

LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMO PRÁCTICA CULTURAL: UN ACERCAMIENTO A SUS PÚBLICOS

Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Comunicación

Soledad Martínez Zunino

Tutora: Rosario Radakovich

Facultad de Información y Comunicación

Universidad de la República

Montevideo, 2020

Agradecimientos

A Rosario Radakovich por la guía académica, el acompañamiento y el apoyo brindado para que esta investigación lograra reflejar mi más genuino interés.

A Mónica Díaz y a todo el equipo del Teatro Solís por la colaboración y por abrirme las puertas del teatro desde el primer día.

Y en especial a todas y todos quienes brindaron entrevistas, por compartir su tiempo y sus experiencias, acercando sus pequeños universos de danza.

Resumen

Esta investigación tiene por objetivo analizar los públicos de danza contemporánea en Montevideo, tomando el caso del Teatro Solís en el período comprendido entre setiembre y diciembre de 2019. En ese marco, se propone profundizar en las particularidades del gusto por la danza contemporánea como práctica cultural, así como en la experiencia de asistir a una obra, a través de una metodología cualitativa.

Para ello se tomaron como muestra 7 obras realizadas en el Teatro Solís en el período seleccionado, en las que se llevó a cabo observación participante en el momento previo y durante las obras. En una segunda etapa de investigación, se realizaron entrevistas en profundidad a 12 integrantes del público presentes en dichas obras. Como resultado principal se destacan diferentes modos en que los públicos se vinculan a la danza contemporánea, mediados por la formación y la profesionalización en el campo, así como por la motivación a profundizar en la experiencia, y por la búsqueda de placer y disfrute personal.

Palabras clave: danza contemporánea, públicos, gusto, consumo cultural.

ÍNDICE

Agradecimientos.....	2
Resumen.....	3
1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. JUSTIFICACIÓN	9
3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS	11
4. DISEÑO METODOLÓGICO	12
4.1. Tipo de investigación.....	12
4.2. Abordaje metodológico	13
4.2.1. Observación participante.....	14
4.2.2. Entrevistas semiestructuradas	15
5. ANTECEDENTES.....	16
5.1. Estudios de públicos en Uruguay	16
5.2. Públicos de danza contemporánea	17
5.3. La danza contemporánea en nuestro país.....	18
6. MARCO TEÓRICO.....	19
6.1. El concepto de públicos	19
6.2. Danza contemporánea	20
6.3. Práctica cultural.....	22
6.4. El gusto y consumo cultural	22
6.4.1. Gusto, educación y trayectorias.....	23
6.4.2. Sociología de las emociones.....	24
6.4.3. El “amor por”	25
7. ANÁLISIS	26
7.1. Capítulo I: Contextualización	26
7.1.1. El Teatro Solís	26
7.1.2. Ciclo Montevideo Danza	27
7.1.3. Solos al Mediodía	31
7.1.4. Situar en la organización.....	33
7.2. Capítulo II: El gusto por la danza contemporánea	36
7.2.1. Sobre ir a ver una obra de danza contemporánea	36
7.2.2. En la explanada del Solís	37
7.2.3. Condición simbólica del edificio	39
7.2.4. Un público vinculado al campo de la danza	40

7.2.5. Reconocimiento de un público asiduo.....	40
7.2.6. Familiarizados con la secuencia	41
7.2.7. Tipo de salida.....	41
7.2.8. Postura colaborativa.....	42
7.2.9. Horizontalidad de la escena	44
7.2.10. Un primer encuentro con la danza	46
7.3. Capítulo III: Públicos de danza contemporánea.....	48
7.3.1. Características	49
7.3.2. Cómo se percibe el público	54
7.3.3. La importancia de las redes de vínculos en la formación de públicos.....	56
7.3.4. Modos de vincularse con la danza contemporánea	59
8. CONSIDERACIONES FINALES	73
9. REFERENCIAS	76
10. ANEXOS.....	79
10.1. Transcripción de entrevistas	79
10.1.1. Andrea.....	79
10.1.2. Agustina	85
10.1.3. Fernanda	93
10.1.4. Lucía	104
10.1.5. Mariana.....	123
10.1.6. Eliana.....	133
10.1.7. Sofía	139
10.1.8. Victoria	145
10.1.9. Pía	156
10.1.10. Nicolás.....	166
10.1.11. Micaela.....	176
10.1.12. Bruno.....	186
10.2. Observación Participante.....	196
10.2.1. No espectáculo. Concreto. - 17/9/2019.....	196
10.2.2. Viajante – 25/10/2019	204
10.2.3. Serie Caníbal - 29/10/2020	205
10.2.4. Serie Caníbal - 30/10/2019	209
10.2.5. Serie Caníbal - 31/10/2019	217
10.2.6. Surface - 9/11/2019.....	222

10.2.7. A.NOR.MAL - 15/11/2019	223
10.2.8. Dispositivo en 4 - 21/11/2019	224
10.2.9. Las Manos - 18/12/2019	226

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo surge del interés por analizar a la danza contemporánea desde la perspectiva de la comunicación, profundizando en el gusto por esta práctica cultural, y en cómo se conforman sus públicos. Para abordar el tema, se toma el caso del Teatro Solís y los públicos que asisten a obras de danza contemporánea en dicha sala, a través de 7 obras inscriptas en dos ciclos que se llevan a cabo anualmente: Ciclo Montevideo Danza y Solos al Mediodía. En estas obras, se analiza cómo es la experiencia de asistir a este tipo de prácticas, y se realiza un acercamiento a los públicos de danza contemporánea.

De esta manera, el presente estudio aborda una temática novedosa: si bien se pueden encontrar investigaciones que analizan el consumo cultural en nuestro país, o profundizan en el gusto por prácticas específicas como el cine, o incluso el Ballet Nacional, no hay hasta el momento trabajos que ahonden sobre los públicos de danza contemporánea en Montevideo específicamente.

Diferentes factores hacen que un grupo de personas se interese por una práctica y se vincule con ella. Agentes como la familia, la educación y los grupos de pertenencia, constituyen componentes fundamentales en la formación de públicos, y en la transmisión del código de una práctica cultural. De la misma manera, otros aspectos vinculados al carácter más emocional de los individuos influyen en el desarrollo de interés por una práctica determinada, y en el vínculo de un individuo o grupo con ella. En esta línea, este trabajo se propone profundizar en el gusto por la danza contemporánea, y en cómo estos factores dialogan en el vínculo de los públicos con esta práctica en particular, planteando como interrogantes: ¿quiénes se interesan en la danza contemporánea? ¿Cómo se conforman sus públicos? ¿Cómo es la experiencia de ir a ver una obra? ¿Cuáles son las particularidades del gusto por la danza contemporánea?

La danza contemporánea presenta una alternativa a lo que muchas veces se traza en el imaginario colectivo sobre el concepto de danza, ligado a lo bello, a lo armonioso, al virtuosismo y a la representación. Brinda una gran versatilidad en sus propuestas y es difícil delimitar qué la define.

Ir a ver una obra de danza contemporánea, como cualquier otra práctica, es una experiencia singular, con sus particularidades. Se podría decir que no es una actividad cultural de amplio consumo en nuestro país como puede ser por ejemplo el Ballet Nacional. Sin embargo, la danza contemporánea viene creciendo de manera sostenida hace ya varios años. Quienes están inmersos en el campo lo pueden notar de manera clara. Para la comunidad de la danza contemporánea es un hecho que el área se ha desarrollado ampliamente en propuestas educativas, producciones escénicas, fondos, apoyos y en formación de públicos.

Lo que se percibe a simple vista al asistir a una obra de danza contemporánea, un público no muy numeroso, que podría llegar a identificarse a priori como un “problema”, es también lo que hace a la singularidad de la experiencia de ir a ver una obra: ese ambiente íntimo, familiar, contenedor. Ir a ver una obra poco tiene que ver con una salida social: es muchas veces parte de una rutina, una instancia de formación, de reflexión, o simplemente de disfrute personal.

Para abordar el objeto de estudio el análisis se estructura en tres capítulos a partir de las diferentes metodologías de investigación implementadas: observación participante y entrevistas semiestructuradas. El primer capítulo, contextualiza esta investigación y el marco institucional en el que se desarrollan las obras. En el capítulo dos, se profundiza acerca de cómo es la experiencia de ir a ver una obra de danza, y en el tercero se desarrolla sobre los públicos de danza contemporánea y su vínculo con la práctica.

2. JUSTIFICACIÓN

El Teatro Solís es una sala en la que usualmente se llevan a cabo espectáculos de danza contemporánea de diferentes compañías o colectivos, principalmente por desarrollarse allí dos ciclos que tienen lugar durante los meses comprendidos en la investigación: el Ciclo Montevideo Danza (entre junio y diciembre) y el ciclo Solos al Mediodía (en octubre y noviembre). Es por ello que se toma este caso para abordar el objeto de estudio y poder abarcar diferentes propuestas de espectáculos que tengan como denominador común identificarse como obras de danza contemporánea.

Son varios los factores que hacen que la coyuntura de la danza contemporánea en Montevideo haya cambiado mucho en los últimos años. En primer lugar, la danza contemporánea ha ganado terreno en el campo de la educación formal y pública, contribuyendo a que adquiriera visibilidad, a que se consolide como disciplina de estudio, y a la formación de nuevos públicos. En el año 2014 se incorpora la división Danza Contemporánea a la Escuela Nacional de Danza del SODRE, un año más tarde surge el Profesorado de Danza en el Instituto de Profesores Artigas, y luego se consolida la Licenciatura en Danza Contemporánea en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, en 2018.

Por otro lado, se crea el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) en el año 2009, que tiene como objetivo la “promoción, protección, fortalecimiento, producción, investigación y difusión de las artes escénicas, así como la formulación de políticas públicas” (Ministerio de Educación y Cultura, 2019). En ese marco, se realiza cada dos años el Festival Internacional de Artes Escénicas, que organiza la Dirección Nacional de Cultura a través del INAE. Es un festival que alberga producciones tanto nacionales como internacionales de diferentes disciplinas artísticas, entre ellas, la danza. A su vez, en 2012 se lleva a cabo la primera edición del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay (FIDCU), “ciclo que refleja el esfuerzo y compromiso de

artistas y gestores independientes, así como de una comunidad que puja por el devenir del intercambio en el campo de la danza” (FIDCU Festival Internacional de Danza Contemporánea, s./f.). Asimismo el Ballet Nacional ha experimentado un importante crecimiento, incrementando los públicos que se interesan por la danza. Todos los mencionados constituyen hitos que han colaborado a la creciente expansión de la danza contemporánea en Montevideo en este último tiempo.

Conocer quiénes asisten a estos espectáculos, y cómo se configura el vínculo entre los públicos y la práctica, constituye un insumo interesante en este contexto de constante crecimiento y desarrollo de la danza contemporánea en Uruguay.

3. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN Y OBJETIVOS

Pregunta central de investigación:

- ¿Cómo se conforman los públicos de danza contemporánea que asisten a estas obras en el Teatro Solís?

Preguntas satelitales:

- ¿Cómo se experimenta la práctica de asistir a una obra de danza contemporánea por sus públicos?
- ¿Cuáles son las particularidades del gusto por la danza contemporánea?
- ¿Cómo se vinculan los públicos de danza contemporánea con la práctica?

Objetivo general:

- Analizar los públicos que asisten a espectáculos de danza contemporánea en el Teatro Solís, en el período comprendido entre setiembre y diciembre de 2019.

Objetivos específicos:

- Estudiar la experiencia de asistir a una obra de danza contemporánea en el Teatro Solís.
- Investigar las particularidades del gusto por la danza contemporánea.
- Indagar sobre el modo en que los públicos de danza contemporánea se vinculan con la práctica.

4. DISEÑO METODOLÓGICO

4.1. Tipo de investigación

Este estudio es principalmente de corte exploratorio, y aborda el objeto de investigación a través de un estudio de caso.

Una investigación de tipo exploratoria es aquella que “busca ahondar en un fenómeno de investigación que es desconocido. No tiene hipótesis a comprobar, pues desconoce al objeto, siendo su objetivo bucear en él. Tiene una lógica inductiva” (Irazábal, Martorelli, Ponce y Santangelo, 2010, p. 19).

Por otra parte, un estudio de caso “se centra en un caso en particular sobre el que se pueden observar una o varias variables. Los resultados no son generalizables a otros casos necesariamente” (Irazábal, et al., 2010, p.19). Los estudios de caso son aquellos que “analizan profundamente una unidad para responder al planteamiento del problema, probar hipótesis y desarrollar alguna teoría” (Hernández Sampieri y Mendoza, 2008, como se citó en Hernández Sampieri, Fernández Collazo, Baptista Lucio, 2010, p. 163). De esta manera, se realiza un análisis de la oferta de danza contemporánea en el Teatro Solís, en el período comprendido entre setiembre y diciembre de 2019, para conocer sobre los públicos que se acercan a la danza contemporánea en Montevideo, a través del estudio de este caso particular.

Para este estudio, se tomó una muestra de 7 obras llevadas a cabo en el Teatro, en el marco del Ciclo Montevideo Danza y Solos al Mediodía: “No Espectáculo. Concreto”, “Viajante”, “Serie Caníbal” (en sus 3 funciones), “Surface”, “A.NOR.MAL.”, “Dispositivo en 4” y “Las Manos”. En dichas obras se llevó a cabo observación participante, y luego se realizaron 12 entrevistas semiestructuradas a integrantes del público.

Siguiendo la caracterización de las investigaciones que realizan Irazábal, Martorelli, Ponce y Santángelo (2010), el presente trabajo se puede identificar además

bajo las siguientes categorías: como una investigación con una finalidad aplicada, que busca “ser aplicada a un ámbito de la realidad social” (p. 19), cuyo alcance temporal es seccional, ya que “abarca un período de tiempo determinado” (p. 19); de una amplitud microsociológica, que “analiza un objeto de estudio particular y a nivel micro”(p. 19); a través de fuentes primarias, cuyos datos “fueron recolectados directamente por el investigador” (p. 19) y cuyo objeto son instituciones, ya que señalan que “existen investigaciones que hacen hincapié sobre el análisis de determinadas instituciones existentes en la Sociedad” (p. 19).

4.2. Abordaje metodológico

El abordaje metodológico es de corte cualitativo, que son aquellas investigaciones de “lógica inductiva pues parten de una realidad particular sobre las que buscan concluir respecto al comportamiento de las variables a través de la teorización de la experiencia” (Irazábal, et al., 2010, p.19), a través de las técnicas de observación participante y de entrevistas semiestructuradas.

Según Benzecry (2012), un estudio que pretende ahondar acerca del apego a una práctica debe centrarse en una metodología cualitativa ya que “la investigación estadística es insuficiente porque se concentra en la correlación entre los grupos sociales y los objetos de consumo antes que en las prácticas de consumo y sus tipologías” (p. 35). El autor señala que con un enfoque cuantitativo, “si bien podemos ver el apego a ciertos productos que tienen determinados grupos de personas, no logramos comprender las distintas maneras en que ellas se relacionan con esos productos” (p. 35).

El enfoque cualitativo permite un análisis con mayor profundidad. En este tipo de investigación, “la recolección de los datos consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos subjetivos)” (Hernández Sampieri, et al., p.9), y se basa en una perspectiva interpretativa. El enfoque cualitativo “es naturalista (porque estudia

a los objetos y seres vivos en sus contextos o ambientes naturales y cotidianidad) e interpretativo (pues intenta encontrar sentido a los fenómenos en función de los significados que las personas les otorguen)” (Hernández Sampieri, et al., 2010, p.10).

4.2.1. Observación participante

En una primera instancia de recolección de datos, se llevó a cabo la técnica de observación participante durante espectáculos de danza contemporánea. Se observaron comportamientos y características de quienes asisten a obras de danza, registrando estos datos para un posterior análisis.

La observación representa la técnica que está presente en toda investigación cualitativa e “implica todos los sentidos” (Hernández Sampieri, et al., p. 411). En este trabajo en particular, se trata de una observación que combina, “una experiencia desde dentro” (Jociles, 2018, p. 129), en este caso preexistente por haber un involucramiento del investigador hacia el objeto de estudio que antecede a esta investigación, y “una experiencia desde fuera” (Jociles, 2018, p. 129). Esa experiencia “desde fuera” es creada a través de una “estrategia de extrañamiento antropológico o de quiebra voluntaria” (Jociles, 2018, p.129), que permite al investigador la capacidad de sorprenderse. Se realiza un registro que será un insumo para: “el análisis posterior de las prácticas socioculturales observadas; contrastar empíricamente los descubrimientos y las interpretaciones teóricas y apoyar las conclusiones de la investigación acerca de esas prácticas con descripciones minuciosas” (Jociles, 2018, p.130). La observación participante involucra una mirada que implica cierto “extrañamiento”, y también “una actitud de deriva” (Laplantine 1996, como se citó en Jociles, 2018, p. 131). Para llevar a cabo una aplicación eficiente de esta técnica de investigación es importante realizar una “observación / descripción minuciosa de las prácticas sociales y del contexto en que tienen lugar” (Jociles, 2018, p.137). Asimismo, es fundamental evitar resumir y realizar juicios de valor sobre lo observado en la inmediatez, sin un análisis previo.

