Problemática de la recepción y la expectatorialidad en la danza contemporánea: estudio de públicos en Guadalajara (2025)

Martha Hickman Iglesias

Universidad de Guadalajara

marthahickman@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-0403-1678

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro

LIMINAL REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

e-ISSN: 3028-9718

©Martha Hickman, 2026. Publicado por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» (Lima, Perú). Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

Citar como: Hickman, M. (2026). Problemática de la recepción y la expectatorialidad en la danza contemporánea: estudio de públicos en Guadalajara (2025). *Liminal: Revista de Investigación en Artes Escénicas,* (5). https://doi.org/10.69746/liminal.a100

Revisado por pares
Recibido: 13/12/2025
Aceptado: 25/03/2026

Resumen

Este artículo presenta una investigación cualitativa que analiza cómo las audiencias de Guadalajara construyen sentido frente a la danza contemporánea y qué papel desempeñan las narrativas escénicas en esa experiencia. El estudio examinó la expectación generada por una pieza unipersonal abstracta, creada por la investigadora y presentada en julio de 2025, en versiones experimentales acompañadas por una canción popular. Se fundamenta en los conceptos de "Filosofía del teatro", de Jorge Dubatti (2024), y en el de "espectador posdramático", de Catherine Bouko (2010), articulando un enfoque mixto que combina investigación-creación y técnicas cualitativas.

Los resultados muestran que, ante una propuesta abstracta, los participantes construyeron relatos personales, dramatizaron signos opacos y generaron asociaciones influidas por sus marcos culturales y emocionales. La canción funcionó como mediación afectiva que facilitó comprensión y disfrute, al revelar estrategias interpretativas cercanas al melodrama más que a la lógica posdramática. Se concluye que es posible integrar dispositivos dramáticos sin comprometer la abstracción coreográfica. Como aporte, se propone el concepto de "espectador implícito abstracto" (Dubatti, 2024) como modelo teórico para ampliar la resonancia cultural y atender la problemática de públicos en la ciudad.

Palabras clave: audiencias; danza contemporánea; expectación; melodrama; posdramático.

Problematics of reception and spectatorship in contemporary dance: A study of audiences in Guadalajara (2025)

Abstract

This article presents a qualitative study that analyzes how audiences in Guadalajara construct meaning when engaging with contemporary dance and examines the role of stage narratives in that experience. The study explored audience expectation generated by an abstract solo piece

created by the researcher and presented in July 2025 in experimental versions accompanied by a popular song. The research is grounded in Jorge Dubatti's concept of Philosophy of Theatre (2024) and Catherine Bouko's concept of the postdramatic spectator (2010), articulating a mixed approach that combines research-creation with qualitative research techniques.

The findings show that, even when faced with an abstract proposal, participants constructed personal narratives, dramatized opaque signs, and generated associations shaped by their cultural and emotional frameworks. The popular song functioned as an affective mediation that facilitated understanding and enjoyment, revealing interpretive strategies closer to melodrama than to postdramatic logic. The study concludes that dramatic devices can be integrated without compromising choreographic abstraction. As an original contribution, it proposes the concept of the "implicit abstract spectator" (Dubatti, 2024) as a theoretical model to broaden cultural resonance and address audience development challenges in the city.

Keywords: audiences; contemporary dance; expectation; melodrama; postdramatic

Introducción

Este artículo[1] retoma el resultado de un estudio de espectadores de danza contemporánea en la ciudad de Guadalajara, México, a partir de las propuestas desarrolladas por Jorge Dubatti, en torno a la filosofía de la praxis artísticas, los estudios comparados de expectación[2] teatral, la fenomenología de espectadores y la tópica de espectadores, líneas que se traspolaron al campo específico de la danza[3]. A continuación, se presenta la problematización que dio origen a la investigación, junto con las teorías que la sustentan, el planteamiento metodológico, el análisis de la poética propia de la investigación-creación, los resultados obtenidos y la propuesta de espectador implícito abstracto, para exponer finalmente las conclusiones generales del estudio. Se espera que la información aquí reunida constituya un recurso útil para artistas, estudiantes, investigadores y gestores vinculados a la danza contemporánea.

Problematización

A lo largo de la historia de la danza se han configurado diversas poéticas que orientan la creación coreográfica y la recepción del movimiento, desde la estética clásica —centrada en la simetría, la técnica y la representación narrativa— hasta las poéticas modernas y posmodernas, donde el cuerpo se convierte en vehículo emocional o en un objeto cotidiano y minimalista. En el contexto contemporáneo, estas poéticas se diversifican en vertientes individuales, políticas, espaciales, tecnológicas, híbridas y de improvisación, cuyos lenguajes abstractos plantean desafíos específicos para la expectación.

La consolidación de la danza moderna en México se sitúa, de manera formal, en los inicios de la década de 1940 con el trabajo creativo de las coreógrafas estadounidenses Waldeen y Anna Sokolow. Ambas creadoras articularon sus propuestas estéticas con el ideario nacionalista posrevolucionario, mediante la integración en sus obras de imágenes y símbolos asociados con la Revolución Mexicana. Esta conjunción entre influencias extranjeras y contenidos identitarios configuró una plataforma artística que marcaría el desarrollo posterior del campo dancístico en el país; como señala Tortajada (1995), "su

[1] Aquí se expone el proceso y resultado de una investigación posdoctoral titulada "Problemática en la recepción y los públicos de la danza contemporánea. Redefiniendo las narrativas escénicas", realizada en el Proyecto Filo: CyT FC22-089 "Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires 1901-1914", dirigido por el Dr. Jorge Dubatti y radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

[2] En la presente investigación se emplea el término expectación, siguiendo la propuesta de Dubatti (2024), quien plantea un desplazamiento respecto del concepto de recepción. A diferencia de este último, asociado a una posición contemplativa, la expectación implica una experiencia activa, encarnada e intersubjetiva, en la que el espectador participa en la construcción de sentido desde su vivencia en el acontecimiento escénico.

[3] El planteamiento inicial de esta investigación se publicó en las memorias del 3er Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural (Hickman, 2025b). El presente artículo constituye una versión ampliamente revisada y original.

planteamiento innovador y vigoroso estableció las bases de una corriente que se expandiría durante las dos décadas siguientes" (p. 244).

Hacia los años sesenta, se produjo una transformación significativa en el panorama escénico. De acuerdo con Rueda (2017), emergió en México un nuevo género: la danza contemporánea, caracterizada por la diversificación de lenguajes y técnicas al servicio de búsquedas coreográficas orientadas a la expresión personal de problemáticas humanísticas, con una perspectiva más universal que la adoptada por la danza moderna mexicana. Asimismo, se distinguió por el desplazamiento de la narrativa escénica tradicional y por la exploración del movimiento abstracto como vía para condensar el sentido de la obra desde el trabajo corporal y compositivo, en lugar de recurrir a recursos literales o miméticos (Hickman, 2023).

En la ciudad de Guadalajara, considerada la segunda urbe más importante de México, no se consolidó un movimiento de danza moderna equiparable al desarrollado en la capital del país, debido a que las preferencias sociales se orientaban primordialmente hacia la danza clásica y el folclor. La danza contemporánea[4] se introdujo formalmente en 1973 con la labor de Onésimo González, cuya trayectoria como intérprete y creador en danza moderna y contemporánea a nivel nacional resultó decisiva para la configuración inicial del campo (Tortajada, 2006). Posteriormente, en la década de 1980, la llegada de Olivia Díaz fortaleció este proceso, al aportar una formación sustentada en técnicas, lenguajes y metodologías adquiridas en centros de investigación coreográfica en la capital, con lo cual se formó una generación de bailarines, fundamental para el desarrollo de la escena local en los años noventa (Hickman, 2023).

