

Entrevista a Javier Contreras Villaseñor

El artista mexicano Javier Contreras Villaseñor concede una entrevista a la artista colombiana Ana Milena Navarro Busaid dentro del espacio *En pocas palabras*, un proyecto del Grupo de Investigación TEI del programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico.

Ana Milena Navarro Busaid — *En pocas palabras* es un proyecto que se enfoca en entrevistar a grandes artistas escénicos, intercambiar un poco sobre cuál es su visión, sus posiciones artísticas y políticas, las maneras en que han desarrollado el arte y en qué han aportado a la cultura. Y hoy, en específico, tenemos a un invitado muy importante, Javier Contreras Villaseñor. Nació en Ciudad de México, es una persona muy reconocida en el ámbito de la danza, también estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, es egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y estudió en el Centro de Investigación

Coreográfico del INBAL. Ha sido profesor de la UNAM y la SOGEM de Querétaro y del Colegio de Ballet Nacional. Además, es profesor de la Maestría en Investigación de la Danza del CENIDID e impartió clases en la Escuela Nacional de Danza Clásica. Actualmente, es docente y director del Centro de Investigación Coreográfica y profesor del Doctorado en Artes Escénicas, Visuales e Interdisciplina del INBAL. Ha publicado seis poemarios y el libro *Tárgum en una botella —cartas desde la danza—* (CONACULTA-INBAL, México 2013). Fundador y director del grupo de danza contemporánea Proyecto Bará, en el cual ha desarrollado una



constante labor coreográfica desde 1994. Ha hecho video y fotografía, se ha dedicado a la escritura y a la investigación de la danza; es un amante de la literatura y los libros. Bienvenido, Javier.

Javier Contreras Villaseñor — Gracias por la generosa presentación. Gran artista no me considero ni de lejos, pero un placer dialogar contigo.

N. B. Quiero agradecerte de manera infinita por realizar esta entrevista y por ser siempre tan abierto y colaborativo con todos los temas que tienen que ver con las ideas latinoamericanas, no solo desde la perspectiva de la danza, sino también desde la crítica social y política. Aquí en Colombia estamos atravesando por un momento crucial para hablar un poco de estos temas. Así que bienvenido y gracias por aceptar la invitación.

C. V. Gracias a ti y a ustedes.

N. B. ¿Cómo ha sido tu proceso de formación? ¿Cómo te encontraste con la danza?

C. V. Yo me encontré con la danza desde pequeño, pero como espectador. Mi padre y mi madre, que eran lectores y asistentes asiduos a los museos y diversas actividades culturales, nos llevaban a mi hermano, a mi hermana y a mí a las exposiciones, a los teatros y entonces veíamos danza desde niños. Sin embargo, mi decisión de tomar clases de danza ocurrió —lo que en términos tradicionales sería

a una edad avanzada para iniciar una formación dancística— como a los 29 o 30 años, después de haberme encontrado con bailarines de danza contemporánea bailando en las calles para los damnificados del sismo de 1985 en Ciudad de México. Había visto danza toda mi vida, pero ahí nos encontramos y fue como amor a primera vista. Me invitaron a escribir sobre danza, empecé a hacerlo y me di cuenta de que para poder entender la danza no solamente tenía que contemplarla como espectáculo visual y/o escénico estricto, sino que tenía que experimentarla. Digo lo obvio porque en la danza se construyen las corporeidades en la intensidad kinésica que ocupa el tiempo y el espacio. Entonces empecé a recibir clases de danza contemporánea con la maestra Isabel Hernández, de ballet clásico Vaganova con la maestra Farahilda Sevilla y con muchísimos otros maestros. Yo siempre bromeo con que, en efecto, no creo haber nacido para la danza, porque tuve muy buenos maestros, pero nunca he sido buen bailarín (entre risas). No me importó; agradezco mucho a las clases y a mis maestros Ana González, Guadalupe Barrientos, Humberto Sandoval, Luis Fandiño, Javier Romero, etc. Entré, no en una escuela pública por la edad, sino que me formé con maestros de manera informal gracias a la paciencia que tuvieron conmigo. Me agradezco la osadía de haber tomado clases de danza, ya que fue una ganancia en mi vida, claro está.

N. B. Ya que has pasado por varias técnicas, así como por esa reflexión que haces de la experimen-

tación de no ser solamente espectador y escribir sobre danza, sino explorar la corporeidad que es el modo de ser de la danza, ¿cuál es tu visión en torno al cuerpo en la danza?

C. V. Esta pregunta me parece central, porque más allá de que es un lugar común decir que la danza es una expresión encarnada, considero que la experiencia del cuerpo en la danza sí es importante y radical. Recién estaba revisando de nuevo un texto de un filósofo ecuatoriano-mexicano, Bolívar Echeverría; su libro se llama *Definición de la cultura* y ahí habla de cómo el ser humano siempre recuerda el shock de la naturalización, el momento en el que hizo el brinco de lo natural a lo humano, de lo estrictamente biológico para hacerse también un ser cultural. Dice “ese brinco es el pecado original”; yo diría que más bien es la audacia original de nuestra especie. Él afirma, entonces, que lo que tiene que ver con la naturaleza y con el cuerpo quedan como nostalgia, persisten; pero tenemos una relación problemática con esa dimensión en la medida en que inventamos una que no existía: la dimensión semiótica, cultural, etc. A mí me da la impresión de que la danza es nombrar, es interrogar el mundo y ser interrogado por este, en ese momento del cruce —del shock persistente del paso de la naturaleza a la semiósfera— en el que el cuerpo está ya siendo signo, cultura, pero es también furiosa naturaleza, y eso me encanta, esa situación casi intermedia. También pienso en otro autor, en Yuri Lotman, que dice que la semiótica nace cuando soñamos porque los