4.2.2. Entrevistas semiestructuradas

Una segunda etapa de investigación incluye entrevistas en profundidad a actores directamente involucrados con la temática. Esta técnica de investigación es “flexible y dinámica” y se caracteriza por ser “no directiva, no estructurada, no estandarizada y abierta” (Taylor y Bogdan, 1992, p. 101). En “Metodología de la investigación” (Hernández Sampieri, Fernández, Baptista, 2010), se distinguen entre: entrevistas estructuradas, entrevistas semiestructuradas y entrevistas no estructuradas. El presente trabajo utiliza el modelo de entrevista semiestructurada, en el que hay una “guía de asuntos o preguntas y el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados” (Hernández Sampieri, et al., 2010, p.418).

Las entrevistas en esta investigación son a espectadores de danza contemporánea para conocer más a fondo sus características, vínculo con la danza y motivaciones. La guía de preguntas prefijadas actuó como base para recabar información, pero dejando un margen para dejar que el entrevistado hable libremente sobre sus concepciones, opiniones y puntos de vista relacionados a la danza contemporánea y las obras. Se realizaron 12 entrevistas a integrantes del público presente en los espectáculos de danza seleccionados como muestra.

5. ANTECEDENTES

5.1. Estudios de públicos en Uruguay

En cuanto a investigaciones previas vinculadas a la temática, se encuentra el estudio denominado “Cultura y públicos en Uruguay: un estudio sobre el Ballet Nacional del Sodre”, realizado por la Facultad de Cultura Claeh (Gómez Anchen, Paredes, Silveira, Suquilvide, Urbanavicius, 2018). Este estudio busca conocer las características del público que asiste a los espectáculos del Ballet Nacional del Sodre (BNS), su vínculo con el ballet, motivaciones, expectativas, así como también, explicitar las consecuencias que tuvo el cambio de gestión del BNS en el 2010 sobre el público. Es un antecedente reciente que recaba datos sobre cómo están compuestos los públicos que asisten a estos espectáculos en Montevideo.

El primer avance de dicho estudio, publicado en 2018, se basa en una metodología cuantitativa de encuestas realizadas a los asistentes a determinados espectáculos seleccionados, para reflejar cómo se conforma el público en dos obras diferentes. Las conclusiones de esta primera etapa denotan que el público se ha incrementado notoriamente desde el cambio de gestión del año 2010. El promedio de edad oscila los 40 años y predomina el público femenino por sobre el masculino, así como también, el público proveniente de los barrios de la zona costera de la ciudad de Montevideo. En su mayoría posee un nivel educativo terciario.

Este estudio permite visualizar el comportamiento y valoraciones del público del BNS para una mejor gestión de políticas culturales. Conocer estos aspectos de un público vinculado al Ballet en este momento particular es pertinente para un acercamiento a lo que es el público en Uruguay y cómo se relaciona con la danza como práctica cultural.

Otro de los estudios que recaba datos relativos al consumo cultural y los públicos en nuestro país es el Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural (Castelli Rodríguez, Dominzain, Duarte, Radakovich, 2014),

que recopila datos acerca de las características de quienes asisten a diferentes manifestaciones culturales, entre ellas, la danza. Este estudio también contrasta datos de los informes anteriores, pudiendo comparar la evolución del comportamiento de los públicos.

El informe describe a quienes asisten a espectáculos de danza y expone el crecimiento que ha tenido el público de danza en los años 2002, 2009 y 2014. El perfil de los espectadores de danza es en su mayoría femenino, con un leve predominio de público joven. El nivel de ingresos medio o medio-alto, y el nivel educativo terciario son factores que influyen en la asistencia a espectáculos de danza. Si bien entre los diferentes tipos de danza identificados no se diferencia a la danza contemporánea, podría estar contemplada entre los espectáculos de danza moderna, la cual se encuentra tercera entre los tipos de danza más vista. El ballet se encuentra en segundo lugar, y el folclore es el género más visto en el total del territorio nacional. Tanto en Montevideo como en el interior el porcentaje de asistentes a espectáculos de danza moderna es bastante parejo; no sucede así con ballet y folclore por ejemplo, donde en el interior el folclore supera ampliamente al ballet, y sucede a la inversa en Montevideo. La mayoría de los asistentes a espectáculos de danza moderna pertenecen a un público joven de entre 16 y 29 años.

5.2. Públicos de danza contemporánea

Siguiendo con la revisión de estudios realizados en el área, en materia de danza contemporánea “Las representaciones de los públicos en la danza contemporánea” (Urrutiaguer, 2014), describe hábitos y preferencias de los públicos vinculados a la danza contemporánea en Francia. Aquí se señala que entre quienes asisten a espectáculos de danza, principalmente danza clásica y contemporánea, un alto porcentaje se dedica o se ha dedicado en algún momento de su vida a la danza como actividad profesional o amateur. Esto implica una fuerte influencia de la enseñanza de la disciplina en la formación de públicos. Asimismo, señala que los

espectadores de danza son más resistentes a ver obras o coreógrafos nuevos o emergentes, y desarrollan una fidelidad más acentuada con un coreógrafo, que por ejemplo, un espectador de teatro con un director.

5.3. La danza contemporánea en nuestro país

Por otra parte, la investigación denominada “Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y desafíos de un arte en movimiento continuo” (Adano, 2015), hace una revisión de los cambios atravesados por la danza contemporánea en Uruguay entre los años 2004 y 2014, a través de un reportaje periodístico. Se trata de una tesis de grado de la Licenciatura en Comunicación de la Universidad Católica del Uruguay. La autora realiza diversas entrevistas a referentes de la danza contemporánea uruguaya, para conocer aspectos que impulsaron al creciente desarrollo del campo en los últimos años, así como para profundizar en las características de la danza contemporánea en Uruguay. Analiza la institucionalización que ha experimentado la danza últimamente, su creciente profesionalización y el incremento de apoyo estatal a través de diversos fondos que han incentivado la creación de piezas independientes y la inauguración de nuevos espacios y salas.

6. MARCO TEÓRICO

6.1. El concepto de públicos

Para empezar contextualizando este estudio es fundamental introducir el concepto de públicos. Capriotti (1992) indica que para que existan públicos no necesariamente debe haber una relación entre los individuos ni cercanía entre ellos (p. 35). Dicho autor parte de la definición de públicos de Sánchez Guzmán (1989), en la que los caracteriza como "el conjunto de miembros de un grupo social que, sin estar necesariamente unidos físicamente, reaccionan ante un estímulo común, o bien se encuentran unidos mediante vínculos mentales por un interés común definido hacia determinados temas o aspectos de la vida cotidiana" (Sánchez Guzmán, 1989; como se citó en Capriotti, 1992, p.35).

Míguez (2010), por otra parte, presenta conceptualizaciones de públicos que refieren principalmente a intereses comunes, como por ejemplo "grupo de personas que participan de un interés común" (Moore y Canfield, 1980, p. 21; como se citó en Míguez, 2010, p. 47), o cuando un grupo "es atraído por intereses definidos en ciertas áreas y tiene determinadas opiniones sobre las cuestiones dentro de ellas" (Marston, 1981, p. 22; como se citó en Míguez, 2010, p. 47). Estas definiciones se ajustan a la concepción de públicos en torno a la danza contemporánea como interés común por esta práctica en particular.

Ana Rosas Mantecón (2009), postula que "el rol de público se genera en el encuentro con las ofertas culturales, no preexiste a ellas" (p. 7). La educación, los grupos sociales, y las comunidades de pertenencia, colaboran en la formación de públicos, actuando como agentes de transmisión del capital cultural necesario para que un individuo se sienta atraído por una práctica cultural determinada, y eventualmente participe de ella (p. 17).

6.2. Danza contemporánea

El concepto de danza contemporánea supone cierta complejidad en su definición y delimitación. Para comprender de qué se trata es importante concebirla desde su historicidad, contemplando su versatilidad y amplitud en sus propuestas.

Para comenzar a realizar una aproximación conceptual desde su construcción histórica, Brozas (2012), señala que abarca “tanto a la danza actual como a la danza escénica que surgió, a principios del siglo XX, como alternativa a la danza clásica” (p. 275). Lo que se reconoce como danza posmoderna, posterior a la danza moderna de principios del siglo XX, es la danza que fundó las bases de lo que hoy se identifica como danza contemporánea, surgida en los años sesenta y setenta. A partir de los años sesenta, “se concretaron cambios relevantes en la composición coreográfica como el uso de principios aleatorios o la renovación del vocabulario gracias a los movimientos y estructuras extraídos de la vida cotidiana” (Brozas, 2012, p. 282). Por otro lado, Brozas (2012) explica que “el foco de esta danza posmoderna se situó en aspectos formales dejando la significación en un segundo plano” (p. 282), buscando un movimiento que prescinde de expresividad y que se inclina hacia lo neutro.

Tambutti (2009) indica que “la danza ya ha derrocado aquellos ideales estéticos que hacían de la belleza y la forma su finalidad y ha colocado el acento en un proceso artístico capaz de aceptar el cambio y la transformación constante” (p. 29). Señala que un análisis posible sería identificar a la danza contemporánea “a partir de la obra de los artistas del ‘60” (p. 4), cuando comienzan a emerger elementos que van a determinar un nuevo modo de concebir a la danza, en el que, según la autora, se identifica un “ingreso de nuevas teorías artísticas, algunas de ellas provenientes de las artes visuales” (p. 4), y por otro lado, comienza a “primar el concepto sobre cualquier aspecto concreto de la obra dancística” (p. 4). La obra de Marcel Duchamp determinó una fuerte influencia que marcó la concepción de las “obras basadas en conceptos y realizadas con “objetos” de uso común” (Tambutti, 2009, p. 4), que en el caso de la

danza, comienza a introducirse con más frecuencia “el cuerpo no entrenado y el movimiento cotidiano” (p. 4).

Estas transformaciones en la forma de concebir, entender y experimentar la danza, “quebraron las viejas consideraciones estéticas tal como se las había entendido hasta ese momento, develando conceptos que afectaban el status ontológico de la obra coreográfica como obra de arte” (Tambutti, 2009, p. 25), y que permanecen y se manifiestan en la danza contemporánea actual. Los cambios introducidos a partir de mediados del siglo XX suponen una “temporalidad abierta y fluyente, superando las anteriores estructuras narrativas” (Tambutti, 2009, p. 25), así como una “nueva concepción del cuerpo: el rechazo del virtuosismo disolvió los límites entre el movimiento cotidiano y la especialización del movimiento estetizado” (Tambutti, 2009, p. 25). Se comienza a manifestar una flexibilización en las jerarquías “entre los bailarines y los no bailarines, en el colectivismo separado de cualquier proyecto exclusivamente personal, en los liderazgos absolutamente intercambiables, en el nuevo entramado de relaciones con las otras artes y en una manera de establecer un diálogo diferente con el espectador”. (Tambutti, 2009, p. 26). También comenzó a modificarse el concepto de obra como fin cerrado, determinado por “la supuesta “neutralidad” de la ejecución, la capacidad de mostrar acciones sin manipularlas, la reivindicación del aspecto procesual por sobre el producto terminado, el desplazamiento de la obra coreográfica hacia el concepto” (Tambutti, 2009, p. 26). Estos cambios también estuvieron enmarcados por la introducción de tecnología que permitió “experimentar nuevas sensaciones transformando los códigos de percepción habituales” (Tambutti, 2009, p. 26). Comienza a verse a la danza “como actividad reflexiva cuestionando el estatuto existencial de la obra coreográfica como objeto cerrado en sí mismo” (Tambutti, 2009, p. 26).

En este marco, cabe destacar la caracterización que realiza García Canclini (2001) sobre las vanguardias, donde explica que el “valor estético es la renovación incesante, no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar

formas de representación no codificadas, inventar estructuras imprevisibles, relacionar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semánticas diversas” (p. 65). Los rituales, además de ser prácticas donde se reproduce el orden social, se reafirma la sociedad y se subraya su orden y homogeneidad, “pueden ser también movimientos hacia un orden distinto, que la sociedad aún resiste o proscribire” (García Canclini, 2001, p. 62). Establece entonces que el arte de vanguardia se convirtió en ritual, en la medida en que “el impulso originario de las vanguardias llevó a asociarlas con el proyecto secularizador de la modernidad: sus irrupciones buscaban desencantar el mundo y desacralizar los modos convencionales, bellos, complacientes, con que la cultura burguesa lo representaba” (p. 62). En ese sentido, buscan reinstalar el rito como núcleo de la experiencia estética (García Canclini, p. 64).

6.3. Práctica cultural

En este estudio se plantea a la danza como una práctica cultural en la que sus públicos establecen un vínculo con ella. El concepto de práctica cultural refiere al “conjunto de actividades de consumo o participación relacionados con la vida intelectual y artística que, a su vez, representan disposiciones estéticas y participan en la definición de estilos de vida: lectura, frecuentación de lugares de cultura (teatros, museos, salas de cine, conciertos), uso de los medios audiovisuales, así como prácticas amateurs” (Coulangeon, como se citó en Gómez Anchen, et al., 2018, p. 167).

6.4. El gusto y consumo cultural

En cuanto a la noción de consumo, García Canclini (1999), señala que es importante realizar una distinción entre consumo y consumo cultural (p. 29), caracterizando a este último como un “conjunto de procesos de apropiación en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (p. 42). Asimismo,

Bourdieu (2010) indica que “el consumo es en este caso un momento de un proceso de comunicación, es decir, un acto de desciframiento, de decodificación, que supone un dominio práctico o explícito de una cifra o un código” (p. 232).

Radakovich (2014), plantea que a la hora de pensar el gusto por una práctica cultural, predominan dos perspectivas: por un lado la teoría de la homología cultural, que sitúa al gusto estrechamente vinculado a la estratificación social, y por otro, el omnivorismo cultural, donde se plantea que clases altas legitiman gustos y prácticas asociadas a lo popular. En este marco, Radakovich analiza cómo es el consumo cultural en Uruguay, y sostiene que en este caso persiste una fuerte “estratificación del consumo cultural (...) en convivencia con la valorización de gustos populares a partir de una intensa rutina de salidas y actividades caracterizada como voracidad cultural” (p. 11).

6.4.1. Gusto, educación y trayectorias

Según Bourdieu (2012), el gusto se vive por el individuo como algo dado naturalmente “y casi lo está, al ser habitus” (p. 64). El concepto de “habitus” introducido por el autor, refiere a que “los “individuos” son también el producto de condiciones sociales, históricas, etc. y que tienen disposiciones (maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento, etc.) que están ligados a sus trayectorias (a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los que han pasado)” (Bourdieu, 2010, p. 39).

Bourdieu (2010) señala que “la obra de arte considerada como bien simbólico (y no como económico, aunque siempre lo sea) sólo existe como tal para quien posee los medios de apropiársela mediante el desciframiento” (p. 72). De esta manera, “la competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción” (p. 32). El autor plantea que la educación genera las diferentes necesidades culturales y establece los medios para

satisfacerlas (p. 43): “las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudio) y, en segundo lugar, el origen social” (Bourdieu, 2010, p. 231).

6.4.2. Sociología de las emociones

Por su parte, Bericat (2000), realiza una revisión de tres perspectivas principales donde se introduce la relevancia de las emociones de los individuos en la comprensión de los fenómenos sociológicos. Señala que “resulta inconcebible un actor social cuyo universo simbólico esté exclusivamente compuesto de ideas o cogniciones” (p. 145). Estas tres líneas de trabajo que integran la “realidad emocional de los seres y las estructuras sociales” (p. 149) son: la sociología “de” la emoción, la sociología “con” emociones, y la emoción “en” la sociología.

En la sociología de la emoción, Theodore D. Kemper, busca “estudiar las relaciones entre la dimensión social y la dimensión emocional del ser humano”, a partir de los conceptos de estatus y poder. Bericat (2000) explica que “se trata de una sociología aplicada a la amplísima variedad de afectos, emociones, sentimientos o pasiones presentes en la realidad social” (p. 150).