Desde entonces, la danza contemporánea de Guadalajara ha experimentado una progresiva diversificación de sus lenguajes escénicos y, a partir de los primeros años del siglo XXI, se perfiló como una danza caracterizada por mayores niveles de profesionalización, la consolidación de agrupaciones independientes y una creciente articulación con los circuitos nacionales e internacionales mediante talleres, residencias y colaboraciones externas.

En este contexto, la danza contemporánea en Guadalajara se ha constituido históricamente como un campo plural, experimental y en constante redefinición de sus lenguajes escénicos. Sin embargo, pese a su relevancia dentro del panorama artístico local, subsiste una problemática señalada de manera reiterada por creadores[5], gestores culturales y periodistas: la limitada asistencia de públicos y las dificultades de comprensión, experimentadas por los espectadores, frente a lo que acontece en escena. Asimismo, en investigaciones previas desarrolladas por la autora de este artículo, desde los enfoques de la sociología del arte y la gestión cultural (Hickman, 2023 y 2025a) se advierte que, en Guadalajara, uno de los factores que incide en la baja afluencia radica en la incomprensión perceptiva, asociada al carácter abstracto y posdramático que caracteriza a esta práctica artística.

El distanciamiento entre obra y espectador no es un fenómeno reciente: la danza contemporánea de Guadalajara se ha alejado de estructuras narrativas convencionales para explorar lenguajes minimalistas, performativos y multisensoriales. Sin embargo, esta apuesta por la experimentación ha generado retos significativos en la recepción, particularmente en públicos formados bajo lógicas dramáticas —como las del teatro tradicional o los productos audiovisuales—, quienes suelen buscar significados claros, historias reconocibles o referentes culturalmente compartidos. En consecuencia, la brecha perceptual entre

[4] En el presente estudio se adopta el término danza contemporánea en un sentido amplio, con el propósito de integrar las distintas corrientes, estilos y técnicas desarrolladas en Guadalajara. Aunque estas expresiones presentan especificidades formales y metodológicas, comparten rasgos estéticos y estructurales convergentes —entre ellos la inclinación hacia la abstracción, el uso de signos escénicos opacos y el distanciamiento de la narrativa tradicional—, además de enfrentar problemáticas similares en torno a la recepción y la limitada afluencia de públicos. Esta situación contrasta con lo que ocurre en la danza clásica y la danza folclórica de la ciudad, cuyos públicos muestran mayores niveles de asistencia y estabilidad. Para más información de los estilos, tendencias y corrientes que se han desarrollado en la ciudad, consulte Hickman (2023, pp. 136-142).

[5] Este texto no utiliza lenguaje inclusivo, solo cuando es relevante destacar la presencia de hombres y mujeres, como en la muestra de la investigación.

https://doi.org/10.69746/liminal.a100

las propuestas coreográficas actuales y las expectativas del público continúa ampliándose, lo que vuelve necesario examinar con mayor profundidad los procesos de expectación, los modelos de interpretación y los marcos culturales desde donde se construye sentido frente a la danza contemporánea.

A partir de este vacío de accesibilidad simbólica, se busca indagar en el impacto que la ausencia de narrativas dramáticas en la danza contemporánea genera el problema de la baja concurrencia del público a las presentaciones escénicas en Guadalajara. Esta investigación propone que una de las principales causas de esta problemática es que el público, al no entender las obras, se siente confundido y alejado, y que, al proporcionarle un dispositivo dramático, podría mejorar la vinculación afectiva con la expresión y la *poiesis* corporal, lo que propiciaría un futuro interés por expectar este tipo de manifestación dancística.

El objetivo general de esta investigación fue desarrollar una investigación cualitativa sobre las audiencias de la danza contemporánea en Guadalajara, mediante el uso de la creación y la muestra de una pieza unipersonal ejecutada con una canción popular, con el fin de identificar el papel que desempeñan las narrativas escénicas en la comprensión de esta práctica artística.

Este estudio se fundamenta teóricamente en la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti (2024), quien propone desplazar el foco de la recepción hacia la expectación: un proceso activo, encarnado y situado, mediante el cual el espectador produce conocimiento desde su experiencia perceptiva. La investigación se inserta, así, en una línea que articula la investigación-creación, la fenomenología de espectadores, las teorías del espectador posdramático y las estructuras melodramáticas como mediaciones culturales.[6]

Marco teórico

En Guadalajara, la recepción de la danza contemporánea enfrenta desafíos debido a la dificultad de consolidar audiencias y generar experiencias significativas. Este marco teórico integra aportes de la Filosofía del Teatro, el espectador posdramático y el melodrama para analizar cómo se configura la expectación y qué retos enfrenta su fortalecimiento.

Filosofía del Teatro y expectación en la danza contemporánea

El enfoque de la Filosofía del Teatro[7] de Jorge Dubatti (2024) permite pensar la danza como acontecimiento convivio-poiético-expectatorial. Desde esta perspectiva, el teatro —y por extensión la danza— es, ante todo, un acontecimiento viviente, una transformación del espacio y los cuerpos, y una experiencia fenomenológica que articula fuerzas, acciones e intensidades. La expectación, junto con el convivio y la *poíesis* corporal, constituye un componente indispensable del hecho escénico, ya que sin espectador no hay acontecimiento.[8]

La Filosofía de la Praxis Artística se entiende como "la producción de conocimiento y pensamiento en/desde/para/sobre la praxis teatral, desde una razón práctica o razón de la praxis, que radica en los haceres y saberes del 'teatrar' del acontecimiento" (Dubatti, 2024, pp. 20-21). La razón de la praxis se refiere a que el estudio del acontecimiento teatral, en tanto experiencia empírica, se realiza a partir de la observación y la comprobación fenomenológica, con una marcada diferencia entre la razón lógica —que puede contradecir la experiencia empírica— y la razón bibliográfica —limitada a la opinión de un docto—. Esto es, la razón de la praxis es la del acontecer, que se adapta a cada situación de acuerdo con sus

[6] Se destaca un especial agradecimiento al Doctor Jorge Dubatti, por el conocimiento compartido y la guía experta durante todo el proceso de esta investigación.

[7] Dubatti (2024) distingue tres dimensiones desde las cuales es posible estudiar las artes escénicas: (1) la filosofía del acontecimiento teatral en diálogo con las grandes ramas filosóficas; (2) la filosofía de la praxis artística, basada en la razón práctica que emerge del hacer escénico; y (3) la filosofía de las ciencias del teatro o teatrología, orientada al conocimiento de las condiciones epistemológicas del campo.

[8] Para esta investigación resultan centrales los estudios que Dubatti realiza desde la filosofía de la praxis, los estudios comparados de expectación, la fenomenología de espectadores y la tópica de espectadores.

necesidades específicas. El estudio desde la praxis artística construye hipótesis "que se preocupan por aproximarse cada vez más a la intelección de la manifestación fenomenológica" (Dubatti, 2024, p. 51). Puesto que el teatro y la danza son acontecimientos, se debe seguir una razón de ese acontecimiento, que permita proponer una manera propia de producir conocimiento.

Para abordar los estudios comparados de la expectación teatral, primero se debe entender el concepto de teatro comparado, que, en palabras de Dubatti (2024), "estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales, interterritoriales, supraterritoriales o intraterritoriales, y en permanente dinamismo territorial, en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización" (p. 60). Así, los estudios comparados de la expectación posibilitan observar cómo ciertas formas de recepción se configuran en territorios específicos, ya que atienden según sus particularidades socioculturales.

En la teoría de Jorge Dubatti (2024), el concepto de expectación constituye uno de los tres pilares fundamentales del acontecimiento teatral, junto con el convivio y la *poíesis* corporal. No se limita a la contemplación pasiva, sino que implica una experiencia activa, intersubjetiva y transformadora, en la cual el espectador 'vive-con' lo que acontece en escena, se deja afectar y cocrea sentidos en el marco del convivio. La expectación, en este sentido, no solo observa, sino que participa emocional y cognoscitivamente del fenómeno poético, pues configura al teatro como un acto viviente y comunitario.

