

Utopías para la danza escénica mexicana. Bienestar y armonía para vivir con plenitud el arte del movimiento

Sarahí Lay Trigo¹

Introducción

En el marco de un libro que gira en torno a la salud, el bienestar y las artes, este capítulo se propone imaginar un futuro distinto para la danza escénica mexicana, un futuro que permita vivir la danza en armonía, plenitud y con ello influir de manera favorable en todos los que participan en ella (coreógrafos, bailarines y espectadores). Si el mundo de la danza no tiene la posibilidad de mejorar sus condiciones de vida, difícilmente podrá repercutir de manera positiva en quienes viven o se acercan a su entorno para vivirla y disfrutarla. Frente a un panorama de precarización en el que se experimentan falta de recursos económicos, de oportunidades laborales, de inversión pública o privada, de espacios de formación, escenificación, creación y práctica, es momento de hacer uso del derecho a la utopía para imaginar un mundo distinto

1

Investigadora del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS Occidente) sarahilaytrigo@gmail.com

que pueda proveer bienestar y armonía a los artistas del movimiento.² De ahí nace el propósito de este trabajo: crear –a través de la palabra– utopías que le otorguen al mundo de la danza el permiso de ser y de brillar con todo su esplendor.

Fundamentado principalmente en la filosofía de Peter Sloterdijk, en trabajos académicos y periodísticos, en la propia experiencia de la autora en el mundo de la danza y en la idea metafórica del espacio dancístico como jardín e invernadero –lugar de surgimiento de vida–, se reflexiona sobre el complejo espacio-mundo de la danza profesional y se desarrollan tres propuestas utópicas. A saber, 1) que el coreógrafo cuente con el espacio necesario para crear danzas y compartirlas; 2) que el bailarín tenga espacios de calidad, salud y bienestar para formarse y trabajar en México y 3) que la comunidad dancística como espacio de convivencia logre trabajar como hermandad para velar por el futuro de la danza mexicana. Con esto se busca llamar a la acción a todos los seres que forman parte del mundo de la danza para que imaginen y siembren utopías para gestar un espacio de bienestar que les permita vivir la danza en plenitud.

Obertura: ¿por qué una utopía para la danza?

“La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural” (Godard, 2007, p. 335).

La poeta y novelista Margaret Atwood, misma que sorprendió con su visionaria obra literaria *Oryx & Crake* (2003) por su similitud con la situación pandémica vivida, señala la necesidad de “descubrir de qué manera organizarnos para que el planeta siga siendo habitable. Las utopías van a volver porque tenemos que imaginar cómo salvar el mundo” (Atwood en Fernández, 2021). Tal parece que, como señala el filósofo esloveno Slavoj Žižek (2020), era necesaria una catástrofe para ponernos a repensar la realidad en la que estamos inmersos. De ahí surge el propósito de este trabajo, mismo que busca imaginar

2 En este trabajo se habla de artistas del movimiento para englobar a todas las personas que forman parte del mundo de la danza, sean coreógrafos, bailarines o la propia comunidad dancística.

una coreografía utópica para una realidad moviente que busca reconstruir no sólo su futuro, sino su presente mediato: la danza escénica en México.³

Después de tantos años de sobrevivir en un país con problemas de infraestructura artística y cultural, en términos de formación, creación, producción y escenificación; con fuertes problemas de precarización laboral para los artistas (Solís-Pérez y Brijandez-Delgado, 2018; González, 2019; Álvarez-García, 2020; Palapa-Quijas, 2020; Rojas, 2020; Sánchez-Daza *et al.*, 2020; García-López, 2022; Solís-Pérez y Garduño *et al.*, 2024); con un paisaje complejo en materia de política cultural (Bastien, 2010) y de experimentar el maremoto pandémico que modificó y deslocalizó los modos de consumo, creación y representación del arte,⁴ aún existen pocas compañías, agrupaciones o artistas que puedan seguir adelante,⁵ lo que los convierte en “sujetos vulnerables y fáciles de explotar laboralmente” (Álvarez-García, 2020, p. 4). En suma, el mundo de la danza ha tenido que reinventarse –una y otra vez– para asegurar su supervivencia, lo que muestra su poder de resistencia y adaptación al cambio. Todo parece indicar que las crisis son parte de su estado natural, algo que la pandemia del COVID-19 sólo vino a recrudecer, pues bajo la mirada de la periodista Palapa-Quijas (2020), los hacedores de la danza en México viven siempre al filo de la navaja. Por si fuera poco, como señala Solange Lebourges,

en el terreno laboral, el bailarín carece de una conciencia similar a la de los demás trabajadores, y por consiguiente, no piensa siquiera en que tiene derechos que defender. [...] mientras otro tipo de profesionistas piensan en el futuro bajo la forma de una jubilación o de un ascenso económico o social, el bailarín simplemente no quiere saber que envejecerá, que dejará de bailar y se prohíbe

3 La danza escénica se crea, organiza, planea y proyecta para ser mostrada a un público en un espacio-tiempo determinado y requiere de ascesis, secesión, constancia, disciplina, voluntad y formación. Para profundizar más en esto se sugiere consultar López-Río (2019, pp. 21-24).

4 Pienso, por ejemplo, en México, en el programa de la Secretaría de Cultura del Gobierno de México, “Contigo en la distancia. Cultura desde casa” en la categoría de danza, <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/lista/categoria/danza>. O en el famoso caso de *Swan Lake performed in 27 bathtubs!*, del coreógrafo Corey Baker, ver, <https://www.youtube.com/watch?v=T8PLkd2VAnc>.

5 “Según el estudio exploratorio *Para conocer el impacto del COVID-19 en las personas que trabajan en el sector cultural de México*, creado por la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en mayo pasado [2021], casi 7 de cada 10 artistas tuvieron pérdida o disminución de productividad creativa. En tanto casi 2 de cada 10 señalaron que se incrementó su producción” (Martínez-Torrijos, 2021).

incluso pensar en ello. vive un presente de vigor, energía y salud que se proyecta eterno. se desgasta sin medir horarios, cansancio o lastimaduras y jamás se queja de abuso por parte de nadie, todo con tal de bailar (2009, p. 35).

Además, hay que subrayar que quien consagra su vida a la danza profesional tiene pocas posibilidades de destinar su vida a otra cosa, pues su vida gira siempre en torno a esa realidad: un mundo aislado de su exterior para entrenarse, ensayar y escenificar. Los textos como *Bailando sobre mi tumba. Autobiografía* (Kirkland, 2014); *Dancing through it: My journey in the ballet* (Ringer, 2014); *La vida y la danza. Memorias de un bailarín* (Ullate y Guaita, 2013); *Lo bailado... Nadie me lo quita. Memorias de una bailarina* (Lebourges, 2009) y *Un instante en la vida ajena* (Béjart, 1982) son muestra de cómo una vida en la danza exige completa dedicación, disciplina y voluntad. Así pues, el mundo de los artistas del movimiento cohabita siempre entre salones de danza y escenarios. El único tiempo que existe es el de la danza. En cambio, “cuando investigadores de renombre, directivos estrella, pilotos de fórmula 1, y grandes empresarios se pasan a otro campo, hacen algo a lo que tienen pleno derecho y que, por lo demás, se espera de ellos” (Sloterdijk, 2020, p. 188). A eso hay que añadir que éstos cuentan con los medios necesarios para realizar ese tránsito. Bailarines y coreógrafos –a menos que sean la excepción– pasan penurias para trasladarse a otro campo de acción.

Por ejemplo, durante la pandemia sólo algunos lograron mantenerse a flote, para ello tuvieron que imaginar y diseñar caminos distintos para seguir adelante –ver los casos señalados en Romero *et al.*, (2021)–. De los que sobrevivieron, la mayoría lo hizo gracias a los privilegios que gozaban al formar parte de una institución o al tener un contrato con una compañía; otros lo lograron a través de plataformas virtuales, mismas que se convirtieron en espacios alternativos de trabajo en busca de “estrategias de interacción con la alteridad a la distancia” (Fernandes, 2021, p. 43). De las experiencias alternativas de interacción creadas y vividas durante tiempos pandémicos –como el acceso a clases *online*, la publicación de temporadas y espectáculos virtuales, la creación de acervos documentales digitales de arte dancístico⁶–, hay que

6 Como el acervo titulado “Décadas de movimiento y resistencia” de la compañía El Cuerpo Mutable, Teatro de Movimiento. Esta serie de videos se pueden consultar en el siguiente enlace <https://www.facebook.com/watch/cuerpomutable/>

subrayar que tuvieron tal éxito que forman parte ya de los modos de hacer y compartir la danza en este momento.

