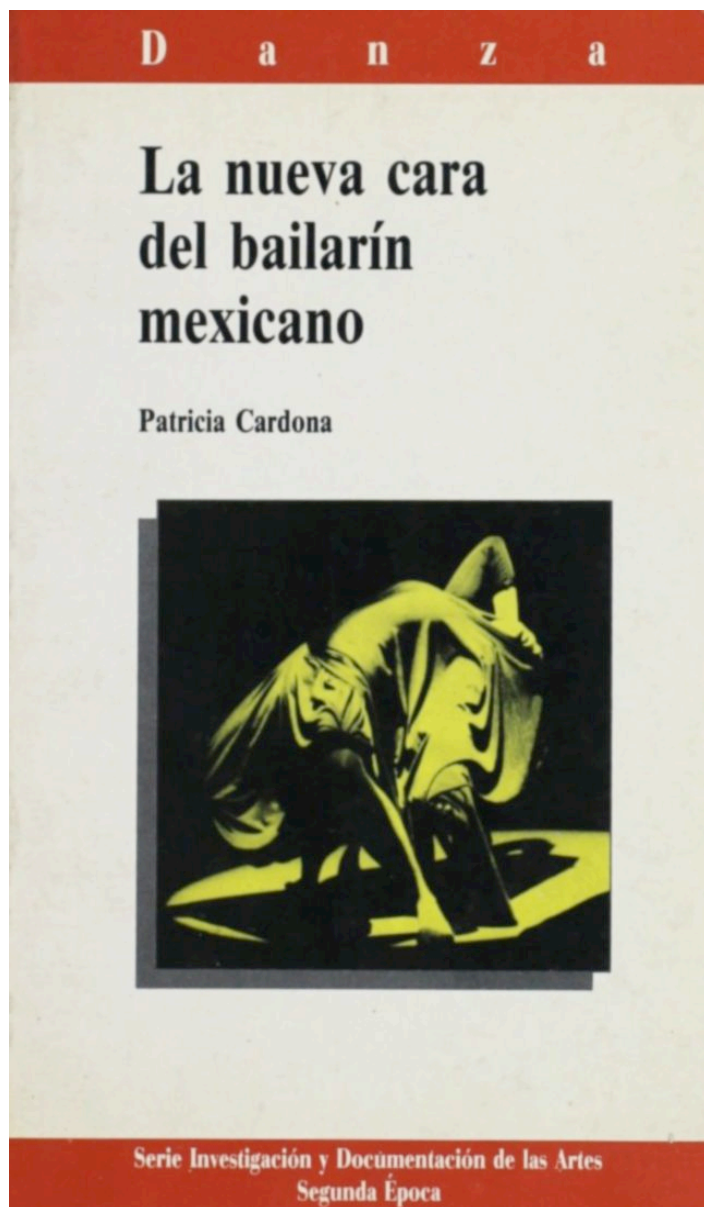




www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro

Cómo citar este documento: Cardona, P. (1990). *La nueva cara del bailarín mexicano*. Antología hemerográfica. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA.

ISBN: 9682926130

Descriptores temáticos (palabras clave): danza teatro, bailarines mexicanos, danza en México, danza moderna mexicana, danza y modernidad, danza independiente, 1980-1989, dance theatre, Mexican dancers, dance in Mexico, modern Mexican dance, dance and modernity, independent dance

La nueva cara del bailarín mexicano

Patricia Cardona



La nueva cara del bailarín mexicano

Antología hemerográfica

Patricia Cardona

INBA

CENIDI-DANZA

"JOSE LIMON"



Fotografía: Christa Cowrie*

México, INBA, 1990

A mi hijo Andrés.

Portada: Pilar Medina en *Entrega inmediata*.

Corrección de estilo: Presentación Pinero.

Diseño de la serie: Juan Carlos Burgoa.

* Todas las fotografías son de Christa Cowrie excepto en los casos que se menciona a otro fotógrafo.

Primera edición:

DR © 1990 INBA/Centro Nacional de Investigación

Documentación e Información de la Danza José Limón

Campos Elíseos No. 480

C.P. 11000 México, D.F.

Impreso y hecho en México

Printed in Mexico

ISBN 968-29-2613-0

Índice

Introducción	7
Año tras año: una conquista invisible	19
Premio Nacional de Danza: ¿Paternidad responsable?	75
Habla la historia o cómo operan los fantasmas	125
Periodismo coreográfico	199

INTRODUCCIÓN



Rosa Romero en *Siete serpiente*.

La danza en México en el terror de los ochenta

Cuando a finales de los años setenta la angustia e insatisfacción de los bailarines crece porque el virtuosismo abstracto de la danza contemporánea y clásica es exigencia y amenaza suspendida en el éter del medio danzarino; cuando Graciela Heríquez se sumerge en la danza popular urbana para crear, junto con Ismael Fernández el Tropicana's Holiday; mientras el exForion Ensamble —sus integrantes— se convierten en arqueólogos de las raíces prehispánicas para romper con el movimiento convencional y hacer teatro contemporáneo del movimiento; cuando Pilar Medina quiebra y desarma el baile flamenco y el español para rearmarlos en expresión teatral y, simultáneamente, Cecilia Appleton, de Contradanza, desata su descarga emocional, antes implacable silenciada por todos los prejuicios hacia la emotividad del bailarín; mientras el exCESUCO arranca con una investigación exhaustiva de las técnicas de entrenamiento e inicia los primeros seminarios de coreografía, vemos crecer, en México, la semillas del género naciente danza-teatro y posmodernismo mexicano.

Género que siempre existió, la danza-teatro toma en la nueva cara del bailarín mexicano mayor fuerza, mayor volumen. Es como si volviera a nacer. Es el neoexpresionismo actual.

Lo anterior coincide con el paso por México del Teatro de Danza de Wuppertal que dirige Pina Bausch, a principios de los

años ochenta. Su espectáculo abre, entonces, una llave en el torrente anímico del joven coreógrafo, tan influido por el *macar-tismo* emocional de la danza de Merce Cunningham y Alwin Nikolais. Así, de ser puramente atletas del cuerpo, los jóvenes bailarines prefieren ser atletas del corazón.

En el albor de la nueva década hasta Marco Antonio Silva abandona el neoclasicismo ortodoxo y materializa su Utopía; Gregorio Fritz se encarga de desacralizar el foro incorporando mujeres obesas a sus danzas, parodiando y riéndose a carcajadas de todo lo establecido; Jaime Blanc, del Ballet Nacional, deja a un lado su intelectualismo coreográfico y Silvia Unzueta retoma los hilos de la danza-teatro (o expresionismo) sostenidos desde siempre por Raúl Flores Canelo del Ballet Independiente; Athenea Baker y Mirta Blostein legitimizan al solista de la danza contemporánea, como alguna vez lo hizo Herald Kreutzberg, a principios de siglo, con la danza expresionista alemana.

Lo anterior no significa que todos quisieron seguir a ciegas los pasos de Pina Bausch. Quiere decir que su presencia en México fue un catalizador que rompió con los temores a la fuente emocional como origen de autoconocimiento, como origen de riqueza coreográfica, como inicio de un nuevo lenguaje contemporáneo para enfrentarse al *opernballet*, es decir, a la danza formalista. La necesidad de renovación de la danza mexicana ya estaba en la sangre de las jóvenes generaciones de bailarines mexicanos.

Y por ello Forion Ensemble, CESUCO/CICO, Cuerpo Mutable, Contradanza, Pilar Medina, Athenea Baker, Mirta Blostein, Graciela Henríquez y Gregorio Fritz fueron pioneros en estos menesteres y abrieron muchos caminos para que U.X. Onodanza, A la vuelta, Teatro del Cuerpo y muchos otros adquirieran ahora legitimidad dentro del movimiento de danza independiente, que se levanta como una ola. Una ola que permite detectar los cimientos del presente y el futuro de la danza contemporánea de México. En la actual factura dancística los protagonistas están conscientes de que ilustrar la música y hacer danza pura, abstracta, formalista es una posibilidad que se agota

en sí misma. Provocar la fascinación del espectador en un mundo revuelto por la ruptura con las estructuras convencionales es el reto.

Podemos decir lo mismo de los jóvenes coreógrafos de las compañías subsidiadas que se enfrentan ahora, como el resto de su generación, a una dificultad determinante: la energía emocional, convertida en lenguaje visible requiere de un autoconocimiento impecable. Y ésta es la gran conquista. Todos andan tras la huella de sus propias emociones e identidad. Cuando el objetivo es confuso, la obra se transmite mediante un lenguaje de segunda mano: surgen fórmulas, códigos, gestos prestados, se imponen los lugares comunes; pero el lenguaje es personal cuando el torrente emocional se organiza mediante una dramaturgia/estructura propia que neutralice los recursos prestados, principalmente asimilados en las academias de estudio donde es inexistente la investigación de un código personal. Acabar con la inercia del mimetismo es una tarea tan tortuosa como necesaria, de ahí que los jóvenes coreógrafos anden en la cuerda floja. Siempre están a punto de caer del lado de los convencionalismos o, por el contrario, del lado de los chispazos de la segunda piel que está por salir.

La danza es el camino más corto para llegar al hombre. Sus ideas son veloces, sus códigos, relámpagos, su energía es de alta tensión. Esta irradiación viene del corazón y la dirige la razón a sangre fría, y las temporadas que programan tanto el INBA como la UNAM son electrocardiogramas que miden la tensión emocional del coreógrafo: siempre se escuchan unos latidos más fuertes que otros. Uno de los puntos débiles de la nueva danza sigue siendo la estructura básica de las obras. Son tantos los recursos y los estímulos visuales y sonoros que a veces nos cuesta entender la sucesión de los símbolos. Los códigos corporales muchas veces quedan suspendidos en el aire, las motivaciones no siempre son traducidas a un discurso que crece, que se aclara ante los ojos y fibras sensibles del espectador.

En síntesis, la nueva cara del bailarín mexicano ya es un hecho y se ubica fundamentalmente en la danza independiente,

y eso es lo importante. El coreógrafo ha pasado de la pulcritud y la solemnidad a la irreverencia y al movimiento orgánico, y cuando hay denuncia o postura crítica frente a situaciones sociales, el lenguaje coreográfico y teatral sustituye al discurso panfletario.

Cuando optan por un posmodernismo abstracto —Jorge Domínguez es el exponente principal de esta corriente—, los coreógrafos tienen la posibilidad de enriquecer sus códigos con la variedad extraordinaria de detalles que los creadores del posmodernismo han descubierto dentro de sus cuerpos. Aunque rechacen la expresión emocional o el apego a una historia, han aprendido a encadenar los movimientos con tal versatilidad que la dinámica es también como el trazo de un electrocardiograma. Focalizan la energía en tal forma que se acaba la masificación y homogeneidad del lenguaje de los intérpretes. Transforma los grandes relámpagos de movimientos en largas cadenas de distintas pequeñas acciones. Éstas requieren de intenciones muy precisas que son tensión, y mayor variedad de tensiones significa mayor atención por parte del espectador. La gran diferencia entre el posmodernismo y la danza-teatro es que en la segunda esas intenciones/tensiones están llenas de contenido humano explícito en torno a la dramaturgia personal del coreógrafo. Entre estos dos polos oscila la nueva cara del bailarín mexicano.

Una encuesta realizada a principios de la década naciente reveló que la danza de los años ochenta debería crear nuevas fórmulas de comunicación —fundamentalmente la televisión—, así como un nuevo concepto coreográfico y un público que apoye un movimiento dancístico creciente. Ante la necesidad social de una concientización del cuerpo, que conlleva un auge en la danza, y ante la escasez de las fuentes de trabajo, el Estado ya no podrá ser único promotor.

La palabra se ha cumplido. La danza independiente es hoy la nueva cara del bailarín mexicano.

En 1980 se previó que habría que motivar al espectador a participar activamente en el suceso dancístico, pero no con base en actividades intelectuales, como son los debates, sino parte del

mismo suceso. “Tenemos que dejar de lado los mecanismos ortodoxos de promoción para desarrollar en el bailarín la capacidad de coactuar con el público en el escenario.”

La palabra se ha cumplido. La experiencia de la danza callejera no sólo involucra al espectador sino que debe encontrar nuevas formas de motivar al público.

Y se dijo aún más: “El bailarín tendrá que ser ante todo un artista. Más que un técnico excelso, deberá ser un creador porque se trata de rescatar el sentido histórico y social de la danza. Para esto se diluyen las fronteras con otras artes como es el teatro, lo que facilitará la conquista de nuevos foros. Porque la danza del futuro implica proliferación de grupos cuyos puntos de acción podrán ubicarse en cualquier sitio de reunión pública, siendo así casi un fenómeno espontáneo.”

La palabra se ha cumplido. La danza-teatro está en el foro y en las plazas y cada año —lo vemos durante los premios nacionales de danza— surgen nuevos grupos que no sólo indican que los grupos subsidiados dejaron de ser fuentes de trabajo para los bailarines recién egresados de las academias, sino que cultural y biológicamente el hombre necesita convivir con esa sensación de estar vivo, creciendo creativamente. Esto lo permite el arte solamente. Esa sensación intensifica la percepción, revitaliza el ánimo y el cuerpo, es la coherencia de las fuerzas y energías internas. La enfermedad —orgánica y social— es la pérdida del equilibrio, de las energías, lo que redundará en la pérdida de la percepción, de la sensibilidad, del gusto, de la motivación. Arte y danza son sinónimos de salud mental.

La conquista de la televisión es la única predicción no cumplida, porque requerirá de la apertura de los espacios televisivos y de coreógrafos especializados. La danza de concierto filmada ha resultado siempre muy poco satisfactoria porque de respetarse la composición coreográfica, las figuras pierden su proyección y tamaño. La danza de la televisión —se dijo en 1980— será también la que lleve el mensaje más accesible, no sólo porque el público es heterogéneo sino porque al prescindir del contexto mágico del foro se tendrá que acentuar la claridad de los temas.

Todo esto implica una mayor proyección, requiere de la intensificación de la vibración sensible más que de la proeza técnica.

Durante los años ochenta el esfuerzo por llevar la danza mexicana a la televisión se redujo a comerciales, programas aislados —reproducciones de danza de concierto— y a la inauguración de la serie *La Época de Oro*, que produjo la Unidad de Televisión Educativa y Cultural de la SEP. En esa ocasión entrevisté a Jorge Alberto Lozoya, texto que reproduzco a continuación porque deja ver las razones por las cuales la danza en televisión es asunto para estudiarse a profundidad. Mientras los problemas técnicos y estéticos no están resueltos, la llamada “democratización” de la danza para el público masivo es un proyecto irrealizable. Dejemos que hable la experiencia.

“Se encuentran ya filmados *La boda de Waldeen*; *El renacuajo paseador* de Anna Sokolow; *La luna y el venado* de Ana Mérida; *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo; *La manda* de Rosa Reyna; *Zapata* de Guillermo Arriaga; *Los gallos* de Farnesio de Bernal; *Juan Calavera* de Josefina Lavalle; *Provinciana* de Evelia Beristáin; *La espera* de Raúl Flores Canelo. Faltan por realizar una segunda etapa con obras de Amalia Hernández, Xavier Francis, Gladiola Orozco, Gloria Contreras, y otros trabajos de la misma Sokolow y Guillermina Bravo.

“Y ahora sí, los problemas a enfrentar. Primero: cada coreógrafo, antes de recuperar su propio pasado tiene una evaluación de su trayectoria. Lo que para el público fue importante, para el autor ya no lo es. Segundo: no se trata de hacer teatro filmado ya que el objetivo es atraer al público joven, porque si bien estamos haciendo arqueología de la danza, se debe ofrecer una visión vigente de ese pasado. La propia realidad me dio la solución y decidí que el medio para alcanzar esta vigencia son los bailarines jóvenes. Con esto se rompió la brecha generacional. Están participando, obviamente, compañías como el Ballet Nacional de México, Ballet Independiente, Danza Libre Universitaria y alumnos de las escuelas de danza del INBA.

“Otra forma de romper con la brecha generacional ha sido filmar a los bailarines jóvenes hablando de las obras. Muchos

están incluso introduciendo los programas, y en esta forma no sólo reconocemos la presencia del coreógrafo, sino que se le da su lugar al bailarín, a quienes nunca se toma en cuenta. Se ha elaborado, por tanto, una galería de intérpretes, los que han manifestado un gran entusiasmo porque la historia los ha ubicado como el coro de las estrellas comerciales o bajo el anatema del siglo XIX de saltimbanquis. Así comprendí la vigencia de esta supuesta arqueología cuando los jóvenes mostraron un entusiasmo por conocer y entender sus raíces. Ha sido un trabajo emocionante y difícil a la vez.

"Otro problema es cómo hacer televisivo el espectáculo de la danza: si bien mucho se ha filmado en el Teatro de la Danza, me permití utilizar exteriores para aprovechar la riqueza técnica de la televisión. Lo hice primero con el *Zapata*, para el cual Arriaga pedía un paisaje mexicano, con cactus y magueyes. Yo propuse hacer un *Zapata* húmedo, y me llevé la producción a un río, con sapos y flores, en el estado de Morelos. Puse a Zapata a chapotear en un río.

"Otro problema serio es cómo trasladar a la pantalla chica la coreografía sin traicionar los principios coreográficos. En un teatro, 20 personas en escena tienen un bello impacto, pero en pantalla, no retratan. El ojo del televidente exige intimidad, exige sentirse cerca del espectáculo. La pantalla que muestra un rostro, una mano, satisface mejor la necesidad plástica del televidente que la presencia de 20 personas. Así, hay que llegar a un acuerdo de caballeros, pero entre damas en este caso, para que los autores no se sientan traicionados y a la vez entiendan las características del medio.

"Otro problema paralelo en el traspaso de la danza de escenario a la pantalla chica es el hecho de que el bailarín, acostumbrado al espacio abierto, sabe que el punto central es la primera figura. En televisión no hay primeras figuras, porque yo grabo con tres cámaras que pueden estar enfocadas a las primeras figuras, y al coro simultáneamente. Otra dificultad es que los bailarines son gimnastas que trabajan con los músculos en tensión. Yo, como realizador, tengo que exigir frescura, siempre, en

cada una de las tomas. Pero el ejercicio físico varía en un punto muscular mientras se incrementa ese ejercicio. Entonces, ¿cómo hacer para que no se vea el sudor y los cuerpos estén al punto cuando hay que repetir la toma del principio de una danza? El bailarín vive la eterna contradicción entre cómo debe verse y cómo debe sentirse. Tiene que volver a maquillarse, a peinarse, volver a empezar.

''Este es un reto que poco se ha explorado en México porque consume una enorme cantidad de tiempo y recursos. Para grabar una danza de 20 minutos se requiere de semanas de trabajo. Y todos sabemos que en México la televisión se hace al vapor, porque de otra manera no es negocio.

''Para continuar con las dificultades de esta tarea, hablemos de los problemas técnicos con la luz. La iluminación escénica nunca es suficiente para la televisión. Hay un color maldito para la televisión que el es rojo, y en el periodo nacionalista de la danza su utiliza mucho. En la pantalla chica da un efecto de cabaret. Tampoco nos sirve de nada el seguidor. Por tanto, hay que readaptar la concepción de la luz sin que se traicione la atmósfera de la coreografía.

''Y por si fuera poco, hay otro reto: la danza ha ido perdiendo los argumentos, las historias, para volverse más abstracta. Esto es sumamente difícil de grabar para la televisión, que por su misma naturaleza debe transmitir siempre un suceso o historia para atrapar la atención del televidente. El público de la televisión no es un espectador cautivo, como sí lo es el del teatro. Al televidente lo rodean mil distracciones y por ello la pantalla chica tiene que ofrecerle imágenes o sucesos muy concretos. Así, cuando la danza hace desaparecer a los personajes y uniformiza el vestuario del elenco, y no muestra una historia sino manifiesta un estado de ánimo, los problemas antes mencionados se multiplican. Pese a todo, el entusiasmo por conquistar el medio de la televisión para la danza está en el arranque mismo de la serie.''

El arranque duró poco. La televisión hoy tiene en la danza únicamente un buen medio para rellenar tiempos y espacios vacíos en la programación.

Para concluir, podemos visualizar un fin de siglo en el que seguirán repitiéndose los mismos problemas que ha sufrido la danza, y recrudecidos, en el sentido de que el apoyo estatal será prácticamente inexistente. En el capítulo Subsidio o suicidio me atrevo a hacer mis propias predicciones basándome en la observación de hechos pasados y presente.

Actualmente hay alrededor de 41 grupos de danza independiente que solicitan al INBA apoyo en la difusión y promoción, becas, acceso a los salones de danza de las escuelas oficiales, maestros extranjeros, asistencia y apoyo médico. Paralelamente, la Compañía Nacional de Danza ha logrado tener sueldos de entre 600 y 900 mil pesos. Al mismo tiempo, las tres compañías de danza contemporánea subsidiadas por el INBA, cuyas primeras figuras tienen entre 10 y 20 años de vida profesional, ganan menos de la mitad de lo asignado al cuerpo de baile de la CND. Los bailarines independientes reciben ingresos muy por debajo del salario mínimo.

Durante la administración de Guillermo Arriaga como responsable de la danza del INBA se habló de impulsar un patronato mixto entre el Estado y la iniciativa privada para apoyar al artista independiente. Concluida su gestión, y mediante el nombramiento de Patricia Aulestia para la Coordinación de Danza, se vuelve al mismo planteamiento. Además el director general del INBA, Manuel de la Cera, anuncia la *Operación combi* como fuente de trabajo, de difusión y promoción de la danza dentro del territorio nacional.

A partir de estos hechos, el futuro es fácilmente predecible, y ahí el atrevimiento de adelantarme dos años al fin de la década para hablar en términos generales de los años ochenta.

Al igual que el libro anterior a éste sobre *La danza en México en los años 70* (UNAM, 1979) éste será el resumen de los artículos publicados en el periódico *Unomásuno*. Son representativos de los acontecimientos más importantes y de los que fui *testigo ocular*. Esa visión a ojo de pájaro, que es la del periodista, tiene la gran ventaja de atrapar la sucesión de los hechos en el tiempo, pero tiene la vulnerabilidad de lo efímero.

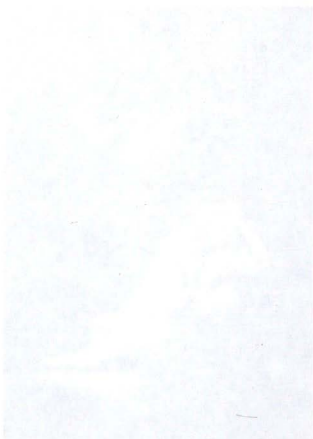
Lo que yo intento es darle coherencia al cauce huidizo de la historia.

Que lo disfrute el lector, porque confieso que cada letra y línea impresa está hecha con el mismo gozo que me ha proporcionado el espectáculo de la danza durante toda mi vida profesional. Transmitir ese placer es mi aspiración.

Agradezco a Patricia Aulestia, como directora del CENID-DANZA "José Limón", la gentileza de permitirme reunir en este volumen lo que para mí ha sido vivir mi propia fiesta

AÑO TRAS AÑO : UNA CONQUISTA INVISIBLE





Leticia Pliego y Marie Joelle Clemen de Ballet Danza Estudio. Fotografía: sin autor.

Adiós a las armas de la solemnidad en 1980

Un año en que se favoreció a la danza de México fue 1980, y no tanto porque hubiera una política dancística nacional que apoyara y estimulara generosamente el quehacer del género en el país, sino porque tuvimos importantes estrenos de autores nacionales y la visita de conjuntos extranjeros que a muchos mostraron lo que es la danza más avanzada técnica y conceptualmente: el Teatro de Danza de Wuppertal y el Ballet Teatro de Holanda.

Estas visitas dejaron un impacto difícil de borrar en quienes apreciaron un punto de vista diferente de lo que es el movimiento, concebido fuera de todo canon establecido, lo que a su vez rescata un arte que padece de cansancio imaginativo, que cae fácilmente en la falacia de ese estimulante por excelencia que es el virtuosismo, un arte al que muchos le achacan el aburrimiento de sus formas.

La danza nacional tuvo sus momentos sobresalientes durante la Temporada de Danza Contemporánea, el Festival Nacional Universitario y Popular de Danzas Folklóricas, la Temporada de Invierno de la Compañía Nacional de Danza, la inauguración de un nuevo teatro para la danza —el Miguel Covarrubias de la UNAM— y el Primer Premio Nacional de Danza, un inusitado aliento para los coreógrafos de México.

Las principales instituciones —FONAPAS, UNAM, INBA—, a

su vez, no dejaron de programar a numerosos grupos profesionales y semiprofesionales —sobre todo FONAPAS y UNAM— en los escenarios del Distrito Federal y de provincia, acondicionados para ofrecer a un vasto público aspectos tanto folklóricos, como clásicos y contemporáneos de la danza del país.

Fue a partir de abril cuando la actividad danzaria renació en la capital del país tras el cierre de una década que definió la revitalización del género. La expectativa que causó la reposición del ballet *Zapata*, de Guillermo Arriaga, a cargo del Taller Coreográfico de la UNAM, se hizo notar en un lleno total en el Teatro de la Ciudad. Se trató de revivir una de las obras de la llamada Época de Oro de la danza mexicana, lo que satisfizo la curiosidad de público y especialistas sobre ese pasado perdido —sólo recuperable en la memoria de quienes lo vivieron— de la danza mexicana.

Ese mes, la coreógrafa Graciela Henríquez presentó, junto con Ismael Hernández, una controvertida obra que tituló *Tropicana's Holiday*. Para algunos significó la irreverencia formal; para otros, la oxigenación más saludable que pedía tener la danza en México. Para Graciela Henríquez fue la necesidad de alejarse de la abstracción para reencontrar en la anécdota danzaria un nuevo sentido para el quehacer coreográfico contemporáneo.

El Centro Superior de Coreografía que coordina Lin Durán y que durante el año estuvo presentando estrenos en el Teatro de la Danza, invitó a esta coreógrafa, quien había declarado que la danza contemporánea resulta “agobiante; tan aburrida, tan predecible y la más colonizada de todas las artes”. Se volvió tan fina, tan abstracta, que era necesario regresar a una acción dramática concreta, donde lo obscuro colinde con el misticismo erótico de las oraciones pronunciadas por los propios bailarines.