Por otro lado, la fenomenología de espectadores propone que cada espectador constituye un territorio complejo, atravesado por memoria, subjetividad, afectos y corporalidades diversas, todo lo cual incide en la manera en que se percibe y apropia la obra. Propone, así, pensar al espectador como aquella persona que "se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia de un mundo existente y dotado de singular complejidad. Revelación muchas veces imprevisible, sorpresiva, desconcertante, según nuestra experiencia" (Dubatti, 2024, p. 193).

A partir de su investigación de la tópica de espectadores, Dubatti (2004) presenta inicialmente siete conceptos de espectador: espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario o increpado. Esta clasificación permite entender que la expectación es un fenómeno plural y que las coreografías interpelan de modos distintos a públicos heterogéneos.

En esta investigación, se aborda también el concepto de *espectador emancipado* de Jacques Rancière (2010), relacionado con el cuestionamiento al rol pasivo del espectador dentro de las artes escénicas. Rancière propone resignificar esta relación al sostener que el público es capaz de elaborar sentidos propios, reflexionar y activar procesos interpretativos, de modo que se convierte en un agente activo de la experiencia artística.

> El espectador también actúa [...] observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone. (pp. 19-20)

Este planteamiento destaca que el espectador tiene la facultad de intervenir activamente en la construcción del sentido, al cuestionar la separación clásica entre quienes generan conocimiento y quienes simplemente lo consumen. Así, el espectador emancipado es aquel que reconoce y pone en práctica su habilidad para interpretar y contribuir a la comprensión de la obra, convirtiendo la experiencia estética en un ejercicio de pensamiento y reflexión (Rancière, 2010).

El espectador posdramático y la expectación en la danza contemporánea

El teatro posdramático y la danza contemporánea comparten una profunda afinidad estética y conceptual. Catherine Bouko (2010) afirma que el teatro posdramático comparte con la danza contemporánea una lógica interartística y no jerárquica, en la que distintos lenguajes —movimiento, imagen, sonido, palabra— coexisten sin subordinarse a la dramaturgia textual. En ambos casos, la creación escénica se construye a partir de la fragmentación, la superposición de signos y la exploración del cuerpo como material autónomo. Este principio de autonomía corporal implica una ruptura con la concepción del cuerpo como vehículo de representación: el intérprete ya no encarna personajes ni reproduce narrativas preexistentes, sino que produce presencia, energía y acontecimiento. En esta estética, el cuerpo deja de ser soporte del discurso dramático para devenir signo de su propia existencia en escena: "el lenguaje posdramático se compone de más signos no lingüísticos que lingüísticos. El dispositivo ya no incluye el drama en su centro; el texto ya no determina los demás signos escénicos. La performatividad prevalece sobre la representación extraescena" (Bouko, 2010, p. 28).

Bouko (2010) plantea que el espectador posdramático ya no puede ocupar el lugar pasivo del receptor que decodifica un mensaje preestablecido; por el contrario, debe asumir una postura activa, perceptiva y reflexiva ante un acontecimiento escénico que se caracteriza por la fragmentación, la opacidad de los signos y la suspensión del sentido. En este paradigma, la experiencia estética se transforma en un proceso de construcción compartida del significado, donde el espectador deja de ser un destinatario para convertirse en coautor del acontecimiento teatral.

El espectador posdramático debe desarrollar una disposición sensible que privilegie la atención, la intuición y la apertura hacia la ambigüedad. Su papel consiste en mantener el sentido en suspensión, permitiendo que los significados emerjan de forma provisional, fragmentaria y fluctuante (Bouko, 2010). Sin embargo, este es uno de los principales problemas a los que se enfrenta la danza contemporánea en Guadalajara: el espectador, al no estar consciente o familiarizado con lo que se espera de él en las presentaciones, siente confusión o frustración, por tanto, un rechazo a la danza contemporánea en general.

El melodrama y la canción popular

En la presente investigación resultó pertinente analizar los resultados a partir del concepto de melodrama, en tanto matriz cultural presente en la canción popular mexicana y con fuerte arraigo en el imaginario colectivo de Guadalajara. Lo anterior se sustenta en la decisión metodológica de articular una coreografía abstracta con una canción popular, lo que permitió observar el impacto de dicha mediación en la apreciación y construcción de sentido frente a la danza contemporánea.

El concepto de melodrama en la teoría cultural latinoamericana, especialmente en la obra de Jesús Martín-Barbero (1987), se comprende no como un simple género narrativo, sino como una forma cultural que articula emociones, valores y estructuras de reconocimiento colectivo.

Según Pareja (2022),

> El melodrama puede entenderse como una forma narrativa cuyo rasgo más destacado es la emocionalidad que impregna a las historias; personajes y diálogos pertenecen a la ficción que dialoga estrechamente con la realidad a través de elementos de moral, tragedia, comedia e historia. Por ende, interactúa de modo directo con la audiencia y su estética se vincula con la cultura popular de diversas maneras. (p. 131)

Por su parte, Martín-Barbero (1987) expone que funciona como una forma de mediación entre lo individual y lo colectivo. Es decir, el melodrama no solo cuenta historias de amor, sacrificio o traición, sino que permite a los sujetos reconocerse en los conflictos morales y afectivos que estas historias representan.

En la canción popular mexicana contemporánea, el melodrama se manifiesta en la exaltación de los afectos extremos: el amor, el desamor, la traición, la pérdida y el sacrificio. Estos temas no solo remiten a historias personales, sino que condensan imaginarios sociales profundamente enraizados. Las letras expresan un carácter emocional que reproduce la tensión entre lo individual y lo colectivo, lo íntimo y lo público. Como señala Martín-Barbero (1987), la eficacia del melodrama reside en su capacidad de producir identificación emocional, es decir, de permitir que los públicos se reconozcan en los sentimientos narrados.

Para esta investigación, el melodrama ofrece una clave útil: las emociones son formas de conocimiento y reconocimiento, capaces de construir vínculos entre obra y espectador. Su presencia en la cultura popular sugiere que las coreografías podrían explorar narrativas o afectividades dialogantes con estas estructuras sensibles, para facilitar la identificación del público sin renunciar a la experimentación contemporánea.

Metodología

La investigación se desarrolló bajo un diseño mixto de investigación-creación e investigación cualitativa, que se realizó en las ciudades de Guadalajara (México) y Buenos Aires (Argentina) a lo largo de dieciocho meses.

Tomando como referencia la filosofía teatral y los estudios de teatro comparado, se propusieron dos variables de estudio:

1. Expectación: con el propósito de reconocer el nivel de implicación, comprensión, emociones y sensaciones que la audiencia experimenta al presenciar la pieza coreográfica.

2. Fenomenológica territorial: con el objetivo de observar las actitudes, respuestas, nivel de implicación y otros aspectos manifestados por los espectadores durante la experiencia de la coreografía.

Gómez-Urda (2022) expone que “los procesos de investigación-creación objeto de estudio parten de una hipótesis de base artística y se desarrollan mediante diferentes metodologías de investigación, en encuentros interdisciplinares entre las artes y las ciencias sociales” (p. 244). Con base en el método investigación-creación, se creó una coreografía unipersonal de aproximadamente cinco minutos, construida mediante laboratorios de improvisación apoyados en los 5 Ritmos, de Gabrielle Roth (1989), y la eukinética, de Rudolf Laban (1989). Como resultado de la exploración de estos materiales, se elaboró una pieza abstracta, sin narrativa explícita y sin música, con el fin de conservar la autonomía *poiética* del movimiento.

La selección de la canción popular fue el resultado de una escucha de más de doscientas canciones de diversos géneros, tanto en español como en inglés —principalmente interpretadas por mujeres—, las mismas que se delimitaron en diez canciones que cumplían con los requisitos necesarios para esta investigación-creación —formar parte del imaginario colectivo, interpretada por una mujer, que fuera evidente la narración de una historia, duración aproximada—, para elegir finalmente la canción *Así fue*, de Juan Gabriel, interpretada por la cantante mexicana Yuridia.

