

**Las buenas maneras de danzar pandemia
Análisis escénico de la pieza coreográfica de la compañía Antares A.C.**

**Paulina María López Vega
Universidad Veracruzana
México**

“Miguel, cuatro no es un grupo” G.B.

Las buenas maneras es una pieza coreográfica que la compañía *Antares Danza Contemporánea A.C.* estrenó en la inauguración de la vigésima séptima edición de la Muestra Internacional *Un Desierto para la Danza* el 26 de abril del 2019.¹ Pese a las expectativas que para entonces el autor de la pieza tenía, la compañía tuvo presencia hacia finales de ese año en algunos de los principales Festivales de Danza Contemporánea del país.² Quince bailarines en escena, una estructura escalonada de 7.32m x 2.40m en la base, y la cavilación puesta en cuerpo de todo aquello que se nos impone según categorías de lo dado por bueno, correcto y aceptable.

Reflexionar en torno a *Las buenas maneras* hace poner al papel inquietudes que trascienden el argumento dramático de la pieza, una de ellas, y quizá la de mayor impronta, tiene que ver con el cómo fue llevado a cabo un proyecto de tal magnitud y cómo los efectos de pandemia amenazan con su marcha. Sin imaginar lo que acaecería para el 2020, el coreógrafo conocía de antemano las dificultades ante las cuales habría que hacer frente: “[es] una obra difícil por lo numerosa y porque requiere de espacios que no son tan sencillos de conseguir (. . .) sabía que a eso me iba a enfrentar porque tengo muchos años saliendo de gira con el grupo y conozco prácticamente los teatros del país, pero me parecía importante respetar los procesos que uno va teniendo (. . .) no me los puedo brincar” (Mancillas 2020).

¹ Coreografía y Dirección General: Miguel Mancillas. Bailarines: Tania Alday, Guadalupe Ballesteros, Zulema Campoy, Isaac Chau, Miranda García, Citlalli Gasca, Gabino Guerrero, Víctor Ledesma, René Leyva, Paula Ornelas, Miguel Pro, Omar Romero, David Salazar, Diana Salazar y Erik Zaragoza. Diseño de iluminación y escénico: Ivonne Ortiz. Diseño de multimedia: Gonzalo Jacobo. Diseño de puesta en escena: Ivonne Ortiz, MAGO. Diseño de vestuario: MAGO. Realización de vestuario: Sonia Juárez.

² 26 de julio: Estreno en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris; 12 de octubre: XXII Festival Internacional de Danza Contemporánea Onésimo González; 14 de noviembre: 1er Festival Veracruz Escena Contemporánea; 2 de diciembre: 25 festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic.

Acerca del autor

Miguel Mancillas, oriundo de Hermosillo Sonora (ciudad sede de la compañía), es considerado uno de los mejores bailarines del siglo XX de nuestro país; recibió el Premio Nacional de Danza José Limón un año antes del estreno de la pieza coreográfica en cuestión y es miembro del Sistema Nacional de Creadores, por mencionar parte de su trayectoria. Según lo pregonado por la pedagogía del adiestramiento,³ su incursión al ámbito fue tardía.

Miguel vivió su primera infancia en Sinaloa; influenciado por el entorno educativo tenía como expectativa profesional la medicina veterinaria, sin embargo, hubo una pregunta fundamental que recibió por parte de un agricultor amigo de su padre: “¿Te gustan los animales o los quieres curar?” (Mancillas 2021). Cuando Miguel respondió decantado por el gusto que todavía conserva por los animales, se resolvió que él no poseía dicha vocación: “Fue una pregunta que de alguna manera me salvó porque la hizo delante de mi papá (...) en un contexto familiar como en el que yo crecí, no había muchas alternativas tampoco, no tenías muchas opciones de rebeldía (...) Fue casi un permiso” (*ibid.*). Entonces el foco se centró en sus habilidades para el dibujo, las cuales quizá le permitirían llegar a ser un buen arquitecto. Regresó a su ciudad natal para cursar la preparatoria en el CEDART “José Eduardo Pierson”, y ahí descubrió en la danza un mundo lleno de incomodidad:⁴ “La odié profundamente (...) Me resultó un choque profundo porque implicaba enfrentarme a mi cuerpo” (*ibid.*). No obstante, reconoció en el arte un espacio de libertad que habría de conservar para sí como modo de vida. Al concluir el bachillerato decidió emigrar a la ciudad de México para dar continuación profesional al estudio de las artes plásticas y fue allá que conoció el trabajo de Xavier Francis, anclándose de manera total a lo que ahora sigue siendo su potencia creativa: “La rigurosidad y congruencia del maestro Francis fueron poderosos elementos que Mancillas reconoció como una gran influencia para su transformación corporal de bailarín principiante a bailarín profesional, por lo que dejó sus estudios en artes plásticas durante el segundo semestre de su carrera en la UNAM a

³ Rocío Luna en su libro inédito *Una pedagogía para la danza*, enuncia a la pedagogía del adiestramiento como aquella que “considera al cuerpo como objeto de inscripción de un hacer predeterminado y ajeno a la persona (conductista, centrada en el conocimiento)” (10), por lo que precisa de una introducción a la disciplina desde muy tempranas edades a su vez que establece una vigencia profesional ceñida a la juventud. En contraste, la pedagogía de la emergencia es la que reconoce “al cuerpo como poseedor de saberes que se potencializan en el desarrollo educativo” (*ibid.*), en ella, cada etapa de vida brinda saberes preciados que propician la construcción de poéticas personales.

