2002) y *Giselle, sí es él* (2006).

- **Jorge Ballina. El escenógrafo**

Siendo estudiante de Alejandro Luna¹¹ —uno de los mayores exponentes de la escenografía mexicana—, el trabajo del escenógrafo Jorge Ballina es objeto de atención desde hace un par de décadas. Han sido numerosas las aportaciones del discípulo de Luna a la escena dancística y teatral, al punto de ser digno representante mexicano en la Cuadrienal de Praga¹² (2003), en la que se hizo acreedor de una mención honorífica.

Arquitecto de profesión, Ballina se recuerda jugando a hacer apropiaciones de las puestas en escena que veía de niño. En entrevista menciona que “pasaba las vacaciones haciendo maquetas de mi propia versión de la escenografía en un teatro de juguete” (Cf. Recchia y Saray, 2012). Sobre su atracción por la arquitectura, comenta: “aprendes aspectos plásticos y visuales, técnicas de construcción y estructuras, historia, psicología, filosofía, pero siempre, todo enfocado al taller de diseño arquitectónico” (Cf. Recchia y Saray, 2012), herramientas que, a su decir, le proporcionaron un panorama amplio de conocimientos que abonaría profesionalmente a su labor como escenógrafo.

En la entrevista citada, comenta a Recchia y Saray que, aunque luego de su licenciatura estuvo interesado en estudiar en el extranjero, pronto supo que lo que necesitaba era práctica, por lo que decidió acercarse a Alejandro Luna. Comenzó, pues, a tomar clases en el Núcleo de Estudios Teatrales —escuela independiente dirigida por Héctor Mendoza— y, a la par, a vincularse con los grupos de teatro y danza mexicanos. “Después [Luna] me empezó a pasar trabajos que a él no le daba tiempo hacer y así comencé a hacer mis primeras

¹¹Alejandro Luna Ledesma (Ciudad de México, 1 de diciembre de 1939) es un arquitecto, escenógrafo, catedrático y académico mexicano. Ha montado la escenografía e iluminación para más de doscientas obras teatrales y dancísticas y veinte óperas en México, Estados Unidos, Asia y Europa.

¹² La Cuadrienal de Praga es una plataforma internacional de escenografía donde hay exposiciones, intercambios, publicaciones, proyectos encargados, simposios y residencias. El evento ocurre cada cuatro años.

escenografías yo solo”, continúa. De esta manera, sintiéndose seguro y apoyado por su profesor, en 1992 inicia su camino en la escena mexicana.

Su debut como escenógrafo ocurrió con la obra *La Ginecomaquia* de Hugo Hiriart, bajo la dirección de Lorena Pérez de Alba (Cf. Recchia y Saray, 2012). Desde entonces, su trabajo se ha definido por ser original y reinventivo. Al respecto, indica: “Un escenógrafo inventa un lenguaje visual y espacial distinto según las ideas que el autor, el director y el resto del equipo de producción quieran expresar”. En concordancia con esta idea, Ballina genera espacios que se construyen y deconstruyen según la creatividad de los involucrados. De acuerdo con este creador, para que se lleve a cabo una puesta en escena resulta fundamental el trabajo en equipo y que los elementos sean colocados de manera armónica, por ello, considera que un trabajo exitoso es aquel que reúne ambas características: “cuando me felicitan porque les gustó la escenografía, pero me dicen que no opinan lo mismo de la dirección, de los actores, de la coreografía o del texto, siento que no se logró el objetivo” (Cf. Recchia y Saray, 2012). Así, Ballina opina que el trabajo de diálogo entre todos los creativos (director, iluminador, vestuarista, coreógrafo, actores, bailarines, etcétera) de una obra es primordial.

- **Antonio Salinas. El bailarín- actor**

Antonio Salinas es un artista escénico que se caracteriza por tener diversas facetas como creador e intérprete: bailarín, actor de teatro y cine, coreógrafo y director de escena de ópera, por citar algunas. Su entusiasmo por estudiar distintos lenguajes artísticos inició en el Centro de Educación Artística (Cedart) “Frida Kahlo” del INBA, donde le fue difícil elegir entre teatro y danza.

Salinas estudió la Licenciatura en Danza Contemporánea en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea y la Licenciatura en Teatro en Casa del Teatro. Declara en entrevista que, al inicio de su carrera como bailarín, no tenía muchas habilidades físicas y que no entendía del todo a la danza, e, incluso, pensaba que los bailarines: “sólo se [movían], sólo [hacían] ejercicio” (2016). Estas situaciones lo llevaron a considerar abandonar la disciplina, pero, gracias a los consejos de sus maestros, se convenció de terminar la carrera e, inmediatamente después, inició su formación teatral.

A lo largo de su trayectoria profesional ha trabajado en producciones dancísticas, teatrales, operísticas y cinematográficas. Ha recibido diversos premios que resaltan el tránsito entre disciplinas dentro de su práctica, algunos de ellos son:

Premio Enrique Rambal, como mejor actor de monólogo, por parte de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (2005); Premio Miguel Covarrubias, por la obra *Tonelada de luz*, Universidad de Colima; Premio a la mejor obra seleccionada por el público en el Festival Internacional de Danza Contemporánea Lila López (2006); mejor bailarín en el XIX Premio Nacional de Danza INBA-UAM. (Salinas, 2015).

A la par de sus estudios teatrales, bailó con la compañía de Alicia Sánchez, lo que le permitió aplicar herramientas interpretativas del teatro a la danza. Fue así que iniciaron profesionalmente las prácticas interdisciplinarias que mantendrá hasta el presente, en las que se trasladan los fundamentos de una disciplina artística a otra.

Incurrió también como director de escena, coreógrafo y asesor corporal en diversas óperas junto a los directores Luis de Tavira, Mauricio Jiménez y Luis Valdez, acercándose a otra forma artística que le resulta “maravillosa” (Salinas, 2016). En sus palabras, la ópera es un espacio en el que diversos lenguajes se conjugan, “es fantástico apreciar cómo entra el

coro, los bailarines corren, los actores juegan, entran los cantantes y la orquesta toca en vivo”. Estos lenguajes escénicos pueden crear algo sensacional “si jalamos los hilos adecuados para que sea vistoso, divertido y dramático” (2016). Sin duda, estas palabras denotan su entusiasmo por la concatenación de diversas expresiones en escena.

En el tercer año de la Licenciatura en Danza, Sánchez vivó una experiencia que modificó su autocomprensión en cuanto artista. La coreógrafa estadounidense Sondra Loring, quien se encontraba en una residencia en su universidad, lo estimuló a crear un solo. Para Salinas, dicha posibilidad constituyó una verdadera revelación, ya que, hasta entonces, la idea le había pasado desapercibida (2016). A partir de este encuentro realizó la pieza dancística titulada *Aeropuerto* que, más adelante, le daría la confianza necesaria para llevar a cabo distintos trabajos como coreógrafo y director de sus propias puestas en escena. Algunos ejemplos son *Las casualidades de Benjamin* (1999), *Lucas lucan* (2000), *Tonelada de luz* (2004) y *La fiebre del oso polar* (2011).

En las palabras de este creador se percibe gran admiración, respeto y agradecimiento por los maestros que ha encontrado en su camino. Así, por ejemplo, refiriéndose a sus mentores, dice: “Yo me he acercado mucho a la gente que admiro, siempre, siempre” (Salinas, 2016). Son ellos quienes han guiado en gran medida su camino por varios lenguajes escénicos. En este mismo sentido, continúa: “Tímidamente voy poco a poco descubriendo, cuál es su motor, dónde ponen el corazón, la mente, el cuerpo”. Esta actitud lo acercó a las aspiraciones de sus maestros y a las inquietudes que movían sus obras de arte. De la misma manera, comenta que siempre que le surge una duda sobre su trabajo se acerca a sus mentores para consultar, lo que nos habla de la confianza que tiene por sus guías.

- **Alejandra Hernández. La compositora**

Alejandra Hernández inició sus estudios musicales en 1980 como intérprete de la flauta y continuó su formación musical como percusionista hasta 1985. Posteriormente, estudió composición en el Berklee College of Music de Boston (1990-1994), la universidad privada de música más grande del mundo. A la par de estos estudios, trabajó en teatro y danza como intérprete y compositora. Se recuerda colaborando en el teatro desde muy joven.

Algunos de los creadores para los que compuso fueron Mauricio Jiménez en teatro, Isabel Romero, Isabel Beteta, Irene Martínez y Ruby Tagle en danza. Su trabajo musical ha estado ligado a la puesta en escena en muchas ocasiones y menciona en entrevista que las propuestas colaborativas están presentes en su obra debido al teatro (2017).