Aguirre-Lora y Alfonso (2022, p. 13) afirman que esta adaptación del arte a los medios digitales ofreció grandes aprendizajes, entre ellos “el trabajo conjunto y mancomunado de una diversidad de actores, disciplinas y la conjunción de una multiplicidad de saberes y metodologías”. De modo que, de ese episodio “negativo” pandémico, en el arte y en la danza se han comenzado a cosechar grandes frutos y aprendizajes; sin embargo, a pesar de las ganancias, la población en general y el sector artístico en particular sufrió de grandes fracturas sociales y pérdidas económicas (Medel-Palma *et al.*, 2020 y Guardado-López *et al.*, 2020); así como de graves problemas en la arena de lo psicológico y lo emocional, derivados principalmente de las metáforas de la enfermedad (Moscoso, 2020), el confinamiento y los procesos de duelo (Álvarez-Bermudez *et al.*, 2022; Teruel-Belismelis *et al.*, 2021).

Durante la etapa más crítica de la pandemia “los gobiernos en Latinoamérica, y particularmente en México, no han sido capaces de implementar programas eficaces de rescate ciudadano para apoyar a los diversos sectores de la población, y de forma particular, al sector artístico y cultural” (Sotelo, 2021, p. 17). En el sector de la danza, las personas más desprotegidas fueron los independientes –que son mayoría⁷ al ser abandonados a la nostalgia, es decir, los románticos de la presencialidad, los bailarines por “evento”, los coreógrafos que se mantienen a través de la creación de sus propias producciones y que perdieron la posibilidad de habitar y hacer suyo un espacio escénico para su actividad. Desde la mirada de Evoé Sotelo, esto coloca a México en una situación en la que se avistan,

Una serie de inconsistencias y temas pendientes que venimos arrastrando históricamente en asuntos de legislación y derechos humanos en lo que toca a las y los profesionales del arte y la cultura. La pandemia por COVID-19 hizo emerger con mayor potencia todos los malestares, las injusticias, las irregularidades, desigualdades y paradojas de un sistema cultural y de un gobierno históricamente desvinculado ética y moralmente de sus responsabilidades ha-

7 Según la plataforma Data México (2022), el 92% de bailarines y coreógrafos son trabajadores informales, trabajan en promedio 30.9 horas semanales, con un salario promedio mensual de 2 600 pesos mexicanos. <https://datamexico.org/es/profile/occupation/bailarines-y-coreografos>

cia la ciudadanía y quienes integran el campo profesional del arte y la cultura (Sotelo, 2021, p. 18).

Así, las paradojas, las frustraciones, las contradicciones y las desigualdades que forman parte de la vida de los artistas del gremio de la danza ponen de manifiesto la necesidad de hacer uso vivo del derecho a la utopía para imaginar otras formas de salvar la danza escénica mexicana. Con esto se contesta a la pregunta inicial del porqué una utopía para la danza. Hay que tener presente que desde tiempos inmemorables, el pensamiento utópico ha sido parte de la historia, por lo que no es de extrañarse que, aún en este momento, se recurra a la utopía para la construcción y creación de un futuro mejor. El instinto y el impulso utópico recuerda la búsqueda del Estado ideal de Platón, las acciones de Alejandro Magno, la caracterización del mundo en equilibrio perfecto de Tomás Moro, el sueño idealista de don Quijote o las revoluciones que se emprendieron con la esperanza de alcanzar un estado de libertad y de igualdad. Abrirse a esta posibilidad es aprender de la historia. Hay que tener presente que la utopía ha de estar fundamentada en un imaginario posible y no en un pensamiento fantástico, un ir y venir que permita no sólo imaginar una posibilidad, sino cuestionar y criticar lo imaginado desde el contexto histórico vivido. Esto permite no sólo plantear nuevas posibilidades de vida sino reflexionar sobre las condiciones actuales, que es lo que se busca con este trabajo para la danza mexicana.

En realidad, dada la fragilidad y la incertidumbre del panorama actual, esta posibilidad ofrece, por lo menos desde la reflexión, un horizonte distinto para resolver, disolver y minimizar las distintas problemáticas que forman parte de este complejo mundo de la danza. No queda más que reinventarse y volver a soñar. No vale la pena cruzarse de brazos y esperar a que el mundo cambie. Es precisamente por ese motivo que se hace tan inminente ingresar al llamado mundo de la resiliencia y alimentarse del poder de la utopía para tratar de crear, de re-crear, un nuevo espacio-tiempo de existencia que impulse el bienestar para la danza escénica en México.

El poder de la utopía para el futuro de la danza

El sueño utópico precisaba dos condiciones para nacer. Primera: una abrumadora (aunque general e inarticulada) sensación de que el mundo no estaba funcionando como debía y que difícilmente podría arreglarse sin una revisión total. Segunda: la confianza en la energía humana para llevar a cabo la tarea, la creencia de que «nosotros, humanos, podemos hacerlo», armados como estamos con la razón, capaces de analizar qué es lo que no funciona en el mundo y encontrar qué usar para reemplazar las partes insanas, así como con una habilidad para construir los instrumentos y los útiles precisos para injertar tales proyectos en la realidad humana. En resumen, se necesitaba confiar en que, bajo la dirección humana, el mundo pudiese ser moldeado de un modo más adecuado para satisfacer las necesidades humanas, al margen de las que fueran o pudieran llegar a ser (Bauman, 2016, p. 166).

La utopía, en este trabajo, se considera una herramienta de inspiración del imaginario humano que permite, si se llevase a la acción, no sólo describir, explicar y cuestionar, sino también transformar la realidad. El poder de lo utópico radica en la conformación de tres elementos que actúan como una especie de compleja dialéctica en el que aparecen, por un lado, un elemento de profundo análisis, por otro, un elemento de potencia de creación/imaginación y, por último, un elemento de acción. Aquí se pretende desarrollar los dos primeros elementos, análisis e imaginación, ya que, entrar en la compleja arena de la acción, implicaría una aceptación previa del gremio responsable del mundo de la danza y eso sólo podría darse después de la exposición de estas ideas. Por eso, crear un futuro distinto para el espacio de acción de la danza escénica en el panorama mexicano no es nada fácil, pues requiere de la conjunción de muchas voluntades y del acuerdo de muchas partes. Esto se recrudece más si se piensa que –como se expuso en el apartado anterior– la danza escénica forma parte de un paisaje complejo y conflictivo tanto a nivel de política cultural como a nivel de formación, producción y creación artística.

No debe olvidarse que, “el ser mismo del artista es concebido como inesencial para la sociedad” (Alvarado-Hernández-Rojas 2021, p. 27), lo que sentencia, en muchas maneras, su actividad y desarrollo, subsumiéndolo en un estado problemático de constante carencia. Para profundizar más en el problema, se puede señalar la precarización de la escena laboral; la desapari-

ción de agrupaciones dancísticas –como la Compañía de Danza de Acapulco (ver Bucio, 2022)–; la poca presencia de espacios formativos de calidad para la profesionalización de la danza;⁸ el poco interés del público por asistir a espectáculos escénicos presenciales;⁹ la ausencia de reconocimiento y visibilidad del trabajo artístico;¹⁰ la falta de infraestructura teatral;¹¹ la centralización del presupuesto; el diseño desarticulado de políticas públicas; los problemas de implementación y la falta de evaluación de la política cultural; la fuga de talentos; así como la poca atención en la danza profesional y sus implicaciones en la salud de los involucrados, por señalar las principales.

Entonces, no se trata sólo de pensar un futuro distinto para la danza, sino de imaginar uno que no se parezca al pasado y que sea capaz de sortear los problemas que deambulan no sólo en la vida artística, sino en la vida humana en general; en definitiva, imaginar un futuro que se atreva a romper el velo entre lo posible y lo imposible para que pueda sustituir la realidad que se vive. Para ello, hay que tener en cuenta que “cuando se trata de sustituir algo, es preciso entenderlo mejor de lo que lo entendería el mero usuario” (Sloterdijk, 2020, p. 201), por eso, a continuación, se reflexiona sobre los actores que forman parte de la danza escénica: coreógrafos, bailarines y la propia comunidad dancística. El propósito: engarzar, de a poco, imaginarios utópicos y metafóricos que en su conjunto permitan vislumbrar –aunque sea un pequeño atisbo de luz– que ayude a construir un futuro distinto, lleno de bienestar y armonía, para el espacio de acción de la danza escénica en México.

8 “En México, hace al menos medio siglo que la profesionalización de la danza oscila entre el abandono y el estancamiento. [...] Si bien las universidades e instituciones de educación superior mexicanas suelen –en su mayoría– difundir, promover y divulgar la danza mediante su función de extensión, pocas son las que han formalizado su enseñanza, propiciando así la formación de recursos humanos y la investigación en materia dancística” (Caballero-Álvarez, 2018).