sueños no son del todo signos todavía estructurados en un sistema, pero sí son imágenes y relatos en los cuales estamos deconstruyendo nuestra experiencia: los sueños son *casi* semiosis. Y a partir de esto, una vez pensé si la danza no sería como los sueños de la carne, ese concepto de Merleau-Ponty, que expresa nuestra compleja vinculación corporal con el mundo. Para mí, digo lo obvio, el cuerpo en la danza es central, podría seguir hablando más de esto. Otra cosita, hay un filósofo argentino, León Rozitchner, quien comenta que hemos priorizado la experiencia corporal y cultural de la ruptura, de la separación, que es cuando un sujeto aparece frente a otro sujeto, un rostro frente a otro rostro. Sin embargo, dice que antes de eso está la experiencia maternante, que no necesariamente es exclusiva del cuerpo femenino, sino la actitud de un cuerpo que sostiene a otro cuerpo, que lo cuida, que lo arropa y lo acoge. Esa es la experiencia original, que es la vez cultural, afectiva y corpórea. Creo que la danza está en ese lugar; en la danza hablamos desde ese primer contacto, por eso es tan poderosa. Es memoria simultánea de la especie y del individuo; profundísima, por eso me encanta.

N. B. Me gusta con esto que terminas hablando sobre la línea de pensamiento de Merleau-Ponty de estar encarnado, lo cual nos convoca como bailarines. La experiencia verdadera está ahí porque la percepción pasa por el cuerpo. Me parece muy bonito como lo nombras, ya que son como los sueños de la carne. Entonces, ese lugar poético y creador

“Desde lo filosófico, a mí me gusta decir que la poesía es y está en la palabra, pero es sobre todo una actitud amplia que celebra la dignidad original de todo lo creado”.

que nos hace ir más allá, que habla de una memoria que se construye y que también heredamos, nos hace ver la danza como ese enlace entre lo natural y lo cultural, y vemos cómo se van tejiendo esos dos lugares. Y te pregunto, en esta visión en torno al cuerpo, las ideas de concepción del cuerpo en la danza son múltiples, así como los estudios y los filósofos que han pensado la danza y sobre todo cómo acontece en el cuerpo. ¿Cómo esos cuerpos de alguna manera entran a una formación? Creo que ahí hay un debate importante sobre la formación del cuerpo en general y su formación para la danza o con la danza en específico. Te lo pregunto por los procesos de formación y de pedagogía a los cuales estás vinculado en México. ¿Cómo es tu relación con la enseñanza de la danza? ¿Qué es lo importante para ti en un proceso formativo? ¿Esa enseñanza se ha modificado con el tiempo? Porque hablando de esta unión, entendemos que cuando vamos comprendiendo más del cuerpo, vamos modificando más la idea de cómo acercarnos a él desde la formación.

C. V. Yo enseño y hago materias teóricas para la danza. Ha sido muy interesante porque, en 1994, cuando se formaron dos licenciaturas —de docencia de danza clásica y de coreografía en la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, cuando se inauguró el Centro Nacional de las Artes en Ciudad de México— se incluyeron materias teóricas. Y esta inclusión la pensamos, junto con compañeras como Hilda Islas, desde dos vertientes

o en dos direcciones. Una es la de la inclusión de las ciencias sociales y de las humanidades que nos permitiera hacer la crítica de la práctica dancística, lo que llamo romper la seducción de las prácticas. La otra vertiente es la de entender que la danza es una ventana epistemológica que nos permite hacer también la crítica del mundo social. Digamos que una dirección es la que va de la reflexión social a la danza y otra es la que va de la reflexión dancística a la vida social. Con respecto a la primera vertiente, me parecía muy importante romper con esa seducción de las prácticas. No sé en Colombia, pero nosotros tenemos muchas “evidencias dancísticas” o que eran consideradas evidencias como lo relativo a la proyección, el talento, la presencia, o ciertas maneras fetichizadas de entender la disciplina y el virtuosismo. Creí que era importante tener elementos para hacer crítica de las prácticas, de esas “evidencias”, para entender por qué hacíamos lo que hacíamos y preguntarnos si lo podíamos hacer también de otras maneras. En México esto es muy interesante en este momento. Por ejemplo, hay un movimiento de jóvenes bailarinas que se niegan al acoso, a la objetualización o a la violencia pedagógica. Tengo mucho respeto y admiración hacia mis colegas docentes de la danza. Sin embargo, me da la impresión de que, en general, en las artes se naturalizaron ciertas prácticas que yo llamaría violencia pedagógica, en particular justificadas en torno a la idea del talento. Creo que se usaron procedimientos para despertar el talento o descubrirlo que fueron un poco crueles con el otro. Todo esto ya tie-