Hernández comenta, que le cautiva la maquinaria teatral, la iluminación, la escenografía y el aparato escénico en su conjunto, y que, una de las interrogantes que han guiado su propuesta artística desde los primeros años, ha sido cómo elaborar una pieza artística que, desde el fascinante aparato escénico, surja al mismo tiempo de la música.

Esta pregunta tiene su respuesta, precisamente, en su último trabajo, *Oscuro, bosque oscuro* (2017), composición que podría catalogarse como una ópera de cámara carente del rigor de una ópera tradicional, sobre todo por lo que atañe a su escenografía y al movimiento en el espacio que supone (Hernández, 2017). Se trata, pues, de una pieza musical integrada por cuatro cantantes de ópera y una intervención electroacústica que permite la edición en vivo de las voces de los intérpretes. Un motivo escénico que destaca es la proyección de los rostros de los cantantes, que, por medio de un circuito cerrado, se pueden ver en un telón de fondo que juega con la perspectiva de los rasgos de cada uno. Por último, cada cantante utiliza, por momentos, objetos que motivan la interpretación.

En *Oscuro, bosque oscuro* se puede identificar un proceso colaborativo y de relación entre distintos lenguajes artísticos. Hernández indica en este sentido que los procesos en colaboración a veces llevan al artista a romper los esquemas de su disciplina, por ejemplo, mover el compás ochenta y nueve al inicio de la pieza, que para un músico podría sonar una locura, porque la composición tiene una secuencia, menciona, pero que en razón de una pieza escénica se podría hacer. La compositora aclara que, si bien es importante justificar el propio quehacer y las propias elecciones estéticas, debe a la par cederse dentro del proceso creativo para que el producto final resulte a plenitud (Hernández, 2017). Advierte que, dentro de un espacio de creación colectivo, hay que aprender a dialogar no sólo verbalmente, sino mediante el lenguaje de cada una de las disciplinas. Es así como se crean lazos en escena que, pese a no ser advertidos por el espectador, se traducen en armonía para la vista y el oído.

- **Víctor Zapatero. El iluminador**

Víctor Zapatero estudió Dirección de Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A la par de sus estudios trabajó con Ángel Ancona y comenzó a participar en espectáculos para grandes audiencias. Su primera experiencia en este sentido fue iluminar un espectáculo de Tania Libertad, sin embargo, en entrevista señala que en esos primeros años el trabajo era puramente técnico, “de cargar y conectar cables” (2014).

Aclara que, en la práctica, su labor se limitaba a las cuestiones técnicas y que, por ello, aprendió fácilmente a utilizar la tecnología (ej. pares y consolas portátiles) que en ese entonces resultaba novedosa para la escena mexicana. En este periodo se valía de esos aprendizajes en sus clases de dirección y, cuando no podía resolver una escena desde la dirección, la resolvía a través del manejo de la luz. Asunto que, según dice, continúa haciendo hasta el momento. Comparte, además, que su trabajo consiste en dar “soluciones con la

dirección, por eso me pego mucho a los directores, sé que hay soluciones que tienen que ver con la luz y soluciones de luz que tienen que ver con los actores o con alguna propuesta directa con la dirección” (2014).

Zapatero ha desarrollado su carrera principalmente como iluminador de espectáculos escénicos de teatro, danza, ópera y conciertos musicales. Entre sus experiencias fuera de los teatros se encuentra la iluminación del restaurante Águila y Sol de la Chef Marta Ortiz Chapa (Mesinas, 2008).

Como director trabajó en la pieza *Venus la voz del tiempo* (2014), en colaboración con Nacho Maldonado. En este espectáculo conviven músicos, actores, bailarines, acróbatas, juegos de luz y multimedia (Notimex, 2014). A decir de Zapatero, su talante sumamente visual se debe al considerable peso que ahí se le otorga a la imagen plástica, de modo que, en su despliegue, cada elemento escénico complementa la dramaturgia que narra el sueño de una mujer.

En lo que ocupa al tema de la iluminación en cuanto tal, nos dice que la luz en escena debe contribuir a la dramaturgia de la obra: “Si no haces dramaturgia con tu iluminación no aporta nada” (2014). Es decir, se convierte en un mero elemento accesorio. Enfatiza, paralelamente, que la luz es el último elemento escénico a colocarse ya que tiene la función de unificarlo todo, añadiendo el toque final de la escena como si se tratara de un pegamento que todo lo conjunta.

En la experiencia de Zapatero, los procesos más disfrutables son los que se comienzan cuando “la hoja está en blanco” y el equipo completo se reúne para aportar ideas (2014). Menciona que, en caso de no coincidir con la dirección planteada por el grupo, prefiere retirarse.

4.4 Proceso creativo de una puesta en escena interdisciplinaria

Tr3s fue estrenada el 5 de septiembre de 1997 en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Cenart) en la Ciudad de México, con duración aproximada de una hora. Esta obra fue realizada a partir de una coinversión entre la Coordinación Nacional de Danza del INBA, el FONCA y el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica, localizado en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Alicia Sánchez fue seleccionada con otros cinco coreógrafos para que cada uno creara un espectáculo dancístico. La iniciativa del proyecto surgió desde el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfica dirigido por Mercedes Iturbide en 1996, quien decidió hacer una apuesta por trabajos coreográficos que estimularan la reflexión y la discusión dentro del proceso creativo. El programa fue resultado de estas inquietudes y los coreógrafos con experiencia previa tuvieron un espacio para crear. A finales de este año, Sánchez recibió una llamada de Lidya Romero, Coordinadora Nacional de Danza del INBA, notificándole que había sido seleccionada para obtener un apoyo institucional para la producción de una obra coreográfica (Sánchez, 2015).

El apoyo involucraba la posibilidad de tener cuatro asesores para el montaje, cuya labor sería orientar con sugerencias a los creadores y, así, lograr espectáculos dancísticos de alta calidad (Sánchez, 2015). Los asesores elegidos fueron Alejandro Luna¹³ (iluminación y

¹³ Alejandro Luna (Ciudad de México, 1 de diciembre de 1939) Arquitecto por la Universidad Nacional Autónoma de México, en el diseño escenográfico se asume como autodidacta. Es indudablemente el escenógrafo mexicano más importante de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI (cf. Rechia y Saray, 2012).

escenografía), Guillermina Bravo¹⁴ (movimiento y coreografía), Mario Lavista¹⁵ (musicalización de la obra) y Ludwik Margules (dramaturgia), cada uno con importante trayectoria dentro de su campo. Los cuatro artistas acompañaron a los coreógrafos en el proceso creativo, ofreciendo asesorías en las que verificaban el avance de la obra y sugerían mejoras para su desarrollo.

Después de tener las primeras indicaciones acerca del programa, Alicia Sánchez integró a su equipo de trabajo. El primero en involucrarse fue el bailarín Antonio Salinas, que en ese momento era estudiante de la Licenciatura en Teatro en la Casa del Teatro de Luis de Tavira.¹⁶ Sánchez se identificó inmediatamente con el Salinas, ya que ambos habían vivido procesos similares al egresar del INBA, aunque ella desde el mundo de la práctica con sus participaciones como bailarina en óperas y obras de teatro (Sánchez, 2015). Dichos intereses en común los acercaron para iniciar el proyecto de construcción de *Tr3s*.

Posteriormente, Sánchez invitó al resto de los creativos: Jorge Ballina en la escenografía, Alejandra Hernández en la musicalización y Víctor Zapatero en la iluminación. La primera decisión que tomaron en equipo fue que Sánchez y Salinas serían los únicos intérpretes de la pieza. Por la cercanía que ambos tenían con el teatro, decidieron buscar textos teatrales que pudieran ser ejecutados sólo por dos actores. Así, encontraron la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (Sánchez, 2015). Una vez elegida la obra, la tarea

¹⁴ Guillermina Bravo (Chacaltianguis, Veracruz, 13 de noviembre de 1920-Santiago de Querétaro, 6 de noviembre de 2013), es considerada la coreógrafa más importante de la danza moderna-contemporánea mexicana. Fundó y dirigió el Ballet Nacional de México, compañía que realizaría importantes giras nacionales e internacionales.

¹⁵ Mario Lavista, nacido en 1943, es uno de los más destacados compositores de nuestro país con una importante trayectoria en la música de concierto. En 1974 fue nombrado miembro de la Academia de Artes en México. Ha recibido varios premios, entre ellos el Premio Nacional de las Ciencias y Artes en 1991 y la Medalla Mozart. Ha trabajado musicalizando espectáculos escénicos a lo largo de su carrera (Fonoteca Nacional, 2019).