En abril fueron importantes los estrenos del Forion Ensemble, compañía integrada por jóvenes bailarines y coreógrafos que viajaron a Francia, Bélgica y España. El Forion, como pudo verse, oscila entre la inteligencia, la profundidad, la ágil ejecución de las obras y la captación del misterio en ciertos instantes, aunque algunas obras salen sobrando. El grupo podría enmar-

carse dentro de un cosmopolitismo contemporáneo que encuentra paso a paso su propio camino, personal y distinto para hacer danza en México.

Siempre resultan interesantes, por otra parte, los aportes que el Foro de Música Nueva —organizado por el CENIDIM— ofrece en el campo de la danza invitando a los más novedosos coreógrafos de México a invadir con sus obras nuevos espacios escénicos. En abril también le correspondió a Sara Pardo, una coreógrafa casi contemplativa, llenar el Museo de Arte Moderno, donde danzó con suaves desplazamientos, como ondulaciones de energía que no tienen principio ni fin.

En mayo conocimos un nuevo escenario para la danza —el Espacio Escultórico de la UNAM— que Hugo Romero utilizó para desplazarse entre inmensos globos de plástico, láminas transparentes y hielo seco que, junto con la danza, rindieron tributo a la naturaleza “cósmica” del lugar.

La presencia del Teatró de Danza Wuppertal, que rompe con los academicismos formales, permitió al espectador revivir el antiguo asombro ante la vivencia subjetiva del bailarín cuando se ha despojado de los determinismos sociales, cuando sólo refleja su experiencia personal y única.

De ahí la originalidad y libertad de los trabajos de Pina Bauch, cuya posición vital y filosófica fue trasladada fielmente a la danza, y cuyo análisis intelectual sobre la evolución histórica y resultado de lo que es hoy la danza teatral en el mundo la ha llevado a las esencias, a la desnudez animal, anímica del hombre. Nos lo muestra con la dignidad y franqueza de sus convulsiones, de sus impulsos.

En septiembre se dieron a conocer algunas obras nuevas de la Compañía Nacional de Danza. El conjunto reapareció en escena tras largos meses de “clandestinaje”, que se aprovechó para renovar el repertorio clásico. Aunque los ballets tradicionales siguieron marcando la pauta de la política artística de la compañía, como lo vimos en el Teatro del Bosque, hubo nuevas obras de coreógrafos mexicanos y extranjeros (Cuba y Brasil) que no sólo aprovechan las cualidades específicas de algunos de los

integrantes, sino que aporta una ligera renovación en el manejo del lenguaje clásico.

También fue importante el estreno de Anna Sokolow para la compañía de danza de Raúl Flores Canelo, donde se escenificó la vida de Franz Kafka para señalar el curso de la metamorfosis. En esa obra comprobamos lo que Anna Sokolow sabe de la danza. Su lenguaje, expresionista, viene de la emoción y no del intelecto abstraído de la realidad. Sabe que el movimiento es un reflejo orgánico, psicológico, espiritual, animal. Sabe que el coreógrafo debe conocerse a sí mismo; que si existe un "pecado" en la danza es el de la vaguedad, la confusión, la vaciedad, porque el movimiento se ha distanciado del pulso del creador.

Otro suceso más fue la presentación del Ballet Teatro de Holanda en Bellas Artes, ofreciendo con su repertorio un vuelo cromático y de liberación. Cromático porque el respiro del movimiento, la inhalación y exhalación de tensiones, ritmos y ondulaciones, forma una totalidad individual con la iluminación y escenografía.

La visita de la Ópera de Pekín y la presencia del Ballet de Flandes, junto con la del Ballet Bolshoi, fueron grandes experiencias porque difícilmente durante este año se movilizaron tantos espectadores. Espectáculos disímiles produjeron su impacto, los tres, por su brillante calidad técnica.

El maestro huésped, Daniel Lewis, quien colaboró con el Centro Superior de Coreografía durante el mes de noviembre, vino a llenar del hueco que existió en México, donde no hubo quien aportara tantos conocimientos acerca de la técnica de José Limón, así como datos de su biografía. Será el primero en concentrar en un libro toda esta información.

En noviembre la danza estuvo en un primer plano publicitario al conmemorarse en Bellas Artes los cinco años de la asesoría cubana a la Compañía Nacional de Danza, evento en el cual actuó Alicia Alonso. La función fue inaugurada con un solemne desfile de alumnos de la Escuela Nacional de Danza Clásica y miembros del conjunto oficial, cuya impactante formalidad se impone como el principal guardián de la disciplina, a bastión del

intransigente arte de la danza. Con esa función se inició la Temporada de Invierno de la compañía.

En diciembre se inauguró la Sala Miguel Covarrubias de la UNAM, local destinado a la danza dentro del Centro Cultural Universitario.

El Premio Nacional de Danza, instituido por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y otorgado en esta ocasión a Cristina Gallegos, directora del grupo Danza Libre Universitaria, fue una iniciativa sobresaliente.

Durante el año, con el generoso apoyo de FONAPAS, UNAM, UAM y otras instituciones, actuaron en distintos escenarios de México los grupos Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, Génesis, Forion Ensemble, Alternativa, Elsy Contreras y su grupo, Ana Axtmann, Danza Libre Universitaria, Seminarios de Danza Contemporánea de Ballet Nacional de México y del Taller Coreográfico, Arsaedis, Giselle Lezama y diversos conjunto folklóricos, profesionales y semiprofesionales.

Fin de sexenio en 1982

En abril de 1981 llegó a México la compañía de Louis Falco, que inició durante el último año del sexenio la lista de conjuntos extranjeros que pasaron por los principales teatros del país, y que vistos ahora, desde una lejana perspectiva, representan lo mejor y lo peor de la danza mundial.

El saldo resultó favorable para la danza contemporánea, no así para el género clásico. Un *Don Quijote* esclerótico, creación de Rudolf Nureyev para el Ballet de Boston; una gala internacional de ballet dedicada a Cervantes, raquítica y enmohecida en la que se rebaja al ballet tradicional a su más ínfimo nivel —dentro de su rango internacional, que ha promovido el Festival Cervantino. Sólo la portentosa escenificación de *Wien, wien nur du allien*, de Maurice Béjart, pudo reivindicar ese arte académico.

En este año la danza contemporánea ganó y perdió adeptos con el cerebralismo de Merce Cunningham; definitivamente los atrajo con la fantasía multicolor de Louis Falco y los alejó con la monotonía mística de Eurythmeum de Stuttgart. Sin embargo, cada uno de estos conjuntos respondió a sus objetivos con profesionalismo y alto nivel.

En otro peldaño de la escala internacional, nos visitaron este año el Repertory Dance Theater de Trinidad y Tobago, así como el grupo de danza de la Universidad de Zulia, Venezuela. En provincia, el Festival Octubre Internacional tuvo un acierto al

invitar al Ballet Rambert, de corte clásico pero abierto a la imaginación contemporánea, y al grupo experimental japonés, *Kodo*, que mediante la música y la danza representan un nuevo estilo de vida, "una parte del latido del universo", porque el lenguaje originalmente creado para la comunicación, ha perdido su función: "lo más necesario no son las grandes y cada vez más potentes fuerzas de destrucción, sino las pequeñas y cada vez menores energías para dar vida".

¿Qué nos dejó todo esto? Hambre y sed de danza que descubra nuevas formas de interpretar la vida y la naturaleza del hombre; hambre de renovación, sed de audacia creativa sustentada en valores esenciales de la cultura. En todo lo que vimos este año, salvo el grupo *Kodo*, que trabaja otra dimensión de la realidad, hubo demasiada familiaridad y comodidad en el lenguaje dancístico utilizado. Demasiado convencional también resulta la visión del mundo de los coreógrafos, producto de nuestra sociedad occidental que busca halagar los sentidos y satisfacer ilusoriamente nuestra sed de aventura.

En el terreno de la escenificación, Maurice Béjart arrasó con todos. Bombardeó al público con infinidad de recursos teatrales, dancísticos, de iluminación y sonido. Béjart es un mago que saturó el foro de espejismos, malabarismos, fantasías y danza plena de inventiva y versatilidad que hace que lo convencional pierda su tedio. Se renueva con "ataques" inesperados, impredecible, concentra en una sola finalidad todas las energías a su alcance y se rebasa a sí mismo en un espectáculo como *Wien, wien nur du allien*.

Vista la danza retrospectivamente, ningún año puede compararse con 1980, cuando pudimos ver al Ballet Teatro de Holanda y el Teatro de Danza de Wuppertal, de Pina Bausch, así como el magnífico programa de *La era romántica* dentro del Festival Cervantino. Estos tres momentos ofrecieron al espectador hallazgos claves en la historia del desarrollo del lenguaje dancístico, contemporáneo o académico. Porque tan orgánico fue el movimiento lírico, de "ensueño", que se ha rescatado del siglo XIX, como el desbordamiento expresionista de Pina Bausch y el

vuelo cromático y de liberación, de inhalaciones y exhalaciones, del sentimiento de Jíri Kylian. Estos tres grupos pudieron sorprendernos, revelarnos aspectos de la vida y del hombre pocas veces descifrados, transformados en lenguaje dancístico, porque prevalece el cansancio imaginativo y el virtuoso como parche de todas las carencias creativas.

Durante el sexenio actuaron en los principales teatros del país Alvin Ailey Dance Theater, el Ballet Teatro Contemporáneo, el Ballet del Siglo XX de Maurice Béjart, el Royal Ballet de Londres, La Compañía de Louis Falco, el Ballet de San Francisco, Twyla Tharp, la Compañía de Antonio Gades, de Jennifer Muller, de Martha Graham, Alwin Nikolais, el Ballet de la Ópera de París, Ballet de Sttutgar, Danza Hoy de Venezuela, Ballet Contemporáneo de Las Palmas, Compañía de Danza de Costa Rica, Ballet Australiano, Mario Maya y su espectáculo *Ay jondo*, Sonia Sanoja, de Venezuela y Ballet Internacional de Caracas. Fue ejemplar la gala de ballet de 1981, presentada dentro del Festival Cervantino, con artistas de la talla de Jorge Donn, Marcia Haydee, Alicia Alonso, Jorge Esquivel, Gelsey Kirkland y Cristhopher Aponte, Eleonor D'Antuono y Vladimir Gelvan, Yoko Moroshita y Damilo Radojovic.

En total, México hospedó a más de 30 compañías extranjeras de ballet clásico y danza contemporánea y organizó tres galas internacionales de ballet con 18 parejas de primer orden, en Guanajuato, durante el sexenio que concluye. Prácticamente se vio danza de todos los continentes, porque no hemos contado los grupos de danza folklórica de la India, Yugoslavia, Checoslovaquia, Tailandia, Rumania y Turquía, que sumarían otros treinta.

En el renglón nacional, el sexenio vio nacer y perecer varios grupos. En 1977 se disolvió Expansión 7 y se creó el Forion Ensemble; en 1978 se creó el Primer Festival Internacional de Danza Contemporánea, se formó el Grupo Danza Alternativa, se dividió el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo; en 1979 se creó el Centro Superior de Coreografía, se realizó el Segundo Festival Internacional de Danza Contemporánea, se creó el Departamento de Danza de la UNAM, se fundaron Arsaedis y

Danza Libre Universitaria y se reestructuró la Academia de la Danza Mexicana, creándose la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y la correspondiente al folklore. Ese mismo año la danza recibió el mayor galardón al otorgarse el Premio Nacional de Artes a Guillermina Bravo.

Las principales instituciones como FONAPAS, DDF, UNAM, y el INBA entre otras, no dejaron de programar numerosos grupos profesionales y semiprofesionales del país en los escenarios que han sido restablecidos en la ciudad de México y provincia. En definitiva, se revitalizó el género por la proliferación de grupos, no por la definición de una política cultural que capacitara a todo el potencial danzario.

En 1981 la danza tuvo una actividad permanente, aunque con pocos hallazgos y escasas revelaciones, pero al público del Distrito Federal no le faltaron los espectáculos del género.

Esa constancia fue más importante que la resonancia esporádica de un acontecimiento aislado. El INBA, la UNAM y el FONAPAS, entre otras instituciones, mantuvieron las puertas de los teatro como si se hubieran propuesto competir en popularidad con el cine.

Pero la constancia crea hábitos. En este caso, las costumbres recreativas fueron nutridas con la programación continua de espectáculos. Por otra parte, los grupos auspiciados, como la Compañía Nacional de Danza, Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio, Ballet Independiente y el Taller Coreográfico de la Universidad, participaron dentro de un programa de difusión que puede alcanzar importantes logros de continuarse. Este año se registró un crecimiento notorio del público. En un plazo reducido pero más ostentoso por la intensa actividad que provoca en la maquinaria oficial de publicidad, el paso de las compañías extranjeras por México tuvo una admirable respuesta por parte del público interesado.

Otras novedades de 1981 fueron la presentación de la revista *Balletomanía*, dirigida por Itzachel Brambila, y la organización de conferencias y cursos de especialización en varias especialidades

escénicas. Se celebraron dos aniversarios importantes: los diez años del Taller Coreográfico de la UNAM y los quince del Ballet Independiente. Finalmente, ese año el Premio Nacional de Danza de la UAM fue entregado a Marco Antonio Silva.

Llegamos a 1982, año de los homenajes a las pioneras de la danza mexicana: Waldeen y Anna Sokolow. La primera publicó un libro con el Departamento de Danza de la UNAM y la segunda montó tres obras suyas con el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo.

En 1983 hubo cambios políticos y estructurales

Entre los cambios registrados en el año; Salvador Vázquez Araujo dejó de estar al frente de la Compañía Nacional de Danza, ocupando su lugar Guillermo Arriaga, nuevo director de danza del INBA; el CESUCO (Centro Superior de Coreografía) desapareció junto con el FONAPAS, pero bajo el auspicio de INBA, se convirtió en CICO (Centro de Investigación Coreográfica); el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza pasó a manos de Tania Álvarez al reestructurarse la educación artística, bajo la vigilancia de Jaime Labastida, quien acoge también, dentro de la Subdirección de Educación Artística del INBA, al recién creado Centro de Investigación y Documentación de la Danza (CIDD); los bailarines sin subsidio formaron un Frente de trabajadores de la Danza Independiente; la UNAM creó la importante temporada de Joven Danza Mexicana, que llegó a ser una plataforma tan ilustrativa como la del Premio Nacional de Danza/UAM-INBA, el cual en 1983 llegó a su punto más controvertido. Del extranjero vinieron Alicia Alonso, varios conjuntos de Barcelona y la compañía Esquisse, de Francia; el exForion Ensemble pasó a llamarse El Cuerpo Mutable y la joven danza mexicana perdió a una de sus más brillantes exponentes: Eva Zapfe.

En resumen, 1983 fue el año de los cambios políticos y estructurales. Sin embargo, a pesar del descontento, del descon-

cierto y de las críticas al sistema, el arranque del nuevo sexenio resultó menos violento de lo esperado.

La consigna del nuevo régimen fue acabar con los delirios de grandeza de la danza oficial para rescatar lo nacional, los recursos propios, propósito también del Festival Cervantino, que pasó de las galas internacionales de ballet a la *Carmina Burana*, de Nellie Happee, y a la participación de las compañías subsidiadas dentro de producciones especiales.

Durante todo el año se habló de los esquemas inoperantes que han regido la danza en los últimos años. Los grupos independientes, conscientes de que forzosamente debe haber negociación con el Estado, el principal regidor de los teatros accesibles a la danza, resistieron durante 1983 la desaparición del FONAPAS, que fuera en el sexenio anterior la principal fuente de trabajo.

Todo ello obligó a los grupos no subsidiados a unirse en un Frente de Trabajadores de la Danza Independiente con el fin de definir una estrategia común que dignifique el oficio del bailarín, mismo que ocupa el último escalón en la jerarquía de honorarios.

Sin ser una solución a los problemas planteados, la temporada Joven Danza Mexicana, que organizó el Departamento de Danza de la UNAM, a principios del año pasado, permitió a estos grupos confrontar sus obras. En un solo *paquete* se conoció el trabajo de 14 grupos que nos hizo pensar que conquistarían nuevos espacios para la danza, nuevos lenguajes, nuevas visiones plásticas y dinámicas de la realidad mexicana. Se vio cómo, cada vez más, los coreógrafos noveles recurren al teatro del movimiento o a la danza/drama, regresando algunos al naturalismo, otros al expresionismo, intensificando una descarga humana que estuvo oculta tras las modas y estilos extranjeros. Estos han cortado radicalmente con las influencias tan sutiles como obvias de la academia de ballet, para presentarnos una imagen más primitiva, espasmódica y terrena del hombre contemporáneo; extraña paradoja que nos lleva a una concepción más real, ajena a todo lirismo o ensoñaciones románticas y subjetivas, lejos de los malabarismos acrobáticos. Lo han logrado Cuerpo Mutable, *Tro-*

pican's Holiday, Silvia Unzueta, Jaime Blanc y Marco Antonio Silva con el grupo Utopía.

En mayo desapareció el CESUCO como centro coreográfico de la escuela Vida y Movimiento. Con la renuncia de la coordinadora Lin Durán, se dio a conocer la nueva política del DDF, en el sentido de que desconoció la necesidad de formar bailarines y coreógrafos profesionales, de ofrecer funciones o becas, imponiendo un cambio en el que se le daba prioridad a los estudiantes aficionados.

Lin Durán declaró a la prensa que “por lo visto, las nuevas autoridades tienen poca fe en el futuro del país, al mutilar el desarrollo de sus profesionales, intentando deshacer una escuela que prepara a los futuros cuadros de la danza, así como a los que renovarían las corrientes artísticas, es decir, la nueva sangre que se necesita para dar continuidad vital a las acciones culturales. De ahí que si van a destruirlo todo, no me voy a quedar para verlo”.

Hasta mediados del año el nuevo titular de la Dirección de Danza, Guillermo Arriaga, ofreció declaraciones a la prensa, refiriéndose a la difícil reorganización de esa dependencia del INBA, “que tuvo un desarrollo precipitado durante el sexenio pasado”.

Fue cuando anunció la asimilación del exCESUCO a la Escuela de Danza Contemporánea como taller independiente de coreografía, ahora ascendido a la categoría de Centro de Investigación Coreográfico bajo la tutela de la Subdirección de Educación Artística del INBA, así como la creación del Centro de Investigación y Documentación.

Guillermo Arriaga también se refirió a los cambios estructurales de la Compañía Nacional de Danza para “hacer más operativo su funcionamiento”. Declaró que era apremiante crear un repertorio de danza mexicana dentro de ese conjunto, que fuera incluso exportable, en un afán de ajustarse más a la realidad. Significó asimismo dejar de importar bailarines huéspedes que ofrecieron al público, en forma brillante, el repertorio clásico tradicional.

Las diez obras más representativas del Ballet Nacional de México, del Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio, además de los seis estrenos y la celebración del vigésimoquinto aniversario de Raúl Flores Canelo como coreógrafo fueron los programas que integraron la temporada anual de Danza Contemporánea en Bellas Artes, en agosto y septiembre de 1984, que fue un importante acontecimiento que permitió detectar las necesidades reales de cada grupo.

Quizá la noticia más sobresaliente del año fue la agrupación de las tres escuelas de danza del INBA dentro de la Subdirección General de Educación Artística, con Jaime Labastida al frente, lo que significa, en primer lugar, que las tres instituciones académicas puedan colaborar, olvidando la disparidad de criterios, para rescatar los objetivos comunes.

Para ello fue nombrada Tania Álvarez —ex directora de la Escuela de Danza Contemporánea— como titular de las tres academias. En octubre declaró que una escuela de arte no puede ser tradicional porque formar artistas significa formar criterios y la capacidad de cuestionar la realidad.

“Nosotros debemos ahora propiciar un ambiente tal, que los muchachos puedan inventar, recurrir a su imaginación y por ello recibir el respaldo de la escuela. Es sintomático que los alumnos de octavo año de clásico nos hayan pedido que sus exámenes de fin de año sean sus propias coreografías y no las del ballet tradicional. Además, ¿por qué utilizar el Teatro de la Ciudad para las graduaciones? ¿Qué las escuelas no tienen su propio foro en el Teatro de la Danza, que es el que corresponde a nuestra realidad como escuela, como centro de formación? Tales conceptos, que se manejaron durante años anteriores, sólo pueden distorsionar la mentalidad del alumno que, recién graduado, quiere entrar a la compañía oficial ocupando rango de solista. Creo que desde la escuela debe aprenderse que la trayectoria de maduración profesional se logra con el esfuerzo, la experiencia y modestamente.”

La Subdirección General de Educación Artística concentró, además, todas aquellas instituciones de experimentación e inves-

tigación del INBA, que en el área dancística se encuentran en manos del antiguo CESUCO, ahora CICO, dirigido por Lin Durán, y del Centro de Información y Documentación, que preside Patricia Aulestia. Esta misma fue quien a finales de año organizó el Coloquio de Danza y Medicina, que reunió a más de 600 participantes con más de 40 ponencias. Según la organizadora, éste fue concebido por el grado alarmante de ignorancia de que adolece el bailarín y el maestro respecto al cuidado de la máquina del cuerpo. Así, se habló del ejercicio físico y de algunos efectos contraproducentes, de "la muerte súbita", de la nutrición, de los trastornos psicológicos en los profesionales de la danza, y se impartieron talleres. Se espera que todo ello se traduzca en un cambio radical en los planes de estudio, además de la reconsideración de los valores y métodos aplicados hasta ahora por las compañías respecto a las medidas disciplinarias establecidas en los elencos. Habría que empezar por mejorar la alimentación y por *personalizar, individualizar* el entrenamiento, para evitar daños irreparables y lastimaduras menores que por ser de todos los días interfieren en el desarrollo profesional y psicológico del artista.

El año finalizó con el acalorado Premio Nacional de Danza/UAM-INBA, declarado desierto en su primer lugar. Compartieron el segundo lugar dos coreógrafos noveles: Silvia Unzueta y Rocío Flores. Sin embargo, pese al descontento que el juicio del jurado provocó en los jóvenes coreógrafos, la selección de los seis finalistas ha sido, hasta ahora, la mas interesante y heterogénea.

Es importante mencionar, además, la singular participación de tres conjuntos en la realización del espectáculo *Ritos paganos de hoy*, que para retomar la mitología y los hábitos festivos de fin de año se reunieron y se presentaron en el Museo de El Carmen, Cuerpo-Mutable, Graciela Henríquez y Pilar Medina, acompañada de la actriz María González, colaboraron en la realización de un programa de la Subsecretaría de Cultura coordinado por FONART. En esta ocasión, tres lenguajes distintos pero afines en su forma de liberar el movimiento de sus patrones rígidos y escleróticos hablaron del mito, de la esperanza de la llegada del hombre nuevo, de la festividad colectiva callejera en un espacio

al aire libre, que por su escenografía natural ambientó el acontecimiento con mayor credibilidad y fantasía que cualquier escenografía prefabricada.

Días antes de que se montara este espectáculo falleció trágicamente la joven coreógrafa Eva Zapfe, quien dejara con sus obras su inmensa y fantástica locura bien administrada. Ése es el mensaje que dejó su trabajo. Que lo guarden y emulen quienes así lo hayan detectado.

Crisis, sinónimo de mutación, tensión, revuelta, en 1984

Muéstrame cómo bailas y te diré si una sociedad está sana o enferma, decía el sabio Confucio. 1984, el año de Orwell, fue para la danza el año de los grandes temas épicos, en ocasiones bien planteados y en otras mal, pero dignos de una epopeya coreográfica: la patria, la muerte, la esperanza, los dioses. Ya casi nadie, y menos los jóvenes, hacen danza *pura*, ni siquiera los clásicos. Los tiempos están para radicalizarse, aunque sea en la burla de lo cotidiano, en el juego crítico, como lo hacen algunos grupos independientes. Y así fue en 1984, gracias a la desenmascarante crisis, que en la danza es sinónimo de mutación, tensión, revuelta. En este sentido, y en términos generales, la danza está sana en su producción coreográfica de los que viven un momento decisivo y encaran la realidad de frente.

¿Carencias técnicas? ¿Falta de fuentes de trabajo, insuficientes teatros, ausencia de investigadores? ¿Que falta financiamiento para múltiples proyectos, que urgen escuelas en provincia? ¿Que urge una política cultural en la educación y difusión de la danza escénica, que falta una revista especializada? ¿Que urge la formación de una asociación de trabajadores de la danza, que hace falta mayor descentralización de las fuentes generativas de la danza, que faltan convenios con instituciones públicas? ¿Que no hay claridad en los propósitos y repercusión social de las pocas investigaciones realizadas?

Siempre ha sido así desde que las artes son cada vez más desplazadas por el imperio tecnológico. Pero aun solitarios, desprotegidos, los bailarines y coreógrafos no desisten y sobreviven los más fuertes en la *arena* de esta corrida de toros en la que los artistas —conciencia social indeseada— llevan todas las de perder.

Lo que sí resulta cada vez más “exitoso” es la recuperación del cuerpo. Una multitud heterogénea se lanza a la calle a recorrer a las cinco de la madrugada, con sus *pants* de Perisur, o sale también a la calle a bailar *break*, que aunque ya se convirtió en un garabato trasnacional es sabrosísimo de ver y de hacer. Además, en la danza escénica, hay cada vez más grupos de jóvenes que descubrimos año con año durante el Premio Nacional de Danza y en las temporadas continuas del Teatro de la Danza.

Esta oleada de veneración hacia el cuerpo recuerda el brote de gimnasios y escuelas de danza que en la Alemania de fines de siglo pasado cubrió prácticamente el territorio, poco antes de que fuera calcinado por la primera guerra mundial. Pareciera que el culto al cuerpo que se da hoy día es un presagio que nos anuncia un colapso cercano y no queda más que aferrarse a la vida que está en el sudor de la piel.

Fue novedoso conocer en este 1984 la serie de la “Época de Oro” de la danza que lanzó el UTEC de la Subsecretaría de Cultura, por el Canal 11. Por fin supimos lo que fueron aquellos tiempos. Gabriel González Souza y Jorge Alberto Lozoya se encargaron de reactivar la memoria de Waldeen, Rosa Reyna, Ana Mérida, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Raúl Flores Canelo, Farnesio de Bernal y Anna Sokolow, entre otros, para reconstruir las obras más representativas de los años cuarenta y cincuenta. Así nació esta serie que a algunos decepcionó y que otros vieron con agradecimiento.