Posteriormente, con el objetivo de examinar cambios en la expectación y las interpretaciones producidas por los espectadores al incorporar o suprimir un dispositivo narrativo-musical, se diseñaron cuatro versiones experimentales que serían ejecutadas por Martha Hickman:

1. Coreografía sin música, para analizar la apreciación del espectador apoyada en la *poiesis* corporal.

2. Coreografía con la canción popular, para relacionar la apreciación de la *poiesis* corporal con la letra de la canción.

3. Coreografía sin música, e inmediatamente después, ejecutada con la canción. Para conocer los cambios en la expectación y construcción de sentido entre las dos ejecuciones.

4. Ejecución de la coreografía con la canción, para después realizarla sin música. Con el objetivo de conocer si la apreciación de la *poiesis* corporal tiene una mejor comprensión al tener la experiencia previa con la letra de la canción.

A partir de ese momento se hizo la fase experimental de la investigación-creación, que consistió en exponer las cuatro versiones de ejecución de la coreografía ante un grupo de personas que fungieron como muestra. Esto proporcionó la información necesaria para llevar a cabo la investigación cualitativa, considerada como una actividad sistemática que se orienta a la comprensión de los procesos sociales, su transformación, la toma de decisiones y la generación de un cuerpo de conocimientos estructurado y coherente (Sandín, 2003).

Las técnicas para recabar la información fueron:

1. Entrevista estructurada, para lo cual se diseñaron tres instrumentos de preguntas orientadas a conocer cuatro aspectos de la expectación: Inefabilidad, asociación libre, historia percibida y emoción.

2. Observación territorial, a través de grabaciones de los espectadores durante la expectación de cada una de las versiones, además de grabaciones de las entrevistas.

Se seleccionó una muestra voluntaria diversa de doce personas mayores de dieciocho años, cuya única condición era que no fueran artistas o estudiantes de danza contemporánea. La muestra estuvo integrada por cinco hombres —técnico académico, arquitecto, productor audiovisual, docente de arte y empleado de gobierno— y siete mujeres —estudiante de gastronomía, ama de casa, docente/administrativa, música, administradora, ama de casa y maestra de primaria—. Cabe señalar que las personas de esta muestra no se dedican a ninguna disciplina dancística de manera profesional o aficionada.

La exposición experimental de la coreografía se llevó a cabo los días 10, 11 y 12 de julio de 2025, en el auditorio de la División de Artes y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. En cada presentación de las cuatro versiones estuvieron presentes tres personas de la muestra, a quienes se les implementó el instrumento de manera individual, inmediatamente después de la expectación de las respectivas versiones de ejecución de la coreografía. Posteriormente, dos meses después, se les hizo una pequeña entrevista con el objetivo de contrastar, a la distancia, el impacto emocional o reflexivo que tuvo el experimento escénico. Principalmente para indagar cómo se sentían mientras expectaron la coreografía y lo que recordaban de la experiencia escénica, esto es, conocer si la danza actuó como un dispositivo que los hizo pensar o sentir en su experiencia cotidiana.

Con la información obtenida de las entrevistas y la observación fenomenológica, se efectuó el análisis e interpretación de los datos, a través de la técnica de caracterización y codificación, lo que permitió tener un panorama amplio de lo que reflexionaron las y los integrantes de la muestra, a partir de la expectación de la coreografía. Con esto se pudo visualizar que, a pesar de tener puntos coincidentes, la experiencia es personal, pues depende de la historia de cada persona.

Poética de la coreografía y de la canción *Así fue*

La coreografía abstracta creada para la investigación-creación no narra la historia de la canción, sino que construye un universo propio basado en la exploración de emociones como la tristeza y la nostalgia, sin apoyarse en signos narrativos explícitos. Desde la perspectiva de Jorge Dubatti (2024), su poética se sitúa en un territorio presemiótico en el que el cuerpo produce significado antes de convertirse en signo:

> En el teatro todo se transforma en *poíesis*, pero no todo se transforma en signo. Creemos en una ley de poietización (todo se transforma en *poíesis*), no en una ley de semiotización (todo se transforma en signo). En el acontecimiento la *poíesis* corporal está compuesta por muchos ingredientes que no se transforman en signos. Esa zona

> "presemiótica" de la poética hace que ciertos componentes no se transformen en signos, pero sean condición de posibilidad para que los signos aparezcan, como hemos señalado en nuestra caracterización del 'cuerpo poético'. (pp. 18-19)

La pieza posee una estructura tripartita —inicio, desarrollo y cierre—, articulada a través del diseño espacial y la dinámica del movimiento: caminatas iniciales, frases que evolucionan orgánicamente y un desplazamiento final hacia el proscenio que convoca la mirada del público. El espacio vacío, las trayectorias diagonales y las pausas prolongadas configuran un territorio sensible donde la presencia adquiere densidad simbólica. El tiempo interno de la obra —adagio, sostenido, con irrupciones breves— genera una temporalidad subjetiva que profundiza la percepción del gesto.

La cualidad del movimiento oscila entre tensión y relajación, contención y expansión, de modo que produce una dramaturgia corporal basada en oposiciones energéticas. Las líneas angulares de brazos y torso, los cambios de peso, la repetición de gestos y la neutralidad facial construyen una poética del cuerpo que se ofrece como superficie de lectura abierta. Aunque la coreografía es abstracta, algunos espectadores establecieron vínculos con el melodrama de la canción, lo cual confirma que la poética del movimiento puede activar imaginarios afectivos incluso sin narrativa explícita. La obra, entonces, despliega una poética que emerge del cuerpo en su dimensión sensible, donde la abstracción se convierte en un dispositivo para explorar estados emocionales profundos y para interpelar al público desde la experiencia corporal misma.

Por otro lado, *Así fue* es una canción del compositor mexicano Alberto Aguilera Valadez, mejor conocido como Juan Gabriel, quien es uno de los más prolíficos compositores de música popular de México. Como expone Raimond-Kédilhac (2011), "Juan Gabriel, es popular, por la estética poética y por la corriente musical o lírica que subyace en sus composiciones, tales como la estructura versal y el vocabulario no especializado, así como por su extenso público receptor" (p. 6). Se caracteriza por contar historias en sus canciones, con un lenguaje accesible para toda la audiencia, por lo que impactan sus emociones vivenciales, ya que, por la sencillez de sus temas, es común que las personas se identifiquen con algunas de las obras. En México, las canciones de Juan Gabriel están presentes en el gusto de todos los estratos sociales de diversas generaciones.

A manera de anécdota, *Así fue* nos muestra a una persona que se enfrenta a su expareja, quien la busca para volver a estar juntos. De una manera sarcástica, disfrazada de buena actitud, la voz cantante lo rechaza y le externa que ya tiene otra relación en la que es feliz. Juan Gabriel, en esta canción, articula una poética basada en metáforas afectivas que representan el tránsito entre el dolor amoroso y la aceptación. El texto presenta imágenes del amor imposible como pérdida irrecuperable, del "ser divino" como figura redentora y de un amor nuevo entendido como aprendizaje que libera del pasado. La canción recurre a anáforas, paralelismos e hipérboles para intensificar el tono confesional y expresar un sufrimiento amoroso exacerbado. El tiempo funciona como eje simbólico al contraponer pasado y presente para mostrar la transformación emocional, mientras que las referencias corporales encarnan el duelo en términos físicos. La voz poética se construye desde una primera persona honesta, vulnerable pero firme, que encarna la ética del desapego. La interpretación de Yuridia intensifica esta poética mediante un tempo lento, una dinámica progresiva y una orquestación minimalista, que permiten que la voz funcione como acto de verdad emocional, donde cada nota traduce el proceso de duelo y aceptación.