¹⁶ Luis de Tavira (Ciudad de México, 1948), director teatral mexicano, dramaturgo, ensayista y docente de la escena teatral de nuestro país. Fundador de proyectos educativos dedicados al teatro como: Centro Universitario de Teatro, Casa del Teatro y el Núcleo de Estudios Teatrales.

principal fue resolver cómo se llevaría un texto del teatro del absurdo al lenguaje de la danza. Iniciaron buscando ayuda de expertos en Samuel Beckett y del teatro del absurdo, quienes les impartieron charlas donde analizaron el trabajo del dramaturgo y de dicha corriente escénica.

En entrevista, Ballina comenta que el equipo continuó indagando sobre el asunto durante mucho tiempo. Ni él ni Sánchez recuerdan con precisión el tiempo que dedicaron a reunirse y compartir ideas para el proyecto, más recuerdan que las primeras reuniones tuvieron lugar en la casa de Víctor Zapatero, por aquel entonces enfermo de hepatitis. Este dato les permite inferir que el tiempo dedicado a dicha etapa fue lo suficientemente largo como para que el iluminador pudiera recuperarse por completo de su enfermedad (2016).

Los entrevistados estuvieron de acuerdo en que el proceso duró aproximadamente siete meses y en que el equipo de creadores se encontraba en buena disposición hacia el trabajo. Si bien, los cinco artistas se hallaban en una etapa temprana de su carrera, cada uno tenía una educación sólida en su disciplina artística, por lo que, en conjunto, se sentían comprometidos, dispuestos y seguros de sus saberes.

La forma de trabajo se caracterizó por ser horizontal: en largas y constantes sesiones de diálogo, los creadores se reunían a conversar acerca de la creación de la pieza, su estética, iluminación, vestuario, tipo de movimiento, escenografía, música, etcétera. En tales reuniones se acordó la idea general de la obra, su *qué* y su *cómo*. Es interesante notar en este punto que el equipo daba ideas sobre todos los temas o asuntos sujetos a consideración, brindando su opinión respecto a cualquiera de las áreas, independientemente de su adscripción disciplinar. Debido a esto, Ballina señala que, tras un largo periodo, era ya imposible discernir quién había propuesto tal o cual idea o desde qué perspectiva y, en sentido, Sánchez menciona en entrevista (2015) que “ninguna disciplina podía avanzar sin la

otra”. Por ejemplo, no podían ensayar si no estaba la propuesta de escenografía y no se podía grabar la música si no estaba clara la propuesta de movimiento. Así, todos los artistas estuvieron involucrados desde el primer momento y durante todo el proceso.

Recuerdan, además, que, si bien las reuniones podían volverse un poco acaloradas — siendo jóvenes, defendían sus ideas con ímpetu—, siempre lograron entenderse y llegar a soluciones para la escena. Las decisiones se tomaban en función de la obra y todos opinaban al respecto. Sobre el asunto, Hernández comenta que en más de una ocasión debieron ceder y pensar en la totalidad de la puesta en escena, dejando de lado sus ideas individuales.

El proceso de creación se desarrolló entre la Ciudad de México, donde tuvieron en préstamo para ensayar el sótano del Teatro Raúl Flores Canelo, y Cuernavaca en el Centro Nacional de Producción Coreográfica. Algunas asesorías se llevaron a cabo en ambas sedes. Los creadores no recuerdan si acudían juntos a recibirlas, pero coinciden en que, en general, todas ellas tuvieron buenos resultados, pues, gracias a su disciplina, siempre llevaron el trabajo mucho más avanzado que los otros equipos. Un detalle compartido por Ballina y Sánchez fue que Alejandro Luna quedó muy satisfecho por el plan de trabajo propuesto por Ballina y Zapatero (escenografía e iluminación, respectivamente), en parte debido a que Luna conocía el trabajo de los jóvenes porque ambos habían sido sus alumnos.

La asesoría que Salinas y Sánchez recuerdan con mayor ahínco, fue la que tuvieron con la maestra Guillermina Bravo, para quien resultaba imposible llevar a la escena dancística un texto teatral. Sánchez recuerda que, aunque Bravo era vista por todos como una figura de autoridad, no tomaban sus palabras por certezas, por lo que decidieron continuar con el reto que se habían planteado.

Como hemos dicho, el equipo de trabajo se organizó por disciplina, sin embargo, cada integrante cooperaba en pro a las necesidades del proyecto, por ejemplo, Jorge Ballina se

encargaba de la búsqueda, cotización y compra de materiales para la construcción de la escenografía, coordinaba los ensayos técnicos y supervisaba los montajes; Alejandra Hernández estuvo al frente de la propuesta de composición y la grabación de la música, consiguió a los músicos y el espacio de grabación, la Sala Blas Galindo; Víctor Zapatero se coordinaba con Ballina para probar y colocar la iluminación sumada a la escenografía durante el proceso creativo y ensayos. En el sótano del teatro Raúl Flores Canelo instalaron el piso de la escenografía para los ensayos; Alicia Sánchez y Antonio Salinas se encargaron de la concepción, creación y ejecución de la coreografía. Lo anterior nos indica que el trabajo creativo de la pieza ocurrió siempre en equipo, en diálogo constante, lo que permitió que todas las disciplinas avanzaran juntas. Podemos advertir, a la par, que las ideas se complementaban y no se tomaban decisiones particulares.

Alejandra Hernández comenta que la coordinación era realizada por Alicia Sánchez, quien ensamblaba las ideas de cada miembro. Tan significativo era para los creadores de *Tr3s* hacer patente su espíritu de colaboración, que en el programa de mano de la obra indicaba a los cinco como dramaturgos, haciendo justicia a la concepción, diseño y organización de la pieza. Todos los entrevistados califican este periodo como un proceso enriquecedor en el que aprendieron unos de otros y no dejan de sorprenderse por lo que construyeron.

Ahora bien, recapitulando, *Tr3s* fue creada gracias a la cooperación entre instituciones, asesores de diversas áreas y espacios de producción de dos estados de la República. El proceso de construcción tomó meses y, al final, se estrenó una obra muy distinta a cualquier otra pieza de danza conocida por entonces.

Todo lo escrito nos permite ahora elaborar un recuento de los rasgos interdisciplinarios que caracterizaron al proceso creativo de la obra que nos ocupa.

1. **Inicio y permanencia del equipo de trabajo.** Los creadores de *Tr3s* inician juntos el proceso y continúan en él hasta terminarlo.
2. **Llegar cada uno con su lenguaje, técnica o disciplina.** Como pudimos apreciar en sus semblanzas, cada uno de los miembros del equipo es un artista altamente calificado en su área.
3. **Disposición a la colaboración.** En las entrevistas, los creadores de *Tr3s* expresaron que tenían una fuerte disposición al trabajo y, aunque de pronto podían no coincidir en algún punto, pensaban primordialmente en la pieza y daban seguimiento a la idea cuando era necesario, lo cual nos habla de la buena disposición que mantuvieron.
4. **Trabajar equitativamente.** El trabajo se llevó a cabo en conjunto desde el inicio, por lo que las ideas se complementaron y avanzaron juntas. El *diálogo continuo* se puede apreciar en el proceso, ya que, como menciona Alicia Sánchez (2016), las ideas se nutrían mutuamente.¹⁷
5. **Multidireccionalidad en el aporte creativo.** En las reuniones de *Tr3s* se hacía presente la opinión de todos. Cuando el equipo tenía la posibilidad de compartir su perspectiva sobre un aspecto específico, el encargado de éste podía nutrirse de las ideas de sus compañeros. Es así, por citar un caso de los muchos que abordaremos después, que la estética plástica de la escenografía, sugerida por Sánchez, terminó por ser complementada por Ballina.
6. **La interdisciplina implica un proceso.** Como hemos dicho, durante el proceso se dio el *diálogo continuo* y el trabajo equitativo, los cuales produjeron una relación entre los creadores y las disciplinas.

¹⁷ La descripción de esta dinámica será observada con mayor claridad en el siguiente apartado, donde destacaremos la correlación entre las disciplinas, música, escenografía, movimiento, etcétera.