Lo más importante ha sido rescatar un tema ignorado pero que subyace en el fondo del desperdicio de gran número de bailarines que se quiebran a la mitad del camino por un desconocimiento absoluto —por parte de maestros y coreógrafos— de la anatomía humana. El Centro de Anatomía Aplicada a la

Danza siguió trabajando este año gracias a la dirección de Marco Zazueta y Sonia Fernández, absortos en la tarea mesiánica de disminuir los traumatismos a partir de un trabajo dancístico eficaz. Lo más importante ha sido denunciar que muchos coreógrafos, por seguir un lineamiento estético virtuosístico, hacen que los bailarines luchen contra sí mismos. Sólo un cambio de concepto estético, por lo tanto, remediaría ese vicio decimonónico, que afortunadamente está en vías de extinción en los jóvenes coreógrafos, conscientes, además, de que la dicotomía muerte/cuerpo (igual a cuerpo/máquina) anula la creatividad.

Investigadores independientes como Yolanda de los Ángeles González siguen trabajando —mesiánicamente también— en la práctica psicomotriz que rescata a los cuerpos fragmentados por la falta de articulación de lo biológico con lo psicológico. Insisten en lo mismo grupos de teatro que se encuentran a partir de las enseñanzas de Grotowsky y Eugenio Barba, como son el Taller de Investigación Teatral de la UNAM, el grupo La Rueda, que se lanzan a escrutar la integración mente/cuerpo.

Hasta en los terrenos más ajenos a este tipo de práctica como es el ballet clásico se ha despertado la conciencia de la necesidad de tomar como punto de partida, para todo trabajo creativo, el movimiento orgánico. La visita del pedagogo y director del Ballet de Camagüey, Fernando Alonso, dejó una clara revelación: “debe sostenerse una lucha continua para alcanzar la perfección sin perder la espontaneidad y sólo rescatando la condición orgánica del movimiento se podrá lograr”.

Todo lo anterior nos deja una lección: que en el teatro como en la danza lo que se busca ahora es la integración humana, que significa el dominio del cuerpo frente a la desintegración cotidiana de la vida.

Y mientras el mundo es cada vez más incierto, ¿qué hace la oficialidad por la danza? Lo de siempre: temporadas, encuentros, premios, talleres, coloquios, festivales, concursos, entrevistas públicas, cine-clubes y homenajes. INBA, UNAM, UAM, DDF, ISSSTE y FONADAN, además de algunos gobiernos de los estados, promovieron la danza en 1984 organizando básicamente funcio-

nes sin tocar estructuras o infraestructuras. Sobre todo la marginalidad y con ella, administraron tantas actividades en la ciudad de México que pudo parecer una *sucursal* de Nueva York, con la diferencia de que la insuficiencia de maestros, de bibliografía, de locales de ensayo, de confrontación con la danza y de justa remuneración hace de esta vocación, aquí un largo y lento camino hacia el profesionalismo.

En contraste con el silencio y arrinconamiento del Departamento de Danza, que ha reducido sus acciones fundamentalmente a la Compañía Nacional de Danza, ahora mexicanista y guardiana del repertorio clásico tradicional, están el CIDD y el CICO, también del INBA, que parecen hormigueros de laboriosidad. El primero tiene la virtud de reunir la memoria de la danza del país con la formación del archivo y de la biblioteca y hemeroteca públicas de la danza, cada vez más enriquecidos por las donaciones de maestros y coreógrafos que individualmente se encargaron de guardar cuanto testimonio aparece en el trayecto. Sus publicaciones (memorias), así como cursos y charlas se abocan a lo mismo. El CICO también cumple con otra función insólita en México: ha hecho de la investigación coreográfica una actividad permanente para los jóvenes aspirantes al oficio. Estos cuentan también con asesoría en cuestión de teorías de la danza, con la insólita elaboración de material didáctico para maestros, tareas con la que hasta ahora cumple la SEP.

Y frente a esto abundaron en 1984 las funciones del Distrito Federal y volvieron a efectuarse los festivales de danza contemporánea de San Luis Potosí, el de música y danza de Monterrey, el de Puebla y el de danzas indígenas del CENIDIM. La UAM y la UNAM igualmente colaboraron en la difusión de la danza con temporadas —la UNAM básicamente atiende la danza estudiantil y folklórica— para diversos sectores de la población. Este año inclusive el Taller Coreográfico de la UNAM bailó frente al público de Bellas Artes, reconocimiento que sólo se había reservado a los conjuntos subsidiados, a algunos solistas como Pilar Rioja y a compañías extranjeras.

Y hablando de los extranjeros, gracias al cincuentenario de

Bellas Artes, al Festival Internacional Cervantino y Coloquio Internacional de Danza Contemporánea del IMSS llegaron grupos de Europa, Estados Unidos, Cuba, Unión Soviética, India, Japón, China y Canadá. Fue un desfile de estilos y propuestas, de las que rescatamos los espectáculos orientales, siempre seductores, y los productos de mayor experimentación y visión aguda de la realidad, como el Folkwang Tanzstudio y el Odin Teatret de Dinamarca, que aunque se le ubica dentro del género teatral, el manejo de la energía corporal lo acerca a la danza.

A un público anónimo y heterogéneo hay que lanzarle escopetazos de estímulos y de mensajes. Al crecer la perspectiva social del trabajo escénico se requiere de mayor contacto emocional para que artistas y público se sientan vivos en una sociedad que no lo permite. Danza y teatro juntos son una bomba. Recordemos a los jóvenes participantes del V Premio Nacional de Danza de la UAM, todos necrófilos, casi todos conjugando danza y teatro; recordemos las funciones de El Cuerpo Mutable, las del CICO, las de Pilar Medina, de Mirta Blostein, todos jóvenes, todos fuertes, todos críticos.

Pasaron por México en 1984 personajes como Anna Sokolow, Tim Wengerd, Juan Antonio Rodea (ex Louis Falco), Fernando Alonso, Yuriko, quienes trabajaron directamente con bailarines mexicanos al igual que Mario Delgado —del Cuatrotablas del Perú— y Eugenio Barba. Susane Linke ofreció demostraciones al público. Cada uno de lo mejor en su estilo. No nos podemos quejar.

Por la reducción de presupuestos en 1985 hubo más grupos de danza independientes

Lo que ya venía quebrándose desde 1982, acabó por hacerse polvo en 1985: los presupuestos.

El departamento de Danza de la UNAM mantuvo el mismo erario de 1984, pero sin el 30 % adicional de años anteriores; la Dirección de Danza del INBA bajó de categoría administrativa y se convirtió en departamento, con la consecuente reducción salarial a los funcionarios de *mando*.

Las escuelas de arte, también del INBA —específicamente el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza— sufrieron lo que toda la institución: reducción presupuestal en 1984, agudizándose en 1985, manteniendo únicamente los salarios homologados de los maestros y borrando de una plumazo los descuentos para salir al extranjero, la contratación de maestros extranjeros, cursos adicionales y demás apoyos extracurriculares.

Las compañías como Ballet Teatro del Espacio, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente mantuvieron los mismos subsidios de 1984 —25, 23 y 15 millones, respectivamente— mientras que la Compañía Nacional de Danza se mantuvo con la suma de esos tres subsidios y mucho más...

Sin embargo, hasta los más privilegiados han sufrido una reducción del 50 % en los salarios y presupuestos durante los últimos tres años, consecuencia de la inflación galopante y recrudescida en 1985.

10 Pero el *milagro* de la danza mexicana, según Lin Durán, coordinadora del CICO, es que a menor presupuesto mayor es la cantidad de grupos independientes. Sólo que las fuentes de trabajo de estos conjuntos — DDF, ISSSTE, SEP, entre otras— cancelaron durante la segunda mitad del año las programaciones en una 30% aproximadamente.

15 Otro *milagro*, es la creación de las Escuelas Vacacionales de Arte —EVA— que la Subdirección de Educación e Investigación Artísticas del INBA echará a andar el año entrante y para las cuales se diseñaron, en 1985, programas de educación artística con criterios renovadores que también se han vertido en los doce CEDART.

Y un *milagro* más, obtenido dentro de las escuelas de danza del Sistema, que dirige Tania Álvarez, es haber *adecuado* los programas de escolaridad y especialidad a la realidad cruda y limitante.

Lo que antes era considerado un solo bloque de *educación integral* con escolaridad y especialidad (danza) unidos, se dividió en dos bloques independientes. Esto significa que un alumno que reprueba matemáticas no necesariamente tiene que repetir técnica dancística, como sucedía antiguamente.

—“Estos proyectos de educación integral que el Sistema y la Academia de la Danza Mexicana han aplicado, siempre han estado alejados de las posibilidades de desarrollo de los alumnos. Nosotros recibimos jóvenes y niños de todos los extractos sociales. Se levantan a las cinco de la mañana, muchos llegan sin de sayunar, pasan doce horas en la escuela, y regresan a sus casas para que algunos coman lo que la dieta casera les permite: frijoles, maíz, atole, si son de extracto popular.”

Prosigue, Tania Álvarez:

—“Tú crees que esos niños pueden asimilar la mística del arte, entender que hay que convertirse en un creador participativo con una visión integral del arte y de la vida. La realidad es que se nos estaban durmiendo y a todas horas. Decidimos, por tanto, convencer al sindicato para que en las mañanas se den las materias de danza exclusivamente y por la tarde las de escolari-

dad. Lograr esto fue un triunfo porque nuestros maestros son normalistas y muchos tenían, por las tardes, precisamente, otras *chambas*, siendo imposible que se involucraran realmente con una escuela de arte.”

En el caso del Departamento de Danza de la UNAM, las temporadas y cursos e investigaciones realizados, según Sonia Ornelas, se hicieron casi por vocación profesional. Así, se impartieron cursos para profesionales y aficionados, entrará en acción un programa de asesoría para los grupos de danza folklórica por parte del Instituto de Investigaciones Antropológicas, se realizó una investigación conjunta entre el Departamento de Danza y la Facultad de Sociología para detectar la respuesta psicológica del público frente al espectáculo, y trabajaron las compañías subsidiadas de la UNAM con los directores y coreógrafos independientes para la formación de un juicio crítico, medido y científico respecto al espectáculo.

El resto de las actividades corresponden a la organización de temporadas, iniciándose este año intercambios insólitos como la presentación, en la Sala Miguel Covarrubias de la Compañía Nacional de Danza del INBA, que ahora, por cierto, cuenta con un Taller de Coreografía que dirige Bodil Genkel.

¿Apareció finalmente Nellie Campobello? ¿Fue un secuestro o un retiro voluntario lo que la incapacitó para salir al mundo? Después del escándalo suscitado en torno a ella y tras la “sospechosa” aparición de su foto en un periódico capitalino al que inclusive dio una supuesta entrevista en la que acusaba a las autoridades de Bellas Artes de difamación, el silencio enterró el asunto.

Así inició 1985 al acontecimiento dancístico.

Luego hubo dos visitas importantes: la del grupo francés de danza contemporánea Émile Dubois y la de Jerzy Grotowski, que siendo de teatro dijo una frase célebre igualmente aplicable a la danza:

—¡Huye del teatro como de la peste si no naciste para ser actor!

Y habló del cansancio, de esa falta de resistencia que tiene el

intérprete cuando su corazón no coincide con su vocación, cuando no se compromete con su carrera. De los estados depresivos a que conduce esto. Y en el actor, como en el bailarín, la mediocridad es imperdonable.

¿Se puede detectar al buen actor antes de que lo sea? Es difícil, dijo Grotowski. Pero es fácil detectar al mal intérprete. Es como el desentonado dentro de un coro; es como el acomplejado que sobreactúa para convertirse en un ser hipnótico.

Volviendo a Émile Dubois, que vino a México para conmemorar los 40 años del IFAL, demostró que Francia finalmente superó su infancia en el terreno de la danza contemporánea, ahora un campo fértil para la danza-teatro, corriente mundial que absorbe, afortunadamente, a los jóvenes coreógrafos, y sobre todo a los grupos independientes, que en México son las moléculas de oxígeno que dan vida al cuerpo colectivo del gremio dancístico. Porque las compañías subsidiadas no podrían contener a toda la población de bailarines jóvenes que salen de las mismas escuelas de la compañías y del Sistema Nacional para las Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, de la Academia de la Danza, de las escuelas privadas.

Juan José Islas definió bien la naturaleza de un grupo independiente:

“Es el que trabaja sin recibir, muchas veces, pago alguno por ello. Está integrado por jóvenes que se *aguantan* cuando no tienen un quinto en la bolsa, que, como Carlos, trabajan en un hotel; que, como Marco, venden chucherías los fines de semana.”

¿Y qué es un funcionario de la danza frente a un bailarín independiente?, le preguntamos.

También explicó:

“Es un ser que se aleja de quienes alguna vez apoyó porque ya no se atreve a decir tantas veces *no* a las mismas preguntas, a las mismas peticiones; es un ser que entra al sistema burocrático y los arrastra como la corriente, olvidando lo que alguna vez le preocupó filantrópicamente; es un ser que se ve atrapado y vetado y que olvida muchas cosas ante la posibilidad de realizarlas con fluidez.”

A pesar de todo, entre lo más importante del año, como siempre, es la productividad de estos grupos independientes como Cuerpo Mutable, Contradanza, Utopía, Barro Rojo, Fritz y amigos, Teatro del Cuerpo, Danza Estudio, Pilar Medina, Graciela Cervantes, Graciela Henríquez y ahora Onodanza, el Quinto Sol, CICO, Andamio, entre muchos otros que se le escapan a quien esto escribe.

Lo importante de su trabajo es que cuando el ballet clásico es la sublimación suprema de la realidad; cuando la danza contemporánea ha tendido a la abstracción pura, cuando los medios masivos de comunicación *editan*, *perfuman*, le ponen peluca y colorete a los sucesos de la historia, son muy pocos los canales que quedan para tocar crudamente y con suficientes elementos, fácilmente identificables, nuestra realidad cotidiana.

Recuérdese el último estreno de Jaime Blanc, *Biografía imaginaria*, con el Ballet Nacional; recuérdese las obras de Silvia Unzueta, con el Ballet Independiente. Estos jóvenes coreógrafos siguen igualmente la investigación coreográfica propia de la danza-teatro, que los mismos autores han definido como el regreso al realismo escenográfico y de vestuario, a la utilización de objetos, a la integración del gesto natural, al rompimiento con un estilo o código de expresión convencional.

A mediados y finales de año Cuba envió a sus dos conjuntos principales, Danza Nacional y Ballet Nacional, lo que demuestra que el centro de la danza afroantillana en la isla ha sido y es la pelvis. Que gracias al aislamiento se conocieron mejor a sí mismos, se observaron con los ojos abiertos, enormes, y descubrieron una cultura riquísima en vericuetos, laberintos, texturas, formas, pulsaciones, rincones. En danza contemporánea desarrollaron una técnica más asombrosa que las coreografías mismas; en el ballet clásico demostraron que sus *primeras* bailarinas están entre las *primeras* del mundo.

Así como se pueden mencionar temporadas transcurridas durante todo el año —las de la UNAM con el Taller Coreográfico, Danza Libre Universitaria, Compañía de Danza Contemporánea y grupos folklóricos— y se puede hablar de sucesos efímeros,

como la creación de la compañía auspiciada por la Secretaría de Agricultura en la cual participaron Juan Antonio Rodea, Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, grupo Andamio, entre otros, hay que detenerse en la temporada de danza contemporánea en el Palacio de Bellas Artes, el "acontecimiento" del año en términos de oficialidad y muchas veces coreográfico cuando las obras impactan por su forma y contenido.

Esta vez hubo dos nuevos coreógrafos que rebasan las expectativas: Elisa Rodríguez y Jesús Romero, la primera del Ballet Independiente, el segundo del Ballet Nacional. Y como resulta cada vez más evidente en México, los coreógrafos —casi todos— estuvieron dispuestos a lanzar una dosis de energía al espectador, para lo cual se apropiaron de los elementos teatrales y recurrieron poco a la abstracción que una vez le borró la cara al contenido anecdótico. Por lo tanto, si cabe el término, la danza retorna a lo figurativo mientras crece la perspectiva social y el compromiso con el trabajo escénico. Se requiere, por lo tanto, de mayor contacto emocional para que artistas y público se sientan vivos en una sociedad que no lo permite. Danza y teatro junto son una bomba.

Esto se vio igualmente durante el Premio Nacional de Danza-UAM —que ya debería dejar de considerarse nacional por aquello de que solemniza, oficializa, estandariza, convencionaliza lo que simplemente es un reconocimiento a la imaginación y agallas del joven coreógrafo—, en el que Raúl Parrao, de Onodanza, y Janet Tame Bárcenas, del CICO, fueron los ganadores por concepto de creación coreográfica.

El año dancístico se cerró con el Coloquio de Danza Contemporánea organizado por el IMSS —con la participación de algunos grupos estadounidenses— y el Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, así como la Reunión de las Américas a cargo del CID-DANZA. Todo ello, ¿para qué? Primero para corregir la falta de comunicación entre los profesionales de distintos países; segundo, para entender que en México, salvo excepciones, no hay investigación sino narración de hechos, recopilación de documentos que serán interpretados cuando las

nuevas generaciones estén formadas como investigadores. Por lo menos la memoria que saldrá de todos estos *encontrones* podrá beneficiar a los estudiantes de la danza como libro de texto (tras una rigurosa selección del material).

Danza 1986: una familia sin fin

La familia de la danza crece. Nada detiene ese crecimiento, ni siquiera la ausencia de subsidios, ni siquiera el que los grupos independientes tengan que ser empresarios de sí mismos. El derecho a la existencia es de quien lo conquista. Ningún organismo proporciona, con su apoyo, legitimidad. A lo sumo, están los teatros, lo demás se gana a pulso.

La excepción han sido el Ballet Metrópolis y Contempodanza, dos recién nacidos que cuentan con la protección de la UAM y del Centro Cultural "Los Talleres", respectivamente. Pero mientras el Estado busca "alternativas" para la explosión demográfica de la danza, los jóvenes se lanzan a la conquista de su espacio, y en este sentido es fundamental el Premio Nacional de Danza UAM/INBA. Premio para la juventud, premio para la audacia creativa, premio que apuesta al futuro aunque las opciones respecto a la danza joven de México sean contradictorias: que son caóticos, que se dejan llevar por la moda, que son escatológicos, que ya no creen en la esperanza, que son incultos, que auscultan el inframundo. Todo puede ser cierto, pero lo importante es que se han atrevido a abandonar el esteticismo a ultranza, se han cansado de la danza sin contenido: que quieren ser ellos mismos, que ya no están pendientes de la belleza convencional, hueca, acomodaticia, siempre dispuesta a hacer concesiones.

Este año, la joven danza mexicana tuvo dos oportunidades importantes para detenerse a observarse a sí misma y meditar sobre el oficio coreográfico. Primero el Seminario para Coreógrafos de Danza Teatro que dirigió Eugenio Barba, contratado por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Luego hubo danza callejera. Entre los múltiples cursos, talleres y seminarios que se organizaron durante todo el año, ninguno tuvo el impacto de la confrontación como estos dos ejemplos mencionados. En el primer caso, el sistema pedagógico y de concientización o sensibilización, o como se le quiera llamar, de Eugenio Barba, fue como un bisturí para hacer cirugía mayor. En el segundo se dio una experiencia desacostumbrada: sacar la danza del escenario a la calle para darse cuenta de que la ley del foro es muy distinta a la ley de las aceras y las plazas; que hay otra relación con el público; que la energía emocional y orgánica debe administrarse de manera adecuada a los espacios abiertos, que las estructuras coreográficas deben ser impecables porque si hay un medio adverso, pleno de distracciones, ése es la calle. En este sentido los grandes maestros en el manejo de la energía callejera son los merolicos. Habría que observar sus principios expresivos para descubrir el secreto de sus hechizos.

Fuera de estas dos experiencias el año se desenvolvió dentro de lo previsible: temporadas, funciones aisladas, homenajes aislados, conferencias, encuentros de investigación, talleres, festivales y premios que no salen de los convencionalismos de la cotidianidad. Incluso los desajustes que se dieron dentro del Sistema Nacional de Enseñanza Profesional de la Danza/INBA son los de siempre: los cambios de poderes, las políticas educativas, los grillos o las buenas conciencias atacando la voz de la autoridad, y ésta justificando sus actos con la retórica acostumbrada. En este sentido, fue un año de monotonía, de inercia institucional.

A mediados de año llegaron vientos renovadores del extranjero con la visita de dos franceses: Dominique Petite —y compañía— y Jeff Duncan. Gracias a que resucitó el Festival Internacional Cervantino aparecieron también belgas con sus espectáculos cargados de pesimismo y deslumbramiento por la

tecnología contemporánea; se vio la animalidad de los gitanos enfurecidos, la fuerza mística de los orientales, la pretensión atlética de los clásicos, el atraso estético y la obsesión por el arrabal del conjunto argentino. En fin que gracias a los convenios internacionales los dioses bajaron del Olimpo para deleitarnos con su presencia.

Hubo esfuerzos individuales sobresalientes. Los que recuerdo de inmediato son los viajes al extranjero de Pilar Medina y Guillermina Bravo, la primera para presentarse en el Festival de Lille, la segunda para asistir a los talleres de Eugenio Barba y Pina Bausch, en Dinamarca y Alemania, respectivamente. Estos desplazamientos, tarde o temprano mueven y revuelven el medio ambiente. Por otro lado, salió una tercera revista de especialidad: *Danzaria Internacional*, de Roberto Aguilar, el INBA publicó la *Memoria* de los 50 años de la danza mexicana, que habrá que estudiar con detenimiento para que la nostalgia por el pasado no se confunda con el juicio crítico de hoy.

Las actividades oficiales de mayor movimientos fueron la temporada anual de danza contemporánea en Bellas Artes y el Premio Nacional de Danza, actividades que motivan al público a salir de su casa. La primera porque siempre promete los grandes estrenos de la danza subsidiada; la segunda porque siempre asombra con la audacia de los más desprotegidos, tal vez porque nada tienen que perder, mientras que los primeros a veces cuidan demasiado su prestigio. De ahí que el bailarín mexicano tenga muchas caras y facetas, que son fácilmente ubicables según los padrinos, según la condición de orfandad.

Los asaltos de la danza en 1987

Mi abuela decía que agua que no corre se estanca y se pudre. Ni la inflación, ni la recesión, ni el desempleo, ni el proteccionismo de los países del Primer Mundo, ni la desintegración de las instituciones del Estado, ni la deuda externa han podido detener el agua fresca que es la danza escénica. Aunque los bailarines se estén muriendo de hambre, de frío, de falta de espacio y de pocos estímulos, siempre salta la liebre, corre el río de la fantasía y de la imaginación, y sin previo aviso los coreógrafos nos toman por asalto a los espectadores. De la adversidad de 1987 brotan los productos excelentes o mediocres de los jóvenes, de los viejos jóvenes, de los no tan viejos.

No es exceso de optimismo. Creo firmemente en la sabiduría popular. Agua que no corre se pudre. Energía contenida que no sale se enferma. Corajes y frustraciones y resentimientos y críticas que provocan los colapsos económicos actuales tienen que ser escupidos, abrupta y violentamente. Y nos toman por sorpresa. Como los asaltos.

Todo es sintomático. En enero de este año se organizó un gran encuentro de danza callejera, no sólo porque ya hay demasiados bailarines y demasiados pocos teatros accesibles, sino porque la danza callejera podría ser uno de los instrumentos más fuertes para sacar a la población de su adormecimiento colectivo. La cercanía del bailarín con el público puede utilizarse como un

electrochoque que despierta sensaciones. En este sentido el espectador llega a palparse a sí mismo como individuo. Se desatan en él reacciones en cadena, tanto físicas como emocionales. Lo confirma como mente y organismo. Porque la comunicación es siempre emocional. Y la danza callejera, una vez definida en sus leyes de eficacia, de impacto emocional, puede convertirse en acupuntura visual. El contenido de la conciencia de los coreógrafos y su traducción al lenguaje dancístico es como la aguja que se encaja, que duele y que simultáneamente desbloquea energías que están dormidas, empantanadas, como el agua que no corre. El circuito nervioso de la ciudad puede entrar en otra dimensión. Así es el poder del arte. Pero antes los bailarines tienen que saber cuáles son los secretos que echan a andar ese circuito. Tienen que moverse más, intensificar la imagen visual, convertirse en juegos pirotécnicos. De lo contrario serán opacados por los semáforos de la calle.

En marzo, la Compañía Nacional de Danza Clásica también nos tomó por asalto. Y nos dio la sorpresa del siglo: el estreno de *Les noces*, obra de Bronislava Nijinska, hermana de *El espectro de la rosa* (Vaslav). El viaje de Irina Nijinska a nuestro país para montar la obra con el grupo mexicano despertó un nuevo interés por los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, de los primeros años de 1900, época cumbre para la historia de la danza mundial. En *Les noces* se pudo ver un reflejo de lo que fue el estilo de Nijinski, porque Bronislava se inspiró en la conciencia visionaria de su hermano. Ambos tienen el mismo nervio creativo.

En marzo la danza fue tema de reflexión durante las mesas redondas organizadas por Danza Mexicana, A.C. Para variar, el aspecto educativo fue el más golpeado por la crítica de los ponentes. Se habló de que los bailarines jóvenes salen al mundo sin información sobre el pasado que sustente la base del futuro; se criticó la ausencia de seminarios de coreografía y de improvisación; se dijo que no hay transmisión del conocimiento, que no hay, por lo tanto, evolución. Se dijo que la danza está como hace treinta años.

Sólo hubo un reconocimiento colectivo: la danza ha evolu-

cionado técnicamente. Creativamente, no hay nada, sobre todo por parte de los maestros. Para corregir ese vacío hay que empezar por preparar, sensibilizar y desbloquear a ese cuerpo de pedagogos que se encargan de instalar la amnesia colectiva en el gremio de la danza. En ese sentido la reciente creación de las Escuelas Vocacionales de Arte del INBA promete hacer correcciones a futuro.