Asimismo, en la sociología con emociones, el autor Arlie R. Hochschild, indaga sobre cómo la “incorporación de las emociones en el estudio sociológico puede contribuir decididamente al descubrimiento de nuevos fenómenos sociales, así como a la precisa definición de su naturaleza” (p. 150). En esta línea, se plantea que sin la dimensión emocional, difícilmente se puedan explicar fenómenos sociales tales como el nacionalismo, el patriotismo, o cualquier identidad colectiva.

En tercer lugar, en la perspectiva de la emoción en la sociología, Thomas J. Scheff, indica que los vínculos sociales están determinados principalmente por las

emociones de vergüenza y orgullo: una interacción social no susceptible de provocarnos vergüenza u orgullo no constituye un vínculo social en sentido estricto.

6.4.3. El “amor por”

Benzecry (2012), en “El fanático de la ópera”, desarrolla la idea del “amor por”, en relación al apego a una práctica cultural específica. Explica que “a pesar de la ausencia de reconocimiento exterior, algo con lo que nos conectamos desde el afecto y que cargamos de valor llega a constituir un elemento esencial de lo que somos” (p. 267). Su trabajo busca “construir una sociología del apego a formas culturales centrada en el carácter afectivo y personalizado de esa afición y analizar, en la búsqueda de claves, la cuestión de la autotransformación y la trascendencia” (p. 25). Complementariamente a los postulados de la sociología referentes al gusto, que lo vinculan estrechamente con las clases sociales y la educación, señala que “las categorías y modelos de relación con un producto simbólico son el resultado de procesos que se dan dentro de un universo de práctica localizado más que en posiciones preexistentes en la estructura social” (Benzecry, 2012, p. 275).

Indaga a través de entrevistas a espectadores de ópera, el vínculo entre un individuo con la práctica de su preferencia -más precisamente de la que es fanático- “no sólo por lo que las personas traen consigo (sus antecedentes y disposiciones), sino también por lo que ven en un producto cultural y cómo aprenden a intensificar su apego a ese producto interna (cuando aprenden a sentirlo y conmoverse) y externamente (cuando aprenden dónde y cómo exhibir públicamente su apreciación” (Benzecry, 2012, p. 112).

Benzecry (2012) postula que “la narrativa del “amor por” nos permite indagar los intensos momentos de sorpresa, los apegos excéntricos que se producen más allá de la familiaridad con lo que ya sabemos que nos gusta (amor a primera vista) así como dar sentido al amor “maduro” que hace que el apego sólo se dé a través de una serie de deberes y actividades” (p. 34).

7. ANÁLISIS

7.1. Capítulo I: Contextualización

7.1.1. El Teatro Solís

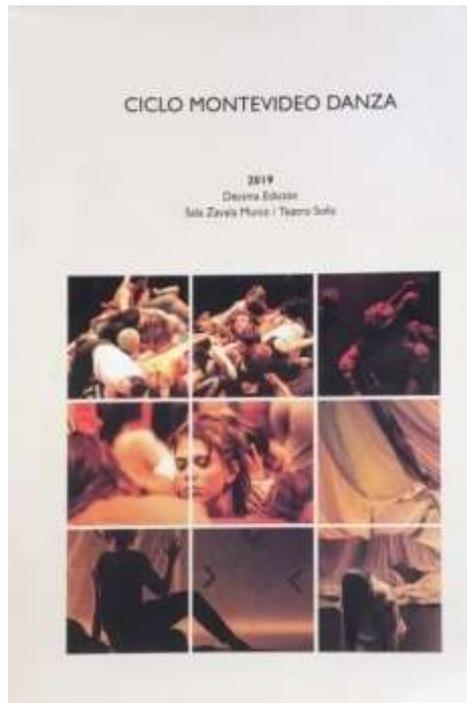
El Teatro Solís es un referente para las artes escénicas, tanto para la ciudad de Montevideo como a nivel nacional. Según datos oficiales, fue inaugurado en el año 1856 y pertenece a la Intendencia de Montevideo desde 1937.

En cada una de sus temporadas presenta una variedad de espectáculos de diferentes disciplinas artísticas, de artistas nacionales e internacionales, así como de sus elencos estables: la Comedia Nacional, la Orquesta Filarmónica de Montevideo y la Banda Sinfónica de Montevideo.

La danza siempre tiene un lugar en su programación: alberga diversos ciclos de danza, y diferentes festivales que se llevan a cabo en Montevideo programan algunas de sus obras en el Teatro, como es el caso del Festival Internacional de Danza Contemporánea de Uruguay, que se realiza anualmente, y el Festival Internacional de Artes Escénicas que tiene lugar cada dos años e incluye en su programación espectáculos de danza, entre otras disciplinas artísticas. También se llevan a cabo de manera regular los espectáculos de la compañía de danza neoclásica residente del Teatro Solís, Telón Arriba.

Dentro de la oferta de danza contemporánea se encuentran el Ciclo Montevideo Danza y Solos al Mediodía. Ambos se realizan anualmente desde hace 10 años y forman parte de programación estable del Teatro Solís. Anteriormente se mencionó la complejidad que implica definir y delimitar a la danza contemporánea, ya que no hay un parámetro generalizado que indique qué pertenece y qué no a este campo. Sin embargo, todas las obras seleccionadas para esta investigación se encuentran en estos ciclos que tienen por objetivo contribuir a la producción y difusión de la danza contemporánea en Montevideo, dotándolas de un marco común.

7.1.2. Ciclo Montevideo Danza



El Teatro cuenta con su conocida sala principal, con una capacidad para 1.145 localidades, y con otras dos salas menores: la sala Zavala Muniz y la sala Delmira Agustini. La sala Zavala Muniz, “una sala polivalente con un estilo contemporáneo de “black box” (Teatro Solís, s.f.), cuenta con un máximo de 300 localidades, que se pueden disponer en los distintos frentes de la sala o incluso de manera circular. Permite una gran cercanía del público con la escena y se adapta a diferentes propuestas artísticas. Es en esta sala donde tienen lugar las obras del Ciclo Montevideo Danza y muchas de las obras de danza contemporánea que se presentan en el Teatro Solís.

El Ciclo Montevideo Danza “es un proyecto cultural independiente cuyo principal objetivo es apoyar el desarrollo escénico y profesional de los artistas de danza contemporánea” (Ciclo Montevideo Danza, s.f.). Representa “un espacio muy importante para el crecimiento de la escena local de la danza contemporánea” (Hernández, 2019), y ha contribuido a ampliar la comprensión de la danza “como una

experiencia liminal del campo de las artes vivas que integra conceptos y haceres de las artes escénicas y visuales, y del pensamiento contemporáneo” (Hernández, 2019).

Presentó en 2019 su décima edición, con una programación conformada por 6 obras. Cada obra se presenta en tres funciones durante tres días consecutivos (martes miércoles y jueves), generalmente entre los meses de junio y diciembre.

La curaduría rota cada año, y contempla que una de las obras que se presenten sean una “ópera prima u obra de artista emergente” (Ciclo Montevideo Danza, s.f.). En el año 2019 la curaduría estuvo a cargo de Ayara Hernández Holz.

No Espectáculo. Concreto



- Es hermosa ser creador, qué día poder crear
- Si, estoy de acuerdo contigo. No tengo otra opción, digámoslo así.
- No es una elección.
- ¿Por qué debes tener una intención?
¿Por qué no puedes "hacer" simplemente?
Tu intención puede ser simplemente tener la necesidad física de trabajar en tu estudio. Solo quiero transformarme por un periodo corto de tiempo.
- Las firmas que creas es con la intención de que la gente crea su propio mito.
- Así que tienes que ser honesto.
- Tienes que tener mucho cuidado con lo que quieres mirar y lo que quieres escuchar, porque nuestro tiempo aquí es limitado.

Diálogo entre Michael Saxe y Rogan Gregory

Dirección: **Miguel Jaime** Performer: **Mariana Marchesano, Luna Anaís, Hernan Duplat, Carolina Bessielevsky y María Pintado** Diseño Lumínico y Técnica: **Danisa Boyssonade** Diseño Sonoro: **Emiliano Aquino** Diseño: **Anibal Conde** Asesor Metodológico: **Francisco Bagnara**

en imprenta y reproducción 2016

PRESENTA

Itaú

COOPERACIÓN

Ministerio de Cultura INAE MEC AONDA SOLÍS

Serie Caníbal



La serie caníbal es una práctica artística donde ejercitamos procedimientos caníbales para digerirnos mutuamente uno y otra vez al tiempo que indaga sobre nociones de potencia y autonomía del cuerpo. Un retorno al cuerpo que sabe, un cuerpo salvaje, perverso, brujo, diabólico, incestuoso y bestial. Este capítulo es el resultado de un gran festín.

Dirección: **Tamara Cubas**
En escena: **Santiago Turenne, Rodolfo Opazo, Alina Folini, Vera Garat, Bruno Brandolino** Producción: **Perro Rabioso** Coproducción: **Campo Abierto**
www.perrorabioso.com

Proyecto grabado de Video Station del libro "Narrativas Históricas y Descripción de un País de Salvajes Desdentados"

PRESENTA

Itaú

COOPERACIÓN

Ministerio de Cultura INAE MEC AONDA SOLÍS

AYUDA A SU DESARROLLO

PERRO RABIOSO

Dispositivo en 4



DISPOSITIVO EN 4

19, 20 y 21 de noviembre - 20:30
Sala Zavala Muniz - Teatro Solís
CICLO MONTEVIDEO DANZA

Un día como hoy empezábamos a escribir. Era verano, hacía calor y estábamos desnudos. Mirábamos, dibujábamos y hablábamos. Un día como hoy ya no sabemos cómo ni dónde vivir. Un día como hoy esperamos. Todos ahí, deseando con nuestras articulaciones... Hacen calor, el vaso sudando gotas y el hielo golpeando el vidrio. Vos: una idea. Leíste y yo haciendo lo que me pediste. Ella: una lámpara que luego se quebraría. Él: un sonido que no cesaba y no estábamos seguras de si existía. El tiempo detenido en el tiempo. Sonaría el teléfono, aquella atendería. Las demás llegarían.

Proponemos:

Agustín Fernández, Andrés Castro, Bruno Brandolino, Cecilia Lusaheimer, Darwin Elisenó, Francisco Coelho, Juan Miguel Ibarlucea, Julia Somma, Julieta Isabel Malaneschi, Laura Outeda, María Eugenia Estela y Melisa García Lueches.

PRESENTE

Itaú

CONSEJO NACIONAL DE DANZA INAE MEC

Las Manos



LAS MANOS

17, 18 y 19 de diciembre - 20:30
Sala Zavala Muniz - Teatro Solís
CICLO MONTEVIDEO DANZA

Manoseamos el espacio de lo visible hasta revelar aquello que hay entre nosotros: invocar un hábitat donde la óptica pueda devenir háptica. En esta pieza, lo táctil es entendido no solamente como condición para el sentido del tacto, sino también como una posibilidad de dar protagonismo a lógicas de afecto y contagio, que se informan tanto de las relaciones que activamos en nuestras zonas de actuación en el mundo, como en los espacios íntimos que habitamos. LAS MANOS es parte de la investigación PROYECTO TÁCTIL / www.proyectotactil.tumblr.com

Citación y coreografía:

Leticia Skrycky, Ailina Ruiz Folini, Luciana Chieragati

Dirección: **Leticia Skrycky y Ailina Ruiz Folini**

Performance: **Ailina Ruiz Folini y Luciana Chieragati**

Diseño de iluminación y sonido: **Leticia Skrycky**

Fotografía: **Mauricio Skrycky**

PRESENTE

Itaú

CONSEJO NACIONAL DE DANZA INAE MEC

PROYECTO TÁCTIL

7.1.3. Solos al Mediodía

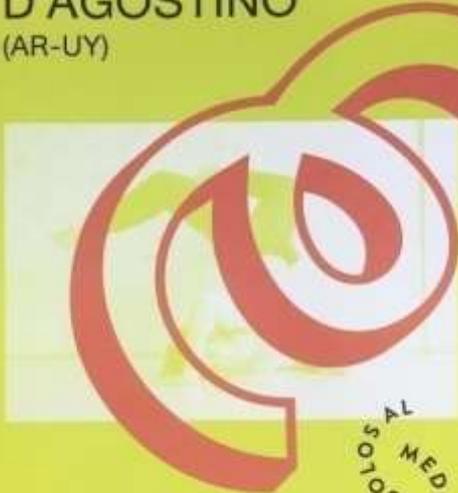
Por otra parte, tiene lugar en el Teatro Solís el ciclo Solos al Mediodía, que presenta espectáculos de aproximadamente media hora de duración, en un entorno íntimo y de gran proximidad entre público e intérpretes. Estas obras se desarrollan en la sala Delmira Agustini, que posee un máximo de 200 localidades, y se ubica en planta alta. Sus ventanas proporcionan luz natural a la sala, lo que genera un ambiente particular; un diálogo de las obras con la vista de la ciudad (Fundación Itaú, 2019). También esta sala puede ser utilizada con sus cortinas bajas e iluminación escénica.

Solos al Mediodía también celebró en el 2019 su décima edición. Tiene lugar los días viernes y sábados durante octubre y noviembre. Su programación incluye artistas de diversa trayectoria, nacionales e internacionales, y “se ha consolidado como una plataforma de difusión de la danza contemporánea en Uruguay” (Fundación Itaú, 2019). En ediciones anteriores, se presentaba un solo cada fin de semana en dos funciones (viernes y sábados a las 13 horas), pero en 2019, por tratarse de su décima edición, se incorporaron algunas novedades: se sumó un horario (19 horas), que permitía presenciar una misma obra en diferentes momentos del día, y se duplicaron la cantidad de artistas participantes y de obras programadas.

La curaduría está a cargo de Andrea Arobba, y los espectáculos se realizan con entrada gratuita.

Viajante

EMILIANO D'AGOSTINO
(AR-UY)



10 AÑOS NO ESTAMOS SOLOS

VIERNES Y SÁBADOS DE OCTUBRE NOVIEMBRE 12 Y 19 HS / 2019

SALA DELMIRA AGUSTINI TEATRO SOLÍS

ENTRADA LIBRE GEN DRUGUY

LA MEDIODÍA SOLA

25 OCT
EMILIANO D'AGOSTINO (AR-UY)

VIAJANTE

TODO ADIÓS ES UN ENSAYO DE LA MUERTE.
TODO ADIÓS ES INICIO DE UN VIAJE, UN NUEVO TIEMPO.
¿DE DÓNDE ME ESTOY YENDO Y HACIA DÓNDE VOY?
SAPO DE OTRO POZO, SOY DEL MUNDO Y DE NINGÚN SITIO.
AQUÍ, AHORA, SOLO SOY.
¿QUÉ LLEVO CONMIGO EN LA MALETA?
¿A QUIÉNES TRAIGO Y A QUIÉNES DEJO?
¿CUÁNTO PESA UNA VIDA, LA HISTORIA, EL DESEO?
¿CUÁNTO PESA EL VACÍO Y CUÁNTO EL SILENCIO?
¿QUIZÁS NO LLEVO NADA, SOLO A MÍ Y A MI CUERPO.
A LAS PALABRAS COMO PELOS, A LA DANZA COMO ALIMENTO.

INTERPRETE CREADOR: EMILIANO D'AGOSTINO
TUTORIA: NICOLAS DELLANDREMARITA MARTINEZ
VESTUARIO: ALBERTO GELPOLJIANA MATUS
FOTOGRAFIA: NECTARIA FILMS
MUSICA: APPARAT - CREACIÓN ORIGINAL SOBRE FRAGMENTOS

Egresado del Seminario de Danza Clásica del Teatro del Libertador, Córdoba, Argentina. En formación permanente en danza contemporánea. Interprete de teatro (danzado), bailarín y asistente de dirección en Compañía Macho y Compañía Manifesto (2012-2014). Integra la Compañía de Danza Martín Inthamoussou, dicta talleres de danza clásica y contemporánea en la ciudad de Montevideo, Uruguay, desde 2014.

patrocinado por: 

Surface

CRISTOBAL BARRA
(CH)



10 AÑOS NO ESTAMOS SOLOS

VIERNES Y SÁBADOS DE OCTUBRE NOVIEMBRE 13 Y 19 HS / 2019

SALA DELMIRA AGUSTINI TEATRO SOLÍS

ENTRADA LIBRE GEN DRUGUY

LA MEDIODÍA SOLA

9 NOV
CRISTOBAL BARRA
(CH)

SURFACE

LA PARTE MÁS EXTERNA DE UN CUERPO QUE LO LIMITA O SEPARA. SURFACE SE PLANTEA COMO UN DISPOSITIVO Y PRÁCTICA, UNA EXPERIENCIA ABIERTA, INCOMPLETA Y TRANSITIVA EN CONSTANTE AFECTACIÓN Y TRANSFORMACIÓN. UNA PRÁCTICA SOBRE LA MODIFICACIÓN, LA ALTERACIÓN Y LA ACUMULACIÓN. SURFACE ES UNA PIEZA RESIDUAL Y LA SEGUNDA ETAPA DE UN PROYECTO COLABORATIVO CON EL ARTISTA JAVIER OLIVERA QUE EN SU PRIMERA VERSIÓN SE PRESENTÓ COMO DESAPARECER I: ENCUENTRO PROPUESTO A TRAVÉS DEL PROGRAMA DE RESIDENCIAS NAVE Y PAR.