9 Según datos del INEGI, 2020, “en cuanto al interés de la población de 18 y más años de edad por los diferentes eventos culturales, independientemente de su condición de asistencia, se identifica que *espectáculo de danza* tiene la menor atracción para la población, ya que 76% indicó tener *poco o nada* de interés en él; mientras en situación contraria se encuentra *proyección de películas o cine*, con un 58.3% de esta población que señala tener *mucho o regular* interés”. Cursivas nuestras.

10 Sobre la visibilidad, el recién galardonado Raul Taméz afirma que “una de las cosas que le haría mucho bien a la danza contemporánea sería que gente de medios masivos se interesara en ella y le dieran la visibilidad adecuada” (Taméz en Herrera-Montejano, 2022).

11 Para profundizar más en esto, consultar Juárez-Castillo (2021, pp. 56-73).

Coreografía utópica para mover la danza en México

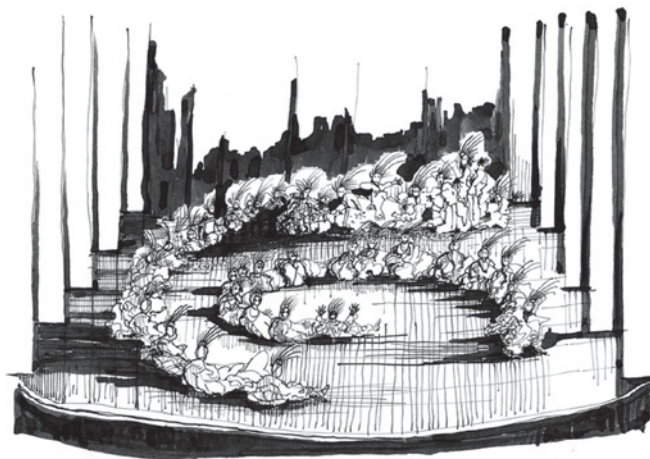


Ilustración 1. Adrian Lay Ruiz. *El jardín utópico para la danza*. Archivo personal de la autora, 2024.

No es de extrañar que soñemos una y otra vez con un mundo previsible, y no con un mundo indescifrable [...]. Por decirlo en pocas palabras: soñamos con un mundo fiable, un mundo del que podamos fiarnos, un mundo seguro. «Utopía» es el nombre que, por cortesía de Tomás Moro, se ha dado a sueños similares desde el siglo xvi. [...]. Los más entusiastas y expertos (uno está tentado a decir: profesionales) creadores de utopías son los jardineros. Es algo que está en la idea misma que los jardineros tienen de la armonía ideal y que desde el comienzo llevan trazada en sus mapas mentales, que «los jardines siempre están a su alcance», un prototipo del modo en que la humanidad, parafraseando el postulado de Oscar Wilde, tiende a arribar en el país llamado «utopía» (Sloterdijk, 2020, pp. 160-161).

En esta parte se compara, de manera metafórica, a los coreógrafos, los bailarines y la propia comunidad dancística con los creadores de utopías que propone la mirada sloterdijkeana: los jardineros. Primero, se equipara la actividad propia del coreógrafo con la de un jardinero, que –en este caso– planifica, crea y diseña jardines –interiores y exteriores– para dar vida a la danza. Luego, se analiza la forma en que el bailarín, a través de su práctica dancística, se convierte en creador de su propio jardín, entendido éste como

el fruto que construye al danzar, es decir, los modos en los que el propio ser crece y se da forma¹² a través de su práctica dancística en la que participan el dominio de la técnica, el arte de la proyección escénica y las vivencias que acumula a través de su trayectoria. En tercer lugar, el análisis se detiene en la propia comunidad dancística, misma que puede ser comprendida como un gran jardín colectivo, un invernadero en el que se disputan intereses, espacios de práctica y de escenificación. A partir de esto se desarrollan tres propuestas utópicas para la danza. A saber, 1) que el coreógrafo cuente con el espacio necesario para crear danzas y compartirlas; 2) que el bailarín tenga espacios de calidad, salud y bienestar para formarse y trabajar en México y 3) que la comunidad dancística como espacio de convivencia logre trabajar como hermandad para velar por el futuro de la danza mexicana. Con esto se busca imaginar un jardín utópico para la danza escénica mexicana.

De jardineros y coreógrafos: primera utopía

El coreógrafo cuenta con el espacio necesario para crear danzas y compartirlas.

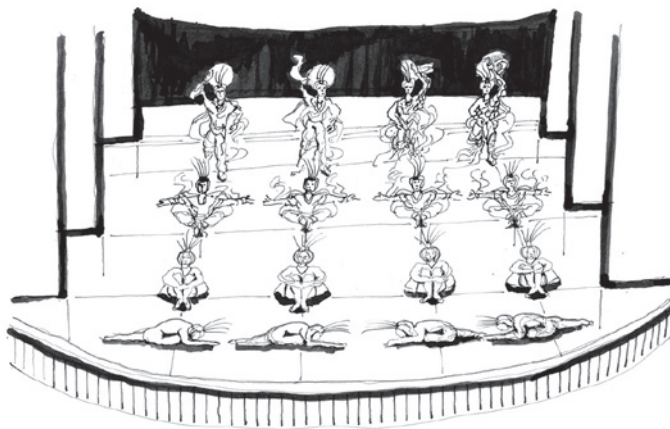


Ilustración 2. Adrian Lay Ruiz. *El jardín coreográfico*. Archivo personal de la autora, 2024.

¹² Ese *darse forma* tiene una doble comprensión, por un lado, se refiere a la formación del bailarín, a los años de práctica de un estilo y/o estilos determinados y, por otro lado, a los modos en los que su propio ser (estructura esquelética, articulaciones, cadenas musculares, por señalar las principales) van adquiriendo forma a través del tiempo de entrenamiento y práctica escénica.

Algo que hace que la coreografía sea fascinante de contemplar por sí misma, además de los méritos de los intérpretes específicos que la puedan estar escenificando, es la forma en que los coreógrafos hacen uso del tiempo, el espacio y el movimiento para que cada danza se convierta en un pequeño mundo en sí mismo (Anderson, 1987, p. 5).¹³

Si se sigue la figura metafórica propuesta, los seres que crean coreografías no sólo son los jardineros utópicos por excelencia, sino los arquitectos del movimiento, los proyectistas del aire, pues son ellos quienes crean, diseñan, construyen y modelan los jardines –interiores y exteriores– y las atmósferas de convivencia de la danza. Escénicamente hablando, los seres hacedores de la coreografía crean jardines y generan climas interiores de coexistencia para el acto dancístico que se lleva a cabo dentro de infraestructuras teatrales; por el contrario, cuando la danza escénica tiene lugar en el espacio público, estos seres han de ser entendidos como creadores de jardines exteriores, arquitectos de lo impensable, pues, ahí donde hay tierra, agua, cemento, madera o cualquier otra estructura, también se danza. Ahí el movimiento se expande, las atmósferas se comparten sin mediaciones de muros, techos y se convive con los escenarios de la vida. El acto escénico en el exterior se abre hacia donde las energías alcancen e impacta en la salud emocional (Reason *et al.*, 2016), el bienestar y la motivación de la audiencia, lo cual genera una empatía kinésica (Reason y Reynolds, 2010), como señalan los estudios realizados por la Universidad de Granada y Zen del Zur¹⁴ (ver De Rueda-Villén *et al.*, 2018). Por eso es tan importante la preparación y la planificación coreográfica en la que el jardinero de la danza tiene la oportunidad de crear un espacio de interacción que –en mayor o menor medida– impactará en las emociones de la audiencia.

El ser que coreografía es, pues, artista de arquitecturas móviles –jardines vivientes si se quiere– que se convierten en un acontecimiento escénico para compartir. Los arquitectos de la danza diseñan el movimiento con relación al espacio creando formas de existencia humana de alta complejidad. En esa complejidad tiene lugar el pacto arquitectónico-coreográfico que, por su naturaleza efímera, sólo habita, en todo su esplendor, en el acto espacio-temporal de su representación. Sobre esto, hay que tener presente que, en el espacio de

13 Traducción propia.

14 Ver <https://www.zendelsur.com/investigacion/> y SINC (2015) <https://www.agenciasinc.es/Noticias/Espectaculos-de-danza-y-musica-para-mejorar-la-salud-fisica-y-emocional>

lo digital, las energías imantadas que acontecen en la atmósfera, en esa “climatización simbólica” (Sloterdijk, 2003, p. 52), sensible, emotiva y “significativa existencialmente” (Seel, 2010, p. 143) no están presentes, debido a que ni el acto escénico ni la presencialidad de la audiencia forman parte del mismo espacio-tiempo, de la misma atmósfera de convivencia¹⁵ y no permiten a las personas involucradas resonar de manera conjunta (Vukadinović y Marković, 2017). Ahí, no hay manera de imaginar un suceso como el vivido en la Ópera de Viena el 15 de octubre de 1964, esa ovación “casi eterna” para la versión de *El lago de los Cisnes* que Rudolf Nurýev acababa de estrenar en la que “hubo 89 levantamientos de cortinas, un record Guinness” (AFP, 2023).