⁴ El modelo educativo de los Centros de Educación Artística del ahora INBAL integra en sus planes de estudios del primer año asignaturas obligatorias de cuatro áreas artísticas: danza, teatro, música y artes plásticas.

principios de la década de los ochenta para dedicar su vida por completo a la danza” (Alarcón 127-128).

En esa latitud comienza un derrotero lleno de experiencias vigorizantes que, principalmente, nutrían su alma de espectador. El contacto que tuvo con el trabajo de las y los creadores de las compañías oficiales⁵ durante el período de florecencia del Movimiento de Danza Contemporánea Independiente se vio trastocado por los estragos causados por el terremoto de 1985. Dicha circunstancia le hace volver en 1986 a Hermosillo y en 1987 reúne fuerzas con sus colegas Adriana Castaños, Isabel Romero y David Barrón⁶ para fundar la compañía Antares. Con grandes éxitos⁷ trabaja con el grupo como coreógrafo, bailarín y diseñador de vestuario (labor que desempeña a la fecha) hasta finalizar la década de los '80. Identificado de alguna manera con el personaje de *Simitrio*⁸, y dispuesto a probar suerte más allá de su terruño, se traslada a Montreal, Canadá hacia el año 1991:⁹ “[Es] una cosa que [me] da risa: [Simitrio] es un maestro ciego, todos los alumnos ser burlan de él, pero es ‘el maestro’ (. . .) es la gran personalidad dentro de su comunidad. Entonces yo, en esa crisis [me preguntaba]: ‘¿Ya? ¿Voy a ser maestro de Hermosillo y ya me voy a quedar aquí? ¿Eso es todo? ¿No me voy a animar a otra cosa?’” (Mancillas 2021).

Miguel recibió la validación, que según él mismo, muchas personas esperan del exterior: fue aceptado en todas las compañías en las que audicionó (de las cuales eligió para formar parte la *Montréal Danse* por los vínculos que tenía con coreógrafas/os del país); recibió un sueldo de bastante holgura y fue instado a promover su nacionalidad canadiense por el aprecio a su trabajo, más todo ello, no fueron causas suficientes para permanecer allí por mucho tiempo y hacia el año 1992 regresa a la compañía con la cual celebró el año pasado su 33 aniversario: “No se trataba de dinero (. . .) Realmente me di cuenta que Antares era un proyecto lo suficientemente sólido, congruente, contundente (. . .) [donde

⁵ Guillermina Bravo con el Ballet Nacional de México, Raúl Flores Canelo con el Ballet Independiente y Michel Descombey y Gladiola Orozco con el Ballet Teatro del Espacio (Tortajada 73).

⁶ Los cuatro bailarines pertenecieron a Truzka, el “primer grupo independiente de danza contemporánea del noroeste” (Tortajada 2016), dirigido y fundado por Beatriz Juvera en 1979.

⁷ “El reconocimiento que obtuvo Antares lo llevó a ser incluido como único grupo de provincia en el I Festival de la Ciudad de México (1989), el que les produjo su obra colectiva *La hermana bizca (cuento triste en cuatro cuadros y una sola lluvia)*. Al año siguiente estrenaron *A Invierno por Heliópolis (Calzada México Tacuba)*, de Adriana, ganadora del I Concurso de Proyectos de obras coreográficas contemporáneas convocado por el INBA” (Tortajada 2017, 245).

⁸ Largometraje mexicano de 1960 dirigido por Emilio Gómez Muriel.

⁹ El coreógrafo en entrevista brinda este año como aproximado, lo cual se sustenta en la Cronología coreográfica realizada por Alarcón 246-247. Sin embargo, Margarita Tortajada señala que “[e]ntre los años de 1992 y 1993, Miguel Mancillas tomó un ‘sabático’ para bailar con la compañía Montreal Danse” (Tortajada 2017, 246-247).

tienes] esa confianza de entregar las partes más vulnerables que puedes tener como ser humano en un proceso creativo y que te sientas, además, protegido” (*ibíd.*).

En 1993, después de la primera emisión de la que entonces fuera la Muestra Nacional *Un desierto para la Danza*,¹⁰ la agrupación original de Antares se disgrega y Miguel asume el cargo de Director. Desde entonces, la constancia y profesionalidad de cada uno/a de los/las integrantes de la Compañía les ha permitido girar por los principales foros y festivales del país, así como por Europa, Asia, Canadá, Estados Unidos y América del Sur (*Antares estrenará...*) y ser acreedores de diversos reconocimientos, entre los cuales destacan el XVIII Premio INBA-UAM y el Premio Miguel Covarrubias SOMEC-VITARS (Piñón). Cabe mencionar que en 2004 fundan la escuela de formación *Núcleo-Antares*,¹¹ en la cual, año con año se realiza la Semana de *Letras y Cuerpos*¹² con la intención de “acercar al público a los principales protagonistas de las artes escénicas del país” (*Antares Danza...*).