En mayo, los jóvenes coreógrafos volvieron a tener un encuentro con el director teatral Eugenio Barba a instancias del Departamento de Danza de la UNAM. Se le mostraron obras ya concluidas. El director detectó el recurso de la literalidad en el bailarín. Los coreógrafos también entendieron que tienen demasiada información técnica que no es personal y que es difícil reinventar otra, lo que significa que en la danza sólo hay un nivel de comunicación: el diálogo tónico/muscular, mientras que el contenido intelectual pasa a un segundo plano. La piel arrastra a otra piel a nivel primario. Es comunicación celular y nerviosa, que se agota en sí misma. El reto es ampliar el espectro de los significados obligando a la mente a intervenir para que de lo biológico se salte a la reflexión.

A mediados de año dio inicio la temporada *Estrenos 87*, también organizada por el Departamento de Danza de la UNAM. A la sala Miguel Covarrubias se pudo entrar como quien entra a un microscopio donde se examinan los microbios que se están comiendo a la nueva danza mexicana, así como las células de las enzimas que son la base de la vigorosa, fresca y novedosa vida escénica. Cerca de una docena de grupos independientes desfilaron por el foro, lo que nos permitió detectar esos microbios, en algunos coreógrafos, son tan peligrosos que pueden ocasionar el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. Es decir, matan al organismo escénico. Estoy hablando de la ausencia de rigor coreográfico junto con la ausencia de una dramaturgia personal igualmente rigurosa; esto produce un vacío que se traduce en la falta de precisión del lenguaje que es el tránsito de la idea a la forma. Los microbios con el desconocimiento del oficio para elaborar detalles que son matices, texturas dinámicas que defi-

nen el perfil de la imagen y el significado del movimiento. Los microbios son la gestualidad gratuita, las generalidades (trazos indeterminados) que pretenden transmitir anécdotas concretas. El espectador se pierde por falta de acciones suficientes que lo guíen.

Las células de las enzimas que propician la vida escénica son la vulnerabilidad emocional de los coreógrafos. No hay máscaras que impidan la entrada de todas las fuerzas de la vida. Las células son la construcción de una dramaturgia personal que rompe estereotipos, que se acerca cada vez más a la realidad del coreógrafo y de México, con el consecuente alejamiento de la danza pura abstracta, impersonal. También son la investigación autobiográfica y formal, el desbaratamiento de la solemnidad, la revalorización del sentido del humor.

A mediados de año se presentaron los tres grupos de danza contemporánea del INBA en su temporada anual en el teatro de Bellas Artes. Hubo estrenos, protestas, mudanzas. Raúl Flores Canelo parece que volvió a nacer coreográficamente; Guillermina Bravo anunció su traslado, con todo y compañía, a la ciudad de Querétaro; Michel Descombey amenazó con disolver el Ballet Teatro del Espacio si no había un aumento de subsidio. Todo es un hecho, menos lo tercero.

Antes de que se iniciara el Festival Cervantino en octubre, el Departamento de Danza de la UNAM se puso nuevamente un clavel en el ojal con el seminario que impartió la coreógrafa japonesa de la danza *Butoh*, Natsu Nakajima. Esta experiencia, junto con el espectáculo que ofreció en la Sala Covarrubias, fue lo más sobresaliente del año. La compañía Muteki-Sha —sirena de guerra, quiere decir— le ganó en intensidad incluso a Lar Lubovitch, coreógrafo estadounidense que presentó su obra en Bellas Artes. Le ganó también a la compañía ABC de Inglaterra; le ganó a los canadienses, a los belgas, a los yugoslavos, a los españoles de Barcelona, a todos.

Luego vino el famoso Premio Nacional de Danza que ganó Rolando Beattie y que tanta polémica ha causado porque no se supo si tomarse en serio o en broma. Yo diría que fue el relum-



Grupo En Movimiento. Dirección de Rolando Beattie.

brón de la audacia de Beattie lo que conquistó al jurado, aunque brillaba por su ausencia toda fuerza estructural, toda elaboración elemental. Lo que sí es un hecho contundente es que logró lo pretendido en *La espera*: sacar de sus casillas al espectador mediante el nihilismo de Samuel Beckett, fuerza motriz de Beattie. Pocas veces se ha logrado esto con tal eficacia.

Para concluir, el Centro de Documentación de la Danza del INBA cerró el año con el II Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza en Taxco, dentro del cual se repitieron los mismos reclamos sobre la educación artística arriba expuestos y se agregaron otros muchos más. Se habló del peligro de la estética del ballet clásico cuando al ejecutarse se le obliga a ir en contra de las propias leyes anatómicas para alcanzar líneas y formas que ni siquiera los dioses del Olimpo sospecharon pudiesen existir; se habló de la pésima alimentación de los bailarines y de las anorexias y osteoporosis que se generan en cuerpos mal nutridos porque ante todo está el ideal estético de suma delgadez; se volvió a recordar la situación de orfandad en la que se encuentra el

bailarín mexicano, desprotegido frente a las instituciones y frente a los estragos de la vida misma; se dijo, por milésima vez, que ya basta de importaciones estéticas de Estados Unidos y de Europa.

El año de la danza tuvo, afortunadamente, un buen final. El homenaje que brindó Guillermina Bravo a Tamayo en Bellas Artes acabó con toda la pesadumbre de las quejas y de los malestares. La señora mostró que conoce bien el oficio de los hechiceros y el de los equilibristas, esos que se suben a la cuerda floja y que nos mantienen en estado de tensión hasta que concluye el acto. El Ballet Nacional de México siempre tiene la certeza de dejar un buen sabor de boca, a pesar de la adversidad del marco de la danza en el Distrito Federal y, ni se diga, en provincia.



Guillermina Bravo, Ballet Nacional de México, en el Teatro de Bellas Artes.

La danza en México ha sido siempre un fenómeno social y cultural. Desde los tiempos prehispánicos, la danza ha sido una forma de expresión y de comunicación. En la época colonial, la danza fue utilizada por los españoles para imponer su cultura y valores. Sin embargo, en el siglo XX, la danza mexicana comenzó a desarrollarse como una forma de arte independiente, con figuras como Guillermina Bravo y Alicia de Larrea, quienes llevaron la danza mexicana a nuevos niveles de calidad y reconocimiento internacional.

En el presente, la danza en México enfrenta numerosos desafíos, entre ellos la falta de recursos económicos y la falta de reconocimiento por parte de las instituciones gubernamentales. Sin embargo, a pesar de estas dificultades, la danza mexicana sigue siendo una forma de arte viva y en constante evolución. Los bailarines mexicanos continúan trabajando para mejorar su técnica y su expresión artística, y para llevar la danza mexicana a nuevos públicos y mercados. La danza es una parte fundamental de la cultura mexicana, y es importante que las instituciones y el público continúen apoyando y valorando esta forma de arte.

¿Subsidio o suicidio?

(Resumen telegráfico 1988)

Fin de milenio... fin de siglo... fin de año. Fin de sexenio. Fin de recursos. Repetición infinita de lo mismo.

Danza. Renuncia Susana Benavides a la Compañía Nacional de Danza. Nace el Patronato "Viva la Danza". Nace Fundación Nacional para las Artes Escénicas (FUNAE). DAMAC encuentra domicilio en el Centro Histórico de la Ciudad. Se propone ayudar al arte independiente.

Danza 1988. Lidia Romero organiza dentro de la UNAM la Temporada Internacional de Danza Contemporánea... con recursos privados... CBI Casa de Bolsa. Ballet Nacional de México viaja a Europa y estrena *Bastón de mando*... gracias a los recursos privados, extranjeros y nacionales.

Danza 1988. Lo mejor es siempre el Premio Nacional de Danza... porque renueva el panorama nacional. Lo mejor también fue el encuentro internacional organizado por el Departamento de Teatro y Danza de la UNAM... porque despertó polémica.

Danza 1988. Homenaje a Anna Sokolow y a José Limón dentro de sendos festivales... el Cervantino y el de Sinaloa. Reconocimiento a los orígenes. Águila Azteca a una mujer águila, Anna Sokolow.

Danza 1988. Creación y disolución de grupos. Lo mejor del año es la permanencia, la constancia de los que siguen adelante... sin un solo recuso. Y los que tienen recursos fueron obligados a

trabajar, por fin, durante *Octubre en el Ballet* cuando Patricia Aulestia asume la Dirección de Danza.

Danza 1988. Lo mejor del año es la irreprimible y continua explosión demográfica de bailarines mexicanos, ¿Explosión de vida? ¿Explosión efímera? Dependerá de la formación académica y, por supuesto, de los recursos,

Lo mejor del año son las fotografías de Christa Cowrie. Hablan por sí mismas. Lo resumen todo. Danza 1988.

Hacia el final de una década, hacia la clausura de un siglo, sólo muere lo que se nutre de la contradicción. La convivencia de los opuestos, comiéndose el uno al otro, no es la amable coherencia del ying y yang, contrarios que se completan. Me refiero más bien al desenlace de los abusos, parasitismos, programas y estrategias peligrosamente ingenuas y saturadas de intereses creados que irremediabilmente engendran su propio antídoto.

Ahora que la sobrevivencia es de vida o muerte, cabe hablar de esto cuando apenas asoma la cara 1988; cuando el fin de sexenio político esta a la vuelta de la esquina.

El retorno a la coherencia individual parece ser el síntoma que anuncia una nueva era para el artista en México. Ya son suficientes las producciones que nos permiten prever que no necesariamente el artista independiente tiene que venderse ciegamente a los principios de los espectáculos comerciales para sobrevivir. Y ese temor infundido lo pregonan quienes han gozado de subsidios oficiales, ahora casi fantasmales. El temor es reconocer que los subsidios nacen con la siguiente contradicción: el apoyo a un grupo o compañía muchas veces significa lisiarlo de por vida. Cuando los mecanismos de sobrevivencia son resueltos desde afuera, se debilitan los pies que tocan la tierra. Ser subsidiado es como andar con zancos: cuando se quiebra la madera el equilibrista se viene a tierra.

Por mucho tiempo los profesionales de la danza y de otros sectores pidieron al Estado entrar en esa contradicción voluntariamente. Funcionó mientras alcanzó la leche; pero al mismo tiempo olvidaron el lenguaje empresarial de la compra-venta,

que es lo mismo que el intercambio de valor por valor. Olvidaron la forma de atraer a un público para su sostenimiento sin vender sus principios estéticos e ideológicos. Se olvidaron de negociar, para pelearse con los colegas por las migajas que podía dar el Estado como apoyo financiero. Ignoraron el secreto del lenguaje de los hechiceros, que fascinan y nadie sabe por qué. Se olvidaron de que el intimismo y la autocomplacencia sólo los satisface a ellos... y alejaron al público de las butacas. Ahora hay que atraerlo nuevamente y mediante nuevas fórmulas de comunicación con el espectador. El intercambio de valor tendrá que reiniciarse y definirse con lucidez, con los pies en la tierra.

¿Y qué le corresponde al Estado? Garantizar la transmisión de los conocimientos y promover el libre intercambio de valores. Al Estado le corresponde ser empresario y velar por la educación. Le corresponde mantener los teatros, ofrecer becas de estudio de producción. Le corresponde dar trabajo y con esto impulsar la autosuficiencia económica del artista.

Ahora el Estado es sinónimo de guillotina. El dinero sólo alcanza para los salarios. El desmoronamiento del dinero para la producción artística no se detiene.

Ahora, quienes han mantenido las estructuras y los hábitos mentales y de comportamiento de los sexenios brillantes —para unos cuantos— en subsidios y patrocinios, sufren el desencanto de los desheredados e identifican con comercialismo la estrategia de ganarse a un público cuantioso, como parte importante de su sostenimiento.

Sin embargo, en algunos de los principales representantes del arte independiente se ha visto la respuesta a la pregunta de cómo vivir sin subsidios. Llenan los teatros sin hacer concesiones. Atraen al público, viajan al extranjero, traen dólares, se convierten en asociaciones civiles, reciben donaciones, son autosuficientes y no esperan nada de nadie... gratis. Se han liberado de la maraña estatal, no tienen sindicatos que les impongan el comportamiento y estereotipos de los burócratas.

El futuro del arte en México es la autodeterminación, y con esto, la conquista de un público que los apoye. Y con lo anterior,

la conquista de un lenguaje que penetre, que remueva las energías anímicas e induzca a la reflexión... seduciendo.

Habrà un alejamiento de la nostalgia por el pasado para cristalizar la autodeterminación en el presente; habrá la presión de llenar los teatros y por tanto la obligación del rigor y el profesionalismo como garantía de lo anterior.

Ahí están las Divas, A.C., Pilar Medina y el grupo musical *Los tiempos pasados* (música antigua) como ejemplo de dominio de una conducta empresarial que sólo significa la dignificación de la profesión y no la proletarización del talento.

Habrà que someter el talento a la prueba de fuego por excelencia que es comer o no comer... *that is the question*.

La era de los *amateurs*: 1989

El síndrome de los ochenta es la molestia por las fórmulas fijas. La rigidez de las fronteras se vuelve vulnerable, la ciencia duda de la eternidad de ciertas leyes universales, la sociología abre los horizontes interpretativos, las clasificaciones estables pierden sentido y vigencia. La danza encuentra estéril el movimiento puro, el teatro sale de su parálisis orgánica, la ópera es algo más que un monumento pétreo y vociferante, la historia deja de interpretarse linealmente.

La simultaneidad, la acción interdisciplinaria, la convivencia de la tradición con la innovación de la misma, sin prejuicios, escala montañas. En la base está el malestar de una sociedad que no tiene paz ni goza de estabilidad, en la cima hay una incomodidad creativa, infinidad de signos y significados surgen de la expresión "en crisis", insatisfecha agotadas. Se rompen los convencionalismos y por lo tanto los científicos buscan la filosofía; los coreógrafos buscan el teatro y los matemáticos se reconcilian con el caos.

Al tratar de interpretar las mutaciones de los años ochenta se topan con la imposibilidad de sistematizarlas. Los edificios teóricos o empíricos convencionales se quedan cortos para comprender la realidad contemporánea.

Marianne van Kerkhoven, en su artículo *La fusión de las fronteras* (revista *Ballet Internacional*, enero de 1989), señala que en

1912 Nijinski sacudió al mundo al romper con los principios absolutos del ballet clásico. El *en-dehors* se hizo polvo en *L'Après midi d'un faune*. Esta irreverencia no fue retomada hasta que Merce Cunningham la incorporó a sus movimientos cotidianos en la danza, en los años sesenta. Hoy estamos acostumbrados a ese lenguaje. Nada nos sorprende y todo se ha hecho bajo el sol. Cualquier cambio o innovación nos resulta casi imperceptible.

Sin embargo, en la década de los ochenta salta un hecho: hay una expansión mundial de los *amateurs*. Cuando los artistas cruzan las fronteras de su disciplina y se aproximan a terrenos donde no han sido entrenados, se hace visible la inexperiencia en el manejo de los nuevos elementos.

Gracias a estos osados aventureros las artes han evolucionado y la cultura ha crecido. En la ciencia el encuentro de nuevos parámetros de análisis es, por lo general, tareas de científicos muy jóvenes o poco conocedores de cierta especialidad en la cual incursionan. Se atreven a actuar fuera de los cánones tradicionales, ampliando la visión del mundo, del hombre.

El gran coreógrafo francés Jean Claude Gallotta se formó como pintor, su músico es doctor en sociología y sus bailarines fueron físicos, floristas y actores.

El coreógrafo del extraordinario grupo peruano Íntegro es cineasta y pintor.

Otra razón por la cual hemos entrado en la era de los *amateurs* es el rechazo furibundo que se inició en los años sesenta contra la especialización exacerbada en las ciencias, en las artes. Hace veinte años, el teatro político fue el *ring* de los *amateurs*. La democratización de la cultura no sólo propició que "todos podrían entrarle a todo", sino que eran más importantes las ideas que las formas. Posteriormente se detuvieron los observadores y creadores para encontrar la manera de armonizar el conflicto entre forma y contenido. Ahora, ese lenguaje es casi obsoleto. Los problemas otros: cómo profesionalizar la acción interdisciplinaria, cómo trascender la etapa *amateur* en este necesario diálogo de formas y lenguajes, cómo domesticar esta relación entre las artes.

El lunes 23 de enero de 1989 se inauguró el Primer Encuentro

de las Artes Escénicas convocado por Escenología y FUNAE precisamente para tomarle el pulso a esa relación entre las artes. El planteamiento inicial fue dar un mayor impulso a la educación especializada, a la experimentación y sobre todo a la investigación, entendida ésta como la memoria del quehacer de quienes nos antecedieron y sin la cual no es completa la formación y experimentación, si realmente se quiere cambiar el sistema educativo.

Se hizo necesario propiciar que los artistas del teatro, la música y la danza mantuvieran muy firme el contacto entre las distintas disciplinas escénicas. La existencia misma de Escenología y FUNAE prueban el reconocimiento de problemas que son comunes y la necesidad de un instrumento cuya acción sea de afinidad y de provecho mutuo para actores, bailarines, cantantes, directores, autores, coreógrafos y hombres de escena en general.

La respuesta a lo anterior fue la convocatoria, para agosto, del Taller Nacional de las Artes Escénicas, para lo cual se diseñó un programa de materias —acciones físicas, técnica interior de la actuación, voz, dirección escénica, concientización corporal y técnicas de comportamiento cotidiano y extraordinario— que propiciaran la profesionalización en la *era de los amateurs*.

Mientras tanto, los cambios en las direcciones de danza del INBA y UNAM significó el nombramiento de Ignacio Toscano en el primero y Rosario Manzanos en la segunda. Las titulares anteriores, Patricia Aulestia y Lidia Romero, respectivamente, pasaron a ocupar cargos dentro del INBA: Patricia Aulestia continuó como directora del CENIDI-DANZA "José Limón" y Lidia Romero pasó a la subdirección de danza, al lado de Ignacio Toscano. Susana Benavides fue nombrada titular de la Compañía Nacional de Danza y Nellie Happee directora artística. El reacomodo de funcionarios de la cultura mantuvo en silencio a las instituciones hasta mediados de año.

El Estado anunció un sorpresivo e inesperado Gran Festival de la Ciudad de México, dentro del cual la danza independiente iba a tener el lugar que le corresponde: un foro al lado de los mejores espectáculos del mundo. Así la presencia escénica más

fuerte de los últimos 30 años, por instancias de Rodolfo Reyes y Evangelina Osio, nombrados a principios del nuevo sexenio como responsables de la danza dentro de SOCICULTUR, del Departamento del Distrito Federal, fue tomada en cuenta dentro del gran escaparate de la nueva oficialidad, ideado y organizado por Ramiro Osorio.

En agosto se reunieron las obras más recientes de los grupos de sólida trayectoria, resultado del trabajo de una década y hasta más: Cuerpo Mutable, Compañía Romero-Domínguez, Metrópolis-Utopía, Antares, Barro Rojo, Teatro del Cuerpo, Ballet Danza Estudio, En Movimiento (Rolando Beattie), Gerardo Delgado, Ballet Jazz Mex, Púrpura, Contempodanza, Contradanza. Faltaron U.X. Onodanza y Pilar Medina para completar el marco de los grupos y solistas más importantes, producto de los ochenta. Sus orígenes son múltiples y variados, pero es a Ballet Nacional de México, sin duda, a quien se le debe el mejor ejemplo de perseverancia y resistencia. También estuvo presente esta compañía dentro del Gran Festival, la nueva cara cultural del Distrito Federal, porque además hubo sendos platos fuertes internacionales: Trisha Brown, la dama del posmodernismo en la danza contemporánea estadounidense; Julio Bocca, de quien se sospecha es el futuro Nijinski del ballet clásico, y Álvaro Restrepo, colombiano de origen, coreógrafo de alcances universales.

No cabe duda que el aspecto más variado y polémico lo ofrecieron los jóvenes coreógrafos mexicanos. Y el considerarlos en bloque no implica que pertenecen todos a una misma escuela o generación, sino que forman parte de un solo punto de vista: que para alcanzar la madurez y la autosuficiencia creativa y financiera es necesario romper con todos los códigos y hábitos del pasado. Su interés básico es trabajar con lenguajes múltiples, plurales. Sólo Ballet Danza Estudio y Ballet Jazz Mex se desenvuelven con comodidad y soltura en las aguas de la danza pura, de impacto básicamente formal. El resto se ha permitido romper las reglas y las fronteras con otras artes para crear espectáculos integrales, que se aproximan al teatro total, difíciles de sistematizar por la combinación, muchas veces insólita, de sus lenguajes.



Púrpura: Herminia Grootenberg, Elisa Rodríguez y Silvia Unzueta en *Rapsodia en azul*.

Estos grupos dejaron de preocuparse hace mucho tiempo de la legitimidad de sus incursiones en otras artes escénicas, pues al integrar temáticas concretas a sus espectáculos han descubierto que el lenguaje puro de la danza no es suficiente. A muchos de estos grupos se les ubica, por tanto, dentro de la corriente de la danza-teatro, que los lleva a grados distintos de rompimiento con el pasado: hacen espectáculos que son más un juego de signos y teatro de movimiento que un trabajo coreográfico en el sentido estricto de la palabra. Podría decirse que todos, en mayor o menor grado, están más cerca de la ley de la poesía que de la prosa, si recurrimos a una referencia que describa con precisión su trabajo. Asociaciones lejanas, metáforas que se superponen, cuadros, acciones y significados que continuamente se disuelven el uno en el otro, o se interrumpen abruptamente para dar inicio a lo nuevo, sucesión de imágenes, en fin, poesía y pintura en movimiento con historias que contar cada quien a su manera.

Estos grupos son los mismos que en 1989 conformaron la temporada del INBA para la danza: *Mudanza*, y son los que serán

seleccionados para las becas de producción que ofrecerá esta misma institución a finales de año. Para ello se nombró un Consejo de la Danza responsable de seleccionar los trabajos, integrado por Lin Durán, Luis Rivero, Anadel Lynton, Gustavo Estrella, Patricia Cardona e Ignacio Toscano.

Para tal propósito se definieron criterios de evaluación de proyectos coreográficos y que pueden ser aplicados a cualquier circunstancia que tenga que ver con la responsabilidad de una selección. Así, quedó establecido que la *Estructura* (organización) incluye tres aspectos: *Claridad* de propósito, contenido y realización; *unidad* de los ingredientes que interactúan dentro de una totalidad orgánica, y *coherencia* en las ideas y el contexto del proyecto escrito. Coherencia entre la propuesta escrita y la presentación escénica que permite pasar a la interpretación simbólica (no descripción ni imitación) de los trabajos presentados. Finalmente, se exige la *excelencia profesional*, que es el dominio y eficacia de los elementos técnicos y artísticos (eficacia implica accesibilidad). Se exige *consistencia* de la trayectoria del equipo de trabajo y/o de la persona que se responsabiliza del proyecto... Igualmente se exige *aportación de recursos nuevos y elaboración del lenguaje*, de tal forma que permita al espectador conocer y reconocerse.

Danza 1989: estrenos, mudanzas, festivales, becas. Un poco más de lo mismo y afianzamiento de errores y virtudes.

Fue un año también de celebraciones. El vigésimo aniversario del Teatro de la Danza fue recordado en septiembre, con exposiciones y mesas redondas sobre la investigación dancística, la danza contemporánea independiente, la crítica y la danza en México, la escenificación de la danza folklórica mexicana y veinte años de danza en el teatro que es objeto de festejos, organizados por el CENIDI-DANZA "José Limón" del INBA.

Una celebración más: las becas otorgadas por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes a Jaime Blanc (Ballet Nacional de México); a Pilar Urreta y Cecilia Lugo (Contemporanza); a Antonia Quiroz (Ballet Nacional); a Juan Manuel Díaz y Leticia Pliego (Ballet Danza Estudio); al grupo Antares y al

Seminario de Danza Contemporánea de Raquel Vázquez.

El Premio Nacional de Danza fue entregado a Rodolfo Maya. Los grupos Cuerpo Mutable, Contradanza, Púrpura y Antares, así como Jenet Tame, recibieron las becas de producción por parte del INBA (Dirección de Danza).



PREMIO NACIONAL DE DANZA: ¿PATERNIDAD RESPONSABLE?



PREMIO NACIONAL DE
DANZA Y PERFORMANCE
Buenos Aires



Metrópolis-Utopía. Coreografía *Testigos* de Adriana Castaños.

Cristina Gallegos: Premio 1980

En 1980 FONAPAS y la UAM tuvieron una audaz ocurrencia: crear el Premio Nacional de Danza para coreógrafos menores de 40 años. Hasta la fecha, estos concursos anuales hablan por sí mismos: ante todo, promueven una explosión demográfica de grupos que están fuera de control, para luego recibir a los vástagos en su regazo y dejarlos hablar durante cinco días. Reaparece al año siguiente para proporcionar a sus hijos lo que más desean: teatros y público. Si hay ganadores o no, es lo de menos. Lo importante es que se asienta el acta de nacimiento y luego la carta de ciudadanía dentro del país de las maravillas independientes. El premio es, por lo tanto, el primer escalón que tienen que subir los muchachos para alcanzar la cima de la montaña.

La ganadora del primer Premio Nacional de Danza fue Cristina Gallegos, directora de Danza Libre Universitaria, con la obra *Si al menos*. Del jurado calificador, integrado entonces por Ana Castillo, Patricia Aulestia, Carlos Montemayor, Waldeen y Guillermo Arriaga, quedan los testimonios de los dos últimos, transcritos a continuación.

Testimonios

Guillermo Arriaga:

“Creo que el Primer Premio dado al coreógrafo, principalmente, pretende crear la inquietud, la motivación —y, además, recabar

parte de la información—sobre lo que pasa en la danza mexicana.

''Pienso que por primera ocasión se han tomado en cuenta las inquietudes de quienes hacen danza en el país —donde nunca, por otra parte, se han dejado de hacer— y se ha intentado darle un estrado, un lugar que tiene profundamente merecido dentro de las expresiones fundamentales de nuestra cultura. La idea de instituir el Premio corresponde a la necesidad de generar el lugar justo para que se expresen aquéllos que están preocupados por crear lenguajes dancísticos.

''Ya hablé de la necesidad de apoyar un movimiento. Después de 25 años todavía se sigue hablando de la Edad de Oro de la danza mexicana, donde realmente comenzó, fermentó un proceso importante. Por varias circunstancias —de tipo presupuestal, de problemas entre grupos de bailarines, etc.— este proceso se rompió parcialmente. Sin embargo, a lo largo de estos años yo he visto que la inquietud y el talento que de ahí surgieron están latentes, existen. Por eso lo óptimo sería el apoyo, la administración, dentro de la estructura de nuestro país, de tipo oficial, ya que el presupuesto que se debe erogar es alto, tanto como el que requiere la música sinfónica, y a nuestro nivel no se puede pensar en una recuperación económica. De este modo deberían conjugar esas dos fuerzas: los recursos necesarios para resolver esas inquietudes creativas y una administración correcta, una organización con la disciplina necesaria para el florecimiento (nunca la coerción) de un movimiento similar al que tuvimos hace 25 años.