El melodrama, según Martín-Barbero (1987), no solo aplica a la puesta en escena, sino también a la estructura dramática. Con cuatro sentimientos básicos como eje central: miedo, entusiasmo, lástima y risa. Estos sentimientos corresponden a cuatro situaciones, que identifica simultáneamente como sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas. Esas sensaciones son personificadas por cuatro personajes básicamente: el traidor, la víctima, el justiciero y el bobo.

En términos melodramáticos, la canción *Así fue* reproduce la estructura clásica del género, donde la protagonista es simultáneamente víctima y heroína. La figura del traidor —quien abandona y regresa— representa el agente de daño, mientras que el justiciero aparece como la figura amorosa que rescata afectivamente a la protagonista —no se identifica al bobo—. Este triángulo melodramático, analizado desde Martín-Barbero, condensa los ejes de culpa, reparación, ternura y justicia afectiva. No obstante, la canción subvierte parcialmente esta lógica al otorgarle a la protagonista agencia moral: es ella quien, desde un lugar de claridad afectiva, enuncia el cierre definitivo y afirma la validez del amor nuevo. Así, la poética global de *Así fue* se sostiene sobre la coexistencia de vulnerabilidad y dignidad, donde el "así fue" final funciona como símbolo de cierre emocional y aceptación del destino afectivo.

Resultados

Los resultados del análisis de las apreciaciones individuales de la expectación y del análisis fenomenológico territorial permiten complejizar el estudio realizado en esta investigación. A continuación, se exponen de manera sintética los resultados, aunque se señala que la interpretación de los datos y la redacción de los resultados se realizó de manera profunda, tanto en la experiencia individual como en la comparación entre cada una de las cuatro versiones de la ejecución de la coreografía, con y sin la canción popular.

A pesar de las similitudes en las experiencias de expectación, se identifica al espectador real que, como afirma Dubatti (2024), es un ser complejo, cuya expectación va a depender de su historia personal, sus gustos, su profesión, así como de infinitas variables que le generarán una expectación individualizada, comprobable en esta investigación. Los resultados muestran que cada versión generó experiencias diferenciadas. La ausencia de música provocó mayor expectativa, desconcierto, búsqueda de significado y necesidad de contexto, mientras que la presencia de una canción con letra favoreció una interpretación más emotiva, dramática y empática, lo que potenció la conexión del público con la obra. También se identificaron algunas similitudes, por ejemplo, los espectadores masculinos, al ver la coreografía sin música, construyeron, a partir de los signos opacos, narrativas relacionadas con la lucha interna por escapar de algo, mientras que las y los espectadores menores de 30 años, al ver la coreografía con la canción popular, lo relacionaron con una vivencia personal, empatizaron con la ejecutante y se reflejaron en el melodrama de la canción.

Las asociaciones libres registradas confirman que la música y su contenido verbal inducen una interpretación más autobiográfica y emocional, mientras que la ausencia de sonido orienta la percepción hacia aspectos visuales, estructurales y compositivos del movimiento. En este sentido, la canción opera como un detonante afectivo y narrativo que amplía el campo simbólico de la recepción escénica. Bouko (2010), al analizar la noción de placer del espectador, desarrollada por Ubersfeld, señala que este

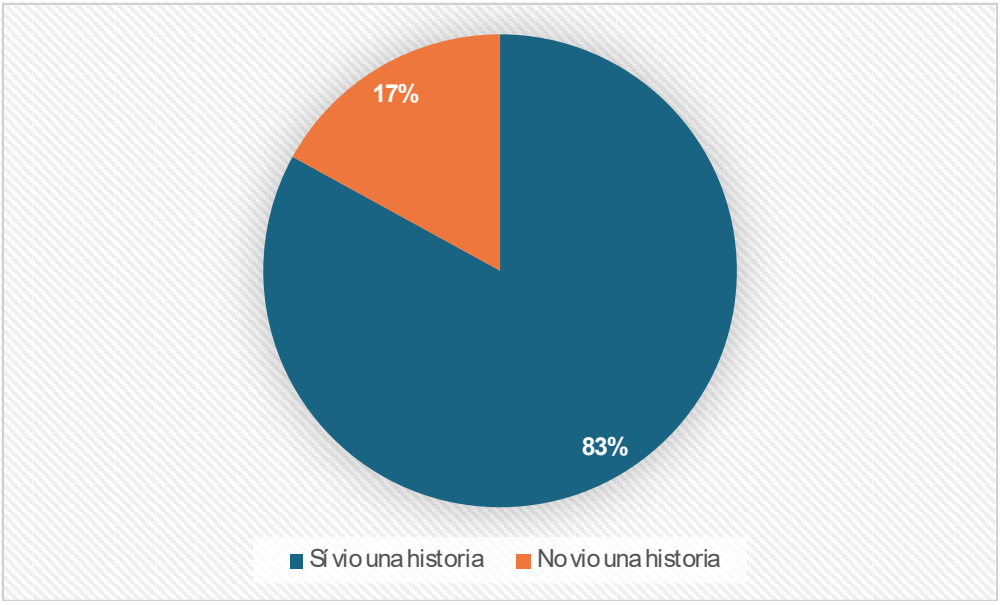
> proviene en gran medida del reconocimiento: reconoce el mundo fuera de escena gracias a los signos dramáticos. La transparencia de los signos, que permite este reconocimiento, constituye un fundamento del arte dramático. La noción de transparencia convierte la semiotización en un proceso relativamente sencillo: la relación entre el escenario y el mundo exterior se mantiene estrechamente, de modo que el espectador puede reconocer los mundos fuera de escena con bastante facilidad. (p. 122)

También se observa la individualidad en las historias y emociones que percibieron las personas; aunque algunas pueden ser símiles, todas tienen un enfoque personal. Quienes vieron una historia de amor, difieren en las particularidades como infidelidad, desamor, traición o, simplemente, una relación de pareja. Todas y todos produjeron "*poíesis* expectatorial y poíesis convivial en el acontecimiento" (Dubatti, 2024, p. 69), por lo que se convirtieron en espectadores-artistas. Además, el espectador que era docente de arte tuvo una mirada más crítica, mientras que la que era administrativa fue analítica en su percepción, participando como espectadores-críticos.

La mayoría de las y los espectadores refirió haber percibido una historia en las distintas versiones (ver Figura 1), aunque la canción popular intensificó la construcción de relatos con carga emocional.

Figura 1

Percepción de narratividad en la expectación de la coreografía abstracta



Nota. La figura refleja el resultado de la codificación de la categoría *Historia percibida*, en la que se puede observar que la mayoría de las personas integrantes de la muestra, construyeron una narrativa dramática durante la expectación de la coreografía.

Las narrativas emergentes se organizaron en dos tendencias principales: (1) relatos introspectivos o existenciales derivados de la observación del movimiento, y (2) narraciones centradas en el amor, el desamor o la infidelidad, directamente asociadas con la letra de la canción. Estos resultados confirman que, aun cuando la coreografía no presenta un relato explícito, la audiencia tiende a construir significados narrativos a partir del movimiento o de los estímulos musicales que acompañan la experiencia de expectación. Bouko (2010) expone que, en la danza contemporánea, "La ausencia de convergencia dramática entre los signos dificulta la lectura sintagmática dramática. Este drama ya no consolida los diversos componentes. Corresponde al espectador crear su propio sistema de significado dentro de la representación fragmentada" (p. 129).

Sin embargo, no fue suficiente con recibir los signos y transformarlos en emoción o reflexión, sino que tendieron a dramatizarlos. Esto no dependió únicamente del apoyo en la letra de la canción, ya que incluso quienes expectaron, sin la canción ni tener experiencia como espectadores de danza contemporánea, construyeron una historia propia, en base a algunos signos opacos que interpretaron dramáticamente —por ejemplo: un espectador relacionó bajar el torso con movimiento de brazos con la acción de hacer un hoyo en el suelo—; por lo tanto, se identifican como espectadores dramáticos. Esta dramatización, que se potencializó con la canción popular, indica también el gusto o la tendencia al melodrama, a través de historias que reflejaron la huida, el resurgimiento, la resiliencia, la salvación, la traición, etcétera.