Interpretación numerológica de la pieza

Siete mujeres y ocho varones en una heterogeneidad de complejidades fundidas en homogéneo atuendo y carácter. El autor refiere que en un inicio el montaje estaba previsto para las/los ocho integrantes de la compañía, pero el entusiasmo y compromiso de algunas/os de sus estudiantes hizo que se sumaran otras cinco personas: “luego entró alguien más y dije: ‘No me gustan los números pares, sufro tanto con los números pares, invita a alguien más’” (Mancillas 2020). Así se conformó un corpus que en numerología alude al amor y a lo femenino: “[E]n la antigüedad se decía que este número guardaba relación con la luna y la noche, durante los años en que las culturas se regían por el calendario lunar, donde se registraban las 15 noches que la luna tardaba en convertirse en Luna llena. Este dato histórico es de importancia, pues (...) la luna era símbolo de

¹⁰ Evento anual fundado por el periodista y entonces director del Instituto Sonorense de Cultura Carlos Moncada, el cual, en palabras de Adriana Castaños, es un foco de actividad nacional que “moviliza a los que han decidido asumir el riesgo de dialogar con un arte efímero e inasible” (citada en Moncada 12). Una particularidad del Festival es la rotación del llamado grupo anfitrión en cada emisión, lo cual “permite que distintas visiones, posturas y vínculos con el ámbito de la danza enriquezcan el evento” (*óp. cit.* 13).

¹¹ Fundada con el apoyo de México en Escena, la Escuela desde entonces se ha mantenido en constante evolución a través de propuestas de entrenamiento que reúnen las técnicas Horton, Limón y Cunningham, entre otras, y marcadamente influenciadas por las enseñanzas que Miguel Mancillas recibió de Xavier Francis respecto a asumir a la danza como “verdad interna” y de Isabel Hernández respecto al sentido gozoso del movimiento corporal (Tortajada 2017, 255). Según refiere la investigadora citada, el proyecto de formación del grupo arrancó a la par de la fundación de la compañía mediante programas, becas, residencias, intercambios e imparticiones de clases y montajes dentro y fuera del territorio nacional, los cuales siempre han caminado en paralelo del trabajo creativo (*ibíd.*).

¹² Propuesta que en el 2006 realiza el bailarín Isaac Chau para reunir intérpretes de la danza contemporánea y a la cual se han ido sumando promotores culturales, programadores, diseñadores, escenógrafos y coreógrafos, entre otros (*Invita Antares...*).

esplendor y de luz (...), y para muchas culturas, la luna representa a la mujer” (*Significado del...*).

Quince entes humanos que permiten la recreación de un ambiente urbano de anonimato (Mancillas 2020), en el cual se cometen los crímenes más terribles por la intolerancia al quebrantamiento de la norma:

Siempre lo femenino ha sido un tema en todas mis coreografías. Porque me doy cuenta que [es] un gran símbolo; como si hubiera un pecado que la religión ataca. No es el diablo: es femenino. Y entonces todo aquello que representa [lo] femenino se menosprecia, se denosta en todos los sentidos y se violenta. Manifiéstese donde se manifieste (. . .): en una mujer (. . .), en un hombre, en un niño, en todos lados... hasta en los animales. Es impresionante (*ibíd.*).

Aunque una de las expectativas que el autor ya tenía era trabajar con un grupo numeroso, de alguna manera fue fortuita la conformación de un equipo cuya significación del número, en cuanto a intérpretes, tiene mucho que ver con el discurso de la pieza. Según algunas fuentes, el número 15 se relaciona también con el núcleo familiar: “quienes nazcan bajo el número 15, tendrán la habilidad de brindar amor al hogar, y podrán ser mediadores ante dificultades armoniosas” (*Significado del...*). Esta mediación familiar es susceptible de interpretación en lo micro referido a la compañía y en lo macro referido a las estructuras sociales que circundan a la misma.

La constitución del grupo Antares puede concebirse como un núcleo de lazos íntimos a prueba de tiempo. Lo anterior ha colocado al equipo en un lugar de legitimación al que pocas compañías de danza contemporánea en el país¹³ han logrado acceder, y aunque hablar de largas trayectorias ciertamente conlleva sus apegos, algo incuestionable es que a través de la perdurabilidad se llegan a construir relaciones de trabajo creativo distinto al que se da en equipos conformados para la realización de proyectos a corto, o a mediano plazo:¹⁴

¹³ “Miguel Mancillas y el resto de los antares tienen ahora un peso y poder equivalentes al que en los ochenta tuvieron las tres grandes compañías subsidiadas, no sólo por la solidez de su historia y aportaciones al arte, sino por el prestigio que ha alcanzado su obra y la propuesta de formación de bailarines, por la posición para ser interlocutores con la burocracia cultural, por su influencia en el establecimiento de parámetros de reconocimiento en el mundo de la danza actual” (Tortajada 2017, 256). Cabe destacar como aspecto de solidez profesional que el director y coreógrafo ha procurado los medios para que las y los integrantes de la compañía reciban un sueldo mensual y servicio médico (*óp. cit.* 243).