ne años de estar en crisis, en este momento mucho más y me da gusto. Con la primera vertiente de la que hablaba antes, mi idea era colaborar y proporcionar elementos teóricos para hacer las críticas de las prácticas. Con respecto a la segunda vertiente, lo que considero clave es entender que la misma danza es un lugar y una ventana epistemológica y que desde ahí interrogamos el mundo también de manera epistemológica, valga la redundancia. Así, no solamente traemos conceptos desde las ciencias sociales y las humanidades para pensar la danza, sino que también entendemos y asumimos que la danza, en su ruptura con el dualismo occidental, permite o nos reta a construir nuevas miradas y perspectivas experienciales cognoscitivas. Las dos vertientes eran como un viaje complejo de nombrar categorías para elucidar las prácticas dancísticas. También para nombrar la dignidad social y epistemológica, así como su pertinencia en la construcción de los saberes en la danza. Existía la idea de que los bailarines son personas que tienen habilidades y no saberes, y por supuesto, de que los bailarines son sabios. Entonces la idea era darle voz a esa sabiduría y acompañarla. Iba en estas dos direcciones. ¿Cómo ha cambiado? Creo que ha cambiado de dos formas. Antes, mi encuadre era más filosófico-psicoanalítico y ahora es más cercano al pensamiento de la filosofía de la liberación. Ahora soy más cercano al pensamiento decolonial y a la perspectiva de género que hemos ido integrando porque se trata de un trabajo colectivo en la reflexión teórica sobre la danza.



N. B. Me llama la atención lo que dices porque son los momentos en la danza. La pedagogía antes era de frustración, violenta, siempre comparativa, que tiene que ver con una creación obligada hacia el desaliento o con una habilidad que se tenga que desarrollar, no por gusto, sino por obligación. Creo que eso ha hecho mucho daño y hemos traído esa educación en nosotros. Esta es una reflexión que hacemos también los maestros desde la universidad y desde otros programas. De cómo normalizamos la violencia a la que nosotros fuimos sometidos, cómo eso parece reproducirse. Debemos tener espacios para reflexionar de manera específica sobre esas violencias. Y esta segunda perspectiva de la que hablas, de que no solo está la violencia en la enseñanza, sino que está en las cosas que enseñamos, todos

Javier Contreras Villaseñor en un momento de la charla con Ana Milena Navarro.

estos temas decoloniales, de género, etc., son temas que se nos han ido pasando y que los tenemos que ir construyendo muy bien de manera colectiva porque cuando la formación es así, cuando vas a poner cosas sobre el escenario, la creación no puede ser de otra manera, viene con esa estela. En sí, ¿cómo al cambiar las prácticas de formación cambiamos las ideas de creación? Eso me parece muy importante. Javier, tú eres un artista que ha realizado más de veinte coreografías y ha publicado seis libros de poesía. Por lo tanto, quisiera que nos contaras cuáles son tus rutas de trabajo o caminos creativos sobre la creación en danza. ¿Cómo ha influenciado la poesía?

C. V. La danza vive una circunstancia semiótica muy interesante, porque creo que su lógica compositiva es en esencia asociativa, metafórica como la de la poesía, no estrictamente referencial, no narrativa, entre otros. Sin embargo, existe a la vez en el tiempo, en el devenir de la progresión. Entonces, como coreógrafo uno tiene que preocuparse de los retos de la progresión en el mismo instante en que está construyendo una obra de carácter asociativo-poético. A mí esta tensión me parece muy interesante. Desde lo filosófico, a mí me gusta decir que la poesía es y está en la palabra, pero es sobre todo una actitud amplia que celebra la dignidad original de todo lo creado. Entonces, la poesía es también la imagen, la danza, el relato, el hecho docente, el hecho amoroso en donde se reconoce y se celebra la dignidad irreductible de la otredad y de uno mis-

mo. Creo que mi danza y mi poesía han querido estar en ese lugar; no sé si lo he logrado, eso es otra cosa [risas]. Lo otro es más técnico, es de operaciones semióticas de la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintagmático. No sé si venga al caso [risas], se oye rimbombante, pero en realidad es simple. Pienso que hay una cercanía grande entre la poesía y la danza, también porque considero que el movimiento en la danza no es en principio referencial. Digo que la danza es un arte sismográfico; así como cuando se mueve la tierra, el sismógrafo dibuja un trazo, el movimiento en la danza es como el sismógrafo de lo emocional. No estás representando un sentimiento, un afecto o una afectación, sino que están sucediendo. Eso le da una densidad muy experiencial y particular a la danza.

N. B. Me parece muy bien, porque a mí como creadora siempre me ha intrigado qué es lo que mueve a un artista en la creación. Pueden ser muchas cosas, pero vamos delineando algunos temas. Unos pesan más que otros, unas maneras de hacer, de reflexionar y de poner esas reflexiones en el escenario; unas maneras de hacer tanto en el entrenamiento como en el proceso de pensar una línea creativa. Así que eso me llama la atención, uno puede decir que está influenciado. Claro, tenemos mucha información. Sin embargo, uno va delineando un camino y son unos temas los que a uno lo mueven más. En este sentido, ¿cuáles son los temas o tu interés particular en el trabajo de creación? ¿Hacia dónde enfocas la creación ahora? En ese recorrido de

veinte coreografías, si nos puedes delinear dónde empezaste y lo que cambiaste, porque estamos en ese caos creativo en el que después de estar aquí, volvemos a probar esto y así sucesivamente. De todas maneras, hay una base de algo profundo que es lo que lo mueve a uno. Entonces, quisiera saber si ya tienes eso definido o tienes un tema de interés dentro de tu trabajo.