De modo que la intervención del espacio y la creación de atmósferas de convivencia y bienestar en este arte es indispensable, pues para llevar a cabo un jardín coreográfico, los seres que coreografían generan planos de composición, forman trazos movientes y generan aires de coexistencia, resonancia (Joufflineau *et al.*, 2018), que no sólo buscan la construcción de un espacio-tiempo de vida para los intérpretes y la audiencia, sino un lugar en el que se comuniquen emociones, energías, situaciones, ideas, historias y procesos de intercambio simbólico (Ollora-Triana, 2023). Ahí, al formar parte del acto escénico, se genera una comunicación sincrónica entre los presentes (coreógrafo, director, bailarines, espectadores y equipo de producción, por señalar los principales). Este acto es la construcción de un espacio-tiempo íntimo comunitario y dinámico que se abre a la audiencia a través de una instalación altamente compleja integrada de movimiento de música, iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje y todo aquello que es necesario para dar vida al jardín moviente que el coreógrafo ha querido imaginar. Así, la creación coreográfica es, a pesar de su efímera duración escénica, una tarea arquitectónica moviente de alta complejidad e importancia (por su impacto en los espectadores y en la salud pública).

Aquí surge uno de los problemas a los que se enfrenta el acto coreográfico, contar con un espacio-tiempo de representación escénica. Algo que, aún después del “regreso a la normalidad”, sigue siendo todo un reto, pues los espacios de escenificación en México para el arte escénico¹⁶ se caracterizan por ser pocos y muchas veces imposibles de acceder por los altos costos que implica

15 Para profundizar más sobre la atmósfera de lo presencial, ver Lay-Trigo (2022).

16 Ver para el caso del teatro Tejeda Villarreal (2023).

su uso –renta de espacio, producción, iluminación, escenografía, personal de tramoya, entre otros gastos–. Además, hay que tener en cuenta que muchos coreógrafos, después de la emergencia sanitaria, perdieron financiamientos, sus ingresos disminuyeron y las pocas becas a las que podían acceder fueron claramente insuficientes. De suerte que, el simple hecho de pensar en la producción de un espectáculo –en la mayoría de los casos– queda fuera del alcance de cualquier arquitecto de la danza. Todo parece indicar que en México queda poco espacio para pensar o crear danzas.

Así pues, después de hablar de manera muy general y breve de los arquitectos de la danza, nace el siguiente planteamiento utópico, el deseo de que todo coreógrafo cuente con el espacio necesario para crear su propia arquitectura moviente, su propio jardín fantástico y compartirlo.

En un mundo ideal, el ser que hace coreografía, como cualquier otro profesionalista, tiene los espacios y medios necesarios –artísticos, económicos, humanos, entre otros– para asegurar su presencia activa en el mundo laboral. Dada la naturaleza del trabajo coreográfico, no basta con la voluntad del individuo, o con el fuerte deseo de las compañías de danza y sus integrantes para reorganizar la actividad coreográfica mexicana, se necesita que toda la infraestructura artística, cultural y social que ayuda a dar vida a la danza se alinee a su favor y que todos los involucrados colaboren armoniosamente para forjar un futuro más prometedor. Es de vital importancia que se faciliten –a bajo costo– o se presten los espacios existentes para que el trabajo coreográfico tenga un espacio-tiempo para ser y, en caso necesario, adecuar espacios con el equipo requerido para que las puestas en escena que no puedan llevarse a cabo de manera presencial puedan ser transmitidas de manera digital.

Crear, diseñar y abrir nuevos espacios para la danza escénica es trascendental –tanto para su práctica como para su escenificación–. También lo es favorecer una comunicación activa y participativa entre coreógrafo y organizaciones financiadoras del arte y la cultura; diseñar nuevas formas de creación coreográfica que se adecúen a las posibilidades financieras, sociales, artísticas y culturales (Ohlberg, 2020); elaborar estrategias innovadoras (Yúdice, 2018) que ayuden a visibilizar el trabajo artístico y a promover la asistencia a espectáculos de danza –presenciales o digitales– como actividad esencial para promover el bienestar y las relaciones intergeneracionales de niños, jóvenes y adultos (O'Reilly *et al.*, 2024), ya que estos pueden promover actitudes positivas y ayudar a la comprensión intergeneracional gracias a las experiencias y

los valores compartidos a través del arte de la danza (Sheppard y Broughton, 2020; Canning *et al.*, 2020; Douse, 2020).

Además es importante incrementar el presupuesto artístico y cultural para contrarrestar la precarización (Garduño *et al.*, 2024) y experimentar nuevas maneras de gestionar el mundo de la danza. La lista puede seguir; sin embargo, en este momento es importante detenerse aquí para poder reflexionar sobre la realidad del bailarín que, a fin de cuentas, es quien da vida a los jardines utópicos de los arquitectos de la danza.

El bailarín como arquitecto de su propio ser: segunda utopía



Ilustración 3. Adrian Lay Ruiz. *El bailarín como un jardín*. Archivo personal de la autora, 2024.

El bailarín tiene espacios de calidad, salud y bienestar para formarse y trabajar en México.

Los bailarines dan vida al espacio, transformándolo en algo dotado de significado y expresión. El éxito de esta empresa depende del bailarín (Sampedro-Molinuevo y Botana-Martin, 2010, p. 102).

Los seres que danzan, como los jardineros, están acostumbrados a vivir de sueños utópicos. Al entrenarse, ensayan cada movimiento para llegar a la armonía total del arte de la danza en el espacio-tiempo. Cuando bailan, buscan el equilibrio máximo de su ser frente a la audiencia, el balance del dominio de la técnica en conjunción con las fuerzas interpretativas (proyección escénica), en pocas palabras, anhelan la perfección. Su jardín es su propio ser, por eso, a diferencia del coreógrafo, el bailarín no crea ni diseña jardines para danzar, “cambia su vida”¹⁷ para convertirse en un jardín flexible y maleable capaz de formar parte de cualquier arquitectura coreográfica, de cualquier estilo dancístico.

El mundo utópico del artista del movimiento, como el del jardinero, depende del tiempo, del propio tiempo que la naturaleza de su ser construye día a día, de los modos en los que busca incorporar la armonía universal a través de la apropiación y el aprendizaje del movimiento de la danza. El ser que danza al crear su propio jardín moviente se convierte en arquitecto de su ser edificando a través del movimiento y de las fuerzas interpretativas su propia estructura (física, mental y emocional). Para ello, el bailarín requiere de espacios de formación de calidad que le permitan, a través de un largo tiempo de entrenamiento, convertirse en la mejor versión de sí mismo, así como mantener un buen estado de salud y bienestar frente a las demandas que le exige su práctica (esto incluye la salud física, psicológica, emocional y social) (Su, 2024; Dwarika y Haraldsen, 2023; Outevsky y Bert, 2022; Hooper, *et al.*, 2020), con esto podrán no sólo ingresar, sino competir en el mundo de la danza profesional para llegar a los niveles más altos de la jerarquía dancística. La meta más grande de un bailarín es seguir haciendo lo que ama: la danza.

Aquel que se prepara en el mundo de la danza desea llegar a formar parte de una compañía, de un grupo o de una agrupación en la que pueda construir, junto con sus compañeros, coreógrafo y director un bello jardín moviente. El ser que danza busca enraizar su vida en un espacio en el que pueda sobrevivir –con cierto decoro y bienestar– a pesar de que muchas veces tendrá que buscar otras alternativas laborales que le den los recursos económicos necesarios para permitirse el lujo de seguir bailando (Hopper, 2020; Throsby y Jeffri, 2006).

17 Peter Sloterdijk (2012) afirma que todo ser ejercitante *ha de cambiar su vida* para poder alcanzar su meta/ causa final.

La danza es enemiga de la austeridad en todo sentido. Y aunque cada estilo dancístico tiene sus propias reglas y sus propias formas de competencia, en todas se requiere de un alto dominio de la técnica y de las fuerzas interpretativas para llegar a la esfera profesional, así como de largos años de práctica que le costarán al bailarín largas etapas de aislamiento social –secesión–, sufrimiento, dolor físico, costos altos en su salud física (Mendes-Cunha *et al.*, 2022; Verulava *et al.*, 2021), en su salud mental (Gregory e Interiano-Shiverdecker, 2021; Ducci, 2019) y en su estabilidad y salud emocional (Zhou, 2023; Moola y Krahn, 2017); además de una gran inversión monetaria que muchas veces es difícil de costear. Sólo así, una persona que se dedica al arte de la danza tiene la oportunidad de vivir –en mayor o menor medida– de ella. La única fórmula para el éxito es la voluntad, la disciplina, el esfuerzo, la permanencia y la ascesis aplicada –antropotécnica e interpretativa– para seguir adelante a pesar de todos los obstáculos y sufrimientos.