- 7. Dependiendo del núcleo en que nace la pieza, se acoge a un campo.** *Tr3s* se ciñe al campo de la danza por tres razones esenciales: 1. institucionalmente se propone este estímulo coreográfico, 2. el presupuesto es otorgado por la Coordinación Nacional de Danza, el Centro Nacional de Formación y Producción Coreográfico y el Fonca, 3. la pieza se presenta en teatros y festivales donde la programación es dancística.
- 8. Creación de una convención.** En lo que ocupa a esta pieza, la creación de una nueva convención ocurrió desde la obra teatral *Esperando a Godot*, cuyos signos y lenguaje, propios de la dramaturgia, fueron resignificados al lenguaje de la danza. La batuta de la organización general fue llevada por Alicia Sánchez, pero, durante los ensayos la tutela fue compartida con Ballina (2017).

A continuación, imágenes del programa de mano del estreno de *Tr3s*.

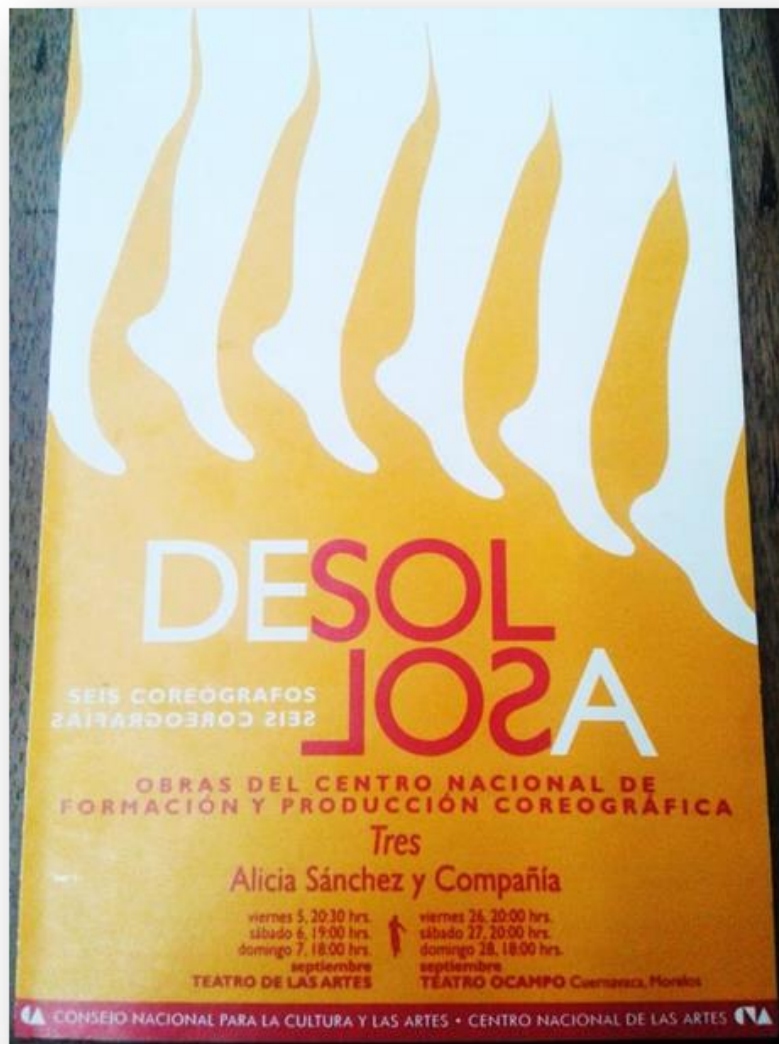


Figura 11. Portada del programa de mano.

TEMPORADA DE SOL A SOL

EL CENTRO NACIONAL DE FORMACION Y PRODUCCION COREOGRAFICA, con sede en la Ciudad de Cuernavaca, Morelos, se creó como un espacio necesario para la reunión, discusión y reflexión de los profesionales de la danza en torno al proceso creativo, con la finalidad de producir obras coreográficas de excelencia. El programa fundamental del Centro es realizar reuniones de trabajo, en las que de manera colectiva se analizan los proyectos particulares desde la perspectiva de las diferentes áreas de la puesta en escena contemporánea, para ello, a lo largo de un año, contamos en esta primera edición con la participación de los maestros: Ludwik Margules, Mario Lavista, Guillermina Bravo y Alejandro Luna, el trabajo de los coreógrafos seleccionados y la comunidad dancística de Morelos.

Presentamos ahora el resultado de los trabajos realizados en el Centro, materializado por los coreógrafos y su equipo creativo, seis obras coreográficas que conforman la temporada *DE SOL A SOL*, que se llevará a cabo de manera simultánea en diversos foros del Estado de Morelos y en el Centro Nacional de las Artes.

La Temporada *DE SOL A SOL* reúne originalidad, talento y buena factura, características de la obra de éste grupo de artistas de la danza. El objetivo fundamental de este esfuerzo colectivo es lograr un trabajo de excelencia que coadyuve al florecimiento de la danza y de la coreografía mexicanas, así como estimular el gusto del público, último destino de la obra artística.

Mercedes Iturbe

Figura 12. Texto del programa de mano.

TR3S **

Dirección:	Alicia Sánchez *
Dramaturgia**	Jorge Ballina, Alejandra Hernández, Antonio Salinas, Alicia Sánchez, Víctor Zapatero
Coreografía :	Alicia Sánchez y Antonio Salinas
Música Original:	Alejandra Hernández
Diseño de Escenografía:	Jorge Ballina
Diseño de Iluminación:	Víctor Zapatero Paul Abbot, <i>Viola</i> Pilar Gadea, <i>Violoncello</i>
Ensayador:	Rosas, Ramses Ortiz
Diseño Gráfico:	Pablo Labastida
Colaboradores:	Mónica Hott, Nancy Sancipriano, Brenda Vargas,
Construcción de Escenografía:	Lauro García, Gonzálo Torres
Apoyo Técnico:	Javier Arellano

Agradecimientos: Alejandro Luna, Angeles Cruz, Nicolás Bravo,
Peter Greenaway, Linda Flores, Ángel Rosas, Tere Rábago.

* Becaria del FONCA, "Jóvenes Creadores" 94-95 y "Ejecutantes" 95-96.

** Inspirada en la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

Esta obra fue apoyada por el Centro Nacional de Formación y Pro
Coreográfica, en coinversión con el FONCA.

Figura 13. Créditos del programa de mano.

4.5 Lenguajes artísticos reunidos en la escena

- **Dramaturgia dancística**

Tr3s es una pieza escénica basada en el texto teatral *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, publicado en 1952 y representado al año siguiente. Al ser la primera del género “teatro del absurdo”, esta obra posee una gran relevancia para la historia del teatro universal. De acuerdo con Esslin (1966), fue una de las obras de mayor éxito en el teatro de posguerra, esto pese a que, ya desde su tiempo, algunos directores la acusaban de “poco teatral”, debido a la incoherencia de su texto y a que el desarrollo de la dramaturgia parece no ir a ningún sitio. Según la trama, en un camino, junto a un árbol, Vladimir y Estragón, dos vagabundos, esperan a Godot, con quien creen tener una cita. Al final del primer acto aparece un joven mensajero, quien les dice que Godot no llegará ese día, pero, seguramente, lo hará mañana. La situación se repite en el segundo acto. Los personajes deciden irse, pero no se mueven: “No ocurre nada, nada viene, nadie se va. Es terrible” (Beckett, 2006, p. 34).

El teatro del absurdo es parte de un movimiento vanguardista de los años cincuenta. Los problemas centrales que representan son la angustia existencial, la incomunicación y la irracionalidad (Ruíz y Contreras, 1983, p. 198). Todas ellas, características que podemos observar en *Esperando a Godot*: los personajes sólo esperan, nada más ocurre, sin embargo, su espera transmite indiferencia, apatía, un sentimiento de “no hay nada más que hacer”, una profunda desesperanza. *¿Para qué existir?*, este es su mensaje.

El espacio escénico de *Esperando a Godot* — un camino junto a un árbol desojado, poco transitado y sin nada aparentemente cerca— dota de gran significado al drama, pues remarca atributos como soledad, vacío, devastación, esterilidad o abandono. El dramaturgo deja a Vladimir y Estragón desprotegidos y vulnerables en una ruta por la que transitarán

Pozo y Lucky, personajes secundarios de esta historia. Los protagonistas utilizan un lenguaje simple, pero repetitivo, a veces parecen desorientados y dudan sobre sus acciones. Otro elemento característico es que verbalizan hacer acciones, mas la acotación indica lo contrario, por ejemplo: “Estragón– Me voy. (No se mueve)” (Beckett, 1981, p. 13). Esto pone de manifiesto interesantes contradicciones en los personajes. Llevan sombrero, calzado y pocas pertenencias, lo que nos sugiere que podrían ser forasteros o vagabundos, aunque esto no es explícito en el texto.