CONCEPCIÓN Y DIRECCIÓN: CRISTOBAL B. CORVALAN
INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN: JAVIER OLIVERA, CRISTOBAL B. CORVALAN
COLABORACIÓN: CAROLINA SILVERA
INTERPRETACIÓN: CRISTOBAL B. CORVALAN
DISEÑO INTEGRAL: CARLOS SANTANDER, JAVIERA ASTUBILLO
DISEÑO SONORO: PABLO CORTES - DU GÉNES
FOTOGRAFÍA: ISABEL ORTIZ

Cristóbal B. Corvalán (Chile, Santiago). Bailarín, performer. Desde el 2013 trabaja en la creación y dirección de distintas piezas y ejercicios en colaboración, entre las que destacan: Cuerpo en Blanco, En la Intemperie, Crial, Proyecto Curvo, Curvo y actualmente Surface. A su vez colabora en diversos proyectos y colectivos de la escena nacional e internacional.

patrocinado por: 

A.NOR.MAL



7.1.4. Situar en la organización

El primer contacto con la organización se realizó vía correo electrónico, comunicando el interés de realizar una investigación sobre públicos de danza contemporánea contextualizada en el Teatro Solís. Los referentes de la organización manifestaron gran disposición a colaborar.

Posteriormente, se realizó la "inmersión inicial" (Hernández Sampieri, et al., 2010, p.394) a la organización, para conocer sus expectativas y entender más en profundidad su funcionamiento interno, así como presentar los objetivos y metodología de la investigación. Para eso se pautó una entrevista con quien sería la referencia de la organización para futuras comunicaciones, Mónica Díaz, encargada del área Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís.

En esta entrevista, Mónica profundizó sobre dicha área, cuyo objetivo es "incidir en hábitos de consumo cultural y contribuir a generar espacios de diálogo entre

las producciones artísticas y los diferentes públicos” (Área de Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís, s.f.).

En ese marco se desarrollan diferentes programas que implican a gran parte de la programación del Solís, tanto producciones propias como externas. Entre ellos se encuentran: el Programa de Sensibilización de Públicos, Programa de Formación de Públicos, Programa de Formación Profesional, el curso Arte, Derechos Humanos y Convivencia Ciudadana, Jóvenes Críticos y Diálogos Teatrales.

El programa de Formación de Públicos consiste en un proceso de un año en el que participan grupos de estudiantes desde tercero a sexto año de liceo. El grupo asiste a tres espectáculos diferentes, recibe información complementaria para trabajar junto al docente en instancias de clase y participa de conversatorios con los artistas de las obras denominados “Mediación”.

Algunas de las obras del Ciclo Montevideo Danza forman parte de dicho programa. Así fue el caso de la función del 30 de octubre de 2019, donde un grupo de secundaria asistió junto a sus docentes a la obra “Serie Caníbal”.



En la primera entrevista con Mónica Díaz, se pautaron las siguientes instancias del trabajo. Desde la organización se presentó el calendario de próximos espectáculos de danza contemporánea, proporcionando las invitaciones para ingresar, así como el permiso para asistir a las instancias de Mediación que son exclusivas para el grupo participante del programa de formación de públicos y los artistas. El Teatro brindó también 12 invitaciones dobles para la Comedia Nacional que serían asignadas a quienes colaboraran con una entrevista para este trabajo, a modo de estímulo para los participantes y de manifestar el apoyo de la organización hacia la investigación.

Como primer paso para llevar adelante el trabajo de campo, se diseñó la pauta de entrevista a espectadores, con preguntas que variaban en algunos aspectos para quienes hubieran ido por primera vez a ver danza contemporánea, y quienes ya estuvieran habituados a ver ese tipo de espectáculos, así como un modelo de categorías a tener en cuenta para realizar observación participante.

Las entrevistas fueron acordadas en el lugar de conveniencia de los entrevistados: sus lugares de trabajo o estudio, en plazas, espacios públicos, o en la FIC. Fue un proceso satisfactorio y de gran disposición a colaborar por parte de quienes participaron.

En cada instancia en la que se asistió a una obra como parte del público se realizó observación participante, tomando notas detalladas de todo aquello que pudiera ser objeto de análisis posterior. En algunos casos fue posible tomar anotaciones durante el espectáculo, en otros, sólo en el momento previo y posterior a la función, ya que por características como la disposición del público en la sala, la luz, o la cercanía con la escena, no era viable realizarlo sin modificar el ambiente natural de la obra.

7.2. Capítulo II: El gusto por la danza contemporánea

Radakovich (2019) en su trabajo “Un cine, un país. Valor cultural y reconocimiento público del cine uruguayo en los años dos mil”, expone que si bien la teoría que vincula gusto y diferencias sociales mantiene un rol relevante a la hora de explicar el gusto vinculado a una práctica cultural, Peterson (1992) postula que “la asociación entre gustos y clases que proponía Bourdieu pierde vigencia en la medida en que las clases altas ya no adoptan patrones de comportamiento cultural snobs sino que se vinculan a gustos eclécticos y cosmopolitas” (Hannerz, 1990, como se citó en Radakovich, 2019). El omnivorismo refiere a que el refinamiento radica en consumir prácticas culturales diversas, “asociado al eclecticismo en el que se estimula ser cool y cosmopolita así como a un consumidor cultural voraz” (Radakovich, 2019, p.4).

Son varios los aspectos que enmarcan los hábitos de consumo en la danza contemporánea como práctica cultural. La teoría del gusto asociado al capital cultural, y las teorías que introducen las emociones, la pasión y el amor por algo, como factores constituyentes de la validación de una práctica, se entrecruzan a la hora de explorar cómo es el gusto por la danza contemporánea y cómo se conforman sus públicos.

7.2.1. Sobre ir a ver una obra de danza contemporánea

Ir a ver una obra de danza contemporánea implica ciertas particularidades que diferencian esta práctica de otras, y que construyen este hábito específico. A continuación se profundiza en algunos aspectos relevantes en el ritual de asistir a una obra de danza contemporánea que describen cómo se desarrolla la práctica y cómo dialoga con sus públicos, identificados a través de la observación participante realizada en las obras, y de las entrevistas semiestructuradas a integrantes del público.

7.2.2. En la explanada del Solís

En las funciones del Ciclo Montevideo Danza en las que se realizó observación participante, coincidieron otros espectáculos que se llevaban a cabo en otras salas del Teatro. Esto permitió observar contrastes entre públicos, y cómo cambiaba el ambiente en el momento previo a la función del Ciclo, cuando ya el público que estaba allí por otros espectáculos había ingresado a sala. Estos espectáculos fueron: Ópera, la apertura del festival "Llamale H", una muestra de escuela de música, y la Banda Sinfónica de Montevideo. En ese marco se observa una gran concurrencia de público y mucho movimiento en la explanada del Teatro desde pasadas las 19:30: personas de diferentes edades, parejas, grupos pequeños y numerosos que van llegando y se van acercando a la entrada del Teatro.

A medida que se acercan las 20 horas y el público que estaba esperando para entrar a otros espectáculos ingresa a sala, el flujo de personas disminuye, la explanada del teatro se va despejando y se percibe un cambio en el ambiente: quedan menos personas afuera, dispersas, o sentadas en la escalera. Se ven grupos pequeños o personas solas, personas conversando, en la escalera, que se encuentran de a poco, se saludan. Es un escenario que luego se repite en las sucesivas funciones en las que se realiza observación participante: el momento previo a la obra del Ciclo, y su contraste con el contexto anterior. Llegan personas del ámbito de la danza, creadores, docentes, personas que se saludan al llegar.



Explanada del Teatro Solís. Fotografía de la autora.

Solos al Mediodía presenta una dinámica un poco distinta en el momento previo a ingresar a la sala. Este ciclo se desarrolla los días viernes y sábados de octubre y noviembre, a las 13 y a las 19 horas. Cada día se presenta una obra diferente. Por sus horarios, generalmente los solos no coinciden con otras funciones que se lleven a cabo de manera simultánea en otras salas del Teatro, como sucede con el Ciclo Montevideo Danza: se ve menos cantidad de personas en la explanada, y pequeños grupos que se reúnen al llegar. El público que se encuentra esperando para entrar, es en su totalidad público que asiste a ver el solo.

En cuanto a los banners y cartelera con programación visibles en el teatro, en las funciones de octubre se promocionaba a la Comedia Nacional y la Orquesta Filarmónica en 3 de sus 5 carteles, ambos elencos estables del teatro. Luego otro banner promocionaba a la compañía de danza residente del Teatro Solís, Telón Arriba, y otro mostraba una obra de teatro musical de una compañía argentina. En el mes de diciembre, los banners de la entrada anunciaban a la Banda Sinfónica, Ópera, y a la

Orquesta Filarmónica. También se anunciaba en una pantalla en boletería, las fechas de las funciones del espectáculo de la Banda Sinfónica. Estas observaciones dan cuenta de algunos de los espectáculos a los que se difunden de manera masiva o con cartelera dentro del teatro.

7.2.3. Condición simbólica del edificio

Se observa en todas las funciones en las que se realizó observación, en reiteradas ocasiones cada vez, a personas sacándose fotos en la explanada o entrada del Teatro: una reafirmación de la condición simbólica del Teatro Solís en la ciudad de Montevideo. Se da tanto en casos de personas que vienen a una función, o de quienes pasan por el lugar y luego siguen su camino.

Existen obstáculos simbólicos que pueden operar a la hora de integrar a un individuo o grupo a una práctica cultural: las características monumentales de edificios históricos, como puede ser el caso del Teatro Solís, así como miedos relacionados a participar de actividades que pongan en evidencia una cierta “ignorancia en un tema” (Mantecón, 2009, p. 19), pueden oficiar de barrera simbólica que impida el acercamiento a una práctica. Radakovich (2011) menciona este aspecto en su obra “Retrato Cultural”, donde señala, en cuanto al Teatro Solís, el “sentimiento de desapropiación que causa el tono impactante del edificio” (p. 278).

En este sentido, García Canclini (2001) plantea la ritualización que la arquitectura de estas instituciones culturales impone al público, y que actúan como barreras simbólicas de exclusión: “son como los templos laicos que convierten a los objetos de la historia y del arte en monumentos ceremoniales” (p. 63). El carácter ritual del templo, determina diferencias entre grupos sociales: los que entran y los que quedan fuera; los que son capaces de entender la ceremonia y los que no pueden llegar a actuar significativamente (p. 63). Las tendencias posmodernas, tales como la danza contemporánea, “acentúan este sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y

persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto” (García Canclini, 2001, p. 63).

7.2.4. Un público vinculado al campo de la danza

Quienes se acercan a ver las obras danza suelen llegar solos o en grupos pequeños y encontrarse con más gente una vez en el lugar. Pocas veces estos grupos llegan ya juntos desde afuera. Varios de los presentes llegan en bicicleta, en líneas generales usan vestimenta descontracturada, informal o deportiva.

Al ingresar a sala, algunos factores indican que se trata de un público vinculado al campo: se escuchan conversaciones de temas relacionados a clases de danza u obras, y se retiran entradas para grupos de estudiantes en boletería. Se observa una importante concurrencia de personas del ámbito de la danza: intérpretes, creadores, estudiantes, docentes. Algunas personas del público saludan a intérpretes cuando ingresan a la sala. Se genera un ambiente íntimo en el que el público busca conservar la atención durante la obra.

En las distintas funciones se contabilizaron un total de asistentes que oscila entre 35 y 100 personas aproximadamente. Se observa en líneas generales una mayoría de mujeres y de público joven. Esta relación se mantuvo en los entrevistados.

7.2.5. Reconocimiento de un público asiduo

El capital cultural que posee un individuo influye fuertemente en la capacidad de apropiarse de una práctica y desarrollar gusto por ella, atravesado por características sociales, culturales, etarias, entre otros (Mantecón, 2009, p. 15). Por su parte, Bourdieu (2010), señala que “la disposición artística que permite adoptar delante de la obra de arte de una actitud desinteresada, pura, puramente estética, y la

competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra de arte, son correlativas con el nivel de instrucción” (p. 32).

En el caso de los públicos de danza contemporánea, existe un reconocimiento de que es necesario dominar un código para un “correcto” desciframiento de la obra, o para una apreciación más en profundidad. Algunas de las conversaciones que se escuchan en los momentos previos a los que comience la función dan cuenta de que quienes se acercan a ver danza por primera vez o no van con mayor frecuencia reconocen en la danza contemporánea un público asiduo o entendido en el campo, del que no se sienten parte.

“Yo justo no soy público de danza contemporánea” (respuesta de espectador de No Espectáculo. Concreto negándose a participar de esta investigación)

“Sí, yo en realidad no vengo mucho a ver danza” (fragmento de conversación escuchada en la antesala de Serie Caníbal)

7.2.6. Familiarizados con la secuencia

La secuencia descrita anteriormente, y el contraste que se puede observar entre públicos de otro tipo de prácticas y públicos de danza contemporánea, muestran que ciertos comportamientos y modos de implicarse de quienes asisten a estas obras se pueden relacionar con un público habituado a experimentar la práctica. Por ejemplo, no se observa en este público el hábito de tomarse fotos en la entrada o en la explanada del Teatro Solís. Se vive como algo cotidiano, que forma parte de una rutina conocida: están familiarizados con la sala, con el Teatro y con esta actividad.

7.2.7. Tipo de salida

En varias de las entrevistas realizadas surge la idea de que la experiencia de ir a ver una obra no se trata de una salida meramente recreativa o social, sino que se identifica en gran medida como una instancia de formación, o una experiencia de

enriquecimiento personal. Es por esto que varios de ellos señalan que no es tan importante compartir la actividad con alguien, y que suelen ir solos.

“Lo importante es ir a verlo, no importa... no es tanto como una salida” (Sofía).

En el caso de Lucía por ejemplo, señala que ir a ver danza es una instancia formativa, y por eso le gusta ir sola, si bien nunca antes había tenido la costumbre de ir a lugares sin compañía. Pero ahora la motivación es personal, y no es su interés compartir lo que ve con alguien, sino experimentar cómo la obra le afecta a ella. Sin embargo explica muchas veces se encuentra con compañeros o personas conocidas, sin que sean salidas planificadas, sino que se ven por casualidad en el lugar.

7.2.7.1. Actividad individual

En este sentido, aparece con frecuencia el hábito de asistir a obras solos. Algunos manifiestan que pautan encontrarse con compañeros y colegas en el lugar. Otros reconocen que allí se encuentran con personas que conocen, pero que no es algo a lo que le den importancia o que tengan en cuenta a la hora de asistir a una obra.

7.2.7.2. Encontrarse en el lugar

Es habitual ver grupos que se forman en el momento previo a entrar a una obra, de personas que llegan por separado y se encuentran allí. En las entrevistas surgió que muchos de estos grupos no planificó esta salida sino que se encuentran de manera casual con colegas o compañeros de clase.

“Sabés que allá te vas a encontrar (con alguien)” (Pía).

“Es como un lugar de encuentro, seguro” (Agustina).

7.2.8. Postura colaborativa

En el desarrollo de las obras, se observa de parte del público una *postura colaborativa* con la escena y su entorno: el público es especialmente cuidadoso en

contribuir a que la escena se desarrolle con naturalidad y colaborar a que ningún factor externo la altere. Si bien muchas de las propuestas poseen diferentes momentos de improvisación en sus investigaciones y en escena, se busca por parte del público minimizar los factores externos que puedan incidir en el desarrollo de la obra. Esta disposición a colaborar con la escena está fuertemente determinada por la condición de público activo, conocedor y perteneciente al campo de la danza contemporánea.

Este aspecto se puede observar por ejemplo, en el momento de comunicar acerca de este trabajo a quienes trabajan en boletería. Una de las personas que trabaja allí, menciona que sería sencillo obtener la colaboración del público para realizar entrevistas:

“En general no vas a tener problema porque los que vienen son siempre los mismos.”