Debido a lo grandes sacrificios que se deben hacer, son pocas las personas que llegan a las grandes ligas de la danza –sea el estilo dancístico que sea–. Por eso se dice que, “igual que los atletas de alto rendimiento, los grandes bailarines mexicanos sobresalen por su propio esfuerzo” (Manzanos, 2021) y –si es el caso– también por el apoyo de sus familias. En su mayoría, los bailarines que se quedan en el intento no logran abrirse camino en el mundo de la danza no por falta de talento, sino por falta de espacios formativos, de medios económicos (para pagar matrículas y maestros) y de apoyo en su salud mental, emocional, física y social. Sobre lo último hay que decir que en México existe aún poca investigación sobre el impacto y los riesgos latentes que puede provocar el arte del movimiento en la salud y el bienestar de los bailarines, esto es algo que se tiene que tener en cuenta, pues es un área esencial para que los bailarines puedan mantenerse activos en el mundo de la danza.

Económicamente hablando, en un país como México no hay ninguna beca que alcance para pagar la formación de un bailarín que aspire a formar parte de una compañía internacional. Entre los muchos gastos, se pueden señalar los honorarios de clases magistrales, las matrículas en cursos con maestros de renombre, colegiaturas en escuelas especiales, veranos en el extranjero, participación en concursos y festivales, compra de vestuario, zapatos y ropa especial para bailar, por nombrar algunos. Los gastos ascienden a tales sumas que, llega un momento en el que el gusto por la danza termina por convertirse en una cruel encrucijada en la que hay que decidir entre “comer

y vivir” o bailar. Tampoco existen espacios profesionales que permitan a un bailarín formado tener la seguridad y la solvencia económica para no querer buscar un trabajo fuera de la realidad mexicana. Por eso, la vida del ser que danza, es más que otra cosa, un arte de la oscilación. Oscilación que es mayor cuando se es independiente. El artista del movimiento está siempre entre un lugar y otro, entre una función y un ensayo, entre un concurso y una clase, siempre buscando un espacio para danzar. La siguiente cita ayuda a entender mejor cómo vive un bailarín profesional en México.

Como un electrón libre, el bailarín independiente corre detrás de un contrato o de una función. Pasa de un grupo a otro, recorre las audiciones en busca de trabajo, a duras penas paga sus clases y acepta trabajar sin retribución por una magra compensación el día del estreno, prueba de todo dentro y fuera de su oficio (mesero, edecán) para sobrevivir, pensando siempre: es por mientras, mientras encuentro el contrato que anhelo, el coreógrafo que me descubra, la fama que me espera. Pero de mientras en mientras, pasan los años, se desgasta la energía y nunca llega el famoso contrato (Lebourges, 2009, p. 101).

Así, los sobrevivientes de la danza mexicana –formados tanto en el extranjero como en el país–, aquellos seres que han logrado destacar por su habilidad técnica y escénica no se quedan en México, se van. Se puede pensar, por ejemplo, sólo refiriéndose a la danza clásica, en Braulio Álvarez, Edwin Said González, Esteban Hernández, Elisa Carrillo, Isaac Hernández, María Mayela Marcos y Rocío Alemán. A estos nombres se pueden sumar muchos otros en otros momentos de la historia y en otras disciplinas dancísticas, como Raúl Tamez (danza contemporánea) y Karen Lugo (flamenco); sin embargo, con esto es suficiente para demostrar que, a pesar de todo lo que se cree que se ha hecho en beneficio de la danza, nuestro país no cuenta con la infraestructura laboral ni formativa para mantener y retener su propio talento dancístico.

Por lo expuesto, el pensamiento utópico que inspira este apartado se refiere a la apremiante necesidad de que todo bailarín tenga espacios de calidad, salud y bienestar para formarse y trabajar en el país. Hay que tener presente que si se quiere transformar la realidad, es indispensable facilitar los espacios necesarios para la formación dancística, tener escuelas y escenarios de calidad, contar con maestros capacitados, con becas y financiamientos, con un equipo de médicos y profesionales de la salud (física, mental y emocional), que apoye

de manera competente a los bailarines profesionales y en formación, y con la infraestructura laboral necesaria (contratos adecuados que aseguren cierta permanencia, prestaciones laborales, seguro médico y derecho a jubilación).¹⁸

En lo que respecta a las mujeres en la danza profesional, es importante destacar que numerosas bailarinas se ven obligadas a abandonar sus carreras debido a la dificultad de conciliar su actividad artística con la maternidad. Esta situación pone de manifiesto la necesidad urgente de implementar servicios de guardería que permitan a estas profesionales continuar con su desarrollo artístico sin tener que renunciar a la formación de una familia. La provisión de tales servicios no sólo beneficiaría a las bailarinas, sino que también contribuiría a la retención del talento en el campo de la danza y promovería la igualdad de oportunidades en el sector artístico (Phan y Pham, 2023).

No obstante, si no se abordan estas cuestiones, el talento dancístico continuará abandonando el país por el sueño de una vida mejor. Tras esta perspectiva, la necesidad de migrar no debe ni puede ser nombrada como una simple aspiración a una existencia mejor, un ser que danza no se va sólo porque quiere vivir mejor o porque desea probar otros espacios formativos y laborales, sino por una necesidad auténtica de vida. Dicho de otra forma, un bailarín no se va ni por capricho ni por vanidad, sino por instinto de supervivencia. Porque sólo a partir de esa huida le es posible aspirar a tener, no una vida mejor, sino simplemente una vida en la danza.

En un México utópico, el mundo de la danza florece como nunca antes. Los bailarines disfrutan de un entorno ideal para su desarrollo profesional y personal. Espacios de formación de vanguardia, equipados con la más alta tecnología y diseñados específicamente para las necesidades de la danza, se encuentran disponibles en cada rincón del país. Los centros de trabajo para los artistas del movimiento son verdaderos santuarios de creatividad: ofrecen instalaciones de calidad excepcional que inspiran y potencian su arte. La salud y el bienestar de los bailarines son prioridades nacionales, con acceso garantizado a atención médica especializada, terapias de recuperación, programas de nutrición adaptados, guarderías para bailarines que han optado por la paternidad y desean seguir adelante con sus carreras artísticas, derecho a jubilación

18 Sobre esto hay que decir que, en México, en noviembre de 2002 se aprobó un dictamen que permitirá a los trabajadores independientes acceder a la seguridad social y a aspirar a una jubilación. Ver, Cámara de Diputados LXV Legislatura (2022). <https://comunicacionsocial.diputados.gob.mx/index.php/boletines/comision-aprobo-dictamenes-en-materia-de-jubilacion-y-acceso-a-la-seguridad-social>

y otras prestaciones sociales. Este ecosistema integral nutre el talento local y también atrae a artistas internacionales, convirtiendo a México en un epicentro global de la danza, donde la expresión corporal alcanza nuevas alturas de excelencia y reconocimiento.

Ahora es momento de hablar de otro problema que afecta la realidad de la danza y que es necesario atender para asegurar un futuro mejor.

El gran invernadero de la comunidad dancística: tercera utopía

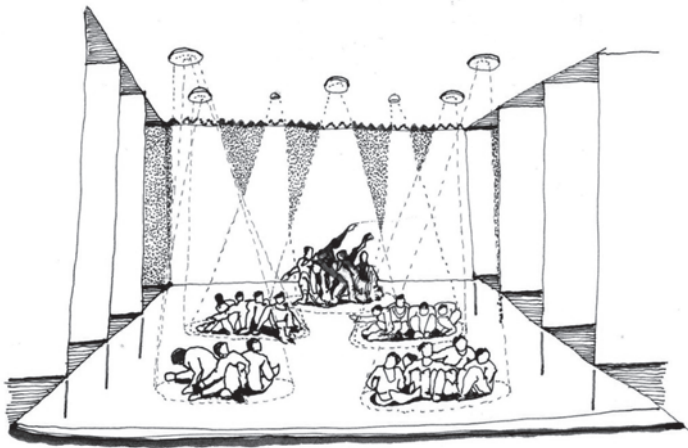


Ilustración 4. Adrian Lay Ruiz. *El invernadero de la danza como hermandad*. Archivo personal de la autora, 2024.

La comunidad dancística como espacio de convivencia trabaja como hermandad para velar por el futuro de la danza mexicana.