El grupo de trabajo coordinado por Alicia Sánchez eligió el nombre de la pieza, *Tr3s*, en alusión a tres personajes: Vladimir, Estragón (únicos habitantes físicos en la coreografía) y Godot, a quien llamaremos “incorporal” atendiendo a las ideas de Deleuze (1989, p. 9). Godot es creado a partir de un efecto de espera de dos cuerpos, y su función es la de mantener la expectativa de su llegada durante toda la danza, sin nunca presentarse. En este sentido, Deleuze explica que “los incorporales no son cualidades y propiedades físicas, sino atributos lógicos y dialécticos. No son cosas o estados de cosas, sino acontecimientos” (1989, p. 9).

El equipo de *Tr3s* trabajó sólo con dos bailarines en escena para transportar el texto al movimiento. La obra en su conjunto fue creada a partir de situaciones repetitivas, desalentadoras y desgastantes. Esta repetición, sin embargo, no puede reducirse a una simple inactividad estática. Como bien anuncia Deleuze, la acción de espera que caracteriza a la pieza de Beckett involucra una transformación: “en una repetición que no deja de deshacerse en sí, y una repetición que se despliega y se conserva para nosotros en el espacio de la representación, hubo la diferencia” (Deleuze, 2002, p. 127). La idea del autor es que en la diferencia se presenta, en consecuencia, la repetición.

A partir de la conjugación de elementos lumínicos, escenográficos, coreográficos y musicales, se observa el transcurrir del tiempo y cómo se van modificando los personajes.

Aunque repitiéndose, desalentados y agotados, éstos varían a raíz de la espera y la esperanza en la siempre irrealizada llegada de Godot.

Según Ionesco (1909–1994), principal representante de este género teatral, llamamos “absurdo” a “lo que carece de finalidad separado de su raíces religiosas o metafísicas, el hombre está perdido y todos sus proyectos se convierten en insensatos, inútiles y agotadores” (Ruíz y Contreras, 1983, p. 198). Esta idea es la que hace de *Esperando a Godot* una pieza de teatro del absurdo por excelencia, pues retrata, justamente, a personajes perdidos que realizan acciones insensatas y deprimentes.

- **Escenografía onírica y luz viva**

Ballina ha sido definido como un “ilusionista multidimensional” (Flores, 2011) aludiendo a su capacidad para crear espacios versátiles, dinámicos y oníricos. *Tr3s* es un claro ejemplo de esta expresión. Para referirnos a ello usaremos un término de Derrida “Espaciamiento [que define] a una producción de un espacio” (1989, p. 6) y que el escenógrafo pone en práctica en cada montaje que realiza.

Las acciones de *Tr3s* se desarrollan al interior de un cubo al que pareciera que le han quitado tres caras de modo que el espectador pueda apreciar lo que sucede. En la escena no se ve más allá de él, la iluminación y la atención siempre están dentro de sus caras. El cubo cuenta con seis huecos que, por su anchura y diámetro, sugieren tres ventanas y tres puertas. Cada una de las caras muestra una puerta y una ventana cuya función es diluir los límites de la figura. Al inicio de la obra se puede apreciar una escalera alta, casi del tamaño de las caras del cubo, que se recarga en una pared.



Figura 14. Imágenes digitales de *Tr3s*.

A través de las ventanas entra la luz y en las paredes pueden observarse grandes cuadrículas dibujadas con líneas negras que lo envuelven todo. Dichas figuras también marcan vectores en líneas punteadas. En las escaleras hay números que cuentan los escalones de forma descendente.

Dentro del cubo se encuentran dos personajes que, en contraste con las paredes blancas, visten trajes negros. Portan sombreros que no permiten al espectador ver con claridad sus rostros, por lo que en momentos pueden incluso confundirse.

Una de las particularidades de la escenografía es la dinámica que se crea a partir del movimiento de la escalera que atraviesa el espacio, cambiando de lugar a lo largo de la obra. Así, en ocasiones, se encuentra en una esquina con los escalones de frente al público y su cúspide terminando en una de las ventanas, mientras que, en otras, yace acostada sin que sus escalones permitan llegar a ningún sitio o es colocada verticalmente mostrándonos un costado, recargada en la pared.



Figura 15. Captura de pantalla de video de *Tr3s*.

El desplazamiento de este elemento, junto a la iluminación, logran un efecto de movilidad total del espacio. La luz que entra por las ventanas modifica su dirección según los cambios de la estructura, apoyando la ilusión del paso del tiempo. Escenografía e iluminación se integran para crear lo que antes, de la mano de Derrida, llamamos “espaciamiento” (1989, p. 6), es decir, produce un espacio ficticio, fantástico.

Esta escenografía tridimensional produce acción y reacciones de los personajes dentro del espectáculo. En palabras de Ballina: “La escenografía es finalmente arquitectura efímera para habitantes en el mundo de la ficción, sólo que diseñada para vivirse observándola desde fuera” (Cf. Rechia y Saray, 2012). Estas palabras nos remiten a las ideas del escenógrafo suizo Adolphe Appia (1862-1928, quien, refiriéndose a la puesta en escena, define a la escenografía como “el arte de crear espacios determinados y circunscritos, destinados a la presencia y las distintas evoluciones del cuerpo viviente”. Los dos escenógrafos comparan la tarea de la construcción escénica con la arquitectura por tener la capacidad de crear espacios

para la ficción y, al mismo tiempo, la presentan como un mundo efímero e ilusorio del que se apoyarán la dramaturgia y los personajes que ahí habitan.

Podemos decir que el mundo de *Tr3s* se construye obedeciendo a los elementos dramáticos del sinsentido. El desplazamiento de los bailarines, aunado al movimiento escenográfico, crean la ilusión de que éstos caminan sobre las paredes. La luz entra en el lugar, pero nos sabemos si proviene del sol o si las farolas. La ubicación de los bailarines, luces y la escalera se modifica constantemente, transformando el espacio sin razón aparente. Este mundo pareciera no tener un arriba y un abajo.

La amalgama entre Zapatero y Ballina se hace presente en esta ilusión complementada por la iluminación y la escenografía. Recordemos que, para Zapatero, cada elemento debe aportar algo a la dramaturgia de una puesta en escena, premisa que claramente encuentra su cabal consecución en *Tr3s*, donde las luces atravesando las paredes evocan horarios, lugares y movimiento. En ocasiones también, no es la presencia de la luz la que juega con la ilusión, sino su ausencia. Casi en toda la pieza, los intérpretes son acompañados por sombras. Las siluetas oscuras están tan presentes que, de pronto, pareciera que hay más de dos cuerpos, o más de cuatro.



Figura 16. Captura de pantalla de video de *Tr3s*.



Figura 17. Captura de pantalla de video de *Tr3s*.

Como revelan estas imágenes, los intérpretes y creadores de *Tr3s* juegan con las sombras para aludir a esos “otros”, presencias incorpóreas según Deleuze (1969, p. 9), que habitan la escena. En conjunto, personajes y sombras esperan y crean un efecto espejo o de repetición de cuerpos, de incorpóreas.

Sobre la escenografía, Ballina nos comparte: “El proceso fue muy largo, pero entre todos terminamos creando una puesta alejada de la imagen del paisaje árido con un árbol y de los textos originales, pero conservando la situación, los dos protagonistas, la estructura dramática” (2017). Añade, además, que la imagen de esta coreografía era muy distinta de los anteriores montajes teatrales de *Esperando a Godot*. Recuerda que, al inicio, Alicia Sánchez quería basarse en la estética del artista plástico Piero Fornasetti¹⁸, pero que él mismo, considerando insuficiente la propuesta, agregó a la ecuación creativa al artista plástico M. C.

¹⁸ Piero Fornasetti (Milán, 1913-1988) deslumbró por su talento para el dibujo y su capacidad de crear un personal universo de imágenes. Un mundo mágico, casi onírico, pleno de inteligencia e ingenio que lo ha convertido en una figura irremplazable de la historia del diseño (Nuevo Estilo, 2013)

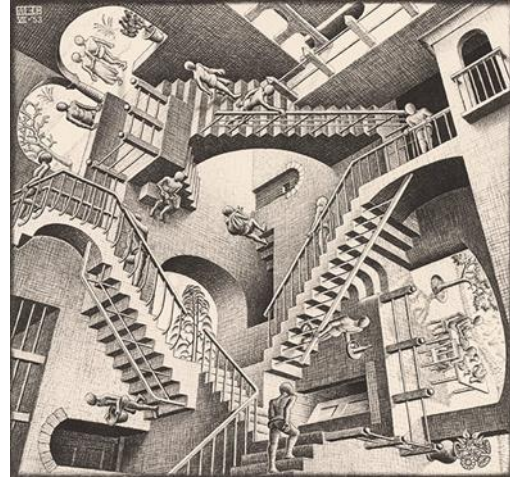
Escher (1898-1972)¹⁹, quien jugaba en sus litografías con la perspectiva y con construcciones imposibles. Un ejemplo de ello son sus famosos dibujos de escaleras que no van a ningún lugar o de escaleras que, recursivamente, vuelven al mismo sitio.