C. V. Sí, a mí me ha interesado mucho desde el principio lo relativo al erotismo, entendido en términos muy amplios, no solamente sexuales, sino como la capacidad deseante y dignificante del encuentro. Es decir, me interesa el erotismo en la medida en que es una experiencia que plantea de manera radical los retos del encuentro, los retos de la escucha, de la otredad, los retos de la sinceridad hacia uno mismo, para reconocer con honestidad la voz y los deseos propios y los de la otredad. Me parece que es un territorio que nos invita a la transparencia. Ojalá todos fuéramos transparentes [risas] tal como se espera de nosotros. El esfuerzo, los retos, el misterio y la audacia del encuentro creo que se cifran mucho en la experiencia erótica, entendido en un sentido amplio. Este ha sido el tema fundamental de mis coreografías y de mi poesía.

N. B. Ese erotismo, ¿cómo lo has puesto en escena? Vi una obra que me llamó mucho la atención. Recuerdo que esto fue cuando estuve en Cuba, que pude verte en tu obra. Observaba esta noción del erotismo que me hacía preguntar qué tanto había

“Entonces, la poesía es también la imagen, la danza, el relato, el hecho docente, el hecho amoroso en donde se reconoce y se celebra la dignidad irreductible de la otredad y de uno mismo”.

ahí de una línea de danza y del cuerpo. Todo era, al mismo tiempo, la reflexión con el cuerpo, de cómo encontrarse con uno mismo, con sus ideas y me llamó la atención porque exponías una especie de gran letrado donde decías que declarar el amor es una acción política. Sin conocerte pude vislumbrar ese acercamiento poético que tiene una frase tan contundente con un lugar político, no solo crítico, sino de resistencia. Quisiera que nos contaras, ¿de dónde surge esta propuesta? ¿Cómo fue el proceso investigativo? ¿Cómo asumes el lugar político? Ya que ahora me explicas lo del erotismo, me haces referenciar esa obra y claro está, todo lo que vi cobra sentido. Ese mismo erotismo, ese lugar del encuentro y del misterio que llevas con facilidad y con mucha poética a un lugar político fuerte de resistencia. Por lo tanto, quisiera que nos contaras un poco sobre ese tránsito, este proceso investigativo.

C. V. Fue un proceso largo porque yo inicié haciendo obras corales, por así decirlo; con grupos de bailarines, casi todos bailarinas—cuando empecé a hacer danza era más la presencia femenina, aunque

ya ha ido cambiando un poco pero no del todo— y trabajamos estos temas. Por ejemplo, trabajamos el desnudo escénico, o la complejidad e “inconveniencia” erótica en una obra como *Celebración de las miradas*, que era una investigación sobre el placer de mostrarse y el placer de mirar tratando de problematizarlos. También reflexionamos sobre el problema de los vínculos micropolíticos entre hombres y mujeres. Después, el grupo en el que yo componía, Proyecto Bará, se separó. También me separé de mi pareja y entré en una crisis fuerte. De repente me comencé a dar cuenta de que esas preguntas o esos retos que yo le lanzaba a mis bailarines — a quienes les agradezco que hayan asumido el reto— también tenía que hacérmelos, para ver qué pasaba. Tenía que interrogar en ese momento a ese cuerpo de 50 años; ahora ya tengo sesenta, ¡Dios mío, sesenta y tres años! [risas]. Entonces, era hacerle preguntas a ese cuerpo que no era joven, tampoco muy bonito que digamos. Fue muy interesante porque significó tomarse en serio esa idea del feminismo de que lo personal es político. ¿Cuál es mi cuerpo propio? Eso le da concreción a las preguntas porque es interrogar a mi cuerpo, que es panzón, que tiene lonja, que tiene el pene chiquito. Era discutir con la imagen de varón, ¿qué es ser un varón? ¿Cuáles son las exigencias planteadas de un varón? ¿Puedo llorar o puedo no llorar en escena? ¿Puede ser su enamoramiento desde un lugar diferente al de la conquista? ¿Puede nombrarse desde la vulnerabilidad o la fragilidad? Creo que fue un tránsito pensar estas problemáticas en las personas corpo-

rales de mis bailarines hacia la reflexión de la primera persona corporal. Ahora sí tengo que tomarme en serio una obra sobre lo que es el proceso de envejecimiento [risas], que también es un gran reto, porque este proceso es un gran docente. Me está pareciendo fascinante toparse con los límites de la edad. El cuerpo cambia y te dice cosas, te educa, te hace pensar en la finitud, te hace pensar en lo que vas a heredar y eso tiene que ver, por ejemplo, con la obra que quiero inevitablemente hacer. En fin, yo diría que el cuerpo es un gran maestro, ando en eso, pero por desgracia en estas últimas fechas no he podido componer mucho. Quisiera hacer una obra reflexionando sobre el cuerpo que envejece.

N. B. Muy lógico lo que explicas ya que a veces cuando creamos para el cuerpo de baile —como se dice antiguamente— hay muchos cuerpos y a veces no pensamos que, si las reflexiones vienen de nosotros, entonces tienen que recaer en nosotros. Eso es muy interesante porque a veces estamos pensando más en el afuera y me parece que esta experiencia de lo personal ha sido un tema que el arte ha venido trabajando en los últimos tiempos. A mi modo de ver, no se agota. Es tan bonito ver cómo las historias de las personas y cómo nosotros como espectadores nos reconocemos ahí. ¿Crees que en tu trabajo artístico y creativo la experiencia de lo personal es determinante en este momento?