''Los mexicanos tenemos una serie de tradiciones y creo que debemos expresar nuestras necesidades, y precisamente a través de estas tradiciones. Pero de ningún modo rechazo las corrientes internacionales. Debemos nutrirnos de todas ellas, aunque siempre con miras a expresar nuestras necesidades. No se me tome por chovinista o nacionalista creado. No, pero, ¿por qué no sintetizar toda una serie de recursos mundiales para expresar nuestra singularidad, nuestra riqueza tantas veces acallada: arqueología, arquitectura, pintura... en fin? Desde nuestra raíz

ancestral hasta la comunicación directa, tenemos un mundo, un cúmulo bárbaro que aportar.

"Sí. Me siento dueño de toda esa gama: de lo artesanal a lo poético. Ya Diaghilev y Stravinski expresaron al pueblo ruso con elementos de la cultura vanguardista y universal y europea. ¿Por qué no conjuntar las aspiraciones de un movimiento semejante? Esto dio incipientemente en la década de los cincuenta con una pasmosa diversidad de recursos humanos: escenógrafos como Rivera, Tamayo, Chávez Morado; músicos como Blas Galindo y, unos años antes, Revueltas y Moncayo. Narradores y poetas estuvieron muy cercanos a nosotros.

"Cada generación es como una estación, una estación viva que ofrece a cada quien una admirable variedad de caminos. Aun aquellos que experimentan tienen pleno derecho a encontrar abiertas las puertas de las universidades y los talleres: particularmente la gente joven, la más capacitada par explorar y dar una fisonomía al país."

Waldeen:

"No comprendo por qué los bailarines y coreógrafos de México insisten en no ver, ni oír, ni observar, ni reaccionar ante las crisis que hoy se viven.

"Creo que actualmente el coreógrafo está en una trampa al pensar que la técnica es la salida a sus limitaciones. Es decir, el movimiento por el movimiento mismo es la trampa, la gran barrera. Si un bailarín se abandona a sólo bailar, conseguirá que florezca todo lo que ha aprendido, todo lo estudiado de técnicas diferentes, pero no hará surgir su auténtica concepción creativa. Es algo misterioso. El bailarín bailando, improvisando el movimiento por el movimiento, repite todo lo estudiado y nada más, o si está bien motivado, encauza ese movimiento, de algún modo, hacia su propia creatividad. Generalmente el coreógrafo se satisface con el puro movimiento. Pero para mí eso no es coreografía; eso es autoindulgencia del bailarín. El movimiento en la danza es, en cierta forma, una vida simbólica para que las percepciones de lo extremo se transmuten en una realidad interior. O a la inversa: transmutar la cognición psíquica oculta en expresiones

físicas capaces de revelar ríos de fantasía, ideas e imágenes transformadas en danza. Esto es para mí la alquimia de la danza. Esta alquimia, esta transmutación del fuego interior no se puede lograr sin técnica, por supuesto. La técnica es un instrumento; pero la invención del lenguaje, de la imagen, es otro. Y la técnica no muestra ese fuego íntimo. Esto es lo que yo veo en la danza en México: la transmutación.

''La primera necesidad es crear una conciencia artística entre quienes practican la danza —jóvenes estudiantes, bailarines, coreógrafos— sobre el significado de la danza arte, como expresión social. Esto no lo enseña ninguna escuela: inculcar la danza como arte, promover a los bailarines de elementos para pensar y experimentar. ¿Con qué trabajo en la danza? No sólo con mi cuerpo. La segunda necesidad básica es la educativa. Necesitamos escuelas de danza en todo el país, bien orientadas, con maestros bien preparados. Los que existen en provincia —los he visto a todos porque impartí un seminario donde enseñé técnica moderna coreográfica— no cuentan con elementos suficientes para desarrollar su labor. Sostengo que la educación dancística no es solamente enseñar técnica como hoy se hace en México. Antes que otra cosa, el alumno tiene que reflexionar sobre qué es su arte y cuál es su historia. Sobre cuál es la esencia de la danza, cómo es su aspecto fisiológico, mental, emocional, sobre cómo hacer para que la emoción se permita en la danza y no arrase al bailarín. Las diversas escuelas siempre han abierto sus puertas al joven estudiante de danza clásica o moderna. Eso está bien, pero además se requieren otras cosas. Se debe investigar el pasado, los orígenes de la danza. Y esa indagación debe hacerse de manera práctica, no teórica, porque la mayoría de los bailarines no saben danzar y la teoría los asusta. Hay que encauzar su inteligencia para que aprendan las raíces de su arte. Tercera necesidad: desarrollar el talento creativo de los muy jóvenes. Con esto no quiere decir que actualmente ya se esté enseñando coreografía, porque nadie puede estudiar coreografía de modo serio y consciente antes de haber estudiado cuatro o cinco años de técnica. Así se estudia coreografía cuando se

quiere, siendo que esta enseñanza creativa podría empezar a impartirse desde la infancia. Otra necesidad es la enseñanza musical. En este concurso se vieron 25 coreografías, de las cuales no hubo más de seis que emplearon una música adecuada. Es una tragedia. Los bailarines deben estudiar la historia cultural del país de extradiciones, de su pasado. ¿Cómo preparar a un joven, a un niño, en todos los aspectos de la danza, no sólo en el aspecto fisiológico de la técnica? La técnica es básica pero no es exclusiva. Hay que tejer, desarrollar desde el principio de la enseñanza la creatividad de bailar. Hacer que la busque, que la encuentre, para que después la utilice como pueda. Eso también es una enseñanza. Éstas son, para mí, las necesidades educativas básicas. Otro grave problema es la carencia de recursos económicos: no hay dinero para escuelas oficiales en provincia, sólo hay dos o tres en todo el país. No puedo hablar de las necesidades económicas de la danza, porque son infinitas y no tienen solución. Yo llevo 40 años luchando en ese campo y nunca hemos tenido apoyo económico suficiente para perseguir fines educativos o creativos, ni mucho menos para presentar los resultados.”

Marco Antonio Silva: Premio 1981

De once grupos inscritos para participar en el Premio de Danza 1981, se presentaron nueve. De los nueve, cuatro llegaron a finalistas. Alejandro Schwartz, Alejandra Serret, Arturo Garrido y Marco Antonio Silva crearon sus obras con la coherencia, unidad y claridad necesarias para evitarle confusiones al espectador respecto a la intención de la coreografía. Había también la vitalidad, fuerza o energía suficientes que hace de la danza un arte fundamentalmente orgánico.

El Premio, instituido por la UAM y FONAPAS, es un estímulo a la renovación del lenguaje coreográfico en el medio de la danza nacional. Así lo afirmó Humberto Guzmán, coordinador del certamen. Sin embargo, en esta ocasión no hubo proposiciones nuevas que presentaran alternativas al léxico convencional que nutre las obras de la mayor parte de los coreautores mexicanos.

Pudo verse, no obstante, un lenguaje del gesto y del movimiento suficientemente concreto, efectivo y significativo para que la danza cumpliera su función como medio de conocimiento. Pero mediante un gesto que se abstrae de su significado cotidiano y funcional (para ser recreado por la fantasía del autor), la danza también es emoción, energía, pulsación anímica y sentimiento virtual, elaborado en la serenidad del oficio intelectual.

El jurado calificador —Nellie Happee, Colombia Moya, Luis Fandiño y quien esto escribe— se enfrentó a un conjunto de

obras en las que, si bien algunas lograron plasmar un ambiente ilusorio, sugestivo y estimulante para el espectador, estaba ausente una lógica interna que diera sentido a las transiciones, formas y desplazamientos en el espacio.

Por otra parte, había trabajos coherentes y claros que carecían de la elaboración del movimiento, del diseño del cuerpo, ese aspecto del oficio que permite al espectador percibir la potencialidad creativa del autor. Faltaba también esa energía emanada del gesto (fuerza vital), lo cual no quiere decir que sólo la extroversión y el jolgorio son las reglas permanentes para la danza. Se trata, más bien, de extraer esa energía penetrante que altere el estado anímico (como mínimo) del espectador.

Hubo la confusión acerca de si una obra intimista, lírica o intelectual debe o no cancelar toda descarga humana. Pero esa ausencia de fuerza táctica, en algunas de las coreografías, derivó también de una sobredosis de ambición expresiva cuando aún el joven autor no tiene el lenguaje ni la experiencia necesarias para darle forma a los planteamientos que motivan una danza.

Empero, los cuatro finalistas se comunicaron con el público. Garrido, con su obra *Y amanecerá*, le cantó a la vida y al hombre. Schwartz emuló a Bach en movimientos. Serret, con su *Antropos*, expuso la dualidad hombre/animal y sus instintos primarios. Silva, el ganador con la obra *In memoriam*, presentó un cuadro, en términos sencillos y penetrantes, sobre la opresión política.

Con estudiantes, trabajadores y maestros de la UNAM, Marco Antonio Silva ha creado el grupo Utopía. Ninguno es bailarín profesional, aunque para el certamen participaron tres alumnas de la Academia Andrea de Granda. De ahí que el grupo extraiga su fuerza de la intención drámatica del movimiento, más que de la preocupación por la forma misma. De ahí también que sean más importantes los volúmenes de los cuerpos desplazándose en el espacio, con una descarga uniforme, que los solistas o los diseños estéticos. De ahí finalmente, que sea la vivencia íntima de cada intérprete la que le dé forma al movimiento y no la idea unilateral y personal del autor, que el movimiento sea un reflejo

de la biografía del hombre y no un elemento más de los patrones convencionales de la danza actual.

Marco Antonio Silva explica que su punto de partida para construir la coreografía fueron precisamente los cuerpos de los integrantes del grupo. Por tanto, si hubiera tenido bailarines profesionales, la danza habría sido distinta. El resultado fue un expresionismo —que pudo haber sido enriquecido con la sustitución de ciertos gestos naturales, demasiado reales, cotidianos, por otros más elaborados o apenas sugeridos— al tiempo que las solistas hacían una danza neoclásica aunque bien integrada al resto de la composición coreográfica.

Al principio de la obra, el grupo está colocado al fondo del escenario como una suerte de volumen escenográfico. Se desploman los cuerpos paulatinamente (unidos por una tela larga) que, en un momento de la obra, los cubre, semejando un montículo de cuerpos. Entre tanto, tres solistas constituyen el foco de atención. Es una danza fuerte, vital, expresiva. Sólo hacia la mitad de la obra se adelanta el grupo para convertirse en el personaje principal de la obra. Es una danza de dolor, de denuncia. Los movimientos son sencillos pero efectivos y ejecutados al unísono. El impacto se crea por el impulso orgánico de los mismos. Hay juegos contrastados de ritmos, cambios de dirección y de dinámica que, en conjunto, crean una danza penetrante y convincente.

Marco Antonio Silva busca la disposición en el bailarín de vivir la circunstancia dramática, es decir, de convertirse en actor. Algún día, ha confesado, quisiera encontrar ese individuo que se estrene como el bailarín, que desarrolle su capacidad intelectual como el músico y que viva implacablemente su *pathos* como el actor lo hace en escena.

Porque el bailarín llega a sentir su circunstancia dramática como lo primero y lo último en su vida, ya no será necesario el lenguaje preestablecido y convencional de la danza. Forzosamente se crea un lenguaje nuevo, único, original. En ese momento un *arabesque* pierde su razón de ser, lo mismo un *fouetté*. En ese momento el coreógrafo deja de pedir prestado el sistema de

códigos de otros coreógrafos o corrientes dancísticas para producir su propio gesto.

Marco Antonio Silva se encuentra a la mitad del camino en este propósito fundamental. Recurre todavía al neoclasicismo, pero sin dejar que éste invada toda su capacidad expresiva. En su obra *In memoriam*, se anuncia, sobre todo en el solo masculino, la entrada a un nuevo terreno creativo que se nutre tanto de la técnica académica como de la pasión gestualizada.

Arturo Garrido: Premio 1982

Arturo Garrido, de la Universidad Autónoma de Guerrero, fue galardonado con el Premio Nacional de Danza UAM/FO-NAPAS, 1982. El veredicto fue anunciado al público del Teatro de la Ciudad, en los términos del crítico Luis Bruno Ruiz: "...la coreografía merecedora del premio ha sido la que nos ha identificado con el temblor latinoamericano."

Así terminó un proceso que se dividió en dos etapas: una de preselección, efectuada en el Teatro de la Danza con la asistencia del público —jurado espontáneo inevitable y revelador— y otra que se llevó a cabo cuando los cinco finalistas —Gregorio Fritz, Arturo Garrido, Cecilia Lugo, Arturo Nava y Alejandro Schwartz— actuaron por última vez frente al jurado oficial: Raúl Flores Canelo, Josefina Lavallo, Cristina Gallegos, Cecilia Rébora y Luis Bruno Ruiz.

El encuentro se llevó a cabo entre aquellos bailarines y coreógrafos más jóvenes del país que se lanzaron a probar su suerte frente a un jurado calificador, pero más importante aún, frente a un público al que pocas veces tiene la oportunidad de confrontar. La mayoría de los participantes, por lo general, carecen de la posibilidad de poner a prueba su trabajo sobre un foro, que es el medio más implacable y definitivo para reafirmar o desintegrar un trabajo elaborado. Y ésa es la importancia del Premio. Que haya un ganador adquiere escasa trascendencia

cuando todos los valores de selección son relativos a la conformación ideológica y estética de los integrantes del jurado, lo que es tan circunstancial como todo lo que genera una sociedad compleja y heterogénea como la nuestra.

El Premio, como laboratorio escénico, permitió medir la capacidad creativa de los jóvenes, detectar los caminos, los lenguajes, los temas; permitió detectar lo intensa que es la necesidad de exploración, de investigación, de renovar toda la información académica acumulada para descubrir un lenguaje propio sustentado en lo que puede rescatarse de la tradición y que sea espejo definitivo de la personalidad del autor. Ese laboratorio escénico también permitió observar qué coreógrafos, independientemente de ser coherentes consigo mismos, son coherentes con el tema que desarrollan coreográficamente. Éste es el punto donde todo creador, joven o maduro, se tropieza, de no haber una investigación suficientemente rigurosa y profunda. Lo demás se desarrolla con el oficio, con la práctica, con la experiencia.

El Premio de este año fue de los más importantes por el hecho de que se inscribieron jóvenes que están dispuestos a encontrar, a costa de lo que sea, un lenguaje propio, autónomo, y esto requiere de mucho valor. Significa romper con los esquemas inoperantes, con todos los conceptos tradicionales de "lo que debe ser" la danza. ¿Y qué es lo que debe ser la danza? Cada día es más difícil definirlo porque las fronteras entre la danza y otras artes se están desintegrando. De ahí que las definiciones tradicionales en el terreno del arte sean caducas, incoherentes y limiten el desarrollo del impulso inherente a la fantasía, a la imaginación creadora que no se reprime. Las definiciones tradicionales sólo generan cadáveres "animados". Por ello, durante la etapa de preselección vimos coreografías con temas sociales, revolucionarios inclusive, expresados con un lenguaje tradicional, anacrónico, digno de obras académicas aristocratizadas. De ahí que observáramos la incoherencia entre los temas y el lenguaje aplicado en obras que son una pálida imitación de los estilos estadounidenses, cuando se pretende, por lo contrario, atacar la influencia y penetración imperialista.



Barro Rojo: Laura Rocha en *El camino de Arturo Garrido*. Premio 1982.
Fotografía: Jorge Izquierdo.

Las únicas obras que revelaron un lenguaje nuevo, propio y ajustado a las exigencias del tema tratado fueron las presentadas por Isabel Benet y Pilar Medina, por las integrantes del Forion Ensemble, por Gregorio Fritz, que están más cerca de la expresión gestual y dramática que de la concatenación de pasos coreográficos ordenados, lo que redundo, siempre, en un *divertimento*, haya o no un tema a desarrollar. La conclusión a la que llegamos es que la autonomía artística requiere de un radical rompimiento con los convencionalismos establecidos, debido a que su fuerte influencia opaca toda iniciativa personal del coreógrafo y hace incoherente todo intento de ser claro y comunicativo en escena. Es como querer expresar en castellano antiguo una idea que surge de la vida contemporánea dentro de una ciudad cosmopolita. Es como expresar en inglés lo que se está pensando en español y se quiere decir en español.

El Premio Nacional de Danza 1982, Arturo Garrido, es un talentoso y enérgico coreógrafo que merece el apoyo para que, ahora sí, emprenda un camino de *encuentro* real y más apegado a sus ideales. Esperamos que el premio le sirva de trampolín para lanzarse a buscar con audacia los códigos revolucionarios, el movimiento, las raíces que requiere su danza. Lo dijo Anna Sokolow: "El arte debe ser un reflejo y un comentario sobre la vida contemporánea... Y cualquiera puede tener una buena idea para una danza, pero eso no es suficiente. Tiene que haber forma, además de concepto, y la forma tiene que tener una razón para estar en la obra".

Durante la preselección abundaron ideas interesantes para ser desarrolladas en danza. Enrique Calatayud, Andrea Gabilondo, Cristina Mendoza, Enrique Nava y Cecilia Lugo son potenciales creadores de mucha promesa una vez que encuentren y definan su lenguaje. Alejandro Schwartz tiene un refinado sentido del diseño espacial que puede enriquecer encontrando, también, su propio código de movimientos.

En síntesis, la danza académica siempre ha reflejado un lento desarrollo en la historia mundial. Lo que resulta incomprensible es que cuando surgen los jóvenes creadores que ofrecen caminos

distintos, más frescos y renovadores para hacer la danza en México, éstos no llegan ni a finalistas, eso quiere decir que la investigación se encuentra descalificada de antemano; eso significa que romper las fronteras y lanzarse a la aventura de lo desconocido, arriesgándolo todo, es asunto prohibido.

Quizá lo mejor es que los premios se conviertan en festivales, en foros abiertos, para que la confrontación con el público sea la experiencia determinante del artista.

Premio 1983: compartido; desconcertó al público el fallo del jurado que declaró desierto el primer lugar

A cuatro años de haberse instituido el Premio Nacional de Danza —UAM/INBA—, el certamen realizado el 23 de noviembre pasado fue el más polémico y por ello el más interesante, aunque el espectador quedara desconcertado por el fallo del jurado calificador, que declaró desierto el primer lugar y otorgó el segundo a Silvia Unzueta y a Rolando Beattie.

Hasta la fecha no se había presentado al público una selección tan heterogénea de la danza joven mexicana, actividad para la cual fue creado este certamen, mismo que en ningún momento, según mi memoria, fue erigido como tribuna de las obras más acabadas o maduras de la creación coreográfica en México. Este Premio es un reconocimiento a la imaginación, a la fuerza, a la elaboración de un código propio, a la firmeza de la ejecución —todo ello en proceso de definición— y es precisamente esto lo que lo diferencia de los galardones que fijan medios de rigurosa selección porque califican la obra de toda una vida de un determinado autor. Por ello, si la selección de los seis finalistas fue acertada, el desconocimiento de un primer lugar no correspondió a la naturaleza misma del Premio. Desconcertó el fallo a los que esperaban el estímulo justo a un coreógrafo novel, con imaginación, fuerza y mucha potencialidad creativa. Si bien la obra de Silvia Unzueta, del Ballet Independiente, quien según el público del Teatro de la Ciudad acalorado, violento, debió haberse lleva-

do el primer lugar, el segundo lugar justamente le correspondió a Beattie, de la Compañía Estatal de Danza Contemporánea, considerando que el profesionalismo y frescura de su trabajo es un esfuerzo titánico en medio del abandono cultural que vive la provincia.

Valdría la pena que en certámenes futuros se divulguen los criterios del jurado, no para retarlo, sino para que el propio concurso sea formador de conciencias claras sobre el quehacer coreográfico. Ello redundaría en una relación más estrecha, y por tanto más provechosa, entre el jurado calificador y los participantes, que difícilmente, por su juventud y labor independiente, marginada casi, pueden medir el valor de su trabajo si no es mediante la confrontación con los coreógrafos de mayor experiencia.

Sin embargo, el nivel y la interesante variedad de estilos de las obras finalistas —las de Gregorio Fritz, Rocío Flores, Mireille Chanou, Cecilia Lugo, Rolando Beattie y Silvia Unzueta— manifestó una apertura inteligente por parte del jurado al reconocer no sólo el valor de la experimentación —por radical que ésta sea, como en el caso de Gregorio—, sino también la importancia del formalismo anticonvencional de Rocío, Mireille, Cecilia y Rolando, frente a la expresión dramática como eje de movimiento que sostuvo la intensidad de la obra de Silvia Unzueta, la de mayor solidez. Por otro lado, el hecho de que el jurado haya reconocido el esfuerzo del grupo de provincia, aunque su lenguaje no fuera ningún hallazgo —más cerca de la mímica que de la fluidez de la energía dancística—, es un justo apoyo que ayuda a desolemnizar al mismo Premio.

Por otra parte, en la Casa de la Paz, durante el Coloquio que se efectuó entre los concursantes con la presencia de Jaime Ortega, María Fuentes, Ismael Fernández, Sergio Viscencio y Marco Antonio Silva, se llegó a la conclusión de que es una premisa fundamental saber “quiénes somos y en dónde estamos ubicados” para resolver la forma y el contenido de la danza actual. Para ello —se dijo— es preciso abordar la investigación mientras se define lo que es en sí la danza o el lenguaje contem-

poráneo, que unos catalogan a partir de su capacidad de comunicación, otros ubican en el compromiso con lo social, y otros enmarcan dentro de la búsqueda de “lo más palpitante” de un pueblo.

En esta forma, los jóvenes coreógrafos polemizaron incluso sobre lo estético en la danza actual y sobre las distintas formas de abordar el proceso coreográfico, sea mediante el método de creación colectiva o individual, partiendo del contenido social, según unos, o del mundo anímico y subjetivo, según otros. La discusión en torno a este tema fue larga, hasta que Ismael Fernández y Sergio Viscencio resolvieron que cada quien busca el camino que mejor le resulte para comunicarse con el público. Ya no se trata de definir si es el ballet clásico o el baile popular la fuente más adecuada, sino de acentuar el compromiso esencial con el mundo contemporáneo.

Sin embargo, hubo críticas a las danzas “subjetivistas, incomprensibles”, que debilitan la danza contemporánea mexicana. Se dijo, además, que coreógrafos convencidos de su compromiso social expresan sus ideas mediante lenguajes conservadores, mediante formas que ignoran las necesidades expresivas de hoy, entrando en contradicción con el avance de su posición política y humana. Por ello, María Fuentes consideró importante que tanto la forma como el contenido sean sujetos de la investigación, a fin de encontrar “lo más palpitante” del sentir humano contemporáneo.

“No podemos apartarnos de un sentimiento de clase —dijo— ya que todos respondemos a nuestra pequeña y gran historia. Pero existe el artista universal que incide en las emociones más primarias del hombre. Sin embargo, cada quien va a dar su versión de la guerra, del amor, del odio. Si fuera Reagan, proyectaría el significado de la guerra como una alternativa amorosa. Yo creo en el hombre, mas no en la sociedad actual. De todas formas, toda creación proviene de lo subjetivo y de lo individual en función de lo social. Y para que una obra sea considerada contemporánea tendría que haber correspondencia entre lo subjetivo —que implica toda una configuración de valores— y la

realidad concreta, contradictoria, compleja. Por ello la forma del lenguaje de la danza es la expresión final del contenido.”

La virulencia en torno al Cuarto Premio Nacional de Danza UAM-INBA llegó a su clímax con la descalificación de *Las reglas del juego*, de Rolando Beattie, por haber sido estrenada a mediados de año en Oaxaca. Ahora le corresponde a Rocío Flores, autora de *Quizás cualquiera*, compartir el segundo premio con Silvia Unzueta, tras haber obtenido la mayor puntuación después de Beattie.

Al calor de los hechos, los integrantes del gremio dancístico han despertado de la pasividad acostumbrada y han mostrado un espíritu combativo que a todas luces resulta positivo. Las voces aisladas de los bailarines han formado un coro gracias a que en momentos de crisis se intensifica la necesidad de aferrarse a la vida misma; y, según el consenso, lo que se traduce de todo esto es la exigencia de un diálogo más abierto y fecundo entre los mismos creadores de la danza. Ello no significa que todas las críticas a la organización del Premio hayan sido las más convenientes y dignas de tomarse en cuenta, como la que hace suponer, según los integrantes de la Sección de Danza del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, que si el público abuchea y rechaza una obra, inmediatamente la debe descalificar el jurado también; o que se lancen indirectas sobre los parentesco entre participantes y jurado calificador; o la ingenuidad de exigir un currículum vitae a jurados que tienen una vida entera autoafirmando frente al público con sus obras en escena o sus escritos, como es el caso de Guillermina Bravo, Graciela Henríquez, Julio Castillo y Dionisia Urtubees; o que si fueron seis finalistas en vez de cinco y cuatro jurados en vez de cinco también, volviéndose así los críticos en rígidos proclamadores de lo absurdo, cuando lo importante es propiciar y exigir un diálogo profesional con las generaciones de artistas experimentados.

Fue precisamente el reclamo a la falta de información lo que encendió los ánimos de jóvenes que se niegan a seguir en el aislamiento, en la marginación, que resisten, porque ello se traduce en su propia producción artística. Por eso habría que

orientar al Premio hacia la posibilidad de que los participantes amplíen sus conocimientos del quehacer coreográfico preparando al jurado de antemano para ello, haciéndole ver que esta sed de comunicación proviene de las agallas con que los jóvenes coreógrafos crecen y maduran a base de tropezarse, caer y levantarse hasta reventar. Ésa es la cruel realidad. Por ello tienen el derecho de conocer los criterios eliminatorios cuando es precisamente su esfuerzo titánico el que será puesto en tela de juicio.

Por otra parte, ahora que Rocío Flores es merecedora del segundo premio junto con Silvia Unzueta, quedan aún más claros los parámetros bajo los cuales fueron seleccionados los finalistas, siendo éstos: "que la obra coreográfica es un arte que no puede valorarse sin tomar en cuenta a sus realizadores esenciales: los bailarines; que se elabora a partir de la naturaleza de un lenguaje para evidenciar el tema; que el tema sólo puede ser evidente a través del dominio de un lenguaje y que para la estructura del mismo es necesaria la investigación de los materiales".