Al cruzar la poética de la coreografía abstracta con la de la canción popular, la mayoría de las personas relacionaron el melodrama de la canción con los signos opacos. Es decir, a pesar de que el movimiento seguía sin proporcionar una narrativa, las y los espectadores dramatizaron la experiencia expectatorial, pero no todos vieron una representación textual de la letra de la canción, sino que, más allá de una recepción dramática, algunas personas realizaron su propia dramatización. Bouko (2010), al retomar la propuesta de Mervant-Roux, distingue entre isotopías narrativas e isotopías multisensoriales o temá-

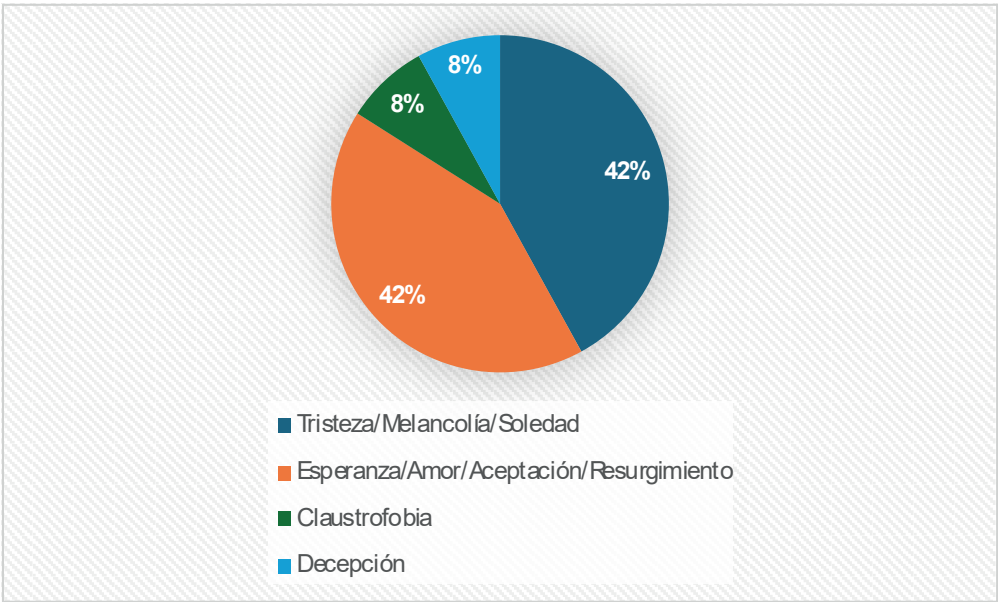
ticas. Señala que incluso en las *performances* más alejadas de toda intención narrativa, el espectador no puede dejar de dramatizar.

> Durante el proceso de dramatización, el espectador produce significado, pero la naturaleza de este difiere de la recepción dramática. El espectador de la representación no lee estrictamente el espectáculo ni sus signos. Estos son opacos e imposibilitan la lectura de la creación. El espectador se acerca a la obra de los intérpretes de una manera más global, a través de isotopías temáticas y multisensoriales. La creación de estas isotopías articula el proceso de dramatización. Estas son globales y no provienen de una traducción precisa de significantes en significados. (pp. 165-166)

Se observa, entonces, que algunas personas crearon isotopías temáticas que, si bien dramatizaron, no hicieron una lectura literal de la lírica. Esta funcionó únicamente como un tema o guía que los llevó a construir su propia dramatización, la cual se ve influenciada por sus características individuales.

Las emociones expresadas por las personas de la muestra se agruparon en dos núcleos afectivos predominantes: uno vinculado con sentimientos de esperanza, apertura y renovación; y otro relacionado con la tristeza, la melancolía y la soledad (ver Figura 2).

Figura 2
Distribución conceptual de emociones provocadas por la coreografía



Nota: El gráfico fue elaborado con información obtenida de la codificación de la categoría *Emoción*, en la que se identificaron cuatro grupos de emociones percibidas, de modo que se mantuvo la expectación personalizada de la muestra.

Estos datos sugieren que, aunque la canción propone una narrativa emocional específica, cada espectador construye una vivencia afectiva singular, mediada por su experiencia personal, sensibilidad y disposición perceptiva. Asimismo, se constató que el movimiento corporal, aun sin acompañamiento sonoro, posee la capacidad de generar respuestas emocionales significativas, lo que refuerza la idea del cuerpo como portador autónomo de sentido.

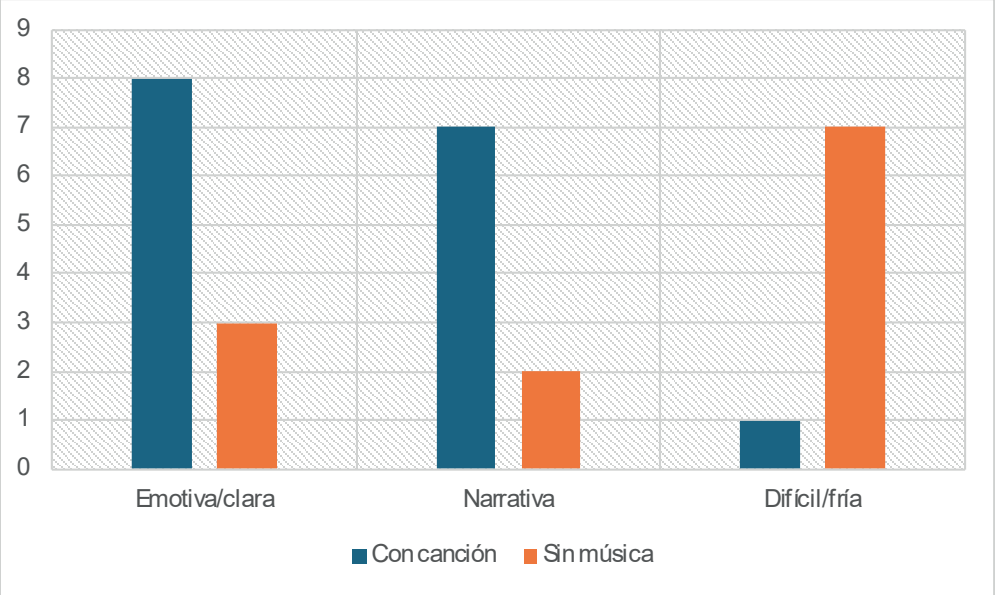
Finalmente, se analizaron de manera comparativa las versiones en las que se ejecutó la coreografía con y sin música, lo que alternó el orden de la presentación.

En la versión tres, donde la coreografía se presentó primero sin música y posteriormente con acompañamiento musical, se observó que una espectadora no encontró sentido narrativo ni emocional en la primera ejecución, aunque logró vincularse afectivamente en la segunda, principalmente por su afinidad con la canción. Otra persona manifestó que la primera parte le resultó larga y monótona, mientras que la versión con música favoreció su involucramiento, al volver la experiencia más dinámica y accesible.

En contraste, la tercera persona disfrutó ambas ejecuciones, pues valoró la expresividad corporal por encima del componente sonoro. Aun así, todas coincidieron en preferir la coreografía con la canción, al considerarla más envolvente y emocionalmente clara (ver Figura 3).

En la versión cuatro, donde se invirtió el orden de presentación —primero con música y luego sin ella—, la preferencia no fue unánime. Dos personas se inclinaron por la versión con música, mientras que una destacó su aprecio por la ejecución sin acompañamiento, al considerar que permitía una conexión más directa con el movimiento. Quienes prefirieron la ejecución con música señalaron que la letra facilitaba la comprensión emocional de la escena, mientras que, en ausencia del sonido, la coreografía se percibía más fría y hermética, aunque reconocieron que el cuerpo de la intérprete seguía transmitiendo una carga expresiva significativa (ver Figura 3).