¹⁴ La investigadora Elka Fediuk diferencia, en la esfera de lo teatral, los equipos de trabajo abiertos o relacionales del teatro de grupo: “Por teatro de grupo comprendo aquel que ha sido conformado por adhesión libre, plantea un proyecto a largo plazo a partir de determinadas concepciones de teatro, generalmente se sustrae de la escena comercial y frecuentemente de la oficial, y aspira a crear una poética que lo distinga” (42). Por su parte, refiere que “el grupo relacional manifiesta la desjerarquización en las relaciones de poder en el interior del grupo, lo cual suele dejar mayor carga de trabajo a los líderes sin compensarlas con la autoridad de la que antes gozaban, empodera a los demás miembros que emprenden proyectos propios y complejiza la organización, por lo que la operación se vuelve inestable, negociable y mutable” (*óp. cit.* 44). La proliferación de estos últimos, dadas las condiciones institucionales y de

“En realidad tiene que ver con el privilegio de trabajar con gente durante muchos años (. . .) Se genera una construcción y un diálogo (. . .) Son unos aliados extraordinarios” (Mancillas 2020). En palabras del mismo creador, a través de este trato familiar se accede a un sentido de verdad imposible de obtener en dinámicas de trabajo temporales: “No sé si sea algo bueno o turbulento, pero a mí me ha servido mucho para ser honesto y entonces exigir honestidad. Es algo que yo peleo mucho con la gente que trabaja conmigo (. . .), y es horrible que al final del día nos separemos y yo no tenga nada que agradecerle porque nunca fuiste. Prefiero sentir que me arrancan un pedazo porque tuve alguien verdadero, verdadera, junto a mí” (*ibíd.*).

Por otro lado, al cuestionar “las buenas maneras” en que los individuos de una sociedad deben conducirse obliga a repensar los modelos familiares en que se educan las primeras infancias. Es en estos ambientes de bienvenida al mundo donde los preceptos de tiranía sobre el cuerpo se heredan en una yerra profundamente dolorosa. Si vamos a la raíz etimológica de familia encontraremos con sorpresa que su definición refiere a seres humanos en esclavitud: “Familia designaba en Roma inicialmente ‘el conjunto de los esclavos pertenecientes a una casa’ y por extensión se aplicaba a la casa misma con todas las personas, libres o esclavas, que en ella habitaban” (Menoyo). Y recordando al filósofo pesimista, reconoceremos que hombre y mujer libre no es quien acciona su voluntad según caprichosa querencia sino quien en el hacer reconoce su *esse*¹⁵. De manera que, cuando el derecho al reconocimiento del sí mismo se ve truncado por la iteración de lo que “debe ser”, los ámbitos familiares reducen su espectro de significación al “conjunto de personas que se alimentan juntas en una casa” (Helena). Por el contrario, pensar el número quince en *Las buenas maneras* reivindica el valor de los núcleos básicos sociales en una acepción del amor profesado entre un grupo de semejantes, próximos (de su voz latina en singular: *cognatus* y *propinquus* respectivamente¹⁶) y libres.

mercado que obligan a los creadores a desarrollar habilidades de gestión, administración, planeación y argumentación, hace concluir a la investigadora que asistimos a la despedida del teatro de grupo, fenómeno indudablemente paralelo al gremio de la danza contemporánea.

¹⁵ “Ha sido un error fundamental, [una confusión de la razón con la consecuencia [N.T.]] de todos los tiempos, el adscribir la necesidad al *esse* y la libertad al *operari*. Por el contrario, sólo en el *esse* se encuentra la libertad; pero a partir de él y de los motivos, resulta necesariamente el *operari*: en lo que hacemos conocemos lo que somos” (Schopenhauer 127).

¹⁶ “[E]l sentido actual de ‘familiar o pariente’ se expresaba en latín con los adjetivos *propinquus* o *cognatus*” (*Etimología de familia*).

Descripción del cuerpo escénico

Si bien el ejercicio de descripción del acontecimiento dancístico deviene en una reducción apreciativa (Mancillas 2020), también afirmo con Fratini que la danza en su génesis no cubre una carencia del lenguaje de la palabra: “No veo que la danza disponga de competencias tan exclusivas como para avalar la existencia de una ceguera, de un talón de Aquiles exclusivo del lenguaje (. . .) Es parte de la potencia del lenguaje su capacidad de autodestitución: ponerse una máscara de impotencia, gesticular las lagunas del lenguaje es la principal hazaña de la poesía” (203). De manera que aquí el arte de la palabra aspira a enarbolarse por el impacto del arte danzario y no en sentido inverso: pretender que con el lenguaje escrito se reivindica el extravío intrínseco de la danza a la palabra, el cual no requiere, precisamente, de un emplazamiento.