La obra de Rocío Fuentes, *Quizás cualquiera*, siempre llamó la atención por la pulcritud de su factura. Además, siendo un trabajo eminentemente formal, no tuvo resoluciones convencionales ni los consabidos clichés que aparecen en todas las obras formalistas. En este sentido, el trabajo de Rocío manifiesta una clara conciencia sobre la definición misma del lenguaje que utilizó, un lenguaje que empieza a ser suyo conforme se aproxima más a la investigación "de los materiales" y a la traducción del tema en forma dancística.

Una vez fijados los parámetros del jurado, es evidente que ningún otro finalista podía ser reconocido con un premio, aunque fuese compartido. Cecilia Lugo, del grupo Andamio, reprodujo y transplantó un lenguaje antillano que obviamente no le pertenece, que nada indica sobre sus propias inquietudes coreográficas ni sobre el tema de la penetración cultural y política que trató, porque precisamente faltó la transformación personal de ese material.

En *Sirenas*, presentada por el Taller de Danza Contemporá-

nea de la UNAM, se utilizó en forma fresca e imaginativa un lenguaje excesivamente convencional y, por tanto, poco interesante. Por último, la obra de Gregorio Fritz, en homenaje a Eva Zapfe, fue más un hecho teatral que dancístico —dentro de los parámetros establecidos por el jurado— y parece ser que el público lo tomó como una ofensa y no como un rompimiento radical e intencionado de todos los cánones establecido, ignorando el valor que puede implicar la audacia y la imaginación en todo acto de rompimiento que propone alternativas distintas e igualmente válidas que las de mayor tradición.

La muerte anduvo suelta en el Premio 1984

Los jóvenes hablan de la muerte. Melodramática o humorísticamente, los finalistas del Quinto Premio Nacional de la Danza, seleccionados por Rossana Filomarino, Alberto Dallal y Jaime Blanc, dejan ese extraño sabor en la boca que nos hace sentir que la muerte anda suelta. Fue lo singular de los trabajos presentados durante la noche de premiación, todos interesantes, todos fuera de lo convencional, todos con propuestas personales.

Ésta podría ser, por lo tanto, otra crónica de una *muerte anunciada* que, irónicamente, es una presencia vital. Es lo que proyectan los jóvenes coreógrafos con sus lenguajes, unos más elaborados que otros, y con sus propuestas. Sale el espectador gratificado, aunque los *cuates* de los grupos protestaron porque sus favoritos no salieron vencedores. Otro síntoma de vida a pesar de la muerte.

Esta vez, en el teatro Hidalgo, la función de finalistas la integraron *Don mujeres y un diario*, de Raúl Parrao López, ganador, junto con Cecilia Appleton, del primer lugar en interpretación; *Laberinto*, de Rolando Beattie, que obtuvo el segundo lugar en coreografía; *La cena*, de Juan José Islas, con el primer lugar en la premiación coreográfica; *La muerte en el bosque*, creación colectiva del grupo Utopía y *En el nido de la serpiente*, de Cecilia Appleton.

Con la primera obra se empieza a gestar una atmósfera de penumbras, necrófilia, que el grupo Contradanza maneja con



Contradanza. Coreografía *El nido de la serpiente* de Cecilia Appleton.
Fotografía: Andrés Garay.

una gravedad existencial impresionante. En *el nido de la serpiente* cobra (este clima) características expresionistas exacerbadas. El rigor de la interpretación se impone en esa obra como en *Dos mujeres...*, lo que les merece una Appleton y Parrao el primer lugar en ese terreno. Los temas son la mujer, la muerte, el hombre, y la mujer en relación. Rolando Beattie los representa en forma de mujer/buitres/ancianas/plañideras/jovenzuelas, imágenes que salen de los negros turbantes a la manera iraní, cubren cabezas, espaldas, los trajes rojos, las mallas color piel. No se sabe si se trata de pasiones conventuales, clandestinas o mujeres/avispa devorándose unas a otras. Esta extraña atmósfera la provoca Beattie ágilmente en esta obra que titula *Laberinto*, inexplicable nombre para un trabajo tan sugestivo.

La más fácil de corresponder, por tanto, es *La cena*, obra ganadora en la que se le da vuelta a la muerte humorísticamente. Lo macabro está en los rostros, a la manera del expresionismo de los años veinte, cuando la muerte rondaba entre las dos guerras mundiales. Lo grotesco está en la conducta social y absurda

durante la cena. El desarrollo de la propuesta teatral y dramática es concreto y claro, audaz, también, aunque no hay un lenguaje suficientemente elaborado.

La propuesta corporal más interesante, por orgánica, es la del grupo Utopía, de creación colectiva, en *La muerte en el bosque*. Los cuerpos de tres jóvenes pasan del casi reposo al acecho animal, a la fuerza bruta. Hermosa agresividad, extraña metamorfosis en la que recuperamos a Manco Antonio Silva, pese a la creación colectiva. Ahí está en lo silvestre, haciendo honor a su nombre, y en la sugestiva selección musical. Y a propósito de música, el jurado calificador propone que en los futuros premios se dé un reconocimiento al mejor arreglo musical y diseño escenográfico, necesarios en la elaboración de toda obra profesional.

Raúl Parrao, con *Héroes*, ganó el Premio 1985

Primer lugar, creación coreográfica: *Héroes*, de Raúl Parrao, U.X. Onodanza.

Segundo Lugar: *La noche de los monos*, de Janet Tame Bárcenas, CICO.

Primer lugar interpretación: Liliana del Valle y Jorge Osorio.

Mención honorífica: Jennie Baker y Luciano Gómez.

Mejor evento sonoro: Jorge Reyes.

Mejor vestuario: Jorge Osorio.

Cinco finalistas, 23 participantes, los que primeramente fueron aleccionados por un jurado severo, para que continuaran su búsqueda. Sin embargo, advirtieron, por medio de uno de los miembros del jurado, Alejandro Schwartz, que si fueron entregados los premios, deberían tomarse como "estímulos" y no como reconocimiento a obras completas, sólidas, contundentes, perfectas, trascendentes, maduras, profundas... En fin, aseguraron que la calidad era baja y que se habían descuidado aspectos técnicos, sentido del ritmo, desarrollo de la estructura, lenguaje coreográfico, propuestas temáticas, siendo algunas demasiado obvias o confusas; que se abordaron los recursos teatrales superficialmente, que la selección musical era torpe, ilógica, reveladora de una falta de cultura; que se confundió escenografía con

decorado, que se confundió danza contemporánea con el hecho de hacer "cualquier cosa".

En fin, que les cayó el *chahuistle* a los concursantes del Sexto Premio Nacional de Danza, que desde que se inauguró se dijo claramente que era un premio a la *imaginación*, a la audacia creativa, a la transformación del coreógrafo mexicano, en fin, que es un premio al futuro de la semilla y no al árbol —situación que pretendió olvidar el jurado. Sin embargo, fueron benévolutos en su aislamiento y auscultaciones secretas, porque en vez de declarar desierto el premio, lo entregaron como un impulso a la búsqueda.

Y como en los años anteriores, el diálogo entre calificadores y calificados se limitó a la lectura del fallo, que recibió en esta ocasión una rechifla mesurada, no tanto por la selección de los premios sino por la avalancha de advertencias, el aguacero de consejos y la minuciosa descripción de la capacidad e incultura de los jóvenes coreógrafos, que para quien esto escribe rebasan en intensidad, imaginación y talento a algunos de los integrantes del jurado calificador.

¿Qué no hubo precisión cronométrica, ni oficio inmaculado, ni una visión universitaria de los sucesos sociales e históricos, ni pertenece a la crema de la crema de los eruditos? Jamás se le ha pedido tal acartonamiento a los jóvenes coreógrafos. Más bien es admirable que con escasos instrumentos levanten y sostengan una obra sin que retumben tremebundos bostezos por parte del público.

Los cinco finalistas, empezando por Teatro del Cuerpo, pasando por el Centro de Investigación Coreográfica y concluyendo con el grupo U.X. Onodanza —desconozco las obras del resto de los participantes— siempre tienen la virtud, y así ha sido todos los años desde que se institucionalizó de muchos profesionales de la danza. Por ello se instalan como un detonador de talentos, como una inyección de vida, como un paréntesis de las actividades culturales de las instituciones, como un respiro frente al horror que provoca el prestigio.

Con todo ello, vemos además los chispazos de la intuición de

los coreógrafos frente a su oficio. Vemos cómo aprenden a manejar la energía, la vitalidad, mediante contrastaciones fuertes; cómo rompen con el lenguaje convencional los recursos teatrales para dar cabida a la emoción, extraordinariamente ejemplificado esto en Graciela Cervantes, quien no obtuvo ni premio ni mención honorífica como intérprete.

A Marco Antonio Silva, el Premio 1986

La danza mexicana es siempre gratificante cuando se acerca noviembre y se presentan los finalistas del Premio Nacional de Danza. Jóvenes coreógrafos menores de 40 años —requisito para concursar— se lanzan a conquistar su espacio, su legitimidad como creadores con derecho a un foro. Esta legitimidad la asegura el Premio. Sobre todo porque la mayoría de los grupos que participan se crean exclusivamente para concursar. Existen a partir de la necesidad de ganar un reconocimiento. El simple hecho de que tengan acceso a un escenario es ganancia de por sí. Todo mundo los ve. Confrontan su fuerza con la de otros. Se enfrentan a las leyes brutales, despiadadas, de un foro. Ponen a prueba su oficio. Comprueban que su lenguaje, su código es suficientemente claro, preciso. Saben que pisar las tablas escénicas es exponerse a pagar un precio muy caro, que no tiene que ver nada con el dinero sino con la capacidad o incapacidad de dominar, de conquistar y triunfar sobre las leyes de ese universo/espejo que es el foro. Aceptar la conquista o la derrota es el precio que se paga. La responsabilidad es abrumadora.

De ahí que el Premio sea una suerte de Meca, de medida. De los cinco finalistas salió un ganador: Marco Antonio Silva, con la obra *En espera de Ulises*. El resto de sus colegas fueron Rebeca Sitt, con *Alba de sombras*; *Herida psíquica*, de Sunny Savoy

(grupo de Monterrey); *Los egoístas*, de Raymundo Becerril, y *Saltimbanquis* de Rolando Beattie.

Unos conservan más que otros el nervio interior de la danza. Otros, más bien hacen teatro del movimiento. El ganador pertenece a la primera especie. Como casi todos los coreógrafos jóvenes, Silva se abrió a la danza-teatro conservando básicamente la corriente, la dinámica, la consistencia y textura de la danza.

Lo que es digno de mencionarse es que el Premio, iniciativa de la Universidad Metropolitana y del INBA, ha ejercido la mayor influencia para el crecimiento de la danza joven en los últimos años. De ahí han salido el propio grupo Utopía, ahora nuevamente ganador, y también U. X. Onodanza; ahí han comprobado el valor de sus agallas los grupos de provincia, se han explotado otros como Contradanza, CICO, Cuerpo Mutable, en fin, se puede decir que la historia joven de nuestros coreógrafos es uña y carne con el Premio.

Los finalistas entraron al foro del Palacio de Bellas Artes y rompieron la rutina de las fibras sensibles, emocionales e intelectuales del espectador. Ésa es la ventaja de alejarse de la danza pura, virtuosística, gimnástica. Ése ha sido el mayor acierto de los jóvenes coreógrafos al romper con la danza como monopolio técnico, formal, académico.

El área de etnocoreografía es otro capítulo. Jesús Soreque Talavera, responsable de *Quin tajimoltic*, mereció la distinción al recrear una escena del carnaval chamula. Aquí podemos preguntarnos qué sucede cuando una manifestación, que no fue creada para convertirse en espectáculo escénico es llevada al escenario, que tiene sus leyes, sus códigos. Qué sucede cuando la ley humana, emoción que dio origen al carnaval chamula, que le dio forma al cuerpo y al canto, ya no está presente porque ya no está la circunstancia ni la relación social que la creó. Qué sucede con el código del cuerpo cuando se vacía del nervio interior porque ese código es una reproducción mecánica, científica, quizás, pero basada en lo que se ve desde el exterior y no en lo que le da sentido y vigor a lo que se ve.

Sucede que se pierde la comunicación con el espectador, que

el código corporal muere, se congela. Sucede que la comunicación siempre es emocional y la obra no ofrece ninguna plataforma de donde pueda agarrarse el espectador, que el trabajo no cumple ni con la ley de la expresión emocional, real, de la circunstancia, ni con las leyes de la energía escénica. Solamente vemos una reproducción fría, ajena, que puede ser válida para el análisis de laboratorio, para la observación del antropólogo especializado, mas no para violentar la fibra sensible, emocional e intelectual del espectador. Y para eso son los escenarios y la expresión estética de la danza coreográfica como espectáculo visual. La danza autóctona que es trasladada al escenario tiene que ser forzosamente traicionada, agigantada, reforzada en sus energías emocionales, *ultrarreconcentrada* en sus tensiones que conforman la estructura de la misma. Sólo así se evita que las fuerzas escénicas la devoren y la aplasten.

La otra obra ganadora, *En espera de Ulises*, interpretada por el grupo Utopía, insiste en la temática de la búsqueda humana de un héroe. Es como si la vida contemporánea fuera todavía Troya. Esa impresión da la obra, que también puede referirse al *Ulises* de James Joyce, ese largo monólogo interior que expresa el caos de impresiones que se suceden en la corriente humana. Este doble significado es también la resolución escénica del trabajo de Marco Antonio Silva, a su vez un astuto Ulises contemporáneo, como todos sus colegas de la danza.

Sobre el proscenio, dos figuras masculinas. Todo el elenco es masculino. La ambientación es pesada, casi épica: los colores ocre y rojos oscuros. Atrás: varios hombres realizan secuencias de movimientos que tipifican a Marco Antonio Silva. Su código aparece en todas sus obras, por lo menos en las últimas. Quien rompe con este lenguaje predecible es la figura de la derecha, sobre el proscenio, que se va a desplazar sobre un camino de plumas que cubre de un extremo a otro el escenario. Mientras, en el fondo hay la sucesión de pasos bellamente aprendidos y ejecutados, estilizados, elevados al esteticismo de una técnica también bellamente aprendida y asimilada. Al frente sólo hay naturalismo. Es el contrapunto, un hombre, con su traje negro,

se golpea brutalmente contra el piso. Literalmente se despluma. La energía está atrás. La reflexión está al frente. El impulso se desarrolla al fondo. La pesadez se golpea contra la eteriedad de la pluma del proscenio. El juego de contrastes golpea directamente al espectador, aunque no siempre está claro lo que sucede o se pretende que sucede en escena. La obra se sostiene por el vigor de los hombres —un vigor al que sólo se le comprende significados estrictamente dancísticos— y por la pesadez, clarísima, de la carga del ambiente. El espectador no puede quedar indiferente. Eso es lo importante. Y hay más. A partir de la figura estática de la izquierda se lanza al vuelo y a la explosión de la fuerza frenética, en un solo que dura segundos, para finalmente perderse en la oscuridad del fondo durante el vuelo... se cumple definitivamente lo mejor de la obra. Es una conclusión dramática por lo sorpresivo, por su fuerza, por su ataque. Visualmente, ese final es un latigazo. Es lo que recuerda el espectador, lo que permanece como una memoria sensomotriz total.

Rolando Beattie: Premio 1987

Premio al impacto. Premio a la debilidad organizada con audacia. Premio a la desesperación. Premio a la *mono-tonía*. Premio a un joven coreógrafo, Rolando Beattie, que tradujo una idea literaria de Samuel Beckett en ambientación escénica. Premio a la ansiedad que provoca *La espera*, la obra ganadora. Si Beattie lo pretendió así, obtuvo un logro contundente con el público. Ese *tiempo/sin tiempo* que dura la obra es la nada disfrazada de acciones repetitivas hasta la saciedad, como se supone son las acciones de todos los humanos en la vida cotidiana. Esa *noche sin fin* que es la atmósfera de la coreografía es supuestamente el abismo del que sólo podemos escapar aturdiéndonos de compromisos absurdos e inventando otros para no morir. Acción, tras acción... pero sin propósito ni posibilidad de transformación. Qué nihilismo hay tras todo esto. Así, nada tiene sentido, ni siquiera *La espera*, de Rolando Beattie.

Paradójicamente, este señor perseverante, después de varios años de quedar como finalista del Premio Nacional de Danza, logró el suyo. Para Rolando Beattie la espera de su premio sí tuvo un sentido: ganarlo. Eso le dio fuerza para insistir año tras año, *tiempo/sin tiempo*, *noche negra sin fin*. Finalmente vio la luz. Lo logró. Qué bueno que la lectura de Beckett no le dejó una parálisis o catatonía permanente.

Es el premio más curioso que se ha otorgado en los ocho años

que tiene de vida. Premio a la atmósfera. *La espera* es un espectáculo de expresión corporal y ambientación teatral que gana un premio a la mejor coreografía. Rolando Beattie encadenó una frase de acciones o movimientos secos, cortos, que se repiten incansablemente durante el lapso que dura la obra. Lo que cambia es la escenografía, mejor dicho, la cantidad de montañas de papel periódico amontonado, igual que las acciones amontonadas que constituyen nuestra vida, según Beckett, sin propósito ni lógica de transformación o de crecimiento. Sólo amontonamiento de papeles, de acciones, de basura. Las acciones se repiten, se enciman, como las voces que acompañan los movimientos, como el tic-tac del cronómetro que produce nuestra maquinita del corazón. Tic-tac sin fin. Sólo se amontona el papel, la basura en la noche oscura que es el abismo de la vida. Vaya jóvenes desesperanzados... Los cuerpos desnudos de los bailarines, embadurnados de hollín, son como amibas negras dentro de la noche negra. Todo es indiferenciado. Es vacío negro indiferenciado.

No hay música. Hay cuerpos con actitudes mínimas que se desplazan, hasta que el público ya no aguanta más, hasta que todos se desesperan, no por la fuerza de un lenguaje coreográfico que descubre lo innombrable y nos fascina, aunque angustie; no por la carga estrepitosa de tensiones dentro de una estructura construida para desesperar, sino por la repetición *mono-tónica* incansable del vacío... vacío que disfrazado de una atmósfera teatral logra hacer de la ausencia de un lenguaje coreográfico, la ausencia de fuerza, un propósito, una meta. Es la debilidad organizada con audacia.

Beattie, sin duda, sabe impactar al espectador. Impactó al jurado. Sin elaboración de un código personal, sin bailarines —más bien parecen actores que aprenden a moverse—, sin la presencia de la fuerza emocional o del nervio dinámico de la danza, impacta. Hay que reconocer que más vale esa debilidad organizada con audacia, que una fuerza caótica.

El resto de los finalistas que se presentaron en Bellas Artes también impactaron, pero por otras razones. Sunny Savoy, de

Monterrey, presenta a su grupo — Ballet Impulso se llama— bien entrenado, lleno de esperanza, de vitalidad, de frescura a pesar del convencionalismo coreográfico, a pesar del tema que es la falta de reconocimiento al bailarín, que es la terquedad del mismo por ser quien es a pesar de todo... de la adversidad económica, de la adversidad social, de la tiranía de los coreógrafos. La obra tiene concreción temática: es precisa, va al grano. Hay rompimiento de secuencia, diversidad, suficientes contrapuntos y transformaciones para mantener la atención del espectador. Hay voces, biografías, testimonios, confesiones, hay acción- reacción; relaciones. Está todo. Pero es el manejo de la voz lo que se cae por sí solo. Y el lenguaje estereotipado también.

Datura Inoxia es también una obra oscura de coreógrafo desconocido: G. Delgado. Su tema está cargado de resignación y lucha, pero no adivinamos más. También el lenguaje está desarrollado mínimamente. Es una obra de actitudes. Es la atmósfera la que atrapa y el crecimiento de la energía, la fuerza de los contrapuntos desenvolviéndose simultáneamente en distintos puntos del escenario.

Llegamos a *Umbral*, de Cecilia Lugo. La reacción del público evidencia que será la obra ganadora. Pero no es así. Se equivoca el espectador. El jurado define otra cosa. Y *Umbral* lo tiene todo para ganar: cuerpos entrenados, fuerza interpretativa, desarrollo del lenguaje coreográfico, claridad temática, concreción suficiente de detalles que permiten una lectura inmediata del tema planteado, ambientación teatral, intención dramática, tensiones que suben y bajan, elaboración de un código cada vez más personal de Cecilia Lugo, la penetración veloz de las ideas poéticas de Rosario Castellanos.

Quizá el problema del grupo Contempodanza es que es un elenco ya maduro y profesional. En este sentido es el grupo privilegiado entre los finalistas. Tal vez tanta madurez no le pareció justa a los miembros del jurado. Quizás pensaron que este es un premio para los jóvenes que arrancan coreográficamente con fuerza... pero que en última instancia arrancan... con toda su debilidad a cuestas. Cecilia Lugo ya arrancó.

Yo hubiera o hubiese, **Premio 1988**

Yo hubiera o hubiese preferido un premio para todos los que se presentaron en el Palacio de Bellas Artes como finalistas del Premio Nacional de Danza UAM/INBA/CREA: Adriana Castaños, la ganadora —de Hermosillo, Sonora—, Gerardo Delgado, Rolando Beattie, Marco Antonio Silva e Inés López Arriaga. Yo hubiera o hubiese deseado la posibilidad de hacer una gira por el mundo con el programa de los cinco ganadores para convencer a nuestras autoridades, de una vez por todas, de que la danza mexicana es un producto exportable, redituable y que, por lo tanto, vale la pena invertir en ella.

Yo hubiera o hubiese amado es la obra ganadora de Castaños, coreógrafa del grupo Antares, quien desde hace mucho tiempo hubiera o hubiese recibido un reconocimiento como el que ahora merece por sacar a la provincia de su anonimato —en términos de danza, por supuesto. Los sonorenses se vienen presentando en la ciudad de México desde hace buen tiempo y nunca hubo la menor duda respecto al placer estético que provocan en el espectador.

Antares se desarrolla bajo las ondas de calor frenético que despide la atmósfera del norte del país, calor que puede aplastar, aletargar, por lo menos, o de plano introducirse en los pulmones y disparar el sentido rítmico a las alturas. Y esto es lo seductor de Antares. Es un grupo que maneja múltiples acentos, instan-

táneos cambios de dinámica, afilada precisión. Se encuentra a mitad de camino entre la danza convencional y la danza renovadora. Y en este punto han encontrado un estilo propio, un nervio o pulsación que los conecte como corriente eléctrica, que atraviesa a cada uno de los integrantes. Son muchos cuerpos en uno solo.

Esta relación es poco usual en la danza. Casi todos los integrantes de los elencos bailan para sí, alejados mentalmente el uno del otro. Son conjuntos de islas, pero el grupo Antares tiene los sentidos fusionados. Entre ellos hay una complicidad notoria.

Esto hace fluida la danza. Entran en los conductos del cuerpo del espectador sin los titubeos de la danza que anda perdida en la confusión o en el aislamiento emocional y mental del bailarín. Aunque la historia del pretérito pluscuamperfecto del verbo *Amar* no queda muy clara, *Yo hubiera o hubiese amado* se percibe como una fuerza orgánica compacta. Es la inteligencia del cuerpo por encima de la lógica racional que une a los cuerpos en relación. La intuición estética se maneja como un estado de alerta, de uno frente al otro. Comprender la historia no hace falta en estas circunstancias. Se cumple la comunicación cenestésica.

En el nivel de comunicación de los significados habría que definir más a los personajes, diferenciarlos, personalizarlos, individualizarlos para acentuar su función en ese tejido de relaciones. Los detalles particulares resultan insuficientes para completar el sentido. Y esto es indispensable si el grupo desea incursionar en la llamada danza-teatro, danza de los contenidos, danza de las emociones que son acciones precisas, danza que se aleja de la abstracción pura, del ritmo puro, para investigar la psicología y la intención humanas del movimiento. La danza-teatro rompe con la homogeneidad coreográfica y teje una historia con personajes únicos, todos radicalmente distintos entre sí: humaniza, neutraliza los estereotipos del bailarín. Lo acerca a la realidad. Lo ubica en situaciones que identifica como propias y que el espectador reconoce, también, como en un espejo.

Todos los finalistas recurren a esta tendencia. Unos con mayor elaboración del trabajo corporal, otros con mayor énfasis en la totalidad de los elementos visuales del espectáculo. Rolando



Antares. Coreografía *Yo hubiera o hubiese amado* de Adriana Castaños.
Premio 1988.

Beattie, *veterano de guerra* del Premio Nacional de Danza, se apoya más en el vestuario y en la gestualidad literal de los personajes que en la elaboración coreográfica en sí. Su gran acierto es unir color, luz y sonido para crear una atmósfera teatral de enorme impacto. Esta fórmula le resultó favorable el año pasado, haciéndose merecedor al Premio.

Gerardo Delgado y Marco Antonio Silva manejan equilibradamente ambas opciones. *Antes de las siete* es un bello concierto de relaciones femeninas tan particularmente realizadas que pueden olerse, sentirse. Sus emanaciones anímicas y físicas llegan como ondulaciones al espectador. Hay en esta obra, también, una identificación mental en las bailarinas que acentúan ese vaho de sensibilidades etéreas, invisibles, y cuya presencia es contundente. Nalleli Cepeda y Claudia Lavista —premio a la mejor bailarina— son la médula de ese cuerpo transparente de sensaciones que concibió Delgado.

Fractura, de Silva, trae el sello del coreógrafo: la fuerza épica, dramática, violenta, que le funciona tanto masiva como individualmente. Y si el hecho es teatral, es la gran exaltación poética, la extracotidianidad, la “gran fiesta de las acciones extraordinarias”, Silva encaja perfectamente en esa definición y le va como anillo al dedo.