C. V. Siempre ha sido fundamental. Yo partía de las experiencias personales de mis intérpretes, ya que

es un territorio de trabajo, de origen y de diálogo. Partíamos de la experiencia propia, porque todos estamos constituidos por historias, las propias y las de quienes nos anteceden, que de cierta forma están en nosotros. Ese toque de cómo fuimos sostenidos en la infancia. Ahora estoy recordando mucho a mis padres que ya no están, y a mis abuelos y sus batallas. Pienso en lo que pasa en Colombia, México, Chile, Ecuador, en América Latina, en todos lados, cómo las historias se van transmitiendo. Por ejemplo, a mí lo de Chile me impresionó muchísimo el año pasado; recuerdo que los jóvenes cantaron una canción de Víctor Jara en la calle y me conmovió en lo más profundo debido a que está en la memoria. Eso quiere decir que hubo parientes que les cantaron esas canciones. Entonces, esa escucha se volvió tuya, tu experiencia, y es experiencia colectiva. Por eso, sí me interesa interrogar e interrogarme frente a esa particularidad que es al mismo tiempo experiencia colectiva, aunque también me interesa mucho la singularidad por ese carácter irreductible de cada persona. Además, considero que la actitud amorosa es entender que todos somos iguales y que somos absolutamente particulares al mismo tiempo. Ese reconocimiento de la particularidad me conmueve mucho, la dialéctica entre la particularidad irreductible al mismo tiempo que es la historia común.

N. B. Tal cual lo expones, ese es el lugar del encuentro. Cómo nos reunimos y cuáles son los retos que hay en ese encuentro que puede ser de múltiples

maneras. Cómo lo particular nos ayuda a encontrar un colectivo. Cómo en el colectivo también nos encontramos un poco siendo diferentes, siendo particulares. En este sentido, por ejemplo, cuando hablas de esta política que sigue siendo lo particular y lo colectivo, esta posición de ver el cuerpo y las historias de cada persona como un lugar político, ¿cuáles crees que han sido los cambios que ha promovido la danza? Ahora lo comentabas con el tema de Chile a nivel político y a nivel de prácticas sociales.

“Digo que la danza es un arte sismográfico; así como cuando se mueve la tierra, el sismógrafo dibuja un trazo, el movimiento en la danza es como el sismógrafo de lo emocional. No estás representando un sentimiento, un afecto o una afectación, sino que están sucediendo. Eso le da una densidad muy experiencial y particular a la danza”.

C. V. Hace poco me preguntaron en Cuba —cuando inició la pandemia— qué podía aportar la danza, y yo pensé, hay una cosa esencial. Cuando uno danza, tu cuerpo te sonríe y eso me parece clave porque la danza lo que te dice en primera instancia es que la felicidad en esta tierra, en este cuerpo, en este presente, en este aquí y ahora, es posible. Que esa felicidad es un compromiso y que las sociedades deberían estar comprometidas con esa alegría. Que no debería ser promesa, sino experiencia,

una que te dé la danza. Entonces, esa experiencia de la intensidad de la danza, esa apropiación de tu cuerpo en la alegría del movimiento, es profundamente revolucionaria y social. No es casualidad que en las movilizaciones sociales se baile, que la gente se encuentre y dance, que haga *performance*, etc. Es que es un cuerpo alegre que está disfrutando la alegría de apropiarse de su espacio, de su primer espacio —el cuerpo—, del espacio público —la calle—, de la palabra, y demás. Creo que la danza tiene ese primer elemento social fuertísimo. Cito a André Lepecki cuando habla sobre la diferencia entre la coreopolítica y la coreopolítica. La primera resulta del hecho de que hay una organización coreográfica de la energía, de los cuerpos, de los desplazamientos por el poder. La segunda es lo que deriva de cómo la danza y la movilización social han generado espacios de coreopolítica, es decir, de un uso diferente de esos espacios, de esas energías, de esas geografías y de esas corporeidades. Pienso en Las Tesis, que propusieron en Chile esa poderosa y hermosa coreografía de las mujeres, y que en mi ciudad fue bailada por miles de mujeres en El Zócalo, que es una plaza enorme. Ahí está la danza aportando muchísimo.

N. B. Yo también quería comentar más esta pregunta. Podemos pensar que con la pandemia nuestro sector artístico de la danza ha sufrido un impacto muy notorio en lo que conocíamos y lo que considerábamos debía ser. Sin embargo, creo que ha abierto la oportunidad sobre todo de trabajar en

el espacio público y también de salir y trabajar en el espacio privado. Cuando tu familia reconoce qué es lo que haces, a mí me parece importante dentro del sentido de la formación. Cuando tú reconoces que cualquier espacio puede ser para la creación y para la circulación de obras, cuando ya no estás dependiendo de tanto aparataje, se recupera esa esencialidad de la danza. Por ejemplo, aquí tenemos un carnaval muy grande que es el Carnaval de Barranquilla. Este es el primer año en que no se ha hecho después de muchos, lo cual tuvo un gran impacto emocional en la población. Y lo que veo ahora con las protestas es que el cuerpo lo necesita. Lo que tú dices que es la danza cuando el cuerpo sonríe, porque el cuerpo necesita salir. Ha sido muy bonito durante las protestas porque nos hemos podido reconocer en todas esas diferencias que aún nos falta revisar, saber cuáles son esos puntos de encuentro. Y, por último, la danza ha sido un gran punto de encuentro en sí misma, ha sido el lenguaje de las protestas junto con la música y se va combinando porque son cuerpos. Trayendo a Lepecki, es la movilización de muchos cuerpos y la protesta pasa en el cuerpo, pasa en uno particular y en uno colectivo. ¿Cómo eso genera una reflexión social donde por lo general no nos encontrábamos? Puede ser que lo estábamos diciendo en los libros, de pronto en otros aspectos más teóricos del lugar del encuentro. Ahora, el lugar del encuentro es real, es momentáneo, es feliz. También es de celebración y de profunda tristeza, porque lo que hemos vivido en Colombia. Es cómo nos podemos acompañar en la