Esta afirmación da la pauta de un ambiente íntimo, en el que los participantes van a estar dispuestos a colaborar, y que forman parte de un mismo grupo. Luego aparece la frase que se repite en la percepción de los concurrentes, en el imaginario de quienes forman parte de la comunidad de la danza contemporánea, hacedores y público, recogida reiteradas veces en las entrevistas realizadas, “siempre los mismos”: caras conocidas, encontrarse con colegas y compañeros, conocer el trabajo de unos y otros.

La actitud colaborativa que mantienen los espectadores durante el transcurso de la obra se observa en diversos aspectos: el público guarda completo silencio, participa de lo que los artistas proponen, y está disponible para ser interpelado y movilizado de su rol de público pasivo. El aplauso no aparece durante el espectáculo: se cuida no interrumpir el clima generado y se aplaude solo al final. Al finalizar la función, el aplauso final tarda en llegar: sucede recién cuando el público se “asegura” que la función terminó. Es un aplauso corto, sin ovaciones, en los asientos.

Esta completa atención en lo que está sucediendo genera cierta tensión en el público que se manifiesta en la postura corporal sumamente estática, o en la manera

de hacer ruidos inevitables lo más imperceptibles posibles (toser, quitarse un abrigo, cambiar de posición en el asiento). Se observa una disminución de esta tensión, una especie de “alivio” en los espectadores, cuando hay algún sonido en escena que rompe con el silencio absoluto: el público aprovecha esos momentos para acomodarse, hacer algún comentario por lo bajo con sus acompañantes o cambiar de posición. Muchas de las obras se desarrollan la mayor parte del tiempo (o todo el tiempo) en silencio.

7.2.9. Horizontalidad de la escena

Se observa una cierta *horizontalidad* de la escena en la danza contemporánea en relación al público, determinada por algunos elementos presentes en las instancias documentadas, y otros resaltados por los espectadores entrevistados. En primer lugar, las diferentes maneras en las que se ubica el público, no sólo en las plateas sino en el suelo o sobre el escenario, y la proximidad entre la escena y los espectadores, dan cuenta de la singularidad de las propuestas de las obras de danza contemporánea de la que hablan varios de los entrevistados, frente a otras prácticas culturales. También la disposición del público sobre la escena, muchas veces permite adoptar diferentes posturas o formas de presenciar la obra por parte de los espectadores, sentados de forma más descontracturada, casi acostados o apoyados en sus antebrazos.

Los espectadores entrevistados señalan que las obras significan una instancia de investigación tanto para quien la ve como para quien realiza la práctica simultáneamente. A su vez, estas investigaciones están despojadas de virtuosismo; están enfocadas en profundizar y problematizar en torno a un foco en particular. García Canclini (2001) hace referencia al respecto y habla de una “búsqueda de emancipación expresiva de los sujetos”: las creaciones “oscilan entre la creación para sí mismos y el espectáculo: a menudo, esa tensión es la base de la seducción estética” (p. 65).

“Ver el cuerpo como herramienta de situaciones me parece súper interesante porque es como... todo el mundo lo tiene y todo el mundo puede investigar desde ese lado”

(Fernanda).

“Para mí como que es como que... es un campo para explorar... eh... aquello que queramos explorar, así como ejercicio de quien lo practica pero también para el que lo ve, cómo quien ven cualquier otra obra de arte, es... es este... o poder atravesar esa experiencia estética... que ta, algo hace. Es como... no sé, cómo ir a terapia, yo que sé, todos... si pudieran todos ir a terapia estaría buenísimo” (Sofía)

La horizontalidad público – escena está determinada también por la condición de público activo, participe de la escena, que necesita estar presente constantemente y colaborar con una recepción activa.

“Estoy acá, tengo que estar acá, qué está pasando, y está bueno darse cuenta, ¿no?, de que uno está acostumbrado a otras velocidades como espectador” (Micaela).

Es importante el rol del público para construir la escena: forma parte del “pacto de consumo” que menciona Mantecón, que se desprende de la teoría de la enunciación de Benveniste. En este pacto o acuerdo que se genera, el enunciador (artistas) selecciona cómo transmitir el contenido de su mensaje, a través de estrategias y un formato, y el enunciatario (público), aporta sus propias “estrategias de cooperación interpretativa” (Zalba, como se citó en Mantecón, 2009, p. 25).

García Canclini (2001) señala que “el carácter abierto de las piezas artísticas y los textos literarios modernos los vuelve particularmente disponibles a que en el proceso de comunicación los vacíos, los lugares virtuales, se ocupen con elementos imprevistos” (p. 149). Las obras, no poseen un significado único e inamovible, sino que “diferentes estructuras del campo artístico, y a veces de su vínculo con la sociedad, engendran interpretaciones diversas de las mismas obras” (García Canclini, 2001, p. 149).

Por otra parte, en la conformación del espacio, la ubicación del público y su papel activo se desdibujan levemente los límites del rol del público y los intérpretes como observadores y hacedores.

“Esa cuestión de sentirte participando de un hecho artístico” (Nicolás).

“Hay como una simbiosis del rol, en los públicos de danza contemporánea con los hacedores” (Mariana).

7.2.10. Un primer encuentro con la danza

En la segunda función de “Serie Canibal” se observa una gran concurrencia de público, entre el que se encuentra el grupo que participa del programa Formación de Públicos del Área de Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís. Durante la función, emiten comentarios ocasionales entre ellos, se ríen. Sus reacciones son más espontáneas que en el resto del público. Se observa cómo la conformación del público modifica de cierta manera el desarrollo de la obra ya que las reacciones del público inciden en diversos sucesos escénicos.

Posterior a la obra, se lleva a cabo la Mediación entre artistas y el grupo de liceales que participa del programa de Formación de Públicos del Solís. En esta instancia el grupo conversa con los artistas y con la directora de la obra, junto a integrantes del Área de Desarrollo de Audiencias del Teatro. Muchos de ellos manifiestan nunca haber visto algo así, y que algunos aspectos de la obra los tomaron por sorpresa. Expresan cómo los hizo sentir la proximidad y la desnudez de los intérpretes. Reconocen incomodidad, lo que generaba en ellos reacciones como la risa. También surge la observación de cómo aliviana tensión en el público cuando los intérpretes se ríen, algo que se observó en el público durante las funciones.

“Nos dijeron que tenía desnudo pero tampoco todos desnudos toda la obra”

“No era que me reía de ellos sino que yo mismo me sentía incómodo”

“Cuando ustedes se reían nos sacaban un peso de encima a nosotros, yo no sabía qué hacer, me tapaba con esto” (señala el programa).

“En un momento la risa se va”

Los jóvenes hacen preguntas principalmente en torno al sentido de la obra, a su narrativa, a entender de qué se trataba. Los intérpretes y la directora les hablan de una “relación con el sentido movediza”. Tamara Cubas, quien estaba a cargo de la dirección de la pieza, da la imagen de “borbotones de lava”: “aparece un sentido y se rompe, otro y se rompe”. A su vez, los intérpretes reflexionan acerca de la importancia de hacerse preguntas como parte de los procesos creativos, y la importancia de que este tipo de experiencias despierten preguntas también en ellos como espectadores.

En este caso, sus impresiones y manifestaciones de ellas a los artistas evidencian el resultado de un encuentro con la obra por parte de un grupo que no posee el código de desciframiento: “la capacidad para descifrar las características propiamente estilísticas es función de la competencia propiamente artística, dominio práctico, adquirida por la frecuentación de las obras o por un aprendizaje explícito de un código propiamente artístico” (Bourdieu, 2010, p. 74).

Como indica Benzecry (2012), el “carácter en alto grado experimental del aprendizaje” (p. 113) sobre asistir al espectáculo, hace que quien se encuentra por primera vez con el producto despierte en el espectador un interés por seguir viendo a modo de profundizar el aprendizaje en el campo. Los espectadores “sienten una intensa atracción que desean explorar y organizar para poder maximizar el placer que les produce” (p. 114), es decir “aprender” a disfrutarlo con mayor profundidad. Siguiendo esta línea, la experiencia de este primer encuentro puede ser capaz de originar el inicio de un interés por continuar en la experimentación del consumo de la danza contemporánea. En ese caso, esta instancia sería un primer acercamiento que promueva el “hábito de asistir a espectáculos”, que es uno de los objetivos principales que se plantea del programa de Formación de Públicos del Teatro Solís.

En las entrevistas a Victoria y Eliana, ambas espectadoras poco frecuentes de danza contemporánea y poco vinculadas al campo, hablan de encontrarse por primera vez con la danza, como una experiencia que las sorprendió.

“Lo que yo me imaginaba que las cosas de danza eran tipo como cosas de virtuosismo, no sé, que tipo no estaba ni ahí con eso. Y en realidad como que me sorprendió mucho” (Eliana).

“Desconoce formalismos o que puede no incluir estrictamente lo que conocemos como danza en su concepción literal” (Victoria).

Eliana reconoce en la danza contemporánea una “manifestación artística innovadora”. Experimentó esa atracción de la que habla Benzecry (2012), que la llevó luego a seguir explorando en la práctica “para poder maximizar el placer” (p. 114) que le genera este tipo de espectáculos.

7.3. Capítulo III: Públicos de danza contemporánea

Como se mencionó anteriormente, los públicos emergen en el encuentro con las prácticas culturales (Mantecón, 2009, p.7). En ese sentido, la oferta de danza contemporánea en Montevideo y su creciente expansión, así como la educación, los grupos sociales y comunidades, contribuyen a la formación de públicos y al incremento en la participación de estas prácticas.

García Canclini (2001) sostiene que “el público es un conjunto de diferentes sectores que pertenecen a diversos estratos económicos y educativos, con diferentes hábitos de consumo cultural y de vincularse con los bienes ofrecidos en el mercado” (p. 149). A su vez, “esta heterogeneidad se acentúa en las sociedades latinoamericanas por la convivencia de temporalidades históricas distintas” (García Canclini, 2001, p. 149).

Teniendo esto en cuenta, se ve cuestionado el hecho de que existan interpretaciones únicas o acertadas de las piezas: “toda escritura, todo mensaje, están plagados de espacios en blanco, silencios, intersticios, en los que se espera que el lector produzca sentidos inéditos” (Canclini, 2001, p. 149). Sin embargo, las obras suelen determinar en mayor o menor medida, dispositivos retóricos “para inducir lecturas y delimitar la actividad productiva del receptor” (Canclini, 2001, p. 150).

En este sentido García Canclini (2001) postula: “hay un cambio de objeto de estudio en la estética contemporánea. Analizar el arte ya no es analizar solo obras, sino las condiciones textuales y extratextuales, estéticas y sociales, en que la interacción entre los miembros del campo engendra y renueva el sentido” (p. 150).

7.3.1. Características

Del análisis de las entrevistas realizadas se desprenden algunas características de quienes asisten a espectáculos de danza contemporánea, así como sus intereses, motivaciones, y vínculo con la danza. Se realizaron un total de 12 entrevistas, a personas seleccionadas de forma aleatoria, que se encontraban en las obras que se tomaron como muestra. Se les solicitó sus datos para agendar una entrevista que se llevaría a cabo posteriormente.

El siguiente cuadro contribuye a un primer análisis del público, y describe a esta muestra de espectadores de danza contemporánea clasificados en diferentes categorías relacionadas a las preguntas realizadas en las entrevistas.

	Andrea	Agustina	Fernanda	Lucía	Mariana	Eliana	Sofía	Victoria	Pía	Nicolás	Micaela	Bruno
Edad	65	20	24	28	30	40	43	36	23	28	24	31
Género	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Femenino	Masculino	Femenino	Masculino
Ocupación	Docente, creadora, investigadora teatral	Estudiante	Estudiante	Estudiante, trabaja eventual de moza	Docente, investigadora, psicóloga	Médico, fotógrafa	Docente de dibujo, diseñadora espacial, funcionaria de UdelaR	Asistente de odontología	Estudiante, bailarina	Estudiante de Ciencia Política, funcionario de UdelaR	Estudiante	Estudiante, policía
Dónde vive	Malvín, Montevideo	Montevideo	Montevideo	Parque Rodó, Montevideo	Ciudad Vieja, Montevideo	Parque Rodó, Montevideo	Pocitos, Montevideo	Montevideo	Montevideo	Cordón, Montevideo	Palermo, Montevideo	Reducto, Montevideo
De dónde es	Montevideo	Montevideo	Montevideo	San José	Montevideo	Montevideo	Montevideo	Montevideo	Montevideo	Montevideo	Montevideo	Durazno
¿Se considera espectador asiduo?	Si	Si	Si, este año	No porque hace poco tiempo que está "en el medio"	Va bastante seguido, quizás no con la asiduidad de la producción hoy en día		Si, para no pertenecer a la gente del campo	No	Si	Si	Si	Si
¿Cómo se entera de las obras?	Whatsapp, contacto directo con productor y Teatro Solís		Afiches y carteles en la facultad, Instagram que difunde sobre danza	Por difusión de grupos de Whatsapp de danza	Porque son amigos o colegas, a veces por redes o mail	Internet, Facebook, Instagram	Facebook, Whatsapp, redes de amigos de la danza	Ha ido por invitaciones puntuales de gente conocida	Por mail en el caso del Ciclo, o por afiches en la Licenciatura	Por las redes del Ciclo	Redes sociales (Instagram), por profesores	Por las redes o por compañeros
¿Con quién va?	Sola, alumnos	Sola. A veces se encuentra con alguien	Sola o con compañeros	Sola	Sola, o en pequeños grupos	Una amiga que fue quien la introdujo en el campo	Sola. A veces se encuentra con gente ahí	Pareja	Sola, siempre se encuentra con alguien	Pareja	Sola pero se encuentra con gente allí	Solo o con compañeros

Relación con la danza	Espectador a y creadora. Lleva a sus alumnos	Espectadora y estudiante de la Licenciatura y Profesorado	Espectadora y estudiante de la Licenciatura	Espectadora y estudiante de la Licenciatura	Espectadora , formación artística	Espectadora	Espectadora , ha trabajado en algunos grupos como diseñadora espacial	Espectadora	Espectadora , bailarina, estudiante de la Licenciatura	Espectador	Espectadora y estudiante de END - SODRE	Espectador y estudiante de END – SODRE
¿Por qué va a ver obras?	Por gusto personal o para llevar a sus alumnos de expresión corporal	Por ser estudiante de carreras relacionadas a la danza	Por interés, el arte como medio de inspiración. Algo necesario	Por ser estudiante, por interés personal, disfrute	Interés en la danza como elemento de reflexión filosófica. Cercanía personal con la directora	Por una amiga del medio. Interés en una nueva forma de expresión	Porque hacen pensar, producen placer, es transformador, es parte de su formación	En ambas ocasiones por una invitación. Cercanía personal con la directora	Por ver qué hay en el medio, qué cosas circulan	Al principio por recomendaciones. Luego por el lugar de complejidad en el que ubica al público	Porque es lo que estudia, a lo que se quiere dedicar, conocer gente, el medio y lo que se está moviendo	Te vas nutriendo de un montón de cosas
Obras que vio en últimos meses	En la Sombra de un Elefante, No Espectáculo Concreto	Obras del Ciclo Montevideo Danza, Solos al Mediodía.	Todas las del Ciclo Montevideo Danza, Epifanía, Cao Sem Plumas	Todas las del Ciclo (excepto N.E.C.), todos los Solos al Mediodía, obras dentro de Bellas Artes	Serie Caníbal	En la sombra de un Elefante, Serie Caníbal, Solos al Mediodía, Sinapsis y otras en GEN, residencias en Casarrodante	Peso, Serie Caníbal. Luego participó de Dispositivo en 4	Solo vio una vez hace años y luego Serie Caníbal	Peso, Serie Caníbal, Solos, Microescenas en el CCE, Fidcu	Peso, No Espectáculo Concreto.	Casi todos los Solos al Mediodía, Un Pecho Solo lleno de Promesas	Serie Caníbal, casi todos los Solos al Mediodía
¿Cuándo vio danza contemporánea por primera vez?	De chica. Ballet. Entrar en la danza contemporánea fue un proceso	Hace 4 años aprox. De chica ballet	2019. Antes había visto pero no recuerda bien qué.	En 2019. De chica ballet y otro tipo de cosas. Performances puntuales.	A los 20 años aproximadamente	En 2019	Hace aproximadamente 7 años. Antes alguna cosa puntual. De chica ballet.	Hace aproximadamente 5 años	A los 14 años	Hace 2 años que asiste regularmente al Ciclo Montevideo Danza	Hace 4 o 5 años aproximadamente	Desde 2013