Lo que sí es desconcertante en Silva es la mezcla de lenguajes o estilos distintos en una misma coreografía. Es difícil para el espectador, así, percibir la integración orgánica de las ideas. Permanecen en la memoria enormes saltos y aciertos estéticos con enormes vacíos indescifrables. Sin embargo, el contenido nunca deja lugar a dudas porque Silva se apropia de recursos teatrales que son signos muy claros respecto al desarrollo y desenlace de los temas. La confusión surge cuando los desplazamientos y actitudes corporales pasan de la precisión y organicidad del movimiento a la generalidad impersonal del estereotipo. Son resoluciones tan dispares dentro de un mismo contexto que en el espectador se instalan puntos negros, amnésicos, respecto a la obra. Permanece la teatralidad global como gancho fundamental.

Y es que el vacío, de Inés López Arriaga, entra en la serie de

finalistas por la acertada interpretación de la bailarina, Elena Zepeda, fundamentalmente. Lenguaje neoclásico para referirse a una actitud psicológica de la relación amorosa. El placer es visual.

Mención honorífica como mejor bailarina a Claudia Lavista. Mejor vestuario a Rolando Beattie; mejor música a Leopoldo Novoa y Javier Bolaños.

Así termina esta novena edición del Premio Nacional de Danza, uno de los más gratificantes, una lección de vitalidad al país, que consternado, termina un sexenio depresivo.

Premio al mejor espectador: Rodolfo Maya (1989)

La danza es relación. Si las escuelas de arte tuvieran la gentileza de impartir cursos sobre cómo funciona esta relación —bailarín/espectador— los futuros coreógrafos se ahorrarían todos los seminarios del mundo para averiguar cómo se construye una obra. La materia, de existir, tendría que llamarse: cómo funciona la percepción del espectador.

El Premio Nacional de Danza fue entregado a Rodolfo Maya González. Su vocación de espectador empieza desde el epígrafe de la obra ganadora: “A la luz de la luna llena, todos los corazones son pálidos”. *Y ahora, ¿qué?*, título de la coreografía, cumple con todos los mecanismos que requiere la percepción.

Para empezar, una imagen visual es la primera información que recibe el espectador. Está en el programa de mano. Segunda información: la selección de los elementos que intervienen en la obra: una mujer etérea, que vuela como Remedios la bella cuando se va al cielo. Dos hombres en perpetuo conflicto (en torno a la mujer). Una lámpara. Una silla. Lo demás es luz y sombra... o un camino diagonal de luz. Y ya.

La obra cumple con la primera ley de las artes escénicas —y del arte en general— que es llevar a cabo un riguroso proceso de selección para definir el *foco* del espectador. La promiscuidad visual, sonora, cinética crea confusión, caos en un proceso de percepción que por naturaleza elimina lo que no sirve, lo que sobra.

Lo anterior permite pasar a lo siguiente: la lectura de la obra. Una coreografía, aunque no lo crea el lector, maneja información. Ni literal, ni obvia. Maneja detalles de contenidos, de ideas que permiten al espectador hacer una lectura del lenguaje coreográfico mediante sugerencias de lo *no evidente*. Esto permite cumplir con la segunda ley de las artes escénicas: no aburrir al espectador con lo que éste ya conoce. Porque se va al teatro a *conocer y conocerse*.

¿Conocer qué? Antes que nada, la humanidad del propio coreógrafo. Esto ya es un espejo donde puede reflejarse el espectador. Rodolfo Maya sale a escena y mediante sus compañeros y los movimientos necesarios y esenciales registra su propio temperamento, bastante tormentoso por lo que vimos; pero eso no importa. Lo interesante es que la *melodía* de su espíritu está en todo: impulsos, reflejos, reacciones, intenciones. Estos son los detalles de información de los que hablo. Permiten al espectador hacer una lectura del pensamiento y del archivo emocional del coreógrafo.

¿Qué sostiene todo lo anterior? La estructura. *Y ahora ¿qué?* tiene una estructura muy sencilla. Maneja dos hilos en conflicto y uno que es un catalizador de acciones y reacciones que conducen, finalmente, a una suspensión de la acción. El sentido del título sugiere suspensión. La coreografía lo confirma. Hay coherencia entre el propósito de la obra, la forma y la resolución de la misma.

Esto de la percepción del espectador es un asunto de *sintonía*. Como cuando se escucha la radio. Hay claridad o no en el mensaje. Esto requiere de un nivel adecuado de la energía para transmitir la idea —como vehículo— y un lenguaje personal que desintegre todo estereotipo. En el teatro, los automatismos equivalen a la estática que impide la transmisión de ondas sonoras. Neutralizan, cancelan la percepción. Un estereotipo es mudo, es neutro, es impersonal. No tiene elementos para darle concreción a la idea. Es un relámpago generalizado de energía y no da para más. La percepción del espectador no registra lo que no tiene detalles que lo enganchen, que lo seduzcan, que lo identifiquen

con algo que lo estimula. Por falta de detalles y por exceso de estereotipos, la mayor parte de las coreografías pasan en blanco. El espectador llega a su casa y no se acuerda de nada. La memoria del espectador está hecha de conocimiento emocional preciso, de información concreta, no de relámpagos emocionales, indiferenciados.

El lenguaje personal de Rodolfo Maya sugiere, mediante acciones precisas —y no emociones invisibles— situaciones muy concretas. Ganarse el corazón de una mujer, que además no parece ser de este mundo, no es nada fácil. Esto me sugirió la obra. Quizás el coreógrafo quiso decir otra cosa. Eso no importa. Lo que interesa es que el espectador tenga elementos suficientes para sacar sus propias conclusiones lógicas, orgánicas, no caóticas ni dispersas. Y es que en el teatro, como en la danza, no se trata de *sentir*, sino de *hacer*. Sólo la acción es visible. Las coreografías invisibles son aquéllas que sólo se atienen a la experiencia íntima del bailarín. Además, las elecciones abstractas —amar, odiar— no las controla ni Dios padre. Ni el bailarín ni el actor controlan sus emociones. Sólo controlan sus acciones. En la acción podemos leer el pensamiento del coreógrafo, el filo de su intención gracias a la continua transformación del tono muscular. Roberto Robles Hernández se lleva las palmas en esto del manejo del tono muscular. Pocas veces he visto un bailarín tan elocuente a base de mínimos impulsos corporales.

Finalmente, ¿cómo se enfrenta el coreógrafo a ese campo electromagnético que es un foro? Con las mejores armas que tiene un artista: el juego de tensiones. Me das, te quito, te vas, yo voy, suelto, tomo, eres, no eres, sí, no.

Maya utiliza otro recurso infalible: los cambios continuos de dinámica que ilustran detalles en los movimientos. Y otro instrumento de conquista es la percepción del espectador: los cambios continuos de energía o el cambio permanente de acciones. Otro recurso: un constante uso del equilibrio precario. Los bailarines siempre están “entre dos muertes”, como decía Doris Humphrey. Y finalmente el recurso más necesario: la relación imprevisible de los elementos.

Lo importante de todo esto es que no son trucos aislados —ahora tantito circo, luego un poco de maroma, más allá un efecto impresionante de dinámicas— sino que integrados todos los recursos crean una totalidad orgánica. Esto requiere de lo que no se aprende ni se enseña: la autenticidad.

Los demás finalistas —tres coreógrafos de Monterrey: Sunny Savoy, Ruby Gámez y María de Lourdes Luna Aranda; y una del Ballet Independiente, Claudia Desimone— manejan en mayor o menor grado todos los elementos de la artesanía teatral hasta aquí expuestos. En conjunto, los jóvenes coreógrafos fueron una experiencia reveladora para el espectador.

De lo que se trata, en este texto, es de asentar por qué hay ganadores y perdedores en un concurso. Cuando las escuelas de arte se tomen la molestia de preparar coreógrafos —por lo menos artesanalmente— todos los participantes, espero, serán ganadores. Porque talento sobra. Sólo falta decir que los coreógrafos pueden resistir la falta de escuela aprendiendo a ser buenos y agudos espectadores.

HABLA LA HISTORIA O CÓMO OPERAN LOS FANTASMAS



HABLA LA HISTORIA NO COMO OPERA LOS FANTASMAS



Barro Rojo: Serafín Aponte y Francisco Illescas.
Coreografía Crujía H.

Nellie Campobello: lo que importa son las líneas vivas de la cultura arcaica

Se declaró “egiptóloga desde los 7 años” y opinó que “los pintores son desalmados, los músicos diabólicos y los bailarines asesinos”. Dijo además que la mexicana no nació para bailarina porque tiene “unas rodillas desconcertantes”, entre otras cosas.

Nellie Campobello, con un antiguo abrigo gris de chinchilla —uno de los catorce que adornan su ropero— guantes blancos y una bolsa de terciopelo azul, olorosa a tiempo y naftalina, irrumpió en la sala de espera de la Escuela Nacional de Danza que desde 1932 forma parte de la historia dancística del país.

Extendió su mano como para ser besada por un admirador, miró tras los lentes oscuros —“trabajo mucho con los ojos; me molesta la luz”— y con voz grave, de pronto chillona y vuelta a ser grave, ordenó que le abrieran la puerta de su oficina, desnuda de cuadros, libros, alfombras, igual que la sala de espera.

Pese a que eran pasadas las cinco de la tarde, no encendió la luz ni se quitó los lentes oscuros. Tampoco dejó de hablar un minuto, como si declamara versos en medio de un escenario porfiriano.

Blanca, piel fresca, brillante, cabello gris plata, que recoge en dos trenzas atadas sobre la coronilla, directa, elocuente, lacerante, con gran sentido del humor se definió “una comanche” a la cual se le han oscurecido los ojos “que deberían ser azules o grises”.

"Yo conseguí este edificio (el de la escuela) sin la ayuda de nadie. Soy del norte y ahí trabajamos solos. La escuela la formamos desde 1932; su director fue Carlos Mérida, un sordito. Después lo fui yo, y hasta la fecha. Debo decirles que soy una dama *very distinguished* y mi hermanita y yo no fuimos nunca bailarinas. Conocimos el baile, lo estudiamos a conciencia, porque éramos niñas de alta sociedad. Yo me trataba con el marqués de Guadalupe y otros personajes.

"En esa época no había nada de danza. A mí me enseñaron a montar a caballo, cosa que no cambiaba por nada del mundo. Mi hermana Gloria sí amó la danza porque nos tocó ver a la Pavlova a finales de 1924. Nosotros llegamos a México a fines de 1923. Un tío inglés, porque mi padre era inglés, nos llevó a ver todas las funciones. La temporada comenzó en diciembre y terminó en febrero. Gloria inmediatamente se enamoró de la danza y pidió clases de ballet porque en nuestro mundo social se acostumbra que le enseñen a usted a declamar (ahora ya no, porque se usa *decir*, los versos), a bailar, canto y literatura, por supuesto.

"Yo puedo cantar todo el aria de *Madame Butterfly*; que no me critiquen que no lo canto. Además canto en francés, en inglés, en italiano, en yucateco, en chihuahuense —y rió burlonamente de sí misma.

"Me gusta el canto; le gustaba mucho a mi madre, pero lo hago únicamente para la casa. En las reuniones de entonces sucedía que la niña más adelantada en baile, bailaba; en verso, declamaba. Éramos muy formales.

"Mi tío se llevó a Gloria con las Costa, unas italianas de las cuales sólo una de ellas sabía baile. Yo me quedé en el automóvil esperando. ¡No quería saber nada de eso! Pero a la hora de esperar, junto a la casa del marqués de Guadalupe (todavía conserva la familia la casa, un sobrino heredó el marquesado porque sólo tuvo hijas) y después de estar ocho días en las mismas, decidí tomar la clase.

"Siempre fui muy fuerte. Fuerte creo en todo, en lo moral, porque no lloro fácilmente, ni tampoco me asusto."

La solemnidad y la burla, el desprecio y pocas veces la ternura matizan la narración de Nellie Campobello. Su tono es intenso; añora el detalle; tiene una memoria prodigiosa que parece saliera del abrigo de chinchilla y la bolsa de terciopelo azul.

“Entonces Amelia me vio saltar... rrrrrraaaaannnn... así, ¡precioso! Atravesaba el Regis de un brinco cuando bailaba. ¡Noo... era fantástica! Creí que eso me iba a durar toda la vida, pero no. El caso es que vimos que las Costa no conocían mas que los pasos preliminares, y sin la terminología.

“Nos fuimos con Carmen Galé, una muchacha de tipo indígena que tenía un *port de bras* para el español que podías esculpirlo en mármol. Fue muy generosa con nosotros. Nos enseñó todos los pasos sin música. Las Costa tampoco tenían música. Pero como somos medio rancheros los mexicanos, le ponen música a todo, a la barra. ¡Es que no se logra hacer a un mexicano que no esté en la bulla de la música!

“De ahí nos fuimos con madame Moll Potacowics. Era polaca con escuela en San Petersburgo. Ella sí tenía conocimientos y un día me puso a bailar de mariposa para un festival. Fue mi familia, las amistades *popof*. A mí, que era la más grandecita, me enviaron flores con una tarjeta en francés. En nuestro mundo social se usaba mucho eso. Se acostumbraba decir: *Vous êtes une artiste...*

“Salí al escenario —tenía unas sandalías de metálico, los pies no los puedo traer encerrados—, y cuando escuché mi vals me las quité y salí a brincar, ¡a bailar a todo dar!

“Una vez en la casa le pregunté a uno de mis hermanos (tenía yo varios; ahora tenemos uno solo):

“—Oye, Chaco (así le decíamos) ¿qué te pareció?

“—¡Parecías un caballo en el desierto corriendo!, me contestó.

“Aaayyy, y yo que me creía una mariposa pero como tenía dos caballos que montaba en las mañanas y en las tardes, no podía salir otra cosa.

“Aquí haremos un paréntesis. Una alumna de madame hizo

cierta política para presentarnos con la señorita Carol. Ella siempre me daba papeles de muchacho porque no tenía nada aquí (y se pasa la mano por el pecho). Presentó varios ballets con temas que fueron un éxito. Un día le dije:

"—¿Puedo hacer de boxeador?"

"Tenía entonces menos estatura; ahora tengo siete centímetros más.

"Es que yo invento frente al público; soy un verdadero diablo inventando cosas. Nunca bailo lo que me ponen.

"Salí, pues, de boxeador y fue un éxito arrollador. La función era de etiqueta desde la galería hasta luneta; costaba lo mismo pues fueron únicamente las colonias estadounidense e inglesa. Además, nosotras éramos las únicas mexicanas en el grupo que se habían llevado un aplauso, ¡especialmente yo, que tenía una bis cómica fantástica!

"Sí, en efecto soy muy cómica, y de lo cómico a lo dramático sólo hay un cabellito. Eso lo decía José Clemente Orozco, no yo.

"Pues el número se llamó *El knock-out del baile*. Así también bautizaron un *coctel* del restaurante del teatro Regis: el *knock-out*.

"Pienso que no debe existir eso de que una persona histérica, enferma de los intestinos, te ponga un baile y luego tú lo reproduces", dijo con disgusto, regresando a la idea anterior.

"Si a ti no te sale el baile del cuerpo, ¡pues ya no te salió! ¡Y a mí no me salían esas cosas! Pero cuando bailaba, me decían que siempre llevaba un mensaje. ¡Soy fantástica! Muy buena bailarina moderna, alumna de Mary Wigman [*y ante la sorpresa de la que escribe agregó...*] aunque nunca estudié con ella.

"Yo conozco el cuerpo humano, por eso escribí el libro *Ritmos indígenas de México*. Yo vi los retratos de Mary Wigman y volví un asunto de Estado su danza en México.

"Tenía una amiga de mi misma edad a quien le dije:

"—Te pago para que vayas a ser alumna de Mary pero tú me traes todas las clases, y luego te enseño a montar a caballo.

"Le di el pasaje, algo de dinero, no todo, porque era hija de gente acomodada. A su regreso la presenté en El Iris y bailó *Rapsodia en azul*.

"Fíjate que después se volvió domadora de caballos en un circo porque conmigo sí que aprendió... Por supuesto que dejó el baile, porque montar a caballo es precioso; es como una libertad. Yo digo que el que sabe dominar caballos, sabe dominar hombres.

"Claro, desde chiquita supe pelear y por eso estuve al lado de mi hermanita, para cuidarla. Alcancé la Revolución; para mí no es ningún secreto.

"Cuando nos contrataron para salir de México a la Feria de Sevilla, tuvimos que llevar tutores porque éramos aún menores de edad. Entonces, ¡ay chihuahua, qué horrible es el teatro! ¡Qué espantosa vida es la de esas pobres infelices artistas! No era posible estar en una pocilga. ¡Cómo están los teatros de apestosos!

"De ahí nos fuimos a La Habana porque nos salieron otros contratos, sobre todo porque el embajador de México en ese país gustaba mucho de nuestro impulso, nuestros trajes.

"Nos quedamos ahí un tiempo para observar y un día fui al teatro Campoamor y le dije al empresario que nosotros bailábamos. Yo no sé cómo le hablaría pero el caso es que el señor, nada de piña. En La Habana teníamos muchas amistades *popofs*: los Reina, los Fernández de Castro. Nos atendían pero nunca salíamos a ninguna fiesta porque todo eso trae el diablo adentro.

"Por fin un día nos dieron una función y voy viendo en el programa nuestros nombres en letras chiquitas. No quería salir a bailar, pero el esposo de Esperanza Iris nos convenció de lo contrario. Total, lo hicimos, pero querían que bailáramos ritmos levantándonos las enaguas para que se nos vieran las piernas. Pero yo salí a bailar como lo hace la tehuana, con esa dignidad humilde, no majestuosa, sino la dignidad del indio."

Nellie Campobello pasó a relatar el inicio de la escuela de danza que hoy encabeza. Fue el segundo día de la entrevista; ya existía la familiaridad que suscitaron cuatro horas de plática anterior. Fui primero a su casa, me recibieron 20 gatos, de los cuales ella ha "resucitado uno". Sacó una maleta donde guarda todos los programas y fotografías de la época; incluso me mostró las cartas de amor de Anton Dolin.

39
Salimos juntas a la escuela. Habló de Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, José Clemente Orozco, Andrés Henestrosa. Llevaba una galleta en la bolsa del abrigo de chinchilla sacaba de vez en cuando, le daba un mordisco, y la volvía a guardar. "Cuando pruebes estas galletas, ¡no lo vas a creer!", me dijo saboreándola.

Instaladas de nuevo en su oficina, continuó: "Mira, Pepe Villaurrutia, que falleció, Carlos Pellicer, que falleció, como quien dice, Gorostiza, también fallecido, Tamayo, Salvador Ordóñez Ochoa y otros formaron el consejo de la escuela."

Se interrumpe para decirme que no ponga mi bolsa en el suelo porque "eso trae mala suerte, y hazme caso, ¡que te habla la gitana!".

Volvió a tomar el hilo de la narración. "Estas personas llamaron a todos aquéllos que opinaban de la danza. A mí me tocó, y yo no sabía para qué. Me preguntaron qué pensaba acerca de la creación de una escuela de danza. Te advierto que no sabía que ya existía un presupuesto. Vi que querían hacer la escuela de Isadora Duncan pero les dije que, pensándolo bien, Isadora sí estudió clásico pero superficialmente. En realidad era un genio que podía ser actriz, escritora, cortesana, bailarina, lo que ella quisiera. Pero no tenía escuela. Yo entonces sí sabía técnica y terminología, pero nomás no me encontraba con ánimo; si lo hubiera tenido, nomás les digo, ¡cállense la boca!

"Al fin opiné e hicieron lo que les dije. Pero aquí el mexicano es muy falso: actúa como si te quisiera pero no te quiere; te dice una cosa pero su intención es otra.

"Fue después cuando Carlos González hizo una encuesta en donde se pretendía averiguar si con el baile mexicano se podía hacer una escuela. Yo me hice la sorda. Me enviaron el cuestionario que todavía tengo. Para mí eran infantiles aquellos hombres que podían ser mis padres. Me dijo:

"—Nellie, estoy desilusionado de usted.

"—¿Por qué?, le contesté tranquila.

"—Es que le mandé un cuestionario...

"—Si, ya lo sé. Por eso no se lo regresé; porque usted, quien

quería que se lo contestara, era yo.

"Ya éste pretendía que fuera como una ranchera de esas que a la primera pregunta, ahí va a dar detalles. No chula, no soy tan tonta.

"Yo soy comanche, sólo que no tengo los ojos grises o azules porque ellos sí los tenían. Era una raza... ¿sabes?, solar. Una raza superior: chiquitos, con el cabello rubio. No los conocí, pero mi abuelito me contaba porque él sí los conoció. ¡Y montaban a caballo rebién! No le tenían miedo a nada y arreglaban las cesas de la manera más fácil: tú vas caminando, si alguien se mete contigo tú lo agarras y lo avientas. Luego te sigues, sin explicación de nada.

"Bueno, todo esto vino a hacer que yo tan joven fuera nombrada directora de la escuela, pero no acepté porque para burócrata no nací. Total, que se hizo la escuela y pusieron clases de baile español, ritmos indígenas, que lo tenía la señorita Gloria desde entonces, ayudada por mí, desde luego, pues ella era muy chiquita, muy jovencita, Tenía trece años.

"Me quisieron poner de subdirectora, pero era chocante eso para una muchacha con falta de experiencia. Todavía yo no daba señales de si me gustaban los hombres o no.

"Entonces Mérida me nombró supervisora técnica. Tenía qué decir cuál alumno servía y cuál no.

"Para esto, había un ruso que venía de la ópera, pasó por La Habana y vino a dar aquí. Él enseñaba danzas populares rusas. Era Hipólito Zybine. Pero mi hermano y yo nos dimos cuenta de que no sabía enseñar. Yo tengo el programa donde dice que el primer año se dan *fouttéés*, cuando eso se viene a dar hasta los ocho años de estudios.

"Por otro lado, Carlos Mérida era un caballero. Un día me dijo:

"—Nellie, te quiere ver Martha Graham.

"Por primera vez, en Estados Unidos se daba una beca y ella venía a Mérida. Me buscó para que yo la orientara. Le dije:

"—No tiene importancia. Lo que tiene importancia son las líneas vivas de la cultura arcaica."

Marcelo Torreblanca: la verdadera técnica de la danza mexicana radica en el natural ejercicio físico de los indígenas

Marcelo Torreblanca tuvo a su cargo la primera Compañía de Danzas Mexicanas “antes de que la política de Bellas Artes se pusiera fuerte”; jamás tomó un minuto de clase en el salón, ni se consideró investigador o profesor, aunque en el medio es el patriarca de la danza mexicana. A su juicio, es únicamente “observador”, desde 1914, cuando desde niño bailaba sobre una tarima acompañado de la Orquesta Típica Torreblanca, la de su padre, ante más de 30 mil espectadores que asistían a las corridas del Toreo. Confiesa su edad —“nací en 1907”— y dice que “por los viejos se escribe la historia de México”, esa historia de la que no guardo ni una fotografía, ni una grabación, “y lo he hecho a propósito”, porque “he amado la danza mexicana sin ese afán de robarle, de sacarle pasos y luego hacerme rico con ellos”.

Cuenta que sufrió desprecios cuando de joven bailaba en las preparatorias. “Nos llamaban invertidos, y el *Fóforo* y el *Diablo López* —el terror de las preparatorias— formaban un callejón de la muerte para darme patadas.”

En el FONADAN (Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana) es el “ajonjolí de todos los moles”; ahí sigue actualmente de observador. “Porque puedo pararme a ver las danzas, estimarlas, estar a gusto las cuatro horas sin el deseo mental de aprendérmelas para pasarlas. No me las puedo aprender así. Imagínese, visten diferente, tienen conceptos dis-



Festival de Danzas Indígenas 1988.

tintos. Y yo no le llamaría a eso retraso cultural, y menos ahora, con la serie de buitres que han aparecido en la danza mexicana: roban los pasos a los danzantes, les roban la música, montan la danza, ganan dinero y los danzantes no reciben ni siquiera un refresco. Muchos nombres famosos se han hecho a base de eso.”

Y dice que por ello su familia lo considera un “tonto”, porque no trae centavos a la casa, ni posee bienes. “Pero estoy contento” y nadie puede decirle que conoce la danza mexicana. “Yo tengo 60 años o más de estar en ella, y cada día sé menos. Declaro que soy el más neófito.”

Que no se hagan “guajes” los que pretenden conocerla, subraya Torreblanca, sentado en un sillón de la sala de su casa. Es aparentemente un hombre seco, que va al grano, pero su propio relato lo empieza a conmover. Es el recuerdo del *tunkul* prehispánico, del ritmo de la jarana, de los juegos rítmicos con las campanas de las iglesias cuando los indígenas reviven el nacimiento del Niño Jesús, a las tres de la mañana, todo esto acompañado por el cántico de las gentes. “Es una tradición prehispánica, pero lo hemos visto en Yucatán en 1980.”

También le conmueve “la injusticia” de que a la danza mexicana “no se le destine un centavo”, mientras que algunas sinfónicas del país reciben 500 millones de pesos al año, al mes, al día, al minuto; mientras que “algunos pelados” tienen dinero para vestirse con trajes de charro de 30 mil pesos, uno de color azul, otros de verde perico, otros de morado y negro.

Su semblante se suaviza, dibuja cierta sonrisa cuando recuerda a los negros de Guerrero, que son muy devotos del Cristo Negro. A estos los entrenó en basquetbol. Torreblanca fue profesor de educación física. Eso nos lo había dicho desde un principio, “porque hay que ser decente y no pretender ser investigador o maestro de otra cosa”.

De todas formas, se llevó un día a los jugadores a que le danzaran al Cristo Negro, “pero había varias reproducciones del mismo”. Cuenta que se había perdido un negro del equipo; se lo encontraron rezando ante un cristo falso.

“Este no es —le dije—. Mira negro, el verdadero está allá.

"Y viera usted los insultos que le dirigió al Cristo, con palabras muy mexicanas: '¡Condenado Cristo, has mamado como seis credos y no dijiste nada!'"

Y para definir el espíritu religioso de los danzantes, relató cómo los mismos negros, bailando ante cinco mil personas, "quienes ven la danza y al danzante como algo superior", se burlaron de su pregunta. "La gente dice que la danza mexicana es muy cansada, densa, repetitiva. Ya llevas cuatro horas bailando, ¿no crees que el público ya se aburrió?"

Éste se volteó y le dijo: "¿Cuál público? Que se vayan mucho al diablo (*en términos mexicanos*)... yo le estoy bailando al Güero Chuy (*Jesucristo*), aunque traiga los huaraches rotos."