tristeza. Considero que la tristeza colectiva es más fácil de procesar en grupo. Por lo tanto, me parecen interesantes estos nuevos retos que nos pone la pandemia. Entender nuestro oficio desde la danza como artistas ante la caída económica, la recuperación social, las apuestas políticas de los países y, sobre todo, esta puesta política en América Latina, que es una gran primavera donde todos nuestros países necesitan y exigen un cambio. En este sentido, quisiera preguntarte con referencia a la danza contemporánea como la conocemos o como se viene transformando, ¿cuáles son los problemas que ves? ¿Cómo los enfrentas o evidencias? Puede ser dentro de tus creaciones o a nivel político.

C. V. Hablaría de la situación de la danza contemporánea en México, ya que tiene una situación particular en América Latina. Ha sido un tiempo muy largo de apoyo estatal. Es una obligación del Estado dar un apoyo, y hay que ampliar ese sostén. Sin embargo, me da la impresión de que se dio en un contexto que instaló una lógica meritocrática y de competencia. Desde mi punto de vista, esto encerró a la danza contemporánea mexicana en el ámbito del sistema de las bellas artes. Al mismo tiempo, la danza se multiplicó. Si alguna vez la danza estuvo casi que exclusivamente en la Ciudad de México, ya está en todas partes [risas]. Está desde la península de Yucatán hasta Tijuana, o sea que está en todos lados, inclusive en desiertos, y me da mucho gusto. Pero es una danza que no cabe en el modelo del sistema de las bellas artes y eso es un reto inmenso.



No sé si en todos lados; me parece que en México es necesario pensar que tenemos que ver las muchas danzas contemporáneas que ya están siendo, y no solamente centrarnos en la danza contemporánea escénica premiada para ir al Palacio de Bellas Artes. Por el contrario, hay muchachas que están haciendo acompañamiento de las madres de hijas desaparecidas, porque nuestro país —ahora que hablas del duelo— tiene que hacer algo con ese duelo y creo que no lo estamos asumiendo. Que haya tantas mujeres desaparecidas es indignante y tristísimo. Hay danzas que acompañan al movimiento zapatista, hay danza LGTB, hay muchas danzas. También veo que los alumnos que van a hacer su examen de admisión a nuestra escuela, Centro de Investigación Coreográfica, cada día saben menos de danza escénica contemporánea. No han visto

Ana Milena Navarro en un momento de la charla con Javier Contreras Villaseñor.

casi nada de esta danza, pero tienen una finísima cultura de danzas urbanas. Entonces, yo digo que se están multiplicando las danzas y considero que sería bueno que los de la danza escénica dialogáramos con esos otros mundos vivísimos de las danzas vivas de nuestros países. No hacerlo nos va a enerrar en el mal sentido de la palabra. Yo no estoy optando porque la danza tenga que ser arte de masa y que tenga que hacer concesiones al gusto del sentido común estético, sino que se trata de dialogar con las danzas vivas. Nosotros somos una más de las danzas vivas; no somos la danza. Somos una más de las danzas, y eso hay que entenderlo para vivificarlo. Si no lo entendemos sí vamos a tener problemas a mediano plazo.

N. B. Me haces pensar en eso de la pluralidad de la danza, ya que siempre hemos hablado de una sola danza que tiene muchos géneros y los géneros tienen muchos estilos. También me haces pensar en esa idea de las danzas contemporáneas, porque siempre es una dificultad definir lo contemporáneo. Entonces, si definimos la danza contemporánea dentro de un estilo o dentro de una idea que se desarrolla en el tiempo de la contemporaneidad, todo el tiempo nos está llamando a las danzas vivas. Por ejemplo, en las protestas de Bogotá salió un grupo de personas bailando *vogue* y eso fue como una revolución, pues un poco antes de que empezaran las protestas, bailaron en el sistema de transporte masivo Transmilenio y a la gente le pareció muy curioso, les parecía raro. Después,

se enfrentan al ESMAD y a la policía con este tipo de resistencia. Allí hay de verdad una resistencia de muchos tipos. Resistencia sobre dónde tiene que estar la danza, al tipo de danza y a los géneros que hay dentro de la danza. También, al lugar en el que están poniendo a la danza como parte de una respuesta a lo que está aconteciendo. Es muy interesante porque, por lo general, en las universidades tenemos esa discusión. Parece que lo académico no estuviera reflexionando o, bueno, sí está reflexionando al respecto, porque nuestros estudiantes vienen a enseñarnos eso, vienen a decirnos cómo observan y ven, cómo es su vivencia cotidiana, lo que desarrollan y lo que heredan otros cuerpos y cómo eso se manifiesta. Es pertinente hablar de las danzas contemporáneas. Aquel día estaba haciendo de jurado de unas becas y había un chico que pasaba una propuesta muy interesante, pero que era mucho más performática. La discusión que surgió con los otros jurados era sobre si esto es o no es danza. Yo decía que sí y para ellos esto no era danza. Entonces, ¿dónde cabe esta propuesta? Nadie tuvo respuesta. Eso nos obliga a cambiar. Lo tenemos que tomar como un llamado a generar más cambios, y en tu trabajo veo mucho eso. En lo que he visto, se va más allá de lo que conocemos de manera habitual como danza y está ese acuerdo común de entender la danza. Considero que tus propuestas y apuestas están más influenciadas por cuestiones performáticas que también atañen a la poesía y, por supuesto, a la teatralidad. ¿Qué pasa en tus obras con estos términos de instala-

ción, *performance*, teatralidad y danza? ¿Cómo los defines y aplicas en tu trabajo creativo?