El cuerpo de *Las buenas maneras* bien puede definirse como un cuerpo grotesco: ese que se deforma, que rompe con las estructuras lineales de la belleza clásica, el que deja de ser correcto (Ramírez). El lector/a que también sabe tomar lugar de espectador/a habrá de reconocer lo que el autor de la pieza utiliza a su favor para el trabajo de la compañía: “[S]é lo que implica la belleza, sé el juego de la belleza (. . .) ‘pero en el arte la belleza tiene otra función, es una especie de anzuelo, para convocar, solamente’” (Mancillas 2020).¹⁷ La fisicalidad de las y los intérpretes brindan de antemano una lectura homogénea de estándares de belleza gremiales, sin embargo: el arrebato, la gesticulación y la contorsión construyen cuerpos desgarrados que se debaten en un ir y venir, en un entrar y salir, en un ser y un dejar de ser. Estos cuerpos grotescos no son presentados *a priori*, sino que corren la suerte de un desenvolvimiento fatal a través del cual nunca han de volver a ser prisioneros de estas o aquellas maneras.

La masa social es presentada uniformada: todas y todos llevan el mismo atuendo formal, la misma gama de colores, el mismo cabello las damas y ligeras diferenciaciones entre los caballeros. Y desde el primer momento accedemos al reto más grande de la pieza: el unísono. Como bien advierte el coreógrafo, la impecabilidad del unísono se alcanza no precisamente en la ejecución del movimiento sino en el carácter interpretativo: vacío. Cuerpos máquinas que se trasladan con el pensamiento anulado; imperturbables, indiferenciados, indiferentes. En la masa se pierde todo destello de autenticidad y de cuestionamiento. La vida deja de ser un irregular flujo para convertirse en el trayecto “de las marchas y el de las manifestaciones, [donde] nadie se mueve igual, pero todo mundo va

¹⁷ Referencia que el coreógrafo hace a su obra *Pliegues* estrenada en 2014.

[emparejado], peleando por lo mismo” (*ibid.*). Sin importar direccionalidad, lateralidad o variaciones, acontece una danza en el oxímoron de lo distintamente idéntico.

La mutación se viste de masculino. La vulnerabilidad del cuerpo expuesto en zapatillas; la objetualización de los muslos ataviados por ligueros; la exhibición sin enfatizar del sexo encubierto por la misma edición de pantaletas; lo sofocante de un torso amordazado por idéntico modelo de *brassier* se recubre por saco; pantalones y calzado plano. El plexo se cierra, el paso temeroso se convierte en zancada, la ligereza eleva al tiempo que la cabeza brinda mayor peso a la tierra, la estabilidad permanece.

La desnudez de los pies sólo se presenta para que hombre, mujer o quimera cambien su tipo de calzado. El contacto entre cuerpos que no son persona¹⁸ se torna siempre de carácter utilitario, con excepción del gesto climático del respirar con la palma de la mano en el corazón capaz de suspender el tiempo. Quizá una sola mirada de imploración sensual.

No hay final feliz. Aunque la homogeneidad se quebranta por la discriminación de ajuares, el tránsito concluye también en convoy de almas alienadas, disciplinadas, adosadas con un último estertor de asfixiante inhalación.

El acto de humildad al que refiere el autor de la pieza en cuanto al trabajar en una sola voz definitivamente transgrede todas las buenas maneras que se han impuesto en el vivir bajo pandemia y que para el 2019 ya significaba una excepción casi de tipo heroica: “[Fue] ceder para que apareciera el unísono, que es tan difícil de conseguir y tan difícil de que la gente acepte entrar (. . .), ya nadie quiere trabajar unísono, y no me refiero coreográficamente, en la vida, todos peleamos por una individualidad” (*ibid.*).

Recursos escénicos

El trabajo de iluminación se sostiene en ambientes y zonas que, con lentas entradas y salidas, permite resaltar la pulcritud de la paleta de colores que las y los bailarines ostentan en su vestuario: zapatillas, faldas, pantalones y sacos grises; negro en calcetines y cinturones; blanco en blusas y trusas; ligueros y *brassieres* en beige y el detalle elegantemente contrastante del rojo sangre al interior de las faldas y trajes, como en las suelas de las zapatillas¹⁹. Lista de prendas y accesorios arquetípicamente señalados como masculinos y

¹⁸ Adriana Delgado hace referencia al cuerpo∞persona (cuerpo quiasmo persona) como la “realidad que nace y es en el mismo instante que se es cuerpo y sujeto, el movimiento como entrelazo al mundo exterior y el mundo interior” (93).

¹⁹ Información cotejada con el coreógrafo vía Messenger.

femeninos adheridos a los contornos epidérmicos de cada intérprete en combinaciones inadecuadamente perfectas. Un escenario desaforado con la pared de fondo en penumbra, donde se ubican los cuatro racks con equidistante distribución, igual que los trajes *de varón* que cuelgan de sus ganchos. Al lado derecho de público se ubica el módulo escenográfico constituido por seis escalones, cuya cúspide sirve para el arrojamiento de los cuerpos en un descenso que constituirá uno de los puntos de mayor riesgo de la pieza. La metáfora de esta escalinata se construye a partir de algunos cenitales que apuntan a la soledad de los intérpretes que llegan ahí a posarse, del descanso uniforme o desorganizado del grupo y del juego de sombras y senderos lumínicos que sugieren ascensiones y retornos.