Primer vínculo con la danza	Desde chica vinculada con la danza. "No sé qué fue primero"	Tomar clases de ballet desde chica	De chica, una obra de una amiga que estudiaba danza contemporánea	De chica, tomar clases ver espectáculos de ballet y teatro.	Tomar algunas clases, indagación e investigación solitaria	Participó de un proyecto de danza de una amiga desde la parte audiovisual	Grupo de compañeras de Bellas Artes con quienes hacían intervenciones en la calle	Como espectadora	Tomar clases de danza contemporánea a los 7 años	Como espectador	Tomar clases de ballet, luego ver una obra de danza contemporánea	Tomar clases de danza complementarias a acrobacia
Otras expresiones culturales que le interesa	Teatro	Música, cine	Música, bailes, marchas como expresiones corporales y artísticas	Música, teatro	Cine, música experimental, teatro independiente, exposiciones	Música, exposiciones de fotografía	Cine	Teatro, cine, ballet	Teatro, circo, música independiente	Música, cine	Teatro	Carnaval
Sobre el público de danza contemporánea	Público cerrado, gueto	Variado. Estudiantes, profesionales, gente que viene a ver por primera vez	Bailarines, intelectuales, jóvenes 25 - 40, estudiantes	No presta atención. Ve compañeras y profesoras	Homogéneo friendly, expertisse	La mayoría jóvenes, gente de la danza	Endogámico	La mayoría parecían bailarines, parte de un mismo grupo, van como parte de su formación	Bailarines, familiares, perfil de espectador poco pasivo, artistas de otras disciplinas	Endogámico chiquito, esotérico, abierto, sexualizado, feminizado, joven, de clase media, media alta	Estudiantes, docentes, gente del medio. Este año en particular turistas en Solos al Mediodía	Gente que se vincula con el arte
Sobre la danza contemporánea	Impacto, provoca que te preguntes, movimiento revolucionario dentro de la danza	Dos definiciones: técnica e investigativa	La interpelación, la emancipación como espectador, cómo me atraviesa	Falta de concepto	Singularidad de las piezas, condición simbólica y narrativa muy potente	Manifestación artística innovadora	Campo para explorar, ejercicio para quien lo practica pero también para quien lo ve	Desconoce formalismos de lo clásico, puede no incluir estrictamente lo que conocemos como danza en su concepción literal	Experimenta en muchas capas de lo que es la obra, riqueza de estarse todo el tiempo preguntando investigaciones en torno al cuerpo	Experimentación con el cuerpo que rompe con la cotidianeidad	La desestructura de lo que uno espera ver, rompe con la 4ta pared, desafío al espectador. Pausas que te van a interrogar	El sello propio de quien lo hace, hay mucha identidad, se usan muchos recursos para crear

La muestra de 12 personas entrevistadas guarda la misma relación señalada en la observación participante: son en su mayoría mujeres (diez mujeres y dos hombres), y la mayor parte son jóvenes de entre 20 y 30 años: siete de los entrevistados tienen entre 20 y 30 años, tres entre 30 y 40 años, una persona 43 y otra 65.

Todos residen en Montevideo, y sólo 2 provienen de otros departamentos: San José y Durazno. Todos ellos alcanzan un nivel educativo terciario, siete de ellos estudian actualmente, y de estos siete, seis estudian una carrera vinculada a la danza: Licenciatura en Danza Contemporánea de la Universidad de la República, Profesorado en Danza del Instituto de Profesores Artigas, e Intérprete en Danza Contemporánea de la Escuela Nacional de Danza del SODRE. Se observa cómo la incursión de la danza contemporánea en los ámbitos de la educación formal -y sobre todo de la educación pública- ha contribuido a democratizar el acceso tanto a la danza contemporánea como práctica artística, como a su desciframiento: la educación como factor creador de las necesidades culturales, “al mismo tiempo que da y define los medios para satisfacerla” (Bourdieu, 2010, p. 43).

Ocho de los doce entrevistados se define como un espectador asiduo de danza contemporánea. Entre los títulos de obras recientes que han visto surgieron las obras del Ciclo Montevideo Danza y Solos al Mediodía en su gran mayoría. También otros títulos comprendidos en otros ciclos, por ejemplo “En la Sombra de un Elefante” en el Festival Internacional de Danza Contemporánea del Uruguay (FIDCU); otras comprendidas en el Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE) como por ejemplo Cao Sem Plumas, de la compañía de danza contemporánea de Brasil Déborah Colker; obras en otras salas como en el Auditorio Nacional Adela Reta, y luego en otros espacios referentes para la danza contemporánea en Montevideo: Taller Casarrodante y GEN Centro de Artes y Ciencias.

Señalan que se enteran de las obras que están en cartelera principalmente a través de redes sociales, por correo electrónico, grupos de Whatsapp, o por personas

de su círculo cercano. También quienes cursan carreras vinculadas a la danza, por afiches o folletos que se ven en sus centros de estudio.

Muchos manifestaron que suelen ir sin compañía a ver este tipo de obras. Otros por ejemplo cuentan que van solos porque saben que allí es altamente probable que se encuentren con gente conocida. La experiencia de ir a ver danza contemporánea no está asociada a una salida social sino más bien a una instancia formativa y en solitario. Según indica Benzecry (2012), la metáfora del amor por algo, “produce una organización particular de la acción y la individualidad” (p. 34). Sin embargo, el encuentro con otros del que hablan algunos de los entrevistados, también constituye parte importante de la experiencia: compartir y relacionarse con otros como “plataforma para luego comparar y controlar constantemente su actividad de amantes del género” (Benzecry, 2012, p. 273).

7.3.2. Cómo se percibe el público

Dentro de las entrevistas realizadas a integrantes del público, se consultó cómo percibían o como describirían al público de danza contemporánea. En ese sentido, surgieron varios puntos en común. En la gran mayoría de los casos, los entrevistados reconocen un público mayormente joven, conocedor o entendido en el campo de la danza y del arte. Tanto Sofía como Nicolás lo definieron como “endogámico”.

“Veo que todo el mundo es de mi mundo (risas). Es la cosa más endogámica del planeta. Este... ta, nada, me río de eso, nos reímos de eso. Nosotros sabemos quienes nos van a ir a ver (a las obras)” (Sofía).

“La mayoría parecían bailarines, parte de un mismo grupo, que van como parte de su formación” (Victoria).

“En su mayoría jóvenes, gente de la danza” (Eliana).

Mariana señala que se percibe esta característica de conocer sobre lo que se está viendo que tienen los públicos de danza contemporánea, un público que se dedica al campo.

“Es bastante homogéneo, pareciera... Yo siempre hago el chiste de "son todos bailarines". Eh... no, es un público como muy friendly, ¿no? Muy animado... Es un público, pareciera, ser expertise, en lo que está viendo. Eh... Creo que no... que no tiene una gran diversidad de públicos la danza contemporánea” (Mariana)

Nicolás, al describir al público de danza contemporánea, señala que es “endogámico, chiquito, esotérico, abierto, sexualizado, diverso, feminizado, de clase media o media alta, bailarines y bailarinas, joven”. Expresa que entre el público de danza contemporánea suele encontrar gente que conoce, por su círculo de gente cercana entre quienes hay personas vinculadas a la danza.

“Son como círculos muy cerrados de gente, vas y siempre es la misma gente que está ahí, como que casi que te conocés con el público” (Nicolás).

Pía por su parte, señala también que encuentra particularmente un perfil de público que le llama la atención, de personas que no necesariamente están vinculadas a la danza contemporánea pero que les gusta “el lugar de espectador poco pasivo” en el que este tipo de espectáculos los pone. Un caso de este tipo de espectadores, es el de Nicolás, cuyo contacto se realizó a través de Pía. También encuentra que hay una gran cantidad de bailarines y personas vinculadas a otras artes entre el público de danza contemporánea.

“Después hay como otro perfil que sería como el círculo social cercano de artistas también o de la performance, o de la música, o del mundo del teatro, o del diseño teatral, como toda la periferia artística de la danza... Que también mal o bien a veces incluso están involucrados en algún proyecto pero van a ver el otro, y arranca como un tejido de artistas” (Pía).

Micaela menciona que según su percepción, el público que suele ir a ver danza contemporánea, está vinculado de algún modo a la danza: estudiantes, docentes, “gente del medio”, o personas que van como acompañantes de ese público. Destaca que en Solos al Mediodía en esta última edición, observó un aumento en la presencia de turistas, que puede estar dado por ser un ciclo gratuito de espectáculos breves, o

quizás también por estar enmarcado en el Teatro Solís, lugar de interés turístico para quienes visitan la ciudad.

“Me pareció como un buen trabajo, no sé si de comunicación o de qué pero vi mucha gente que no... turistas. Estás en la fila y escuchas cómo un francés, uno de argentina, no sé qué...” (Micaela).

Bruno reconoce entre el público que se acerca a ver danza contemporánea personas vinculadas al arte. Siempre se encuentra con las mismas personas, según sus palabras, y en general pertenecen al ámbito de la danza, el teatro o el circo.

“No veo que se acerque tanto como por ejemplo el Ballet Nacional que lo va a ver todo el mundo y que es re conocido” (Bruno).

Andrea señala sobre el público de danza contemporánea que es un público cerrado, y eso le apena porque siente que más gente debería disfrutarlo.

“Es un público bastante cerrado, yo siento que es eso. Que es un público tipo gueto, que los unos se van a ver a los otros, que no hay apertura al gran público. Siempre nos encontramos las mismas personas. Es algo que es así. Y bueno, eso me... por un lado me preocupa un poco, porque me parece que la danza contemporánea merece ser vista porque te rompe la cabeza. (...) Me parece que esto da actualidad, es algo que rompe, rompe con las estéticas. Provoca, impacta, provoca que te preguntes, conceptualiza. Vos no vas a ver un espectáculo bello, vas a pensar” (Andrea).

7.3.3. La importancia de las redes de vínculos en la formación de públicos

El capital cultural se conforma por una conjunción de capital heredado, y sus respectivas trayectorias posteriores. De un determinado volumen de capital heredado, se corresponden posibles trayectorias que presentan una cierta probabilidad de ser llevadas a cabo, y que tienen como resultados posiciones relativamente semejantes: “el paso de una trayectoria a otra depende a menudo de acontecimientos colectivos o individuales” (Bourdieu, 2012, p. 125). Es por ello que la posición y la trayectoria de un individuo no son independientes: no son igualmente probables todas las posiciones

para todos los puntos de partida; “esto implica que existe una correlación muy fuerte entre las posiciones sociales y las disposiciones de los agentes que las ocupan” (Bourdieu, 2012, p. 125).

En la formación de públicos en torno a una práctica cultural, tiene un rol fundamental los grupos sociales como amigos o familia, así como los medios de comunicación, y otros agentes (Mantecón, 2009, p. 11). Pertenecer a un público “no sólo implica un modo de vincularse con la práctica, sino también de los modos de vinculación de los individuos en y con los grupos sociales” (Mata, como se citó en Mantecón, 2009, p. 35). Acercarse a determinada práctica, consumir un producto cultural o desarrollar gusto por algo, depende en gran medida de las comunidades a las que el individuo pertenece: “las actividades de consumo cultural no se dan de manera aislada: encuentran o dejan de encontrar su lugar dentro de una constelación de otras prácticas y actividades que les dan sentido” (Petit, 1999, como se citó en Mantecón, 2009, p. 19).

En el caso de la danza contemporánea particularmente, se identifica una fuerte influencia de las comunidades de pertenencia de los individuos en su inmersión como públicos de danza. El gusto por la práctica se transmite fundamentalmente en círculos de socialización, y estos grupos son fundamentales a la hora de entender cómo se conforman estos públicos.

Sofía, por ejemplo, comenzó a incursionar en el campo de la danza contemporánea y a frecuentar esos espacios cuando estudiaba en la Facultad de Bellas Artes, a través de una amiga y compañera de facultad que hacía danza contemporánea y estaba “muy metida” en el campo, según cuenta. A partir de allí se armó un grupo con el que hacían intervenciones en la calle, y con el que trabaja hasta el día de hoy. Primero, participaba estando “de afuera”, según sus palabras, pensando en las intervenciones y encargándose de la producción. Luego comenzó a incursionar cada vez más en el campo y empezó a frecuentar obras y a conformar un círculo

cercano muy vinculado a la danza, lo que hizo que ella formara parte de ese ámbito cada vez más.

“Con la red que existe, o que se estaba formando o lo que fuera, como me empecé a sumar a esos grupos, esas comunidades” (Sofía)

Su vínculo con la danza está muy vinculado a su “trayectoria” (Bourdieu, 2010, p. 39), es decir, “a su origen social, a sus trayectorias escolares, a los tipos de escuela por los que han pasado”, (Bourdieu, 2010, p. 39), y en su proceso de inmersión en la danza contemporánea tuvo mucho que ver sus “relaciones con otros”, de las que habla Benzecry (2012, p. 273).

En el caso de Eliana, experimentó por primera vez una obra de danza contemporánea través de una colaboración desde el área de fotografía para un proyecto de una amiga suya, estudiante de danza y bailarina, y desde entonces comenzó a frecuentar obras y muestras. Con ella vio danza por primera vez en 2019, y es con quien sigue yendo a ver obras habitualmente.

Victoria fue a ver obras en dos oportunidades, ambas por invitaciones de personas de su círculo cercano, por lo que no se considera espectadora asidua de danza contemporánea. La primera vez, hace unos 5 años según recuerda, una amiga integrante de la banda del Sodre la llevó. Ahora, fue a ver “Serie Caníbal” junto a su pareja: ambos tienen un vínculo personal con la directora de la obra. Es por ello que Victoria conocía información de lo que había detrás de escena y de su proceso de creación, lo que contribuyó a generar expectativas al momento de asistir a la obra.

Nicolás relata que comenzó a ir casi de casualidad, por recomendaciones o invitaciones, sobre todo a su novia, quien está más vinculada con personas del ámbito de la danza. Después él empezó a formar parte de esos grupos cada vez más, y hoy es espectador frecuente de danza, y del Ciclo Montevideo Danza especialmente.

Micaela se acercó por primera vez a ver una obra de danza contemporánea por recomendación de una docente de la Escuela Municipal de Arte Dramático, de la cual

es alumna. Actualmente accede a la programación y la información de diferentes obras en cartelera a través de sus docentes principalmente.

Todos estos ejemplos dan cuenta de la fuerte influencia de los grupos de socialización de los individuos, a la hora de incursionar en la danza contemporánea como públicos.

7.3.4. Modos de vincularse con la danza contemporánea

El consumo no sólo involucra un proceso de recepción de un mensaje, sino otros procesos significantes como distinción y generación de identidad (Mantecón, 2009, p. 29). El consumo de una práctica implica, además de un vínculo con ella, satisfacer otro tipo de necesidades que pueden llegar a ser incluso más relevantes que la relación con la práctica en sí misma. Estas pueden ser, entre otras: “identificación grupal, regional, nacional o multinacional; de sociabilidad, de búsqueda de un espacio propio, de independencia, de distinción, apropiación del espacio público, participación política, de inclusión social” (Mantecón, 2009, p. 29).

Como menciona Ana María Mantecón (2009), “la multidimensionalidad de las prácticas de consumo cultural se manifiesta también en el hecho de que no tienen significados equivalentes para todos los que las realizan” (p. 31), a su vez que “las prácticas de consumo cultural se entrecruzan con otros aspectos de la vida diaria” (p. 35).

En cuanto al gusto por la danza contemporánea, surgen diferentes maneras de pensar cómo es la relación con esta práctica. Cada individuo es atravesado por diversos modos de vincularse con la danza, que se entremezclan y conviven para generar una forma particular de vivenciar la danza contemporánea como práctica cultural para sus públicos.

7.3.4.1. Una instancia de formación

El primer modo de vincularse con la danza, está relacionado a un público entendido o erudito, que estudia o se dedica profesionalmente al campo de la danza. La práctica de ver obras forma parte de su capital cultural, implicado en su formación.

La competencia “depende de las oportunidades que ofrecen de modo inseparable los diferentes mercados –familiar, escolar, o profesional-” (Bourdieu, 2012, p. 98). Contar con cierto capital cultural, asegura beneficios, aunque no hayan sido buscados intencionalmente, y otorga a quienes lo poseen como parte de su naturaleza el beneficio de “ser vistos y verse a sí mismos como perfectamente desinteresados y perfectamente puros de cualquier utilización cínica o mercenaria de la cultura”. (Bourdieu, 2012, p. 97).