La industria del arte es un sistema de celos. En él, el deseo de obras acaba señalando objetos de deseo. Si una obra ha atraído el deseo, aparecen a su lado las rivales queriendo apropiarse del anhelo de que la primera es objeto (Sloterdijk, 2020, p. 337).

La naturaleza del invernadero¹⁹ del arte es un “un complejo espacio donde luchas de poder simbólico y fáctico se detentan desde múltiples derroteros” (Sotelo, 2021, p. 18), lo que se refleja en varios estudios sobre el mundo del arte. Por ejemplo, el estudio sobre la *Art Association of the Philippines* (AAP) describe cómo estas instituciones artísticas son sitios de producción de poder a través de actos ritualizados de legitimación e intercambio con otros miembros empoderados (MacKay, 2022). Este fenómeno no se limita a las artes visuales; el ámbito de la danza también presenta dinámicas similares. Al formar parte del mundo de la danza es posible apreciar cómo en ese espacio de convivencia se producen climas de coexistencia y competencia (Kyriakakis *et al.*, 2022; Peters, 2018) que coquetea muchas veces con el egocentrismo, la vanidad, la envidia y los celos. Desde la filosofía sloterdijkeana, a esto se le llama la conformación del erototopo humano,²⁰ mismo que se refiere al “campo o dominio de deseos” (Sloterdijk, 2006, p. 311) en donde se ponen en juego distintas tensiones erototópicas que tienden a organizar las prácticas afectivas de quienes viven o conviven juntos y que, por ese roce constante en la convivencia, producen irritación y diferencias entre ellos. Esta es una cuestión a la que hay que prestar atención, pues podría ayudar –mucho más de lo que se imagina– a transformar el futuro de la danza escénica mexicana en particular y el espacio de convivencia y bienestar del gremio artístico en general. Para hacerlo, hay que abrirse a la idea de que la danza no solamente es ese espacio etéreo, armónico y romántico que busca permanentemente la perfección y la belleza. La danza, como cualquier otra realidad humana, al ser presa de las emociones, también vive en constante tensión de competencia. Y, aunque este rasgo particular es algo que quizás muchos podrían incluso llegar a negar, cuando se experimenta o se vive en el invernadero de la danza ineludiblemente sale a la luz.

Basta con estar presente en un concurso, en una clase de compañía, en una audición o en un escenario para darse cuenta cómo emerge cual atmósfera efervescente entre los presentes, la rivalidad, los celos y el deseo. Naturaleza humana o naturaleza del artista, ahí se logra desenmascarar hasta al más

19 La figura del invernadero humano se retoma del pensamiento de Peter Sloterdijk, presente en su obra *Esferas III* (2006). Esto permite entender que las asociaciones humanas son espacios de relación que producen climas de convivencia, producto de sus propias prácticas y actividades humanas.

20 Para profundizar y conocer algo de lo que se vive en el erototopo de la danza, se sugiere ver el video de Read y Franchetti (2015), *Bolshoi Babylon*.

inofensivo de los contendientes. De manera que, “a pesar de que la competitividad en el mundo de la danza no siempre se ha reconocido, ésta constituye uno de sus rasgos más definitorios” (Sanahuja-Maymó, 2008, p. 53). Ignorar esta realidad puede entorpecer cualquier esfuerzo para mejorar el mundo de la danza.

Es por eso que el invernadero de la danza, contrario a lo que podría esperarse, se caracteriza por ser una especie de sistema rivalizador que se aglutina en comunidades específicas fuertemente unidas (como compañías, grupos, asociaciones, entre otras formas).²¹ Sistema que, en lugar de mantenerse comunicado y solidario, tiende más al aislamiento y a mantener una especie de extraña cercanía “crítica” que no es necesariamente constructiva. Hasta el momento, no se cuenta con un mecanismo claro ni una forma preestablecida de encuentro –fuera de festivales, concursos y presentaciones colectivas– que permita mantener en contacto al invernadero complejísimo del gremio de la danza en nuestro país. A pesar de la existencia del Consejo Nacional de Danza México y de la reciente creación de la Red Nacional de Investigadores de la Danza en 2023 (ver ADN, 2023), aún existen pocos momentos de reunión que tiendan a convertirse, por su naturaleza, en verdaderos espacios de diálogo y de convivencia.

Otro rasgo característico de esta fuerza erototópica en la danza puede observarse también en la creación coreográfica. Ahí el objeto del deseo es la obra. Cuando una coreografía sale a la luz, es muy común que ocasione que otras agrupaciones y compañías comiencen a exudar tensiones de atracción o repulsión, de aspiración o de celos. Por eso, es habitual que en ciertas compañías profesionales de danza se solicite a sus integrantes que se mantengan fieles y exclusivos a la agrupación, además de que manejen con absoluta discreción lo que se está haciendo. Con este estricto control pretenden salvaguardar la creación dancística de cada agrupación.

Junto a este tipo de mecanismos de control también se suele exigir fidelidad a los jóvenes estudiantes de danza. Los maestros, por lo general, suelen evitar que sus pupilos se formen en otros espacios o que se desarrollen con otros profesionales de la danza fuera de su supervisión. Cualquier decisión sin consultar puede considerarse un acto de alta traición. Vivir en la danza es

21 En el caso de las compañías profesionales de danza, por ejemplo, sus comunidades llegan a formar lazos realmente fuertes entre sus integrantes, casi como una especie de segunda familia.

experimentar tensiones erototópicas que no favorecen el diálogo y que pueden generar –entre otras cosas– estrés y ansiedad en los bailarines, lo que afecta su salud mental y emocional (Sanahuja-Maymó, 2009). Por ello, si se quiere iniciar un verdadero movimiento de cambio que augure mejores condiciones para la creación, la producción, la convivencia y la formación dancística, es necesario voltear la mirada a esta realidad.

Por lo anterior, el anhelo utópico que se sugiere aquí es buscar que la comunidad dancística como espacio de convivencia logre trabajar como hermandad para velar por el futuro de la danza, donde artistas unidos por lazos inquebrantables trabajan incansablemente para asegurar un futuro radiante y próspero para la danza. En este espacio sagrado, bailarines, coreógrafos, maestros y entusiastas convergen para crear una atmósfera de convivencia vibrante de creatividad, armonía y pasión. Esta comunidad no sólo se dedica a perfeccionar el arte en sí, sino que también se esfuerza por nutrir el espíritu colectivo que la sustenta. La comunidad promueve prácticas saludables que facilitan el florecimiento de los artistas del movimiento sin sacrificar su salud. En este escenario ideal, la danza trasciende las barreras del lenguaje, la cultura y se convierte en un poderoso medio de expresión universal que une a las personas y fomenta la comprensión mutua. La comunidad dancística, con su dedicación inquebrantable y su visión compartida, no sólo preserva el legado de este arte, sino que lo impulsa hacia nuevos horizontes para que la llama de la danza brille para las generaciones venideras. Sólo así será posible usar la fuerza proveniente de los propios creadores de la danza para organizar una verdadera potencia de transformación danzante.

Consideraciones finales

Una invitación a seguir en la búsqueda de la utopía necesaria para la danza.

El mundo se ha convertido en un ensayo; quien no haya ensayado, no habrá venido al mundo. Sólo hay un error, y es el de permanecer latente (Sloterdijk, 2020, p. 333).

La duda está siempre en el aire, ¿es posible crear un mundo mejor para la danza escénica en México? Este texto buscó dar cuerpo a la aspiración y la

ambición, a la utopía. Ensayar estas ideas utópicas es ya un gran paso para la transformación. Hay que tener presente que el arte supone siempre una acción de cambio, y ¡ahí vamos!, en el camino hacia la transformación, la transmutación. Aunque aquí sólo se han desarrollado tres sueños utópicos, el reto es continuar con la generación de espacios de reflexión, de diálogo y de imaginación para la creación de un futuro mejor para la danza escénica mexicana en la que se tenga siempre presente su salud y bienestar. Esta es y será una necesidad que hay que mantener viva y conservarse activa para bien del arte del movimiento y de todos aquellos que trabajan en ella y se acercan a ella para apreciarla. Por eso, este trabajo hace una invitación a la comunidad dancística para que se sume a esta búsqueda del sueño utópico necesario para transformar el mundo de la danza.

Llevar la utopía a la acción es el propósito. La danza es también una acción política que puede modificar la realidad. Así, para lograr transformar la realidad del arte del movimiento, es necesario conjuntar los tres elementos de la utopía señalados anteriormente, a saber, análisis, imaginación y acción. Sólo apoyados en ellos y en el compromiso de hacer surgir una esperanza que se alimente del poder de la resiliencia, la voluntad y la utopía, se podrá aspirar a proyectar un modo de existencia distinto para la danza escénica mexicana. Si bien un espacio de vida “mejor” o diferente para la danza es la meta, sólo se sabrá cómo se configurará con el paso del tiempo y de nuestra lucha. De cualquier manera, el tiempo para actuar es ahora. El llamado a la acción es para todos los seres que forman parte del gran invernadero de la danza y que desean transformarlo. Si no lo hacen quienes aman y comprenden profundamente la danza, no lo hará nadie. Es momento de imaginar y sembrar utopías para gestar un verdadero cambio.