Por último, el espacio escénico se completa con una franja de pasto sintético al que hacia el final de la pieza sólo tienen acceso dos intérpretes: un hombre, una mujer. En vano intentan despojarse de las zapatillas; con trusa y sostén contorsionan su ser entero generando un contraste con el cuerpo de bailarines que ejecutan nuevamente al unísono el trayecto último: altas tensiones, fatigantes desprendimientos del suelo. De ahí, “él” se incorpora a la masa de anonimato; “ella” da un paso afuera, el mismo que le retorna para morir en un viaje solitario no asfaltado que, en la oscuridad final del foro, ha de implicar volver a ser.

En cuanto a la sonoridad de la pieza, se ejecuta con la *Totentanz* de Franz Liszt. Cuarenta y nueve minutos en que las variaciones del compositor austro-húngaro sobre los cantos gregorianos del juicio final suenan con algunos silencios prolongados, distorsiones y la protagónica aparición del canto de apareamiento de las cigarras: “[E]l sonido de la chicharra le decimos nosotros, (. . .) tiene muchos significados porque son animales del verano, del sonido de los veranos (Sonora es un lugar de verano casi todo el año), y por otro lado porque es un animal que se transforma, que se guarda y de repente se abre y es otra cosa, deja el cascarón en otro lugar, deja como el vestido en otro lugar” (*ibíd.*).

Como se destaca en la poética del autor, este paisaje sonoro no funge la misión de una ruta sobre la cual las y los intérpretes guían sus ejecuciones, pero tampoco adquiere la suerte de mera ambientación decorativa, sino que sirve para redondear la forma dancística que se nutre no sólo del movimiento corporal. La dificultad técnica de las seis variaciones a piano, se corresponde al grado de habilidad técnica que los quince intérpretes de *Las buenas maneras* debieron adquirir para la realización de saltos, giros y desplazamientos aéreos y sobre piso, calzando zapatillas con tacón de aguja.

Este último recurso del que hago mención fue uno de los motores claves para la realización de la pieza: “lo de la identidad es un trabajo que he venido haciendo desde hace

mucho rato (. . .) y me preguntaba mucho lo de las zapatillas. Fue un elemento que yo quería (. . .), de hecho compramos zapatos [desde un inicio] para poder montar la obra” (*ibíd.*). Muy lejos de ser utilizado como un accesorio en el atuendo, las zapatillas fueron determinantes en la construcción del cuerpo escénico de las y los bailarines: el contacto con la tierra adquiere un distanciamiento de inestabilidad; el plexo obliga a ir hacia adelante mientras las cervicales hacen un esfuerzo antinatural por mantener la vertical; el cuello y la mandíbula permanecen en la tensión de opuestos por aparentar ligereza y elevación en cada paso. Así es como el autor cuestiona las imposiciones que se hacen al cuerpo según su género y cómo según lo atribuido queda expuesto a un estado de suma vulnerabilidad: “El condicionante estético de belleza, y supuesto sentido de atracción, es peligrosísimo (. . .) No me imagino salir en la noche con unos tacones y tener que correr” (Mancillas 2019).

Reflexión final

Con lo anterior se completa una triada de origen para *Las buenas maneras*: en primer lugar, la necesidad del autor de enunciar a través del cuerpo aquello que cotidianamente nos violenta y que se da por no percibido:

[T]odo el concepto “buenas maneras”: aquello que se debe hacer porque es mejor y no se cuestiona, no se analiza; y aquello que se desacredita porque se acerca mucho al animal que somos: se niega, se elimina como si fuéramos seres racionales únicamente (. . .) [T]odo mundo te abre un discurso de lo positivo y de lo propositivo [para] “ser buenas personas”, y a veces en la creación requieres meterte en las partes oscuras de tu vida con carácter, con determinación, y oír aquello que no nos gusta oír. (Mancillas 2020)

En el ejercicio dancístico, Miguel Mancillas y el grupo Antares libran una batalla a favor de la libertad que por derecho es propia, una libertad que nunca es absoluta y jamás es adquirida, sino que en su fenomenología de lucha y transgresión a las buenas maneras convoca nuestra animalidad como evidencia de plenitud humana.

Correlativo a lo anterior se encuentra el recurso escénico central de la pieza antes mencionado: el uso de las zapatillas, que permite la exhibición de fisicalidades límites resultado de la configuración de una restricción fehaciente del movimiento libre del cuerpo. La adhesión del recurso al esquema corporal de las y los intérpretes constituye el estado de tensión del que se parte y por el que se transita a lo largo de la obra; objeto metáfora de la coacción asumida como lo que debe ser.