Observando las imágenes de ambos artistas plásticos podemos encontrar el sustento de la estética escenográfica. Por un lado, el trabajo de Fornasetti es siempre en blanco y negro y sus ilustraciones son plasmadas a través de achurados. Por otro, Escher crea espacios repetitivos y sin escapatoria, la misma situación que viven en escena los personajes de *Tr3s*.

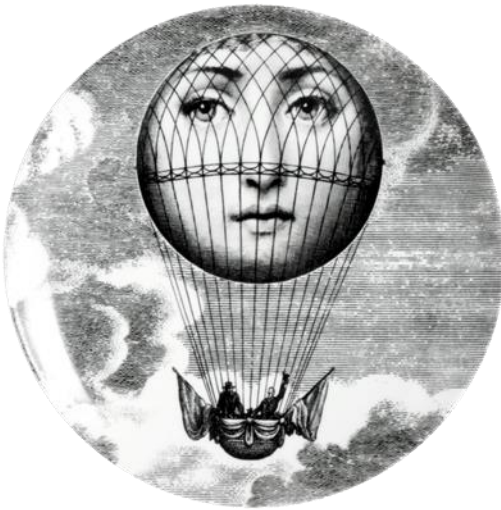
¹⁹ M. C. Escher. fue un artista neerlandés conocido por sus grabados xilográficos, sus grabados al *mezzotinto* y sus dibujos, que consisten en figuras imposibles, teselados y mundos imaginarios.



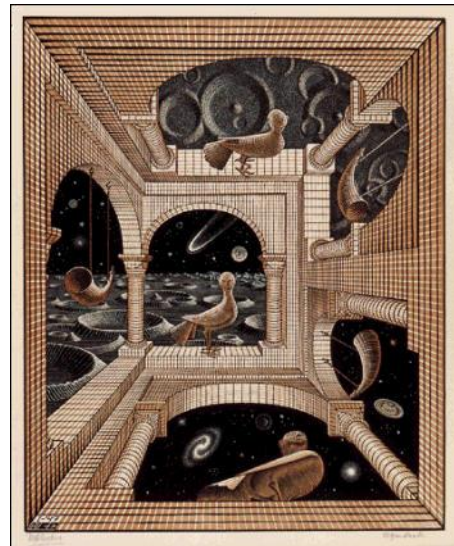
Plato de pared tema y variación N° 21. Diámetro 26cm.



Relatividad (1953) Litografía. 294mm x 282mm.



Plato de pared tema y variación N° 93. Diámetro 26cm.



Otro mundo (1947) Grabado en madera y xilografía en negro, marrón rojizo, impreso a

Tabla 1. Imágenes de artistas plásticos en los que se inspiraron los creadores de *Tr3s*.

Los creadores de esta obra se alejaron del típico páramo con un árbol y una piedra — elementos clásicos de *Esperando a Godot*—, y optaron por el carácter ambiguo, espectral y fantástico que se insinúa en las litografías de Escher y Fornasetti.

En especial, las imágenes de Escher evocan lo absurdo, repetitivo y desgastante del texto mismo. En ellas se expresa el agotamiento de transitar por un espacio que, sin importar cuántas veces o cómo se recorra, conducirá siempre al mismo sitio; además, logran transmitir la doble valencia del encierro de los personajes, a la vez física (pues nunca salen ni entran) y metafórica (el adentro y el afuera son por completo indeterminados).

- **Coreografía teatralizada**

Cuando entraba el público a la sala donde se presentaba *Tr3s*, la puesta en escena ya había comenzado: Alicia Sánchez y Antonio Salinas ejecutaban una secuencia de movimiento de brazos, desplazamientos, bajadas y subidas de planos, se sentaban y levantaban del suelo. Estos movimientos buscaban aludir a la espera misma del público por parte de los personajes o, simplemente, la espera de cualquier situación capaz de producir un cambio en su estado. La obra estaba diseñada para que el espectador no percibiera ni inicio ni un final claro, llevando así, hasta sus últimas consecuencias, el carácter interminable de la obra.

En entrevista, los bailarines mencionan que el movimiento fue creado a partir de varios detonantes. Uno fue el texto (asignaron un movimiento a cada palabra de ciertos pasajes) y otro la música (hicieron corresponder cada instrumento utilizado con una parte del cuerpo). Ballina relata que pensaron en todas las acciones absurdas que hace una persona al esperar y de ellas tomaron indicios para la conformación de la pieza. Podría describirse el movimiento coreográfico como una serie de escenas que, tomadas en conjunto, construyen

una dramaturgia de la espera, y, tomadas individualmente, desarrollan un planteamiento, problema y desenlace.

Los personajes esperan sentados en la escalera, desplazándose en el espacio, reconociéndose y dialogando a través del movimiento, pero siempre esperando, siempre repitiendo, recordemos a Deleuze: “la diferencia se halla entre dos repeticiones” (2002, p. 128). Para el caso de *Tr3s* es en esa “diferencia” de la repetición en la que yace el motivo de una espera que, sin nunca ser *igual*, es siempre *la misma*.

El movimiento de la pieza no sólo se basa en secuencias dancísticas. Los intérpretes buscan gestos y acciones que afirmen la intención de los personajes, lo que nos permite reconocer a este lenguaje de movimiento como danza posmoderna. Usan pasajes del texto dramático que llevan a la acción, por ejemplo, pierden un zapato lanzándolo por un agujero en el piso del cubo y, de pronto, éste reaparece por la ventana de una pared. En otras ocasiones utilizan las ventanas para mirar hacia afuera, aunque el espectador no sepa, en realidad, qué están mirando. Una escena que se vale del recurso de las ventanas de forma significativa, sucede cuando uno de los personajes deja su sombrero en los escalones y se esconde debajo, de pronto, el otro personaje —hasta entonces distraído— cree que el primero cayó por uno de los agujeros del piso y se asusta. Se escuchan risas del público y esta pequeña acción revela un momento chusco de la pieza.

En palabras de Ballina, los gestos y movimientos de los intérpretes fueron virtuosos. Tanto la inclinación del piso —así diseñado para que el público pudiera apreciarlo mejor— como los agujeros hacían que los bailarines tuvieran muy poco espacio para desenvolverse. Además, algunos escalones eran truqueados de cartón, lo que volvía aún más difícil el movimiento. La exigencia física era fuerte en escena para los bailarines.

La coreografía se lleva a cabo siempre dentro del cubo y el lugar se podría visualizar pequeño, pero la movilidad de la escalera y los espacios que se crean en relación a ésta, permiten una dinámica constante que pone a los cuerpos en diferentes planos y transforma constantemente el lugar que habitan los personajes.

- **Música corporizada**

La musicalización de la obra está dividida en ocho composiciones que van de uno a doce minutos de duración. Ciertos temas se caracterizan por su tono melancólico y otros por su acento juguetón y divertido. Las escenas se estructuran de distintas maneras, algunas las inicia y termina la música, otras son acotadas por el movimiento corporal o el movimiento escenográfico de la escalera, algunas más son definidas por los cambios en la iluminación.

El elemento que siempre acompaña las transiciones entre escenas es la música, que consiste en sonidos que no son claros y se podrían interpretar como manillas de reloj o gotas de agua o piedritas que caen sobre una lámina. Estos sonidos ambiguos marcan un puente entre las escenas al mismo tiempo que producen el efecto del tiempo transcurrido. Generalmente, la transición de escenas, la movilidad de la escalera y el sonido, se llevan a cabo juntos, razón por la que el tiempo aparece plasmado en estas acciones y en la acústica.

Los instrumentos de cuerda parecen hablar, gritar y dialogar a lo largo de la puesta en escena. No sólo hay música, también hay sonidos graves que acompañan de a poco a los dos violines, a la viola y al chelo y que, en conjunto, llevan la narración de las piezas musicales.

El viaje temporal que recorre la pieza se refleja vivamente en la música, pues, al ser una composición original para la obra, se puede percibir en ella el matiz que los creadores quisieron transmitir a cada momento. Juntos, música y movimiento, forman signos que parecieran palabras que nos cuentan la historia de estos dos vagabundos esperando.