La mayor utopía es que todas las personas que forman parte de esta realidad puedan vivir la danza siempre a plenitud.

Referencias

ADN Cultura. (2023, 27 de enero). *Nace la Red Nacional de Investigadores de Danza*. ADN Cultura. <https://adncultura.org/nace-la-red-nacional-de-investigadores-de-danza>

- Agence France-Presse. (2023, 7 de enero). Hace 30 años falleció Rudolf Núrýev, genio de la danza. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2023/01/07/cultura/a05n2cul>
- Aguirre-Lora, M. E. y Alfonso, M. (2022). Arte y subjetividad. Los días en que hemos sido pandemia. *Mitologías hoy, Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* 25, 6–20. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.813>
- Alvarado-Hernández-Rojas, V. (2021). Cartografía de las artes escénicas contemporáneas en México: política de los espacios emancipados, 15–32. *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Álvarez-Bermúdez, J., Meza-Peña, C. y el Grupo de Investigación Internacional PSYCOVID Nodo México. (2022). Ansiedad y adaptación a la pandemia en México: Un estudio transversal. *Interacciones* [online] 8, 1–10. <http://dx.doi.org/10.24016/2022.v8.242>
- Álvarez-García, K. M. (2020). *Grupos de danza contemporánea independiente en México. Prácticas y estéticas de la precariedad* [Tesis de maestría]. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/11443>
- Anderson, J. (1987). *Choreography Observed*. University of Iowa.
- Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. Anchor Books.
- Bastien, K. (2010). *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana*. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Bauman, Z. (2016). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets.
- BBC. (2020, 20 de noviembre). *Swan Lake performed in 27 bathtubs!* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=T8PLkd2VAnc>
- Béjart, M. (1982). *Un instante en la vida ajena*. Gedisa y Emecé.
- Bucio, P. E. (2022, 28 de noviembre). Sepulta Gobierno de Guerrero compañía de danza. *Reforma*. https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/preacceso/articulo/default.aspx?__rval=1&urlredirect=/sepulta-gobierno-de-guerrero-compania-de-danza/ar2512234
- Caballero-Álvarez, R. (2018). La danza en la educación superior mexicana: entre el olvido y la indiferencia. *Nexos*. <https://educacion.nexos.com.mx/la-danza-en-la-educacion-superior-mexicana-entre-el-olvido-y-la-indiferencia/>

- Cámara de diputados. (2022, 16 de noviembre). Comisión aprobó dictámenes en materia de jubilación y acceso a la seguridad social. *Boletín no. 3117*. <https://comunicacionsocial.diputados.gob.mx/index.php/boletines/comision-aprobo-dictamenes-en-materia-de-jubilacion-y-acceso-a-la-seguridad-social>
- Canning, S., Gaetz, M. y Blakeborough, D. (2020). It takes time: Building relationships and understanding through an intergenerational ballet programme. *Dementia*, 19, 270–284. <https://doi.org/10.1177/1471301218772895>
- Data México. (2022). *Bailarines y coreógrafos*. <https://datamexico.org/es/profile/occupation/bailarines-y-coreografos>
- De Rueda-Villén, B., López-Aragón, C. y Gutiérrez, C. A. (2018). Efectos de un programa de intervención artístico sobre la salud físico-emocional: Proyecto Saludarte. *Cuadernos de psicología del deporte*, 18(1), 209–222. <https://revistas.um.es/cpd/article/view/275001>
- Douse, L., Farrer, R. y Aujla, I. (2020). The Impact of an Intergenerational Dance Project on Older Adults' Social and Emotional Well-Being. *Frontiers in Psychology*, 11. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.561126>
- Ducci, J. (2019). Mental Health in Dance—It's Time to Break the Silence. *Dance major journal*, 7(1). <https://doi.org/10.5070/D571045149>
- Dwarika, M. y Haraldsen, H. (2023). Mental health in dance: A scoping review. *Frontiers in Psychology*, 14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1090645>
- El Cuerpo Mutable. (2022). *Décadas de movimiento y resistencia*. [Acervo digital]. <https://www.facebook.com/watch/cuerpomutable/>
- Fernandes, C. (2021). DanzaS y Des-Crisis: Extinción, exclusión, extensión, extenuación y expansión en *espaciotiempos* de pandemia. En Lachino H. y Matos L. (eds.), *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*, pp. 33-62. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fernández, L. (2021, 30 de mayo). Margaret Atwood: Las utopías van a volver porque tenemos que imaginar cómo salvar al mundo. *El País*.
- García-López, T. 2022. Bailar ballet escénico: derechos laborales, precariedad y placer. Apuntes sobre el campo del ballet escénico en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 6(13), 1–23.
- Garduño, B., Molina, A., y Pertierra, A. (2024). Public cultural institutions in Mexico and precarisation of creative labour. *International Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13678779241245728>

- Godard, H. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre*, 32, 335–343. <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/253945>
- González, J. (2019, 27 de junio). Precariedad laboral, escenario constante para bailarines mexicanos. *Contralínea*. <https://contralineacom.mx/investigacion/precariedad-laboral-escenario-constante-para-bailarines-mexicanos/>
- Gregory, J. C. e Interiano-Shiverdecker, C. G. (2021). Behind the Curtain: Ballet Dancers' Mental Health. *Professional Counselor*, 11(4), 423–439. <https://eric.ed.gov/?id=EJ1327371>
- Guardado-López, S. C., Martínez-Flores, J. y Tapia-Torres, D. E. (2020). COVID-19 en México: repercusiones y retos del factor humano, financiero y fiscal. *Ciencia, Economía y Negocios*, 4(2), 5–32. <https://doi.org/10.22206/ceyn.2020.v4i2.pp5-32>
- Herrera-Montejano, E. (2022, 30 de diciembre). Raúl Tamez: No se invierte en la danza contemporánea porque no tenemos visibilidad. *Crónica*. https://www.cronica.com.mx/cultura/raul-tamez-invierte-danza-contemporanea-visibilidad.html#google_vignette
- Hopper, L., Blevins, P., Erskine, S., Hendry, D., Hill, R. y Longbottom, R. (2020). Sustaining dancer wellbeing through independent professional dance careers. *Theatre, Dance and Performance Training*, 11, 470–486. <https://doi.org/10.1080/19443927.2020.1740312>
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. (2020). *Módulo de Eventos Culturales Seleccionados MODECULT, Principales resultados*, septiembre, 2020. https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/modecult/doc/resultados_modecult_sep2020.pdf
- Joufflineau, C., Vincent, C. y Bachrach, A. (2018). Synchronization, Attention and Transformation: Multidimensional Exploration of the Aesthetic Experience of Contemporary Dance Spectators. *Behavioral Sciences*, 8. <https://doi.org/10.3390/bs8020024>
- Juárez-Castillo, D. (2021). Infraestructura teatral y desigualdad social: la necesidad de fomentar el teatro en las comunidades pobres y marginadas del país. *La necesidad de una pausa. Ensayos sobre el estado actual de las artes escénicas y la música en México*, pp. 56-73. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Kirkland, G. (2014). *Bailando sobre mi tumba. Autobiografía*. CONACULTA-INBA.
- Kyriakakis, G., Chodhry, R. y Labson, T. (2022). Full Issue. *The Journal of the Lepidopterists' Society*, 76. <https://doi.org/10.2345/0899-8205-51.s6.i>
- Lachino, H. y Matos, L. (eds.). (2021). *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lay-Trigo, S. (2022). La atmósfera sonora en la danza clásica. Una reflexión filosófica sobre el lazo inseparable entre tempo-musical y arte dancístico antes y durante la pandemia del Covid-19. *Arte, Imagen y Sonido* 2(4), 74–92. <https://doi.org/10.33064/4ais4039>
- Lebourges, S. (2009). *Lo bailado... nadie me lo quita. Memorias de una bailarina*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- López-Río, Agnès. 2019. *Creando con el cuerpo: Descubrir la danza*. Fundación Juan March.
- MacKay, J. (2022). Art World Fields and Global Hegemonies. *International Studies Quarterly*. <https://doi.org/10.1093/isq/sqac029>
- Manzanos, R. (2021, 30 de junio). Jóvenes de la carrera de interpretación balletística, los héroes solitarios. *Excelsior*. https://www.excelsior.com.mx/expresiones/jovenes-de-la-carrera-de-interpretacion-balletistica-los-heroes-solitarios/1457472?amp&__twitter_impression=true
- Martínez-Torrijos, R. (2021, 2 de enero). La respuesta de artistas a la pandemia va de la parálisis a la intensidad creativa. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/02/cultura/la-respuesta-de-artistas-a-la-pandemia-va-de-la-paralisis-a-la-intensidad-creativa/>
- Medel-Palma, C., Rodríguez-Nava, A., Jiménez-Bustos, R. G. y Martínez-Rojas-Rustrián, R. (coords.). (2021). *México ante el COVID-19: Acciones y Retos*. Cámara de Diputados LXIV Legislatura, Consejo Editorial H. Cámara de Diputados, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Mendes-Cunha, S., Moita, J. P., Xarez, L. y Torres, J. (2022). Dance-related musculoskeletal injury leading to forced time-loss in elite pre professional dancers—a retrospective study. *The Physician and Sportsmedicine*, 51(5), 449–457. <https://doi.org/10.1080/00913847.2022.2129503>
- Moola, F. y Krahn, A. (2017). A dance with many secrets: The experience of emotional harm from the perspective of past professional female ballet dancers in Canada. *Journal of aggression, maltreatment & trauma*, 27(3), 256–274. <https://doi.org/10.1080/10926771.2017.1410747>