Por último, cabe destacar un motivo harto importante que subyace en la intimidad del autor para el surgimiento de la pieza y que nos coloca en un plano de reflexión crucial

en torno al contexto de producción profesional de la danza en nuestro país. Muy pocas son las compañías de danza contemporánea de larga trayectoria que existen en el territorio nacional, y mucho menos las que cuentan con una nómina mensual para sus integrantes. Las condiciones de creación suelen ser emergentes y una vez realizados montajes y giras, el trabajador y trabajadora de la danza emigra para comenzar un nuevo ciclo por proyectos. Uno de los privilegios con los que ha contado la agrupación de *Antares* es el apoyo de México en Escena, a través del cual se pudo realizar un proyecto que para el autor implicaba cierto tipo de deuda creativa adquirida con Guillermina Bravo hacia el año 2006:

[Y]o gozaba charlar con ella, y en un Festival se me acerca y me dice: ‘Miguel, tú deberías tener un grupo de danza’, yo le dije: ‘Maestra, somos un grupo’. Entonces iban bailando cuatro, eran tres hombres y una mujer: cuatro bailarines. (. . .) ‘Miguel, cuatro no es un grupo’. Me quedé: ‘Maestra, es su percepción de grupo...?’. ‘No, entiéndeme, cuatro no es un grupo’. Me dijo: ‘Trabajar lo grupal es súper interesante en lo creativo, el reto que provoca, trabajar con más de diez personas’. Cuando me dijo eso yo le dije ajá, sí, cuándo (. . .) O sea, en México ¿cómo voy a poder hacer eso? (Mancillas 2019)

La subvención recibida del programa federal permitió que en el año anterior a la gran pandemia se llevara a cabo la creación de una pieza de danza contemporánea de gran formato cuyo análisis nos hace preguntar, no libres de angustia, por los derroteros que a nuestra práctica esperan. *Las buenas maneras* fue la última pieza de creación propia que la agrupación realizó antes de entrar al *standby* de la primera fase de contingencia mundial en marzo del 2020²⁰, transcurrido más de un año nos seguimos preguntado ¿cuáles serán ahora *las buenas maneras* de conducirnos como seres danzantes? ¿Cómo habremos de recuperar la caricia total y el aliento próximo?

Esta situación la tendríamos que entender compartida (. . .), que no se nos hagan los cordones en donde no se nos permita el uso de nuestra inteligencia (. . .) ¿Qué tanto va a ser nuestro atrevimiento? ¿De qué manera la vamos a vivir? ¿Ya no nos vamos a tocar? ¿Ya no nos vamos a enfrentar con un espectador? ¿Vamos a creer que conocemos un tigre porque lo vemos en la televisión? No es lo mismo. Las artes escénicas [son] el enfrentamiento del cuerpo con el cuerpo, donde el individuo está resolviendo delante de ti y se está poniendo en los niveles más profundos de vulnerabilidad para poder llegar a esos lugares de interacción entre quienes ven y

²⁰ La compañía inició dicho año con las visitas de la norteamericana Dardi McGinley y Roberta Carreri del Odin Teatret, y la contingencia les obligó a cancelar funciones del homenaje a Martha Bracho. Los meses siguientes continuaron trabajando bajo las cláusulas sanitarias, entre sus actividades virtuales destacan: la 8va Semana de Letras y Cuerpos, el ciclo “Fases: la construcción del cuerpo” en el marco de las Fiestas del Pitic, los cursos del Núcleo Antares, su participación en el Festival Un Desierto para la Danza, y desde noviembre arrancaron funciones del programa “Piezas para armar”, un viaje a coreografías de los noventa y principios de siglo del repertorio de la compañía, promovido por sus mismas/os integrantes.

quienes hacen. Esa parte, ¿no la vamos a defender? Yo la defendería (. . .) yo empecé siendo un espectador, yo quiero seguir siendo un espectador (Mancillas 2021).

© Paulina María López Vega

Fuentes de consulta:

- Alarcón, Alonso. «Masculinidades polimórficas en la coreografía contemporánea mexicana (2000-2015).» Tesis de maestría. Universidad Veracruzana, 2017. pdf.
- «Antares Danza Contemporánea.» diciembre de 2016. Secretaría de Cultura. México VIII Encuentro de las Artes Escénicas.
<http://fonca.cultura.gob.mx/historico/enarte2016/antares-danza-contemporanea/?idioma=&cid=5465>. 12 de febrero de 2021.
- «Antares estrenará *Las buenas maneras* en el Teatro de la Ciudad.» 17 de julio de 2019. Secretaría de Cultura. Gobierno de la ciudad de México.
<https://www.cultura.cdmx.gob.mx/comunicacion/nota/0825-19#:~:text=Antares%20Danza%20Contempor%C3%A1nea%20es%20una,Unidos%20y%20Am%C3%A9rica%20del%20Sur>. 6 de enero de 2021.
- Castaneda, Carlos. *Viaje a Ixtlán*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- «Cognatus» s.f. Glosbe. <https://es.glosbe.com/la/es/cognatus>. 8 de enero de 2021.
- «Con “Las buenas maneras” cerrará el Festival Veracruz Escena Contemporánea.» 13 de noviembre de 2019. <http://www.masnoticias.mx/con-las-buenas-maneras-cerrara-el-festival-veracruz-escena-contemporanea/>. 14 de noviembre de 2019.
- Delgado, Adriana. *Danza desde el amar. Acercamiento filosófico para la construcción de los principios en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la danza. Respeto al cuerpo∞ persona*. Morelia: Morevalladolid, 2018.
- Fediuk, Elka. «Proyecto posideológico y el teatro de grupo en Latinoamérica.» *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. No. 17-julio (2013): 41-55.
<https://docplayer.es/65303905-Proyecto-posideologico-y-el-teatro-de-grupo-en-latinoamerica-elka-fediuk-universidad-veracruzana-mexico-grupo-hermetico.html>.
- Fratini, Roberto. *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia en la danza*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2018.
- «Gana Miguel Mancillas el 31° Premio Nacional de Danza José Limón.» 2018. *Instituto Sinaloense de Cultura*.
http://www.culturasinaloa.gob.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=12190:gana-miguel-mancillas-el-31-premio-nacional-de-danza-jose-limon&catid=35&Itemid=168. 7 de octubre de 2020.
- «Inaugurará ISC edición 27 de la Muestra Un Desierto para la Danza.» *Instituto Sonorense de Cultura*. 26 de abril de 2019.
<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:AJ29-8nBRsJ:isc.gob.mx/devel/2019/04/26/inaugurara-isc-edicion-27-de-la-muestra-un-desierto-para-la-danza/+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=mx>.
- «Invita Antares a la VII Semana de Letras y Cuerpos.» *Instituto Sonorense de Cultura. Gobierno del Estado de Sonora*. 3 de octubre de 2018.
<http://isc.gob.mx/devel/2018/10/03/invita-antares-a-la-vii-semana-de-letras-y-cuerpos/>.
- Luna, Rocío. *Una pedagogía para la danza contemporánea desde la propia corporalidad*. Versión inédita, 2020. pdf.
- Mancillas, Miguel. *Descubriendo Artes Escénicas. Miguel Mancillas*. Entrevista realizada por Ulises Ortega. 30 de enero de 2021.
<https://www.facebook.com/TeatrosCdMexico/videos/754607125176738/>.
- . *Estado actual de la pieza "Las buenas maneras"*. Entrevista personal. 17 de diciembre de 2020.
- . "Las buenas maneras" en el marco del Festival Veracruz Escena Contemporánea. Entrevista personal. 14 de noviembre de 2019.

- Menoyo, Pedro. «Etimología de familia.» s.f. Etimologías de Chile. <http://etimologias.dechile.net/?familia>. 8 de enero de 2021.
- «Miguel Mancillas.» 27 de agosto de 2008. *Sistema de Información Cultural México*. http://sic.gob.mx/ficha.php?table=artista&table_id=1879#:~:text=Nacido%20en%20Hermosillo%2C%20Sonora%2C%20M%C3%A9xico, Maestro%2C%20bailar%2C%20ADn%20y%20core%C3%B3grafo.&text=Desarrolla%20su%20carrera%20como%20ejecutante,de%20M%C3%A9xico%20y%20Montreal%2C%20 16 de noviembre de 2020.
- Moncada, Carlos. *Un Desierto para La Danza. 25 años de movimiento mágico en Sonora*. Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 2018. pdf.
- Piñón, Aliada. «La compañía Antares Danza Contemporánea celebra 30 años.» *El Universal* 3 de mayo de 2017. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-espectaculares/2017/05/3/la-compania-antares-danza-contemporanea-celebra-30-anos>.
- «Propinquus En español.» s.f. Glosbe. <https://es.glosbe.com/la/es/propinquus>. 8 de enero de 2021.
- Ramírez, Yaeko. «El cuerpo grotesco y lo femenino en las coreografías Were Wolf Heart de Dalel Bacre y Stereo Tipo Cosmo Politan de Pilar Gallegos.» Tesis de Maestría. Universidad Veracruzana, 2021. En proceso.
- Schopenhauer, Arthur. «Escrito concursante sobre la libertad de la voluntad.» *Schopenhauer, A. Los dos problemas fundamentales de la ética*. España: Siglo veintiuno, 1993. 35-132. pdf.
- «Significado del número 15.» s.f. SignificadoPediA. <https://www.significadopedia.com/numerologia/numero-15/>. 30 de enero de 2021.
- Tortajada, Margarita. «Antares, de danza impecable y colisiones.» (coord.), Adriana Guzmán. *México coreográfico. Danzantes de letras y pies*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Coordinación Nacional de Danza, 2017. 239-260. pdf.
- . «Danza de identidad: Cecilia Appleton y Miguel Mancillas.» *Reflexiones Marginales* (30 de noviembre de 2016 #36, Dossier). <https://reflexionesmarginales.com.mx/blog/2016/11/30/danza-de-identidad-cecilia-appleton-y-miguel-mancillas/>.
- . «La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces.» *Tiempo Cariátide* (Núm. 95): 73-80. pdf.
- «XXV Festival Nacional e Internacional de Danza Contemporánea Oc'-Ohtic.» diciembre de 2019. *Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán*. <http://www.culturayucatan.com/files-content/general/71ee3e6a15ee22807aaa3587d5ef0c1d.pdf>. 2 de diciembre de 2020.