Conclusiones

En aras de comprender el fenómeno de la interdisciplina y, con ello, la obra artística que nos ocupa —*Tr3s*—, este trabajo tuvo que acudir a distintas posturas y campos de conocimiento. Después de todo, tal y como se ha querido mostrar en esta investigación, la propia naturaleza de la obra volvía imposible circunscribir la reflexión a una sola perspectiva. Cuando distintas disciplinas aparecen en escena y buscamos descifrar cómo fueron plasmadas y por quiénes, resulta indispensable acudir a diversas aristas.

En el caso de *Tr3s*, cada elemento escénico se relaciona con otro, justificándose en la dramaturgia, dotando a la obra de unidad. En este sentido vuelven a nosotros las palabras de Jorge Ballina: “El teatro es un arte colectivo, no el conjunto de artes aisladas, por lo que, mientras más compenetrados estén el director y el resto de los miembros del equipo creativo, más unidad tendrá la obra al final” (Cf. Rechia y Saray, 2012). Palabras que hemos podido comprobar al analizar el proceso creativo de *Tr3s*, que, a la postre, se nos revela como una composición total, diversa, pero unitaria.

Al acercarnos poco a poco a los procesos colaborativos de creación artística, pudimos acceder a un panorama de las formas en las que distintos artistas trabajaron juntos para crear piezas que, en muchos casos, se encontraban fuera de los límites disciplinares y sólo con dificultad podían ser categorizadas, tal y como observamos en el segundo capítulo. Esta investigación logró constituirse en un espacio teórico para nombrar los procesos interdisciplinares que, en ocasiones, quedaron fuera de las categorías organizacionales. Además, permitió contextualizar históricamente la obra estudiada, sus creadores e instituciones que intervinieron para que cobrara vida y difusión.

En la práctica, existe un progresivo interés por renovar los lenguajes artísticos a través de la colaboración entre disciplinas, es así como los artistas se relacionan en la escena, en los

museos, entre otros sitios. Particularmente, la escena mexicana se caracteriza por su creciente interés por convertirse en una plataforma de exploración para el surgimiento de nuevos diálogos entre los lenguajes artísticos. Esta situación vuelve ineludible la tarea de dirigir nuestra mirada hacia las posibilidades de colaboración en las artes escénicas desde un punto de vista teórico. De particular relevancia en este sentido fue para nosotros el reconocer cómo, desde la década de los noventa, la danza posmoderna se acercó a otros lenguajes artísticos.

En piezas como *Tr3s*, en las que no se percibe dónde comienza un lenguaje y dónde termina otro, es importante reconocer la certeza del trabajo en equipo. Es dentro de este tipo de procesos que la multiplicidad de ideas logra conjugarse en una sola, como dice Ballina, al punto en que se vuelve imposible determinar su procedencia exacta (2017).

Las observaciones realizadas nos permiten dar cuenta de la capacidad de cohesión inherente a los procesos interdisciplinarios, poniendo a la par de manifiesto la importancia de seguir aprendiendo y reflexionando a su través. Dicho esto, cabe aclarar que, si bien las posibilidades de estudio aumentan y se diversifican a partir de las exploraciones escénicas, las nuevas problemáticas acerca del asunto exceden el puro campo de las artes, abriéndose camino, por ejemplo, hacia el mundo de los procesos interdisciplinarios en la ciencia.

Los fenómenos colaborativos o interdisciplinarios que involucren a las prácticas artísticas y escénicas serán temas para futuras reflexiones que se manifiestan en la escena artística continuamente hoy en día.

Referencias

- Andersson Antikvariat, P. (2015). *Antikvariat.net*. Recuperado el 2 de Mayo de 2017, de <http://www.antikvariat.net/get/search.cgi?id=jtktemvreoje,3,0,0&qe=PAT30533>
- Angoitia, R. (21 de Mayo de 2016). *Entrevista en relación a la danza contemporánea en México de los 90* [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Xalapa, Veracruz, México..
- Appia, A. (2000). *La obra de Arte viviente* (N. C. Bundorf, trad.), Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España.
- Artes, C. (9 de Junio de 2016). *Conversatorio Monica Mayer*. Recuperado el 21 de Noviembre de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=lj7qxVXBKNs&t=257s>
- Assmann, H. (2002). *Placer y ternura en la educación. Hacia una sociedad aprendiente*, Madrid: Narcea ediciones.
- Ballina, J. (10 de Febrero de 2017). Entrevista sobre *Tr3s*. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Snikers* (D. Ponce, Trad.), Boston: Houghton Mifflin Company.
- Barril, J. (1987). *La danza moderna*, Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Baud, P. A. (1992). *Una danza tan ansiada: la danza en México como experiencia de comunicación y poder*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Beckett, S. (1981). *Esperando a Godot*, Barcelona: Barral-Labor.
- Beckett, S. (1997). *Malone muere*, Madrid: Lumen.

- Bertalanffy, L. V. (1986). *Teoría general de los sistemas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*, Ciudad de México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*, Ciudad de México: Grijalbo.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan*, Buenos Aires: Paidós.
- Cardona, P. (1990). *La nueva cara del bailarín mexicano*, Ciudad de México: Cenidi-INBA.
- Cardona, P. (Directora). (1997). *Un siglo de cuerpos* [Archivo de Video MP4]. Ciudad de México: Cenidi-INBA.
- Casanova, P. G. (2004). *Las nuevas ciencias y las humanidades*, Madrid: UNAM-Anthropos.
- Climent, R. (2006). Reinventando la Interdisciplinariedad a través de las nuevas. *Actas del 1er Congreso Internacional de Música Contemporánea y Tecnologías*, Sevilla: CIMTECO.
- Crespo, N. (2003). *La danza: Mirada en movimiento*, Ciudad de México: UAM/CONACULTA/FONCA/Resistencia.
- Cruz, V. (24 de Noviembre de 2016). Entrevista 3 a Vivian Cruz [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México.
- Cruz, V. (24 de Marzo de 2016). *Vivian Cruz*. Recuperado el 6 de Diciembre de 2016, de <http://viviancruz.com/vivian-cruz-trayectoria-esenica/>
- Cruz, V. (17 de marzo de 2017). Entrevista 2 a Vivian Cruz [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Xalapa, Veracruz, México.
- Cruz, V. (3 de Marzo de 2017). Entrevista 1 a Vivian Cruz [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Xalapa, Veracruz, México.

- Dallal, A. (2007). *Los elementos de la danza*, Ciudad de México: UNAM.
- De Michelli, M. (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (A. Sánchez & P. Linares, Trads.), Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido* (M. Morrey, Trad.). Recuperado de <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición* (M. S. Beccacece, Trad.), Buenos Aires: Biblioteca de filosofía. Recuperado de http://www.medicinayarte.com/img/diferencia_y_repeticion.pdf
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*, Ciudad de México: Paso de gato.
- Dirección General de Comunicación Social (8 de Febrero de 2016). *Secretaría de Cultura*. Recuperado el 5 de Mayo de 2017, de http://www.cultura.gob.mx/acerca_de/
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro*, Buenos Aires: Colihue.
- Duvignaud, J. (1966). *Sociología del teatro*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Escalante, P., García, B., Jáuregui, L., Zoraida, J., Speckman, E., Garcíadiego, J., et. al. (2004). *Nueva historia mínima de México*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- Española, R. A. (2014). *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa.
- Esslin, M. (1966). *El teatro del absurdo*, Barcelona: Seix Barral.
- Fischer, E. (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada editores.
- Fleming, W. (1999). *Música, arte e ideas* (J. R. Pinto, Trad.), Ciudad de México: MacGraw-Hill.
- Flores, A. (2011). Jorge Ballina, ilusionista multidimensional. Recuperado de <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/04/13/jorge-ballina-ilusionista-multidimensional-ed-> Vol. [16.09.2015]). FONCA. (9 de Abril de 2008). *Secretaría*