Bourdieu (2012), señala que el gusto une y separa: “al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia”, une a quienes son producto de ciertas condiciones semejantes, estableciendo distinciones con otros grupos de individuos “ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que se es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que le clasifican” (p. 63). El autor postula que tanto la familia como la escuela, son los espacios en los que se forman las competencias que son necesarias en un momento determinado, y donde se forma el valor de esas competencias, es decir, “como los mercados que, mediante sus sanciones positivas o negativas, controlan el resultado, consolidando lo que es “aceptable”, quitando valor a lo que no lo es, condenando a perecer a las disposiciones desprovistas de valor” (p. 96).

García Canclini (2001) señala que la valoración de la forma sobre la función, de los modos de enunciar sobre el mensaje por sí mismo, “exige del espectador una disposición cada vez más cultivada para comprender el sentido” (2001, p. 66).

En este modo de vincularse con la danza, aparece el elemento de la distinción que otorga el gusto, señalada por Bourdieu, en el sentido en que el gusto por la danza

contemporánea, y asistir a las obras, configura un grupo de pertenencia al campo y una comunidad que se configura en torno a la práctica.

Como se mencionó anteriormente, para muchos de los entrevistados, ir a ver obras implica instancias académicas que tienen que ver con sus áreas de estudio y de desempeño profesional.

Es el caso por ejemplo de Lucía, que se reconoce a sí misma como público de danza contemporánea a partir de que se identifica inmersa en este medio, como estudiante, espectadora y hacedora.

“Ahora la diferencia es como ponerle un poco de mente a la cuestión y de ver quién se presenta, qué se presenta y que los nombres te resuenen” (Lucía).

Reconoce en ella el gusto por la danza desde muy pequeña y comenzó a tomar clases en San José, donde vivió durante su niñez. Cuenta que tiene interés en la danza desde que tiene memoria, según sus propias palabras. Luego más adulta, ya instalada en Montevideo, tomó algunas clases en lugares como Casarrodante o Espacio Jexe, pero nunca pudo darles mayor continuidad

“Siempre quise estudiar danza y para estudiar danza hasta ahora precisaba ciertos niveles socioeconómicos”.

Lucía no se identifica como una espectadora asidua de danza contemporánea porque “hace poco que está en el medio”, como ella misma expresa. En 2019 comenzó a cursar la Licenciatura en Danza Contemporánea y desde entonces va, o intenta ir, a ver todo lo que puede.

Fernanda por su parte, quien al igual que Lucía es estudiante de la Licenciatura en Danza Contemporánea en la UdelaR, se considera espectadora asidua de danza contemporánea desde que comenzó esta carrera. Le interesa ir a ver lo que está circulando en Montevideo, entre otras cosas, porque muchas de las personas que están en escena o dirigiendo son sus docentes y le parece importante verlos en acción. Si bien anteriormente había visto algunas piezas puntuales de danza contemporánea, no recuerda exactamente qué fue, y reconoce como la primera vez

que vio danza contemporánea, la primera obra del Ciclo Montevideo Danza del 2019. Se entera de las obras de danza en cartelera principalmente a través de afiches en su facultad, o a través de algunas cuentas de Instagram que difunden espectáculos y actividades relacionados a la danza.

En el caso de Mariana, si bien no posee formación específica en danza contemporánea, su gusto por la danza está estrechamente vinculado a su “nivel de instrucción” (Bourdieu, 2010, p. 32), a sus intereses académicos y a su formación.

“Siempre me interesó leer bastante sobre danza, más vinculada a teoría estética, o a ciertos planteos más vinculados con el romanticismo, Paul Valerie... como eso siempre me interesó, como la danza como un elemento de reflexión filosófica”

(Mariana).

Cuenta que su primer contacto con la danza como espectadora se vincula con sus “especulaciones académicas o laborales, o de proyectos más artísticos”. Mariana reconoce que va bastante a ver danza contemporánea, aunque quizás no con la “asiduidad de la producción de la danza actual”. Fue a ver “Serie Caníbal” y sigue de cerca el trabajo de Tamara Cubas, no sólo como espectadora sino que también han trabajado juntas en algunos proyectos. Pero también le interesa el trabajo de otros creadores, entre los que destacó a Carolina Silveira, Santiago Turenne y Lucía Naser.

Mariana tiene 30 años y la primera vez que vio danza contemporánea fue cuando tenía 20, aproximadamente, según lo que recuerda: “no se si no fue algo en el Florencio Sánchez...”. Desde adolescente disfruta mucho de asistir a espectáculos y de ir a lugares en soledad y se denomina una defensora de hacer uso del espacio público: bibliotecas, salas de teatro, plazas, parques. Desde el momento en el que empezó a ver danza hasta ahora reconoce un cambio en la concurrencia de público de danza contemporánea: “también porque se democratizó el universo vinculado a la comprensión de esas piezas”, o su código de desciframiento, como lo denomina Bourdieu.

“El circuito está muy expandido y muy... voluminoso en cuanto a propuestas y en cuanto a recursos. La conformación del INAE ha tenido mucho que ver con eso”

(Mariana).

Sofía, por su parte, ha trabajado en varios proyectos de danza contemporánea como diseñadora espacial, y en la última edición del Ciclo Montevideo Danza participó en escena de la obra “Dispositivo en 4”. Su vínculo con la danza contemporánea viene de varios años atrás, desde 2011 o 2012. Si bien de chica solía ver ballet porque lo incentivaban desde su familia, no recuerda cuándo fue la primera vez que vio danza contemporánea, ni qué obra fue.

Considera que es una espectadora asidua de danza contemporánea “para no pertenecer a la gente del campo”. Suele ir a ver principalmente las obras del Ciclo Montevideo Danza, y Solos al Mediodía. También concurre al FIDCU, y a otros espacios como GEN por ejemplo, pero según manifiesta ella, la mayor parte de las veces va a la sala Zavala Muniz. También ha trabajado varias veces allí: es una sala conocida para ella. Accede a la información de las obras principalmente por su círculo cercano: a través de redes sociales o mensajes de Whatsapp.

Pía es bailarina, estudiante de la Licenciatura en Danza Contemporánea y egresada de la Escuela Nacional de Danza del SODRE. Se informa de la programación del Ciclo Montevideo Danza muchas veces por mail, o por difusión dentro de su centro de estudios. En esta oportunidad fue a ver “Serie Caníbal”, pero además del Ciclo Montevideo Danza frecuenta Solos al Mediodía, el FIDCU y también fue a ver Microescenas del Centro Cultural de España. Comenzó a tomar clases de danza contemporánea a los 7 años, y ese fue su primer vínculo con la danza. Unos años después, vio una obra de danza por primera vez, en Solos al Mediodía. Recuerda que le generó un gran impacto, si bien poseía ya la competencia artística y un conocimiento previo del campo, en este caso dada por “un aprendizaje explícito de un código propiamente artístico” (Bourdieu, 2010, p. 73).

Su interés en ir a ver danza contemporánea está estrechamente vinculado a su formación y profesión. Pero también es una práctica a la que se introdujo desde su infancia, motivada por su familia. Considera que es importante “ver qué hay en el medio, qué están haciendo, qué cosas circulan”, y reconocer ciertos “lugares comunes” que se instalan en el campo escénico por momentos y que percibe que van mutando con el tiempo. Si bien se considera espectadora asidua de danza contemporánea, dice que no cree que sea un mérito, sino que es casi un compromiso que tiene por su vínculo profesional con el campo: “es ir a ver lo que hacés”, señala.

Pía destaca que la danza contemporánea es un campo artístico que experimenta en muchos aspectos de la obra, generando una constante “reflexividad sobre su práctica” (Bourdieu, 2010, p.37).

“Están experimentando con muchas capas de lo que es la obra. Experimentan con el sentido, experimentan con el encuadre, con el marco institucional, o el marco escénico, experimentan con el cuerpo mismo, con la materialidad con la que trabajan. Entonces en eso yo creo que la danza acá tiene una cosa... una riqueza de estarse todo el tiempo preguntando, preguntando, preguntando, preguntando. Y pocas veces llega a un lugar, y ya a la siguiente ya se está como preguntando más cosas, que eso está demás. Como que... creo que incluso hay pocos actores en la danza contemporánea que hayan llegado como a certezas estéticas” (Pía).

Micaela por su parte fue a todos -o casi todos- los Solos al Mediodía. Es estudiante de la Escuela Nacional de Danza del SODRE, hace ya varios años que frecuenta obras de danza contemporánea y Solos al Mediodía en particular. De hecho, fue lo primero que vio de danza contemporánea. Su interés por ir a ver danza viene de este vínculo como estudiante.

“Bueno, primero porque... es lo que estudio, a lo que me quiero dedicar, y me parecen súper ricos. Muchos son como procesos todavía, me parecen... Me parecen fantásticos. O sea... no sé, me encantan, me encanta ver como la creatividad de una sola persona ahí en escena. Y cómo que me rompe... como barreras... como “pa, no

sabía... nunca imaginé que esto se podía hacer” o... “pa, claro, nunca se me hubiese ocurrido que esto era posible ni siquiera hacer”, y como... me abre pila la cabeza y ta, conocer gente, conocer como... el medio, cómo está hoy en día, quiénes se están moviendo, quiénes no, quiénes están, eso es todo... lo importante. Y qué se está consumiendo y... y nada, también escuchar qué opina la gente de lo que está consumiendo. Hacer hall” (Micaela).

Comenta que este último año no sintió interés por ir ver ballet, y que para ella eso implica un cambio en sus hábitos como espectadora. Ballet y teatro son las expresiones culturales que más frecuenta además de danza contemporánea: todas vinculadas a su formación. Comedia Nacional, FIDCU, FIDAE, son los espacios que va con mayor asiduidad, y señala además que en general suele ir al Teatro Solís a ver estos espectáculos.

En cuanto a la danza contemporánea específicamente, destaca como característica particular la desestructura, la interacción, y el “desafío al espectador” en las obras, según sus palabras. Señala que “siempre hay algo distinto que te sorprende”.

Bruno también es estudiante de la división contemporánea de la Escuela Nacional de Danza. Fue a ver casi todos los solos, y “Serie Caníbal” del Ciclo Montevideo Danza. Suele frecuentar estos dos ciclos desde el año 2013 aproximadamente, luego de incursionar en la danza contemporánea para tomar clases. Su primer contacto con la danza fue buscando un complemento para sus clases de acrobacia, que ya practicaba previamente, y a partir de ahí comienza a profundizar en la danza contemporánea hasta dedicarse a ella por completo. Ver obras para él es “nutrirse”, ver qué se está haciendo y posibilidades para probar. Destaca que cada obra aporta algo. Es parte de su formación. Destaca de la danza contemporánea la cantidad de recursos que se utilizan para crear: “cualquier cosa es posible”.

Andrea, por su parte, es docente, y además de ir al Ciclo por su propio disfrute, también suele llevar a sus alumnos de expresión corporal en Magisterio como parte del proceso formativo. Si bien explica que no es una instancia obligatoria, les hace la propuesta a modo de invitación.

“Llevo a mis alumnos de expresión corporal para que vean el cuerpo en estado de arte y puedan construir su mirada artística, su visión artística cuando el cuerpo es... es la forma comunicativa, ¿no? O sea, a partir de lo que ven... qué les pasa, y qué pasa con ese cuerpo en ese estado artístico que no es lo mismo que un cuerpo comúnmente sentado en un banco, en una plaza, ¿no?... me gusta eso” (Andrea).

Además de ser espectadora asidua de danza contemporánea y del Ciclo Montevideo Danza en particular, es creadora y actriz y ha trabajado en danza contemporánea para la creación de algunos de sus personajes. “Me atraviesa, no soy público”, expresa. En su caso, ir a ver danza tiene que ver con su propia formación pero también con su trabajo, y con el proceso de formación de sus estudiantes. Su vínculo con la danza y el arte viene desde muy chica e incursionar en la danza contemporánea fue un proceso que viene de muchos años atrás.

“Es que cuando vos sos artista desde los 5 años y tenés 65, perdiste la memoria de qué fue primero y qué fue después, es una cosa que está atravesando la vida ¿no?”

(Andrea).

7.3.4.2. Experimentar y seguir profundizando

Este modo de vincularse con la danza contempla a quienes descubren la danza como práctica cultural, y continúan en una búsqueda activa por seguir profundizando en ella como instancia reflexiva y analítica, vinculada a sus inquietudes y cuestionamientos. Reconocen en la danza contemporánea una práctica innovadora y llamativa, y buscan revivir esa experiencia, motivada por una sensibilidad artística previa. Se genera, como indica Benzecry, una “intención activa de encontrar un efecto más completo” (2012, p. 114). Se interesan en continuar participando de la práctica y

en internalizar la competencia alcanzada en el ejercicio de frecuentar las obras o de adquirir un aprendizaje específico de un código artístico (Bourdieu, 2012, p. 74).

Este aspecto se puede observar por ejemplo en Lucía, cuando expresa que su búsqueda por seguir indagando en danza, por ir a ver todo lo que pueda y por estudiar danza, “le llamaría mi propio interés”, expresa. No reconoce que tenga un origen en su casa: si bien en su núcleo familiar tenían el hábito de asistir a espectáculos de teatro o de ballet, para incursionar ella en el campo de la danza, la tuvo que “pelear sola”, según sus propias palabras. Sin embargo, puede que este acercamiento a las artes escénicas como espectadora que inicia en el seno familiar haya contribuido a su posterior inmersión en el campo de la danza. Bourdieu (2010) señala que esta adquisición en el ámbito familiar, muchas veces “tiende a favorecer una experiencia encantada de la cultura que implica el olvido de la adquisición” (p. 234).

Agustina además de la Licenciatura en Danza en la UdelaR, cursa el Profesorado de Danza del Instituto de Profesores Artigas. Estudia danza desde que tiene 5 años, cuando comenzó a tomar clases de ballet. A sus 15 años descubrió la danza contemporánea en una muestra de la división danza contemporánea de la Escuela del SODRE. Recuerda que le impactó, porque encontró algo diferente. Se produjo en ella esa atracción de la que habla Benzecry (2012, p. 114), que la llevó a querer indagar más al respecto, al punto que hoy se dedica por completo a ello. Señala que lo que encuentra de particular en la danza contemporánea es principalmente el proceso de investigación y de creación. Son, según entiende, procesos colectivos, que vienen de la improvisación y de partir desde un foco determinado.

“Lo que genera el Ciclo Montevideo que rompen con la pared del espectador, que ta, para algunos es muy fuerte, ¿no?” (Agustina).

Fernanda habla de la interpelación al espectador, o el “espectador emancipado”, como ella menciona, de la danza contemporánea, que lo corre de su rol pasivo. Vio todas las del Ciclo Montevideo Danza en 2019 y Epifanía en GEN. De esta

última, destaca la horizontalidad del público respecto a los artistas que le daba la disposición del espacio. Sobre la danza contemporánea explica que lo que más llamó su atención al comenzar a frecuentar obras es la forma de explorar las posibilidades del cuerpo, que salen del virtuosismo de la danza en su concepción más clásica: “todo el mundo lo tiene y todo el mundo puede investigar desde ese lado”, explica. Por eso también últimamente reconoce que traslada ese análisis a otras situaciones colectivas que implican cuerpos en movimiento, por ejemplo marchas y manifestaciones sociales, fiestas, bailes, que son para ella instancias en las que se ubica como espectadora por momentos, y le interesa observar “cómo resuelve eso, el cuerpo, las situaciones”.

Eliana, por su parte, asistió por primera vez a ver danza durante 2019, y menciona que hubo algo que llamó su atención y la sedujo a continuar profundizando en el campo. Tenía un preconceito formado acerca de la danza, ligado al virtuosismo y la destreza, y lo que vio la sorprendió de manera favorable. Le pareció una forma de expresión interesante, que no imaginaba. Reconoce en la danza contemporánea una “manifestación artística innovadora”. Sintió esa atracción de la que habla Benzecry, que la llevó luego a seguir explorando en la práctica “para poder maximizar el placer” (Benzecry, 2012, p. 114) que le genera la danza.

Nicolás es un espectador asiduo de danza contemporánea, en especial del Ciclo Montevideo Danza. Hace un poco más de dos años fue por primera vez a ver una obra en este ciclo y ese fue su primer contacto con la danza contemporánea. Desde ese entonces lo tiene como una “rutina” junto a su novia. Es lo que más frecuenta dentro de la oferta cultural, aunque también le interesa el cine. Asimismo suele ver obras comprendidas en otros ciclos como el FIDCU o el FIDAE. Al igual que Eliana, habla de que algo le sorprendió y lo cautivó de la danza contemporánea desde un primer momento. Explica: “me empezó a gustar, yendo”, es decir, a medida que comenzó a frecuentar el ciclo se interiorizó cada vez más en este género, se interesó por profundizar en la experiencia, y hoy en día es lo que más disfruta de ir a ver.