C. V. No me planteo a qué género pertenece una obra, sino qué es lo que necesito para intentar decir lo que la obra está queriendo decir. Supongo que también tiene que ver con mis limitaciones [risas]. Es una combinación tanto de limitaciones como de la complejidad de las obras. Primero, no me pregunto si es danza o no es danza. ¿Qué es danza? Es un cuerpo que se interroga a través del movimiento y que interroga al mundo a través del movimiento. ¿Qué es movimiento? Son muchas cosas: la misma pausa es la manifestación o es una posibilidad del movimiento. Me parece que preocuparse por definir lo dancístico o definirlo como movimiento permanente en flujo y asociado a una música, es una de las manifestaciones de lo dancístico, pero no lo es como tal. Para mí lo dancístico sería un cuerpo que se interroga a sí mismo a través del movimiento y que interroga al mundo con el movimiento corporal. ¿Cómo lo diferenciaría de lo performático? Primero, no me preocuparía mucho si lo tuviera que diferenciar o no, es un asunto de énfasis. Creo que lo performático, sea como sea, hace más énfasis en las acciones, aunque no sean representativas o narrativas. Creo también que en el *performance* siempre hay un mundo de objetos, de símbolos y de acciones. En el *performance*, el cuerpo está involucrado con acciones y en la danza el cuerpo, más que estar involucrado en acciones, está involucrado en experiencias afectivas, de intensidad. Creo que

esas serían diferencias que se podrían hacer entre *performance* y danza. Sin embargo, las diferencias no son absolutas. Por ejemplo, yo he visto cómo Anadel Lynton a sus casi 80 años está haciendo *performances* sensacionales en los que la lógica básica de sus propuestas es dancística. Tiene, por ejemplo, un *performance* sobre la memoria, acerca de la matanza de Acteal, y es una conmovedora danza colectiva en espiral en un espacio público. Y entonces el *performance* es una danza; la acción es danzar en este caso. Tiene alguna pertinencia establecer las diferenciaciones como para entender y potenciar los discursos. Lo que no creo es que deban nombrarse para establecer jerarquías. Ahí es donde yo no estaría de acuerdo. Nombrar para comprender y potenciar discursividades, sí estoy de acuerdo, es una labor teórica necesaria.

N. B. A mí me da mucha curiosidad, porque hablando de que eres director del Centro de Experimentación Coreográfica, ¿cómo es una clase o un laboratorio creativo con Javier Contreras?

C. V. Yo doy clases de teoría [risas]. Bueno, alguna vez sí he dado clases de composición. Parto mucho de la autobiografía, de plantear retos a los participantes para interrogarse desde un lugar no habitual, y recorro entonces a poesía, palabras, lluvia de palabras, asociación libre, dibujos, retos un poco tontos. Hay un ejercicio que le aprendí a Natalia Tencer, una bailarina y coreógrafa argentina que dice “piensa lo que vas a hacer y hazlo, ahora

“¿Qué es danza? Es un cuerpo que se interroga a través del movimiento y que interroga al mundo a través del movimiento. ¿Qué es movimiento? Son muchas cosas: la misma pausa es la manifestación o es una posibilidad del movimiento”.

muévete y piensa qué hiciste, y ahora piensa lo que vas a hacer y haz lo contrario”. De tal manera que el asunto es ir descolocando al cuerpo para que vayan apareciendo otras posibilidades de movimiento, otras posibilidades de voz corporal, de voz artística personal. Me gusta también trabajar como lo hice en un encuentro de montaje en tiempo real, que era un ejercicio para invitar a bailar a los que bailan en secreto con nosotros (nuestros antepasados, por ejemplo). Empezar a jugar con ellos en cámara lenta y con aceleraciones, jugar así con los fantasmas; es decir, con nuestros fantasmas, traer a tu cuerpo cómo se movía tu papá, cómo se movía tu mamá, etc. Ese tipo de cosas también me parecen importantes y están ligadas a lo que habíamos comentado hace rato.

N. B. Interesante. Yo que trabajo varios laboratorios, que son espacios importantes, y claro, un laboratorio no tiene estructura, pero a veces uno dice “¡Huy!, será que lo que hago está por aquí, por allá”. Entonces es bueno ver cómo son los laboratorios creativos de artistas que también ponen en la escena muchas cuestiones valiosas y cómo estas se permean al aula de clases. Por eso te decía al principio que hay una pedagogía y creación violentas. Es decir, cómo no podemos desligar estos lugares que son tan importantes, revisando la pedagogía como un espacio creativo, sobre todo ahora que se nos exige tener tanta creación. Los laboratorios tienen esa doble funcionalidad. Para terminar, te tengo unas breves preguntas que se llaman *En pocas palabras*

para que las respondas. Javier, ¿qué piensas que es imperdonable en la escena?