Figura 3
Comparación de percepciones entre la expectación sin música y la expectación apoyada en la canción popular



Nota: El gráfico fue elaborado con información obtenida de la codificación de la categoría Comparación entre versiones. Las columnas corresponden al número aproximado de menciones en las entrevistas, tanto en la expectación de la coreografía sin música, como la coreografía interpretada con la canción popular.

En conjunto, los resultados muestran que el movimiento corporal posee un potencial expresivo autónomo, capaz de generar conexión y sentido por sí mismo. Sin embargo, la presencia de música y letra potenció la experiencia estética y emocional, al ofrecer un referente interpretativo más concreto que facilita la identificación y el disfrute de la obra. En ese sentido, la canción popular actúa como mediadora semántica y afectiva, ya que fortalece la empatía y la accesibilidad de la propuesta coreográfica.

De acuerdo con la expectación de la muestra, se concluye que, con relación al espectador emancipado de Rancière (2010), todas y todos fueron espectadores que, más allá de la contemplación, fueron capaces de interpretar, pensar y dar sentido a lo que vieron en el escenario, aun cuando no hubieran asistido antes a una función de danza contemporánea. Es decir, el que no conocieran o no estuvieran familiarizados o familiarizadas con este lenguaje artístico, no fue impedimento para que se convirtieran en espectadores activos, ya que la pieza y su experimento con la canción popular propició esta visión, transformando la experiencia estética en una experiencia de emoción, pensamiento y reflexión.

Por otro lado, el análisis de las manifestaciones gestuales durante las entrevistas mostró que todas las personas participantes evidenciaron algún grado de implicación emocional con la experiencia escénica. Las variaciones en la expresividad corporal y la intensidad emocional reflejan la diversidad de modos de expectación, aunque coinciden en señalar que la vivencia fue significativa, movilizadora y reflexiva. Ningún

espectador o espectadora manifestó indiferencia —incluso un espectador reprodujo algunos movimientos de la coreografía para expresar su expectación y otro bailó mientras hablaba—, lo que permite inferir que la experiencia generó un impacto perceptivo y afectivo, lo que propició procesos de resonancia estética y pensamiento crítico en torno a la danza ejecutada.

Mientras que el análisis comparativo de la observación territorial de la audiencia indicó que, en las cuatro versiones, las y los espectadores mantuvieron altos niveles de atención, concentración y receptividad, en las versiones sin música se observó un incremento en la atención visual, el desconcierto y la búsqueda de significado, lo que derivó en una experiencia de expectación más reflexiva y analítica. "El dispositivo escénico posdramático es autorreflexivo: invita al espectador a cuestionar el acto mismo de mirar, en lugar de dejarse transportar a un mundo representado" (Bouko, 2010, p. 73). En contraste, la presencia de una canción con letra favoreció el involucramiento de la mayoría de las personas de la audiencia, lo que se vio reflejado en la expresión de sus rostros y movimientos, al potenciar la conexión afectiva con la obra, en tanto vinculación con el sentido melodramático de la canción.

Finalmente, se observa que la experiencia escénica tuvo un impacto significativo y perdurable en la memoria afectiva de las y los participantes. A dos meses del evento, las emociones recordadas mantuvieron una alta intensidad, lo que evidencia un vínculo emocional sostenido con la obra. Cada persona conserva un recuerdo particular —ya sea del movimiento, la interpretación, la música o las sensaciones evocadas—, lo que permite concluir que la intención del experimento, orientada a generar resonancia emocional y reflexión estética, se cumplió plenamente. En suma, los resultados confirman el potencial de la danza contemporánea como una experiencia transformadora de la percepción, la sensibilidad y la memoria corporal del espectador. Según Bouko (2010), "el interés del espectador se logra mediante las propiedades colaborativas de los estímulos: elementos de sorpresa, asombro, etc., que contrarrestan las expectativas del espectador para generar su interés" (p. 178). En esta investigación, la pieza coreográfica, en sus opciones de ejecución, logró captar el interés de las y los espectadores que integraron la muestra.

El espectador implícito abstracto

Con base en los resultados del análisis de la expectación de la muestra, esta investigación identifica de manera general al espectador real dramático en las personas que formaron parte del experimento. Ahora bien, al tomar en cuenta la problemática que genera esta investigación, y con base en la tópica de espectadores, se deduce que, para expectar y apreciar la danza contemporánea, se requiere de un espectador implícito abstracto.

El espectador implícito (Dubatti, 2024) es aquel, considerado como espectador ideal, que se encuentra diseñado en la poética misma de la obra de danza; sin embargo, debido a su poética abstracta, el espectador de la danza contemporánea entra dentro de otra categoría especial: el espectador que Dubatti conceptualiza como espectador implícito y espectador abstracto, esto es, el espectador implícito abstracto, que se requiere para expectar una obra de danza contemporánea, en cualquiera de sus estilos —abstraccionismo, minimalismo, experimental, Butoh, danza inmersiva, expansionista, entre otros—, y que se relaciona con el espectador posdramático. Desde el teatro, lo define de la siguiente manera:

> Ya no se está pensando en el espectador implícito de un texto en particular (micropoética) o de un conjunto de textos (macropoética), sino en un modelo que, si bien puede haberse originado en el análisis de los textos particulares y el armado de grupos de textos, se autonomiza de ellos y propone una formulación abstracta, consistente en sí misma, coherente en su lógica interna, autosuficiente, rigurosa, fundamentada, dotada de previsibilidad. (Dubatti, 2024, p. 188)

Puede vincularse con la noción de lector modelo, propuesta por Umberto Eco, entendida como la figura de un receptor que dispone de los conocimientos necesarios para llevar a cabo el acto de recepción. No obstante, su especificidad no radica únicamente en las competencias que posee, sino en la manera en

que las activa y emplea durante el proceso interpretativo, pues privilegia el uso estratégico de sus habilidades por encima de su mera posesión (Bouko, 2010). Para el caso de la danza contemporánea, entonces, hablamos de un espectador modelo que no solo ha desarrollado habilidades para expectar una obra abstracta, sino que, además, construye su propio universo a partir de esas habilidades.

Según lo antes expuesto, y en concordancia con el concepto de espectador posdramático de Bouko (2010), el espectador implícito abstracto de la danza contemporánea exige un diseño coreográfico abierto, no representativo y altamente estructurado en su abstracción, que se caracteriza por:

- Signos opacos y no narrativos, que no designan acciones dramáticas ni representan contenidos explícitos.
- Organización coreográfica sustentada en la lógica interna del movimiento, en lugar de una progresión narrativa.
- Poéticas abstractas, posdramáticas, minimalistas, experimentales o híbridas, donde el movimiento es autónomo respecto de la significación.
- Dispositivos escénicos que estimulan la construcción subjetiva de isotopías (temáticas y multisensoriales).
- Un diseño que renuncia a orientar o verificar las hipótesis del espectador, sostenido en la apertura y la no normatividad.
- Una relación performativa que invita al espectador a operar sobre los signos, más que a decodificarlos.

En suma, el espectador implícito abstracto demanda una coreografía configurada como campo de posibilidades, no como representación: un diseño que confía en la capacidad del espectador para activar pensamiento icónico, producir ficción y generar sentido desde la experiencia misma de expectar.