- de Cultura*. Recuperado el 5 de mayo de 2017, de Fondo Nacional para la Cultura y las artes: <http://fonca.conaculta.gob.mx/inicio/que-es-el-fonca/>
- Fonoteca Nacional. (2018). *Biografía*. Recuperado el 28 de Abril de 2019 <https://fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/190-mario-lavista/2481-biografia>
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., & Buchloh, B. H. (2006). *Arte desde 1900*, Madrid: Akal.
- Frega, A. L. (2003). *Arte, Música, Educación e Interdisciplinariedad*, Buenos Aires: Academia Nacional de Educación.
- García, A. (2005). *CITRU Teatro Pánico Alejandro Jodorowsky*. Recuperado el 2 de Mayo de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=TKAFrNGYL-A&t=1282s>
- García, C. A. (1995). Notas sobre la teoría general de sistemas. *Revista general de información y documentación*, 5, 197-213.
- García, P. (2014). Salón independiente: una relectura. En O. Debroise, & C. Medina, *La era de la discrepancia* (págs. 42-50). Ciudad de México: MUAC.
- Godínez, G. (2014). *Cuerpo: efectos escénicos y literarios*. Pina Bausch. Tesis doctoral, Universidad de las Palmas, Gran Canaria, España. Recuperada de http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/13024/4/0707979_00000_0000.pdf
- Gombrich, E. H. (2010). *Historia del Arte* (R. S. Torroella, Trad.), China: Phaidon.
- Gomez, M. (2007). *Diccionario Akal del Teatro*, Madrid: Akal.
- González, P. (2004). *La nuevas ciencias y las humanidades*, Barcelona: Anthropos/UNAM/Universidad Complutense de Madrid.
- González, J. J. (1992). *Historia del Arte*, Madrid: Gredos.
- González, X. (30 de Enero de 2014). Los diseñadores de iluminación. ¿De qué hablamos cuando hablamos de luz? (C. Romero, S. Villegas, & P. Valdés, Entrevistadores),

- Desafora2. Recuperado de <http://desafora2.libsyn.com/episodio-39-victor-zapatero-y-x-chitl-gonz-lez>
- Heckhausen, H. (1972). Algunas posiciones sobre la interdisciplinariedad. *Bulletin de la asociación internacional de universidades*, XX(3).
- Hernández, A. (3 de Febrero de 2017). Entrevistas a Alejandra Hernández vía Skype. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Xalapa, Veracruz, México.
- INBA, I. N. (11 de Noviembre de 2014). Recuperado el 4 de Mayo de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=U7IC1N4LVag>
- Innes, C. (1992). *El teatro sagrado*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Jodorowsky, A. (1965). *Teatro pánico*, Ciudad de México: Era.
- Kwan, S. (2017). When Is Contemporary Dance? *Dance Research Journal*, 49(3), 38-52. doi:10.1017/S0149767717000341
- Livet, A. (1978). *Contemporary dance* (D. Ponce, Trad.), Nueva York: Abbeville Press.
- Manrique, J. A. (1986). Contracorriente pictórica. Una generación intermedia. En J. Salvat, & J. L. Rosas, *Historia del arte mexicano* (pp. 2154-2175), Querétaro: Salvat- SEP.
- Manzanos, R. (11 de Mayo de 1996). *La "X" de Parrao*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2016, de <https://www.proceso.com.mx/172246/la-x-de-parrao>
- Martin, J. (1965). *Introduction to the dance*, Brooklyn, N.Y: Dance Horizons.
- Martínez, C., & Piedad, C. (2006). El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión* (20), 165-193.
- Medina, C. (2007). Pánico Recuperado. En O. Debroise, & C. Medina, *La era de la discrepancia* (págs. 92-98), Ciudad de México: MUAC.

- Medina, C. (2007). Sistemas (Más allá del llamado “Geometrismo Mexicano”). En O. Debroise, & C. Medina, *La era de la discrepancia* (págs. 124-129). Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.
- Medina, C., & De la Garza, A. (2015). Escrito/ Pintado: Vicente Rojo como agente múltiple. En F. Álvarez Arregui, A. De la Garza, M. Garone Gavrier, D. Garza Udabiaga, & C. Medina, *Vicente Rojo* (págs. 6-59). Ciudad de México: RM.
- Medina, N. I. (Ene-Jun de 2006). *Ensaio. Perspectivas* (29), 130.
- Mesinas, S. (14 de Marzo de 2008). *Viaja amigo de Vela con donativo oficial*. Recuperado el 13 de Febrero de 2017, de Cultura: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/55598.html>
- Milán, E. R. (2006). *Strindberg. Una Mirada Psicoanalitica*, Ciudad de México: Difusión Cultural UNAM .
- MMREM, M. (2012). Glosario de la Complejidad. Recuperado el 7 de Junio de 2016, de <http://edgarmorinmultiversidad.org/>
- Monsiváis, C. (2006). Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX. En C. d. Históricos, *Historia General de México* (págs. 957-1076), Ciudad de México: El Colegio de México.
- Moreno, J. C. (2002). Fuentes, autores y corrientes que trabajan la complejidad. En M. A. Velilla, *Manual de iniciación pedagógica* (págs. 11 - 24). Bogota: ICFES-UNESCO
- Morin, E. (1997). Sobre la interdisciplinariedad. (U. ICESI, Ed.), *Publicaciones ICESI* (62), 9-15.
- Najmanovich, D. (2008). *Epistemología para principiantes*, Buenos Aires: Era naciente.
- Notimex. (16 de Enero de 2014). *20 minutos*. Recuperado el 15 de Febrero de 2017, de Repondrán la puesta en escena de "Venus, la voz del tiempo":

<https://www.20minutos.com.mx/noticia/b106133/repondran-la-puesta-en-escena-de-venus-la-voz-del-tiempo/>

O’Gorman, E., Fernández, J., Cardoza, L., Rodríguez, I., & Mijares, C. G. (1971). *Cuarenta siglos de la plástica mexicana*, Verona: Herrero.

Ocampo, C. (2001). *Cuerpos en vilo*. Ciudad de México: CONACULTA.

Oliva, C., & Torres, F. (1994). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Grafías Rogar.

Palmade, G. (1979). *Interdisciplinariedad e ideologías*. Madrid: Narcea.

Parrao, R. (18 de Noviembre de 2013). Entrevista Con Raúl Parrao. (Fluis Revista Contemporánea, Entrevistador). Recuperado el 17 Octubre 2017, de https://mx.ivoox.com/es/entrevista-a-raul-parrao-audios-mp3_rf_2545455_1.html.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.

RecChia, G., & Saray, H. (2012). *CITRU. Centro Nacional de Investigacion, Documentacion e Informacion Teatral Rodolfo Usigli-INBA*. Recuperado el 26 de Septiembre de 2015, de 9 escenógrafos mexicanos entrevista a Jorge Ballina: <http://www.citru.bellasartes.gob.mx/proyectos/investigacion/9escenografos/9emjb.html#>

Rueda, M. (2017). *Las condiciones de creación de la Danza Contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural* (Doctorado). Universidad Nacional Autónoma de México.

Ruiz Lugo, M., & Contreras, A. (1983). *Glosario de términos del arte teatral*. Ciudad de México: Trillas.

Salazar, A. (1964). *La danza y el ballet*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Salinas, A. (20 de Mayo de 2015). Museo Universitario del Chopo. Recuperado el 10 de Octubre de 2016, de <http://www.chopo.unam.mx/danza/FiebreOsoPolar.html>

- Salinas, A. (27 de Octubre de 2016). Trayectoria, y procesos de creación, entrevista a Antonio Salinas [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Janitzio, Michoacán, México.
- Sánchez, A. (22 de Noviembre de 2015). Entrevista exploratoria. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.
- Sánchez, A. (20 de Noviembre de 2016). Primera entrevista. [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.
- Sánchez, A. (2 de Mayo de 2017). Segunda entrevista [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México.
- Sánchez, A. (27 de Noviembre de 2017). Tercera entrevista [Archivo de Audio MP3]. (Amayrani Peralta López, Entrevistador), Ciudad de México, México. Sánchez, J. A. (1999). *La escena moderna*, Madrid: Akal.
- Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*, Ciudad Real: Universidad de Castilla- La Mancha.
- Sánchez, J. A. (2011). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Ciudad de México: Paso de gato.
- Sánchez, J. A. (2015). *Ética y representación*. México: Paso de gato.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor, & M. Fuentes, *Estudios avanzados del performance* (págs. 7-30). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Tortajada, M. (2006). *Danza y Poder II*. Ciudad de México: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART.
- Wagner, R. (2000). *La obra de arte del futuro*. (J. B. Llinares, & F. López, Trads.), Zaragoza: Universidad de Valencia.

Zapatero, V. (30 de Enero de 2014). Los diseñadores de iluminación. ¿De qué hablamos cuando hablamos de luz? (S. V. Claudia Romero, Entrevistador), *Desafora2* [Audio en línea]. Recuperado de <http://desafora2.libsyn.com/episodio-39-victor-zapatero-y-x-chitl-gonz-lez>

APÉNDICE

Link de video de *Tr3s*:

<https://youtu.be/GxWGlZs0RnA>