C. V. La hipocresía, el *hacer como si*, porque en la escena hay que estar. Si estás lleno de miedo, hay que estar aterrado, hay que estar con tu terror en escena y no hacer como que no lo tienes.

N. B. ¿Qué te falta por hacer o cuál es el proyecto soñado aún no realizado?

C. V. ¡Ay, Dios! Son dos. Uno sería sobre el proceso de envejecimiento del que te hablaba hace rato y otro que creo que se va a llamar, *No sé cómo nombrarlo*, que es sobre las últimas luchas sociales en México. Desde niño he estado viendo y participando en este empeño social y este sujeto colectivo me conmueve muchísimo. También, porque he estado cerca de mis alumnos, a quienes nos tocó participar cuando el caso de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Fue muy fuerte. Ahí pude ver cómo la memoria es impresionante: hubo una marcha donde los estudiantes guardaron silencio y solo caminaron. Eso pasó en 1968 en una marcha famosísima en el mes de septiembre que se llamó “La marcha del silencio”, en la que yo no estuve. Tenía 11 años en ese momento. Estuvo mi papá, pero esa marcha es famosísima. Y, treinta años después, los jóvenes de alguna manera con sus pasos la recuperaron. Eso me impactó mucho. Me gustaría hablar de ese asunto, de cómo la historia está en nuestras corporalidades y de anécdotas muy precisas de quienes

participan en la obra. Es como una especie de diálogo con la historia mexicana reciente.

N. B. Cuando lo escucho, considero que también es un diálogo con la historia reciente de toda Latinoamérica: Chile, Brasil, Colombia, Venezuela. De hecho, para nosotros con estas protestas es volver a recorrer pasos que ya se habían dado. ¿Con qué artista muy famoso te gustaría trabajar?

C. V. Ahí va [risas]. Me gustaría trabajar con Lucía Russo y Marcela Levi, una argentina y otra brasileña. Son un par que yo quiero mucho, sus obras me gustan un montón. También me gustaría trabajar con Gustavo Ciriaco y con Marcelo Evelin, otros dos coreógrafos brasileños. Me da la impresión de que la danza brasileña en estos momentos está planteando unos problemas muy interesantes —bueno, uno no conoce todo, imposible—. De Uruguay, me gustaría trabajar con Federica Folco, que hace experiencias que la gente diría que eso no es danza, como danza intervención, rebelde y jubilosa. Me gustaría trabajar con ellos.

N. B. Javier, te voy a dar las gracias por una cosa muy importante que acabas de hacer y es que nombraste solamente artistas latinoamericanos. Creo que ese conocimiento que tienes y que tanto intercambias, porque antes de la entrevista estábamos hablando de los países que has conocido, de estos intercambios de investigación y demás, es el momento preciso para ir hablando de la decoloni-

zación y para ir logrando un lugar de validación de lo que hacemos. Cuando nombras a personas de Brasil, —yo que estudié allá—, las tengo como referencia. Ví el trabajo de Marcelo Evelin y a mí me encantó. También lo sigo en redes porque me parece que es de una profundidad y de una disciplina increíbles. Muchas gracias por tener esos artistas muy presentes. Para finalizar, ¿qué te gustaría borrar de tu historia como artista?

C. V. Nada [risas]. Quizás me hubiera gustado ser menos tímido en algunas ocasiones, haber tenido más confianza en mi apuesta creativa porque muchos años pensé que yo no era artista, que era alguien que acompañaba a los artistas. Y ahora me digo, sé que el mundo de la danza no va a cambiar con mis obras, pero también sé que tengo una voz personal. Me hubiera gustado haber llegado más rápido a esa conciencia. Quizás es lo que en ese tiempo hubiera modificado, aunque creo que no cambiaría nada. Obviamente, he hecho alguna obra de la que me arrepiento porque me salió muy mal por las decisiones que tomé; sin embargo, de eso se aprende mucho. Alguna vez yo les decía a mis alumnos de coreografía, “me van a odiar, pero ojalá pronto hagan la obra de la que se van a arrepentir porque es bueno saber que uno hace las cosas también mal”.

N. B. Hablando de honestidad, es fundamental resignificar la idea del error. Es bueno equivocarse y eso se lo digo a mis estudiantes porque hay una

idea según la cual el mundo es perfecto y tiene que serlo. Si fuera perfecto, no aprenderíamos. Esa es un poco la reflexión. Javier, muchísimas gracias por sacar tiempo para esta entrevista, siempre tú tan generoso, con unas reflexiones muy claras y poéticas. Hubo definiciones bellas sobre la danza, sobre el trabajo del cuerpo. Un reconocimiento sobre lo latinoamericano desde ti como intérprete, creador, director y todo ese andamiaje y camino que has recorrido que...de verdad, para nosotros es un honor tenerte aquí. Has influenciado, has escrito mucho sobre danza, has trabajado con muchos bailarines y es un gran regalo para nosotros esta entrevista. Javier, muchas gracias.

C. V. Gracias a ti.

N. B. Hicimos esta entrevista con mucho cariño. Yo disfruté mucho pensar qué te podría preguntar y disfruté tus respuestas. Espero que ustedes también. Muchas gracias.

De la serie *Cerrojos*,
de Isabel Ángel.
Atienza, Guadalajara –
España, 2021.