“Lo tenía capaz como más asociado a un tipo de danza diferente. Como más de show.

O de espectáculo. Y no tanto... este tipo de... como esta línea que es como una cuestión más... como un poco más conceptual, o que te pone en un lugar un poco más complejo como público, ¿no? Como que todos estos espacios en general, las obras tienen como un público muy presente en lo que están haciendo” (Nicolás).

Tanto Eliana como Nicolás mantienen un vínculo con la danza únicamente como públicos, es decir, no están formados académicamente en el campo ni se dedican de manera amateur o profesional a la danza.

7.3.4.3. Búsqueda de placer

Otro aspecto presente a la hora de vincularse con la danza contemporánea como práctica cultural, es la valoración de una vivencia singular: en este caso, ir a ver danza implica una experiencia transformadora, placentera, enriquecedora. Se centra en el disfrute del rol activo en el que la danza contemporánea ubica al público, de salir de la zona de confort como espectadores, sin estar ligado a una competencia profesional o académica en el campo.

Bericat (2000) expone que “las emociones no son un absoluto biológico, sino que están condicionadas por las normas sociales, y que participan de la reflexividad característica de todo fenómeno social” (p. 151). En este sentido, es importante integrar el factor emocional de los individuos al explorar su vínculo con una práctica cultural como es la danza contemporánea.

Benzecry (2012) introduce la “metáfora del amor” al explicar el gusto por una práctica, que habla de la idea de que somos capaces de conectar con lo que nos vinculamos desde el afecto y lo emocional, independientemente del reconocimiento externo. Sin embargo, cuando hablamos de placer desarrollado por una práctica, del gusto desinteresado y “despojado” de competencias técnicas específicas, Bourdieu (2010) refiere a la percepción del individuo de que es algo dado naturalmente o de manera arbitraria, si bien está fuertemente delimitado por el capital heredado y escolar

según su concepción. Postula que la adquisición familiar incluso tiende a ser olvidada por el individuo como tal. El gusto se vive por el individuo como algo dado naturalmente. De esta manera, se observa cómo en este modo de vincularse con la danza, en el que se pone de manifiesto el placer y el disfrute, emerge también la posesión del capital cultural del público involucrado en la experiencia.

Sofía, por ejemplo, expresa que, además de contribuir como parte de su formación artística y profesional, ir a ver danza es algo transformador para ella según sus propias palabras. Si bien tiene un vínculo con la danza contemporánea que está fuertemente marcado por su formación académica, también pone en relieve la importancia del disfrute de la práctica.

“Me hacen pensar, me emocionan, me producen placer también... Me cuestiono cosas” (Sofía)

Fernanda reflexiona acerca de cómo es ir a ver danza y hace alusión a la vivencia placentera que representa: la inspira y le conmueve, según sus propias palabras. Más allá de su vínculo con la danza como estudiante, para ella tiene un “carácter afectivo” (Benzecry, 2012, p. 25).

“Estoy estudiando la Licenciatura en Danza Contemporánea y lo descubrí este mundo, ¿no?, y creo que me voy a quedar para siempre porque es tanta la interpelación y es tanto el disfrute que tengo de ver las obras que... va pa í” (Fernanda).

Mariana, por su parte, destaca cierta “singularidad en las piezas” de danza contemporánea, con “una condición simbólica y narrativa muy potente”.

“Son piezas también muy experimentales narrativamente, eso me interesa, como de mucha dislocación en tiempos, en actos... Bueno, eso me parece que está bueno” (Mariana).

Pía se denomina a sí misma como “una espectadora muy optimista”. Explica que siempre intenta que todo lo que va a ver le guste de alguna manera, priorizando el disfrute de la experiencia. Considera que es importante ir a las obras sin tantas expectativas, sin pedirle “cosas a la obra que la obra no es”, expresa. Se enmarca en

una perspectiva hedonista del consumo de la práctica, aunque también está fuertemente determinada por su capital cultural y su capacidad para adoptar una postura desinteresada frente a la obra artística, producto de la dominación que posee del código específico. Al momento de hablar de obras que la hayan marcado como espectadora o que recuerde por algún motivo en especial, surge rápidamente Epifanía de Andrea Arobba. La recuerda como una obra que generó un gran impacto en ella, una especie de fascinación.

“Pa... La primera vez que la vi, además después como, la vi dos veces seguidas, y después la siguiente vez que lo hizo lo fui a ver de vuelta. Como que había algo en Epifanía que a mí... me atraía un montón”.

Andrea también destaca que más allá de su formación artística y su rol de docente, asiste a las obras de danza por su placer personal. Su vínculo con el arte y la danza se forjó desde su niñez, tanto en su ámbito familiar como escolar. Por lo tanto, se observa una adquisición de un capital cultural determinado que promueve el gusto por este tipo de prácticas, pero a su vez un reconocimiento por su parte del placer que implica para ella ir a ver danza.

“Otras veces voy porque se me da la gana, porque me gusta, voy a disfrutar yo, o a ver cómo trabaja determinada gente que me gusta cómo trabaja entonces, bueno a ver ahora qué tiene para ofrecerme, qué cosa diferente...” (Andrea).

Eliana por su parte, es una espectadora que no está estrechamente vinculada al campo, y también habla de la importancia de disfrutar de la obra, sin expectativas de encontrarse con algo en particular, dada la heterogeneidad de las propuestas a las que ha asistido: “fueron cosas tan diversas que voy abierta a cualquier cosa”.

Micaela posee formación en danza contemporánea, pero también destaca el gusto por ir a ver obras, Solos al Mediodía específicamente, cuando habla de las razones por las que asiste a estos espectáculos:

“Me parecen fantásticos. O sea... no se, me encantan, me encanta ver como la creatividad de una sola persona ahí en escena. Y cómo que me rompe... como

*barreras... como "pa, no sabía... nunca imaginé que esto se podía hacer" o... "pa, claro, nunca se me hubiese ocurrido que esto era posible ni siquiera hacer", y como...
me abre pila la cabeza"*

Bruno también es un espectador entendido en el campo, pero menciona la importancia que tiene para él ir a ver obras con intención de disfrutar de la experiencia, despojándose de lo más analítico o reflexivo.

"Como que te vas a encontrar con algo que tu cerebro va a tratar de descifrar y no es tan lógico como ver otras cosas... otras danzas que... no se el flamenco por ejemplo, que ya hay como una información que conocés y como que por más que es movimiento, lo asociás a algo. La danza contemporánea es como... cualquier cosa es posible entonces... Y como que no tiene ningún orden cronológico, lógica... Puede ser como lo ilógico, capaz como algo ilógico que... estar preparado como para... no tratar de reconocer todo el tiempo "esto es esto, esto es lo otro..." sino como... tratar de... dejar ver, dejar que... sin filtro y... y ta, disfrutar lo que ves, sin juzgar" (Bruno).

8. CONSIDERACIONES FINALES

Esta investigación se planteó profundizar sobre cómo se conforman los públicos de danza contemporánea en Montevideo, una temática sobre la que no se encuentran estudios realizados hasta el momento y que puede ser un insumo de utilidad en este contexto de creciente desarrollo de la danza contemporánea en Uruguay. Para ello se tomó una muestra de 7 obras de danza llevadas a cabo en el Teatro Solís, una sala referente de las artes escénicas en nuestro país. Las obras se enmarcan en dos ciclos con una reconocida trayectoria en el circuito escénico de la danza contemporánea en Montevideo desde hace 10 años: Ciclo Montevideo Danza y Solos al Mediodía.

Si bien no es la intención de este trabajo elaborar un análisis de corte cuantitativo de datos sociodemográficos, se reconoce un perfil de públicos con ciertas características que luego se mantuvieron en la muestra de personas entrevistadas. En primer lugar, el público está constituido por una mayoría de jóvenes, y un importante porcentaje de mujeres. La muestra de entrevistados guarda esta proporción, y también da cuenta de una importante presencia de público estrechamente vinculado al campo de la danza contemporánea: estudiantes en formación o profesionales del área. Muchos de los entrevistados cursan carreras que se han incorporado a la oferta de la educación pública de nuestro país en los últimos años: la carrera de Intérprete en Danza Contemporánea en la Escuela Nacional de Danza del SODRE, el Profesorado de Danza en el Instituto de Profesores Artigas, y la Licenciatura en Danza Contemporánea en el Instituto Nacional Escuela de Bellas Artes de la Universidad de la República.

Se trata de un público que, desde su rol, procura colaborar con la escena, en la que se genera una cierta horizontalidad entre públicos e intérpretes. Asimismo, es un público que está habituado a asistir a estas obras, está familiarizado con la experiencia y lo vive con cierta naturalidad porque forma parte de su rutina.

A su vez, se destaca la connotación formativa de la práctica para sus públicos: en gran parte de las entrevistas surgió que no se trata de una salida meramente recreativa sino que tiene un carácter académico. En general expresan que suelen ir a ver este tipo de espectáculos solos, o encontrarse con compañeros o colegas en el lugar, aunque en líneas generales no es algo que para ellos tenga relevancia al momento de ir a ver una obra. No es una salida social, sino que ponen en valor el hecho de asistir a la obra para ver lo que se está haciendo, conocer creadores, o seguir el trabajo de determinados artistas.

Es un público que se reconoce como endogámico y que forma parte de un grupo específico y cerrado. A su vez, en la formación de estos públicos tiene una gran importancia las redes de vínculos y comunidades de pertenencia para incursionar en el campo, formar parte de ciertos círculos y comenzar a frecuentar este tipo de prácticas.

En este marco, emergen diferentes modos en que el público se vincula con la danza contemporánea, que se entrelazan y atraviesan de diversas maneras a cada individuo de una forma particular: como una instancia de formación, como experiencia que despierta la motivación a seguir profundizando en la práctica, y como búsqueda de placer.

En el primer modo, el público se vincula con la danza contemporánea desde su rol de profesionales del área y estudiantes. Está ligado al carácter de público conocedor del campo, y donde el hábito de asistir a ver obras de danza contemporánea se desarrolla como parte de su formación académica y profesional, fuertemente determinado por la “competencia artística, es decir, el conjunto de saberes necesarios para descifrar la obra de arte” (Bourdieu, 2010, p. 32).

En segundo lugar, surge el vínculo con la danza como experiencia innovadora, que despierta en el público la motivación a seguir indagando y profundizando en la práctica, incentivado por una sensibilidad artística previa, donde aparece una “intención activa de encontrar un efecto más completo” (Benzecry, 2012, p. 114).

Por último, surge la búsqueda de placer en la danza, el disfrute personal de ver la obra, como el factor más emocional y afectivo. En este tercer modo, se manifiesta el gusto por asistir a ver obras de danza contemporánea como una vivencia transformadora y enriquecedora, de disfrute del rol de público activo y de salir de la zona de confort como espectadores, no necesariamente ligado a una competencia profesional o académica en el campo. Como menciona Bericat (2000), en este aspecto, se puede observar cómo aparece el factor emocional como factor determinante para comprender los fenómenos sociales (p. 150).

De esta manera, estas primeras aproximaciones constituyen un acercamiento a los públicos de danza contemporánea en Montevideo. Siguiendo esta línea de investigación, este estudio puede ser un antecedente para futuras investigaciones que recaben datos medibles y cuantificables sobre características de los públicos de danza contemporánea en Uruguay, para continuar profundizando en este campo que se encuentra en continuo crecimiento, que paulatinamente ha ido ganando espacios escénicos y académicos y que continúa en constante expansión.

9. REFERENCIAS

Adano, A. (2015). *Danza contemporánea en Uruguay: actualidad y desafíos de un arte en movimiento continuo*. Universidad Católica del Uruguay. Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Comunicación.

Área de Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís. (s.f.). *Teatro Solís presenta su Área de Desarrollo de Audiencias*

Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2012.

Bericat, E. (2000) *La sociología de la emoción y la emoción en la sociología*. Universidad de Málaga. Departamento de Sociología.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires : Siglo Veintiuno Editores.

Bourdieu, P. (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Santillana Ediciones Generales.

Bouret, D. (s.f.). *Teatro Solís: Desde 1856 generamos emociones, creamos futuro*. Recuperado de <https://www.teatrosolis.org.uy/NOSOTROS/Teatro-Solis-Desde-1856-generamos-emociones-creamos-futuro-uc587>

Brozas, M. (2012). *El cuerpo en la evolución de la escritura de la danza contemporánea*. FCAFD-Universidad de León

Capriotti, P. (1992). *La Imagen de Empresa. Estrategia para una comunicación integrada*. El Ateneo, Barcelona.

Castelli Rodríguez, L., Dominzain, S., Duarte, D., Radakovich, R. (2014). *Imaginarios y Consumo Cultural. Tercer Informe Nacional sobre Comportamiento y Consumo Cultural*. Ministerio de Educación y Cultura.

Ciclo Montevideo Danza. (s.f.). Programación 2019. Recuperado de https://ciclomontevideodanza.com/?page_id=1025

Coulangeon, P. (2005). *Sociologie des pratiques culturelles*. París: La Découverte.

FIDCU. Festival Internacional de Danza Contemporánea. (s.f.) *Lanzamiento 2012*. Recuperado de <https://www.fidcu.com/lanzamiento-2012>

- Fundación Itaú. (22/9/2019). Solos al mediodía – curaduría: Andrea Arobba. Recuperado de <https://www.fundacionitau.com.uy/solos-al-medioidia-curaduria-andrea-arobba-6/>
- García Canclini, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós.
- García Canclini, N. (1999). *El consumo cultural. Una propuesta teórica*. En Sunkel, G. (1999). *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá.
- Gómez Anchen, D., Paredes, M., Silveira, G., Suquívide, J., Urbanavicius D. (2018). *Cultura y públicos en Uruguay: un estudio sobre el Ballet Nacional del Sodre*. Cuadernos del CLAEH, Facultad de Cultura.
- Hernández Holz, A. (2019). *Ciclo Montevideo Danza*.
- Hernández Sampieri y Mendoza, 2008. *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collazo, C., Baptista Lucio, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Quinta edición. Interamericana editores S.A. de C.V., México.
- Irazábal, Martorelli, Ponce, Santángelo (2010). *La metodología de investigación en comunicación*. Cuadernos de metodología de investigación en Comunicación Social.
- Jociles, M. (2018). *La observación participante en el estudio etnográfico de las prácticas sociales*. Revista Colombiana de Antropología Vol 54, nro 1.
- Laplantine, F. (1996). *La description ethnographique*, 7-25. París: Éditions Nathan.
- Mantecón, A. (2009). ¿Qué es el público?. Revista Poiésis, n 14, p. 175-215
- Marston, J. (1981). *Relaciones públicas modernas*. McGraw-Hill, 1981
- Míguez, M. (2010). *Los públicos en las relaciones públicas*. Editorial UOC, Barcelona.
- Ministerio de Educación y Cultura. (26/11/2019). FIDAE Festival Internacional de Artes Escénicas. Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/fidae>
- Ministerio de Educación y Cultura. (16/10/2019). Información general del INAE. Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/somos-0>.
- Moore, F., Canfield, B. (1980). *Relaciones públicas. Principios, casos y problemas*. CECOSA, México, DF.

- Petit, M. (1999). *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica (Espacios para la lectura).
- Radakovich, R. (2011). *Retrato cultural de una matriz social. Montevideo entre cumbias, tambores y óperas*. Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República: LICCOM-UdelaR
- Radakovich, R. (2014). *El gusto revisitado: distinción, hibridez y omnivoridad en el cono sur latinoamericano*. Revista Diálogos Possíveis, Salvador, ano 13, número 2, p.187-205.
- Radakovich, R. (2019). Un cine un país. Valor cultural y reconocimiento público del cine uruguayo en los años dos mil. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas // Volume 16 Number 1*, 89-110
- Sánchez Guzmán, J. R. (1989): *Marketing comunicación*, Ciencia 3, Madrid.
- Tambutti, S. (2009). *Teoría general de la danza. Inicio de una poshistoria*. Universidad de Buenos Aires.
- Taylor, n, S. J. Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. Ed. Paidós, España.
- Teatro Solís. (s./f.) Arrendamiento de espacios. Recuperado de <https://www.teatrosolis.org.uy/INFORMACION/Arrendamiento-de-espacios-uc54>
- Urrutiaguer, D. (2014). *Les représentations des publics dans le monde de la danse contemporaine ("Las representaciones de los públicos en la danza contemporánea")*. Quaderni. Communication, technologies, pouvoir.
- Zalba, E. (2003). *De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio*. Revista Confluencia, año 1, número 3, verano, Mendoza, Argentina, pp. 137-157.