- Moscoso, J. (2020, 24 de marzo). Contagio emocional. *ABC*. https://www.abc.es/opinion/abci-javier-moscoso-contagio-emocional-202003232325_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- O'Reilly, S., Bhriain, N., Dillon, S. y Clifford, A. (2024). 85 A synthesis of the qualitative evidence exploring participants' experiences of intergenerational dance programmes. *The European Journal of Public Health*, 34. <https://doi.org/10.1093/eurpub/ckae114.145>
- Ohlberg, J. (2020). Choreography as "Seeing". *Journal of Dance Education*, 20, 104–99. <https://doi.org/10.1080/15290824.2019.1642478>
- Ollora-Triana, N., Santamaría, M., Jiménez-Eguizábal, A. y García-Zabaleta, E. (2023). Semiologic process in the performance of a dance performance: a critical review. *Arte, Individuo y Sociedad*. <https://doi.org/10.5209/aris.90332>
- Outevsky, D. y Berg, T. (2022). Dancer Education Beyond the Conservatory: The Health Education Benefits of Pre-season Screens for a Professional Ballet Company. *Research in Dance Education*, 23, 37–59. <https://doi.org/10.1080/14647893.2021.1993174>
- Palapa-Quijas, F. (2020, 27 de diciembre). La pandemia evidenció que la danza en México siempre ha estado en crisis. *La jornada*. <https://www.jornada.com.mx/notas/2020/12/27/cultura/la-pandemia-evidencio-que-la-danza-en-mexico-siempre-ha-estado-en-crisis/>
- Peters, P. (2018). The Oxford Handbook of Dance and Competition. *Journal of Dance Education*, 21, 56–57. <https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780190639082.001.0001>
- Phan, A. y Pham, L. (2023). Dancing into maternity: the lived experiences of Vietnamese professional dancers. *Research in Dance Education*, 24, 72–89. <https://doi.org/10.1080/14647893.2023.2172559>
- Read, N. (dir.) y Franchetti, M. (prod.). (2015). *Bolshoi Babylon* [película]. Altitude.
- Reason, M. y Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, 42, 49–75. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001030>
- Reason, M., Jola, C., Kay, R., Reynolds, D., Kauppi, J., Grobras, M., Tohka, J. y Pollick, F. (2016). Spectators' Aesthetic Experience of Sound and Movement in Dance Performance: A Transdisciplinary Investigation.

- Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 10, 42–55. <https://doi.org/10.1037/A0040032>
- Ringer, J. (2014). *Dancing through it. My journey in the ballet*. Viking-Penguin.
- Rojas, A. (2022, 29 de abril). Visibilizan precarización laboral en Día Internacional de la Danza. *IMER Noticias*. <https://noticias.imer.mx/blog/visibilizan-precarizacion-laboral-en-dia-internacional-de-la-danza/>
- Romero, L., Pérez-Salas, T., Hernández-Fernández, I., Gutiérrez, T. y Alvarado, L., Lavista, C. (2021). La danza y su resistencia durante la peandemia. *Revista de la Universidad Iberoamericana*, XIII, (74), 18–25. <https://revistas.iberomx.mx/iberomx/uploads/volumenes/60/pdf/REVISTA-IBERO-Vol-74.pdf>
- Sampedro-Molinuevo, J. y Botana-Martín, M. (2010). Danza, arquitectura del movimiento. *Apunts Educación Física y Deportes*, 101, 99–107. <https://revista-apunts.com/danza-arquitectura-del-movimiento/>
- Sanahuja-Maymó, M. (2008) *Bailarines lesionados: respuestas emocionales y estrategias de afrontamiento* [Tesis doctoral no publicada]. Universitat Ramon Llull de Barcelona.
- Sanahuja-Maymó, M. (2009). Algunos aspectos psicológicos en los profesionales de la danza. *Estudis escènics: quanderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 36, 436–447. <https://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/253361>
- Sánchez-Daza, G., Romero-Amado, J. y Reyes-Álvarez, J. (2020). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: diálogos en la sociedad del conocimiento*, 7(21), 69–89. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464>
- Secretaría de Cultura. (s.f.) *Contigo en la distancia. Categoría danza*. Gobierno de México. <https://contigoenladistancia.cultura.gob.mx/lista/categoria/danza>
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Katz.
- Sheppard, A. y Broughton, M. (2020). Promoting wellbeing and health through active participation in music and dance: a systematic review. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-being*, 15. <https://doi.org/10.1080/17482631.2020.1732526>
- SINC. (2015, 10 de noviembre). Espectáculos de danza y música para mejorar la salud física y emocional. <https://www.agenciasinc.es/Noticias/Espectaculos-de-danza-y-musica-para-mejorar-la-salud-fisica-y-emocional>

- Sloterdijk, P. (2003). *Esferas I*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III*. Siruela.
- Sloterdijk, P. (2012). *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Pre-Textos.
- Sloterdijk, P. (2020). *El imperativo estético*. Akal.
- Solís-Pérez, M. y Brijandez-Delgado, S. J. (2018). Danza y vida económica: experiencias del trabajo creativo en México. Apuntes sobre el campo del ballet escénico en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 2(4), 1–21. <http://www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/430>
- Sotelo, E. (2021). Presentación, pp. 15-20. En Lachino H., y Matos L. (eds.), *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Su, K. (2024). The Impact of Dance on Mental Health: Exploring Cognitive, Emotional, Self-Esteem, and Social Interaction Aspects. *International Journal of Education and Humanities*. <https://doi.org/10.54097/03gc7e93>
- Tejeda Villarreal, G. (2023). Challenges and strategies for theatrical mobility in Mexico. *Córima, Revista de Investigación en Gestión Cultural* 14, (8). <https://doi.org/10.32870/cor.a8n14.7421>
- Teruel Belismelis, G., Gaitán-Tossi, P., Leyva-Parra, G. y Pérez-Hernández, H. (2021). Depresión en México en tiempos de pandemia. *Coyuntura Demográfica*, (19), 63–69. <https://cieg.unam.mx/covid-genero/pdf/reflexiones/academia/62-depresion-en-mexico-tiempos-de-pandemia.pdf>
- Throsby, D. y Jeffri, J. (2006). Life after dance: career transition of professional dancers. *International Journal of Arts Management* 8, 54–63. <https://www.jstor.org/stable/41064887>
- Ullate, V. y Guaita, C. (2013). *La vida y la danza. Memorias de un bailarín*. La esfera de los libros.
- Verulava, T., Tvalavadze, K. y Jorbenadze, R. (2021). Health problems of professional ballet dance. *Acta facultatis medicae Naissensis* 38(1), 77–84. DOI: 10.5937/afmnai38-27680.
- Vukadinović, M. y Marković, S. (2017). The relationship between the dancers and the audience's aesthetic experience. *Psihologija*, 50, 465–481. <https://doi.org/10.2298/PSI160222009V>
- Yúdice, G. (2018). Innovations in cultural policy and development in Latin America. *International Journal of Cultural Policy*, 24, 647–663. <https://doi.org/10.1080/10286632.2018.1514034>

- Zhou, M. (2023). The Effects of Negative Emotions on Professional Dancers. *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 6(6), 83–88. <https://francis-press.com/uploads/papers/WgifxWolyBqaP8YuAM1xe-Ripdl64gkRnHzMyWjSl.pdf>
- Žižek, S. (2021). El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill y podría conducir a la reinención del comunismo, 21-28. *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio.