Sin embargo, los artistas de danza contemporánea de la ciudad de Guadalajara se enfrentan a la siguiente cuestión: ¿cómo captar más espectadores implícitos abstractos? Los espectadores reales se alejan de obras de danza con poéticas contemporáneas porque, entre otros motivos, aluden a la falta de comprensión sobre lo que sucede en escena (Hickman, 2023 y 2025a); es decir, requieren de poéticas dramáticas —como la poética clásica— para lograr el disfrute de la expectación. La danza contemporánea no busca representar la realidad; sin embargo, debe encontrar un punto de interés con el espectador real, para no ser endogámica. Según Bouko (2010), "el contexto (paratexto y epitexto) proporciona un conjunto inicial de información que condiciona la recepción" (p. 177). Este contexto se puede proporcionar en el título o la sinopsis de la obra; sin embargo, en algunas ocasiones incluso estos son más abstractos, poéticos o conceptuales que la obra misma, lo cual provoca aún más confusión al espectador que requiere un dispositivo que lo oriente sobre lo que se espera de él.

Otra estrategia puede ser propiciar la comunicación, pedirle al espectador que no busque dramatizar, que no es necesario que comprenda, sino que conecte con la obra a través de sus sentidos. Incluso si él decide dramatizar, convencerlo de que su hipótesis personal es correcta, que no es necesario que la valide, aunque eso depende de si los creadores buscan que cada espectador construya sus isotopías temáticas o multisensoriales, independientemente del tema que exprese en su obra.

Una estrategia a largo plazo podría ser la creación de una escuela de espectadores de danza contemporánea —de espectadores implícitos abstractos—, similar a la que se realiza en teatro en Argentina y otros países, desde hace más de veinte años. Esta escuela de espectadores, según lo expone Dubatti (2024), constataría de reuniones entre espectadores y coordinadores, que tienen, entre algunas funciones:

https://doi.org/10.69746/liminal.a100

> Armar agenda de espectáculos; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, etcétera, para que cada cual construya su propia relación creadora con los espectáculos; reunirse con los artistas a través de una pedagogía del diálogo y la escucha mutua; ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro. (p.72)

De este modo, se concluye con la siguiente reflexión: si la danza contemporánea requiere espectadores implícitos abstractos, pero la realidad local no los produce en cantidad suficiente, es necesario imaginar estrategias formativas —una escuela de espectadores— o replantear ciertos dispositivos escénicos que faciliten la vinculación emotiva y cognitiva sin renunciar a la poética abstracta. Incorporar herramientas mínimas de orientación, potenciar la claridad del gesto emocional o trabajar con paratextos accesibles podría favorecer la expectación sin sacrificar la complejidad del lenguaje. En última instancia, la relación coreógrafo-espectador debe repensarse no desde la renuncia al sentido, sino desde una invitación a expandir las competencias perceptivas del público. Sin espectador, la danza escénica pierde su razón de ser; por ello, crear puentes entre poética contemporánea y expectación dramatizadora constituye un desafío central para garantizar la vigencia del arte coreográfico.

Conclusiones

La danza contemporánea, pese a su riqueza poética y su expansión hacia lenguajes abstractos, híbridos y posdramáticos, enfrenta una brecha significativa con el espectador real, particularmente en contextos como Guadalajara, México, donde las audiencias son limitadas y poseen competencias perceptivas formadas en modelos dramáticos y melodramáticos. El análisis de la expectación, más que de la recepción contemplativa, permitió comprender al espectador como un sujeto activo que construye sentido a partir de sus marcos culturales, emocionales e intertextuales.

Los resultados evidencian que, incluso ante una coreografía abstracta y no representativa, la mayoría de las y los participantes elaboró narrativas propias, al dramatizar signos opacos y generar isotopías temáticas basadas en sus experiencias personales. La incorporación de una canción popular funcionó como un dispositivo de mediación afectiva que facilitó la construcción de sentido y potenció el disfrute. Esto permite afirmar que la audiencia real opera en el cruce entre lo dramático y lo posdramático, mediante la articulación de estrategias interpretativas más cercanas al melodrama que a la lógica del teatro posdramático.

La investigación confirma la pertinencia del concepto de espectador implícito abstracto como modelo teórico necesario para expectar poéticas contemporáneas. No obstante, este modelo dista del espectador real, cuya tendencia a buscar narratividad, claridad emocional y orientación contextual genera tensiones con las poéticas altamente abstractas. De esta dislocación emergen problemáticas de asistencia, percepción de incomprensibilidad y, en consecuencia, afectaciones económicas y simbólicas para los artistas de la disciplina.

Los hallazgos sugieren que es posible articular elementos del paradigma dramático —como dispositivos mínimos de mediación, paratextos accesibles o estímulos afectivos— sin renunciar a la exploración abstracta, de modo que se favorezca la conexión estética y la construcción de sentido. Esta estrategia no implica simplificar la poética contemporánea, sino ampliar su capacidad de resonancia cultural.

Finalmente, a partir de los resultados del presente estudio, se abre como horizonte la pertinencia de pensar en iniciativas formativas —como una posible Escuela de Espectadores de Danza Contemporánea de Guadalajara— que podrían ser desarrolladas por agentes del campo artístico, así como por instituciones culturales y académicas, mediante procesos de colaboración y articulación interinstitucional. Este tipo de iniciativas contribuirían a fortalecer la relación entre obra, creador y público, así como a

la sostenibilidad del campo artístico en Guadalajara. En este sentido, la investigación confirma que la danza contemporánea alcanza su pleno acontecimiento cuando la expectación se configura como una experiencia significativa; por ello, comprender y acompañar los procesos de formación del espectador se vuelve un aspecto crucial para el desarrollo futuro de la disciplina.

Contribución de autoría: Martha Hickman Iglesias es responsable de la redacción, revisión y versión final del artículo.

Potenciales conflictos de interés: Ninguno.

Financiamiento: Ninguno.

Referencias

Bouko, C. (2010). *Théâtre et réception: Le spectateur postdramatique*. P.I.E. Peter Lang.

Dubatti, J. (2024). *Cien preguntas (que quiero contestarme) sobre el acontecimiento teatral (autoentrevista)*. Paso de Gato.

Gómez-Urda, F. (2022). Documentar la experiencia cultural: Autoetnografía como narración para proyectos de investigación-creación en artes escénicas. *AusArt, 10*(1), 235-247. https://doi.org/10.1387/AusArt.23577

Hickman, M. (2023). *La configuración del campo artístico de la danza contemporánea en Guadalajara (1995-2019).* Universidad de Guadalajara.

Hickman, M. (2025a). *Visiones y experiencias de la danza contemporánea en Guadalajara. Testimonios de agentes sociales de un campo artístico*. Argus-a.

Hickman, M. (2025b). La importancia de la comprensión escénica en la expectación y los públicos de danza contemporánea. En P. Herrera, M. Hickman y A. Pérez (Coords.), *Instituciones culturales y gestión situada. Reflexiones y experiencias desde el Seminario de Gestión de Instituciones y Organizaciones Culturales* (pp. 11-26). Universidad de Guadalajara.

Laban, R. (1989). *Danza educativa moderna.* (ed. corregida y ampliada por L. Ullman). Paidós.

Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. G. Gilli.

Pareja, N. (2022). Del broadcasting al streaming: La redefinición del espectador pasivo a la audiencia interactiva a través de la mediación de la cultura popular en el consumo del melodrama. *Estudios sobre las culturas contemporáneas, 28*(55), 125-147. https://revistasacademicas.ucol.mx/index.php/culturascontemporaneas/article/view/438

Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Raimond-Kédilhac, E. (2011). *Lírica popular mexicana: Análisis literario de Juan Gabriel*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio TESIUNAM. https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000619622

Roth, G. (1989). *Maps to ecstasy: A Healing Journey for the Untamed Spirit.* New World Library.

Rueda, M. (2017). *Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012), y su relación con la política cultural.* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio TESIUNAM. https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000768194

Sandín, M. (2003). *Investigación cualitativa en educación*. Morata.

Tortajada, M. (1995). *Danza y poder.* INBA/CENIDID/CONACULTA.

Tortajada, M. (2006). *Danza y poder II. Las transformaciones del campo dancístico mexicano: profesionalización, apertura y diversificación (1963-1980).* INBA/CENIDID/CONACULTA.