Se voltea Torreblanca, mira a esta reportera, e inquiere: "¿Usted cree que la gente de las academias, los profesionales, van a tener el mismo espíritu? Ellos están pensando en que si ya vino el reportero fulano de tal, en que si se llenó el teatro, si saldrán en los periódicos. En México se crean robots. Hay que cantar con los pies. ¡que lo entiendan bien!, la danza mexicana no es destrozar pisos ni zapatos, no se baila con los pies, sino con el corazón."

Se refirió a los que quieren hacer turismo e internacionalizar la danza mexicana, quienes deberían firmar con sus nombres las coreografías que presentan, "porque definitivamente no tienen nada que ver con las danzas auténticas". Le dan al mundo un México teatral, falso y dice que le da risa ver las fotos de *La Danza del Venado*. Porque en primer lugar, "no hay invertidos en la danza mexicana, ni aquellos que bailan como invertidos". Describe sardónico al cazador hincado con su flecha, al venado en posición clásica "y la pata pegada al pescuezo"... dice que hay otros venados que mueren como *La dama de las camelias* y que sólo los *turisbuey* aplauden una danza así.

Confiesa que nunca fue investigador porque "se necesitan estudios. En primer lugar, hay que vivir con los danzantes —dice— y hay que investigar su origen, hay que hablar con los viejitos. Pero los investigadores modernos, en el día de la fiesta titular, cuando es pecado molestarlos, sobre todo mientras bai-

lan, llegan, los interrumpen y les preguntan cómo se llama lo que llevan sobre la cabeza, que cómo se llama la danza. ¿Usted cree que eso es investigar?"

Torreblanca concibe la investigación como una participación vital, como una camaradería y un encuentro fraternal. "Tienes que llevarlos a tomar, para ver si sueltan la lengua..."

Éso lo hizo con un jarocho. Quería saber por qué bailaba diferente a los demás y decidió seguirlo. "Me hice amigo de él. Nos íbamos a tomar y lo vi pasar por cuatro o cinco etapas emocionales de su vida, cuando era un hombre normal. Pero luego se enamoró, se volvió anormal. Honradamente, ya no era el mismo hombre. La mujer lo abandona por otro —como quien dice, porque casi todas lo hacen— y luego muere su madre. Bailaba jarocho por desesperación, por decepción. Cuando lo dejó la mujer, su zapateado parecía matar a la gente. Agresivo, criminal. Cuando murió su madre, era un zapateado de tristeza. A mí me daban ganas de llorar, y él lloraba."

Pero él no se considera la persona adecuada para estudiar el proceso psicológico de los danzantes. Tendría que ir un psicólogo y sacar conclusiones de por qué bailan.

"Mire, a mí no me importaría que fueran creados diez millones de grupos de danza folklórica y que los auspicie el Estado, pero que protejan la danza. Y perdóneme la expresión, pero si están mamando de ella, que la respeten. Que se legisle. Le pedí a la señora Echeverría que legislara los derechos de los indígenas, pero no quiso. Es que debe acabarse el robo de la música; Agustín Lara está amparado, lo mismo que los demás compositores que cobran sus derechos."

Marcelo Torreblanca fue maestro de las misiones culturales de la SEP, integradas por "gente de buena voluntad que entregó su vida a los poblados más inhóspitos, a los lugares más salvajes", donde ni siquiera había agua para tomar, donde los maestros firmaban con una cruz y las maestras confundían huella digital con huella genital, y por ello "armaban escándalos cuando los misioneros les pedían la huella digital". Era 1925.

El objeto fue preparar maestros que no eran maestros. "Ha-

bría que hacer lo mismo hoy con los de danza mexicana.” Torreblanca creó más de mil campos de basquetbol en el estado de Guerrero. “Lo divertido es que una señora, muy simpática, me preguntaba qué hacía yo, si nomás andaba jugando todo el día.

”Recuerdo que había que aplanar el suelo, cuando había mucha piedra, cientos de jóvenes se formaban en una sola línea, y con las piedras tiraban al blanco hasta que quedaba limpio el terreno. Fuimos únicamente guías, porque los indígenas lo hicieron todo; claro, nos dábamos unas amoladas... yo estuve tres días batiendo lodo con zacate, descalzo, para hacer el adobe. Al atardecer, se escuchaba el tañir del huéhuetl, de la flauta de carrizo, que llamaba a danza. Ahí cualquier pelado era importantísimo, por lo que nos invitaban a bailar.

”Un chicotazo, una puñalada. Todo eso implica convivir con el indígena para aprender sus danzas. Claro, las interpreté a mi manera, pero con mucha más pureza que la de otra gente que llega con otra intención. Ahí me quedaba, hasta las diez u once de la noche, aprendiendo danza. De pueblo en pueblo, de estado en estado.”

En esa forma conoció la danza mexicana. Y orgulloso, Torreblanca, maestro a pesar de sus declaraciones en contrario, dice que jamás tomó un minuto de clase en un salón.

Es lo que le entristece de la danza mexicana académica. Se usa la barra cuando ni en las cantinuchas de los pueblos hay barra. “Pero aquí todos están obsesionados en subir la pata, cuando los indígenas tienen un equilibrio maravilloso. Y es por la subida natural. Bajan y suben cerros, andan en peñascos, andan sobre tierra y piedras, entonces el cuerpo llega a tener su propia educación física, que es preciosa. Son fortísimos, no se les tuercen los pies y bailan en terrenos malos, sin tarima.”

Es ahí donde radica la técnica de la danza mexicana académica. No en las zapatillas, con sus suelas de hule para no resbalar; y Torreblanca da un salto cronológico en su relato hasta 1947. Es su regreso a México; venía de Tamaulipas, donde bailaba “resabroso” los huapangos de las fiestas de los pueblos.



“De repente había que salir corriendo porque caían balas de todos lados... pero eso le daba sabor a la vida.”

Ese año se instituyó la danza autóctona en la Academia de la Danza Mexicana. Relata:

“Se habían peleado las gallonas de la danza moderna y quedaban 12 alumnos, entre ellos los hermanos Silva, Gloria Mestre, Ricardo Luna, coreógrafo del *Blanquita*. Fui a dar mi clase y los encontré a todos en la barra haciendo cositas. Nadie me hizo caso. Y yo que era medio picado, me puse en plan de maestro; ya me había fogueado con gente bronca en las misiones culturales y podía enfrentarme a estos señores.

”—Bueno, pues ustedes son muy sabrosos, pero yo vengo a enseñar danza —les dije—. A ver, usted, báileme un jarabe.

”—¿Quién, yo? —contestó uno—. Yo soy clásico.

”—Sí, pero desde ahora se establece la danza mexicana, contesté.

Era “mi entrada y salida de Bellas Artes”, prosiguió Torreblanca. Porque más adelante vino Julio Prieto a proponerle que fuera el coreógrafo de la obra *Tata Vasco* de Bernal Jiménez.

"Yo no sabía nada de sinfónicas, y menos de ser coreógrafo, cuenta Torreblanca, cuyo escepticismo ante el ofrecimiento sorprendió a Julio Prieto.

"—¡Qué!, ¿no quieres? ¡No te vayas a rajar!," insistió Prieto.

Dice Torreblanca que *Tata Vasco* se acababa de presentar en Europa con coreografía del ballet de Sergio Franco. "Y si alguien era enemigo de que se pusiera con danza mexicana, era el maestro Jiménez; con todo respeto, olvido sus insultos..."

"Musica divina", exclamó Torreblanca. "¡De veras!"

Llamó a los danzantes que conocía (en vista de que los bailarines de la Academia se habían negado a tomar danza mexicana), llamó a educadoras y maestros para formar "un grupito" de cien personas. "Acepté finalmente porque era mi entrada y salida de Bellas Artes, que no me interesa porque no quiero ser coreógrafo."

"Asumí la responsabilidad, y que me pico; pero no entendía 'ni jota' de música sinfónica. En el cuarto acto se escuchaba a lo lejos la música de las danzas. Sólo que me pusieron a un acompañante que no daba una. Quince días antes del estreno, que llega Bernal Jiménez con todo el grupo operístico, y que se jala de los pelos. Pero que había resultado un fracaso era porque no se le puso interés a mi trabajo y me habían enviado a un inepto para acompañarme durante los ensayos. En eso intervino Julio Prieto, quien me ayudó mucho, y por fin pude contar con un músico que conocía la partitura. A los muchachos les había dicho que aunque nos quedáramos a las cuatro de la mañana aquello tenía que salir.

"El día de la premier, se pusieron carteles con fotos 'en pose de estudio' de Bernal Jiménez, pero el espacio mío quedaba vacío. Yo no estoy ni para fotos ni para poses. La prensa, por su parte, me ponía como cabeza de cochino... que quién era yo, si un privilegiado o un desconocido que se atreve a asumir tanta responsabilidad... ¡pero bonito me tiraron!

"La sala estaba llena de puro frac, perlas, pieles, en el tercer piso, el más pobre llevaba *smoking*. El Papa había mandado creo

que a seis cardenales. Estaban ahí los mejores coreógrafos del momento... Martha Graham, José Limón. Yo andaba con mi chamarrita allá en el foro y a todos les tuve que decir: Persígnense, ¡a ver cómo les va!

"Lo bueno es que nunca estuve nervioso, ni tenía miedo. Jamás he sido nervioso. Me había enfrentado a casos muy duros en las misiones culturales, como fue, un día, acabar a balazos un encuentro de basquetbol. Bellas Artes era para mí como una paloma.

Al cuarto acto salieron los danzantes con los trajes de sueño que había diseñado Julio Prieto, basándose en los códices. Entonces se empezó a escuchar un rumor del público, como echando tijera o con un desconcierto generalizado. Bernal Jiménez volteaba a ver mientras dirigía, hasta que el ruido se fue asentando. Pero a medio cuadro (tenía un total de 40 minutos) empezaron a aplaudir, cosa inusitada. Y como no soy coreógrafo, había únicamente aprovechado las evoluciones de las danzas que conocía, pues son preciosas, y las había aplicado. En la parte final salía Guillermo Keys, uno de los pocos clásicos que me estimaba; representaba el diablo en la danza. Porque no debe haber danza sin diablo. El tenía qué saltar de un segundo nivel, caer en el centro del escenario y dar un chicotazo en el acorde final. Tuvimos buena suerte, o Dios me ayudó, quién sabe quién, pero cayó exactamente con el acorde y todos fueron a dar al suelo [los bailarines]."

Aplaudieron a reventar, recuerda Torreblanca. "Gritaban *coreógrafo* con insistencia. Ya había salido a saludar Bernal Jiménez, pero yo andaba con la chamarra más fea que he comprado en mi vida, Jiménez me advirtió que no podía salir así; le dije: 'Con todo respeto maestro, no me insulte. Parece que ya gustó, ¿no?'

"Salió a disculparse por mí, pero el público siguió insistiendo. Finalmente, me atreví a salir y luego ya no sabía cómo meterme porque no encontraba la entrada. Mantenía baja la cabeza y con la mano, detrás, buscaba cómo salir. Luego salió Julio Prieto y ahí estábamos el par de encamisados."

Cuenta Torreblanca que en tiempos de Miguel Álvarez Acosta dirigió la primera Compañía de Danzas Mexicanas. Luego, la política de Bellas Artes se puso fuerte y tuvo que salir.

Desde entonces ha formado numerosos grupos en los centros de educación y actualmente es, según sus propios términos, el "ajonjolí de todos los moles" del FONADAN.

Irina Nijinska: renace Nijinski

Nijinski fue el futuro. En 1909 vio más allá del horizonte marcado por los códigos del ballet clásico tradicional. Los bailarines de la compañía rusa de Serge Diaghilev no se lo perdonaron. En 1921 ya lo habían prácticamente olvidado. Su fama fue un invento publicitario, decían muchos.

No se lo perdonaron porque Nijinski creía que la simetría perfecta que caracteriza el repertorio clásico tradicional semeja el orden militar que rige la vida de los animales de circo, de los caballos de carrera...

Todo esto lo contaba Bronislava Nijinska a su hija Irina mientras ordenaba sus memorias antes de morir. Conocí a Irina durante uno de los ensayos de la obra de su madre: *Las bodas*, que interpretará la Compañía Nacional de Danza del INBA. En la coreografía hay un reflejo de lo que fuera el estilo de Nijinski, porque Bronislava se inspiró en la conciencia visionaria de su hermano. Ambos tenían el mismo nervio creativo. Ahora las grandes compañías de Estados Unidos y de Europa andan tras la obra de Bronislava. Y quieren reponer la *Consagración de la primavera* de Vaslav Nijinski. Conocer el lenguaje moderno del pasado es una aventura intelectual y sensorial demasiado tentadora. Podríamos decir, traduciendo las palabras de Irina, que son mitad inglés, mitad francés, con acentos del ruso; que en este momento se ha despertado un *boom* nijinskiano mundial. El *boom* ha llegado a México.

Irina, a los 72 años, es incansable. Mientras observa los ensayos de *Las bodas* cuida que se respete el estilo de Bronislava porque es el reflejo del espíritu de la revolución/renovación coreográfica que violentó tanto a los bailarines y críticos de la época. Porque los antecedentes de *Las bodas* están en 1912, cuando subió el telón del Teatro del Chatelet y el público presentó la primera obra neoclásica de la historia: *Preludio a la siesta de un fauno*, de Nijinski.

La gira por Europa de los Ballets Rusos era una caravana de estrellas y colaboradores no menos espectaculares: Stravinski, León Bakst, Leónidas Massine, Fokin. Picasso continuamente los dibujaba...

Todos se hallaban en el teatro esa noche. En un palco se encontraba, atento, Auguste Rodin. Cuando bajó el telón el público quedó perplejo. Algunos aplaudieron tímidamente. Otros empezaron a protestar.

Creció el aplauso. Creció la protesta. Antes de que se levantara nuevamente el telón, entró Diaghilev y ordenó a los bailarines que repitieran nuevamente toda la obra. Al final el aplauso fue inmediato. Vaslav Nijinski salió varias veces a agradecer la ovación. Rodin vociferaba bravos.

Durante el intermedio, el escultor de 70 años entró al camerino de Nijinski. Lo abrazó; emocionado le dijo que había encarnado sus sueños.

Al día siguiente toda la prensa avaló el triunfo de Nijinski el visionario. Ya no era solamente el "fenómeno" de los saltos espectaculares; había adquirido legitimidad como coreógrafo. Sólo la crítica de *Le Figaro* llamó a Nijinski "bestia repugnante" de "gestos desvergonzados" y de movimientos "envilecidos".

Rodin salió en su defensa. Escribió en la primera plana de *Le Matin* que Nijinski estaba a la altura renovadora de Isadora Duncan, de Louie Fuller, que Nijinski no sólo era una llama viviente en *Petruschka*, en *El espectro de la rosa*, sino en su propia creación como fauno; que sin hacer alarde de saltos o giros sino proyectando actitudes y gestos animales, estiramientos nerviosos, desplazamientos, poses angulares, retrocediendo lentamente,

acechando con la mirada, volteando de repente la cabeza había adquirido la belleza de los frescos y de las esculturas de la antigüedad.

El escándalo no quedó ahí. *Le Figaro* contestó a Rodin con una acusación sobre su "parasitismo" frente al Estado francés, el que adquirió en cinco millones de francos el Hotel Biron para que ahí viviera el escultor más rico del momento. Pero lo más aberrante, decía la crítica, era que el propio gobierno patrocinara a un oportunista como Rodin.

Irina fue los ojos y el oído de Bronislava. Fue también su memoria. Recuerda con facilidad cómo la suerte cambió para Nijinski cuando estrenó *La consagración de la primavera*. La música de Stravinski era extremadamente difícil. Diaghilev insistió en que era necesario introducir la euritmia de Dalcroze en su compañía, para que fuera asimilada la complejidad del compositor. Para esto viajaron a Alemania Bronislava, Vaslav, el príncipe Volkonski, entonces director del Teatro Imperial de San Petersburgo —donde se habían formado los hermanos Nijinski— y el propio Diaghilev. Un grupo de alumnas mostró cómo funcionaba el sistema. Para Bronislava no pasaba de ser un ejercicio elemental de musicalidad. Para Dalcroze era una serie de ejercicios musicalizados que desarrollaban el sentido del ritmo y de la coordinación muscular en los niños; para Diaghilev era la llave para entender la difícil rítmica de Stravinski.

Diaghilev decidió que Marie Rambert, la alumna principal de Dalcroze, fuera la responsable de enseñar el sistema a los bailarines y a Nijinski. Bronislava, enardecida le gritó a Diaghilev que no comprendía qué podía enseñarle una alumna de Dalcroze a los bailarines de los Ballets Rusos.

Irina reproduce las palabras:

"El ritmo no puede ser enseñado sino estimulado, desarrollado. No hay un solo bailarín en nuestra compañía que carezca de ritmo, porque ya hubiera hecho el ridículo frente al público y no estaría bailando con nosotros. El Instituto Dalcroze es un sanatorio para niños con retraso psicomotriz."

Para Bronislava, el fracaso de la *La consagración de la primavera*

fue la influencia limitante que ejerció el sistema Dalcroze sobre la creatividad natural de Nijinski.

Stravinski viajó a Londres, donde la compañía ensayaría durante seis semanas. Para entonces Marie Rambert enseñaba a Nijinski el sistema eurítmico, y éste no se quejaba de Marie sino del propio Stravinski. Bronislava le contó a Irina que su hermano se desesperaba mucho de Igor Feodorovitch.

“Lo respeto mucho como músico y hemos sido amigos durante años, pero perdemos tanto tiempo en su insistencia en que sólo él sabe de música, que acabamos con explicaciones elementales sobre el valor de las notas blancas, de las notas negras, de las corcheas, de las semicorcheas, como si yo nunca hubiese estudiado música.”

Bronislava le contestaba, para calmarlo, que eso le hacía a todos, incluso a Steiman, pianista y director de la orquesta.

Irina explica: Nijinski solía utilizar al cuerpo de baile como unidad. Desechó los diseños geométricos que todavía conservaba Fokin en *Las sílfides*, pues pensaba que debería seguir el espíritu de los ritmos paganos primitivos de la Rusia precristiana. Esto cancelaba toda posibilidad de orden racional, de composiciones al estilo tradicional.

“Nijinski quería ver hombres primitivos, bestiales en su apariencia, con sus piernas y sus pies volteados hacia adentro, manos enroscadas, cabizbajos, rodillas ligeramente dobladas, desplazándose pesadamente. Quería ver a las mujeres igualmente primitivas pero despertando a la belleza, a pesar de su torpeza...”

“La estructura novedosa de la obra de Nijinski requirió de gran exactitud en la ejecución. Lo novedoso de los movimientos debería manifestarse hasta en el más mínimo detalle. La compañía no estaba acostumbrada a trabajar en tal forma y resintió el trabajo con Nijinski. Después de los ensayos, sintiéndose terriblemente agotados, rehusaban colaborar. El ambiente era cada vez más hostil.

“Diaghilev intervino varias veces para calmar a Nijinski, convencido de que el elenco sabotaba su trabajo. No entendía

que sus pasos, que él mostraba con tanta facilidad, no pudieran ser ejecutados por los bailarines. Los acusaba de ineptos, de inútiles.”

Dice Irina que su madre padecía el sufrimiento de su hermano, porque la adversidad no sólo se gestaba dentro de la compañía sino en los críticos y balletómanos que viajaban a Monte Carlo a ver los ensayos y no podían ocultar su rechazo a la nueva obra. Muchos de ellos ya tenían problemas asimilando las sutiles innovaciones de Fokin. Los rompimientos estéticos de Nijinski eran verdaderas bofetadas a la estética tradicional.

“¿Qué clase de ballet es éste?” La pregunta salía como un aullido...

Sin la maestría del ballet clásico nada puede ser armónico a la vista, reclamaban a Nijinski.

El día del estreno el Théâtre des Champs Elysées estaba repleto. Subió el telón, sonó la orquesta y del público salió un grito rabioso. Bronislava vio a su hermano empalidecer. La protesta de los espectadores ahogaba la orquesta. Los bailarines no podían oír la música. Vaslav sufría de ansiedad y estaba a punto de lanzarse al escenario para salvar al cuerpo de baile de la desintegración total. De pronto se oyó la voz de Diaghilev:

“¡Dejen que termine la función!”

Los insultos continuaron. No fue sino hasta el final que María Piltz bailó su solo y el público se calmó.

“Esa noche mi madre tuvo una revelación sobre la importancia de la autoexpresión. No hay que temer lo individual, ni la originalidad, ni lo desconocido en el arte. Por fin, esa noche dismanteló a la danza de toda noción preconcebida de lo bello y agraciado. Los descubrimientos de Nijinski habían marcado una nueva era para la danza...”

En 1967, cuatro años antes de morir, Igor Stravinski le dijo a Yuri Grigorovich, coreógrafo del Ballet Bolshoi, durante una visita a Nueva York, que de todas las interpretaciones de *La consagración de la primavera*, la mejor había sido la de Nijinski.

Pero la *La consagración de la primavera* fue retirada del repertorio de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev. En 1913 los fanáticos

del repertorio clásico acusaron al mismo de estar destruyendo la compañía. Las quejas provenían de Londres, San Petersburgo, París.

“Mi madre discutió con Diaghilev largamente sobre Nijinski. Le recordó que muchos críticos habían apreciado la obra. Pero él le contestaba que una pintura o una partitura pueden ser criticadas en un principio y pasar desapercibidas durante cien años... pero un ballet debe ser asimilado de inmediato porque si no cae en la oscuridad.”

En sus memorias Bronislava anota su respuesta a Diaghilev:

“Es cierto que la coreografía de Nijinski no es para el público de hoy. Nijinski no ha creado un ballet para la oscuridad, sino para el futuro. Nijinski es el futuro.”

Todo fue inútil. El Teatro de Monte Carlo, la Ópera de París y el Covent Garden de Londres se negaron a auspiciar los “experimentos” de Nijinski.

Sin la danza, sin los teatros, sin la compañía que lo respaldara, sin acceder a los caprichos del público, sin permitir la autoinmolación a conciencia, Nijinski escribió su diario. No tenía otro medio de expresión.

Después de concluir sus escritos —1918/1919— fue internado en un hospital psiquiátrico de Suiza. Ahí permaneció aislado de la realidad hasta 1950, viviendo dentro del único ambiente posible: la danza imaginaria.

“Mi madre había creado una escuela para formar bailarines que pudieran interpretar sus obras y las de Nijinski. Tenía la idea de enriquecer el sistema de estudios con materias que formaran bailarines inteligentes, de mentalidad amplia, diferente... que pudieran comprender las ideas innovadoras. Lo sorprendente es que ahora es cuando estamos viviendo el florecimiento de Nijinski, de mi madre...”

Ezequiel Celada: la época de oro de Diaghilev fue deformada por quienes la endiosaron

Serge Grigoriev fue un cercano colaborador de Serge Diaghilev cuando los bailarines de la Rusia zarista eran "dioses" consentidos de la nobleza y viajaban a Europa con la pompa que un millonario de hoy jamás podría soñar; Serge Grigoriev relató a Ezequiel Celada cómo el salto prodigioso de Nijinski era de lo único que se hablaba respecto a su técnica y cómo la Pavlova era admirada por su belleza; mientras Olga Spessitzeva podía atravesar el escenario sobre sus puntas "sin tocar el suelo".

¿Podía Nijinski realizar piruetas o batir sus piernas en el aire con la perfección de su salto? preguntaba el propio Celada a Grigoriev durante las giras del Original Ballet Russe del Coronel de Basil, donde el primero era bailarín y el segundo director artístico y coreógrafo. Para entonces, Celada ya había bailado en el Teatro Colón de Buenos Aires todo el repertorio de Fokin, principal coreógrafo de la compañía de Diaghilev, ese "maestro absoluto de la danza al que nadie jamás se atrevió a sugerirle el más mínimo detalle" y ante el cual "todos permanecíamos como soldados".

Hoy, en su departamento de la Zona Rosa, donde Ezequiel Celada vive a pocos pasos del Ballet Teatro del Espacio, del cual forma parte desde agosto de 1978, recuerda su vida de bailarín, maestro, director de ensayos de tantas compañías; como la del Coronel de Basil, la del Marqués de Cuevas, herederas de la

tradición rusa; ha sido cercano colaborador de Balanchine, Massine, Serge Lifar, Jérôme Robbins y Michel Descombey, de ese último en la Ópera de París. Ese hombre fornido, del que nadie sospecharía sus 50 años en la danza, confiesa que jamás Grigoriev le pudo responder si Nijinski tenía realmente una técnica tan "colosal".

"Siempre me contestaba que era un personaje extraordinario, y cuando se refería a su técnica me decía que tenía un salto fuera de serie. Y yo le replicaba que el salto no era todo en la danza, que también estaban las piruetas y le preguntaba si éstas eran tan buenas como su salto. No me contestaba... pero en fin, era todo un personaje."

Grigoriev quería mucho a Diaghilev, pero hablaba poco de él, relata Celada en una de las tres sesiones que esta entrevista se tomó para concluir, periféricamente, con la vida anecdótica, más bien histórica, del entrevistado. La esposa de Grigoriev, Lubov Tchernicheva, había sido una de las compañeras favoritas de Nijinski y con ella estrenó *La siesta de un fauno*. "Yo la vi bailar cuando tenía sesenta y tantos años. Era magnífica."

Un día Grigoriev le contó que Diaghilev llamó a Fokin para entregarle el libreto de *Petroushka*. Había que pensar en la música, y Diaghilev le encargó a un compositor, muy conocido de entonces, que se ocupara del mismo. Tres años después, éste aún no le entregaba la partitura, por lo que se dirigió a Stravinski, "en ese momento pianista de ensayos de la compañía. Ya era bastante conocido y a la vez un gran amigo de Diaghilev. Tres semanas después, Stravinski apareció con la partitura, una de las obras más bellas que ha compuesto, que además tiene la particularidad de estar basada en aires populares rusos."

"Grigoriev me contó una cantidad de cosas que me llevaron a pensar en algo que tal vez no es lo más justo. Pero creo que esa época fue un poquito deformada en las mentes de toda esta gente. No hay que olvidar que ellos comenzaron a trabajar bajo el imperio del zar. Eran artistas privilegiados, verdaderamente dioses. Y aunque guardo mucho respeto por todo lo que me dijeron, me da un poco de miedo repetirlo porque quizá en sus

mentes todo era más grande, más bello de lo que fue. Tendieron a endiosar los días pasados.

"Para el Coronel de Basil no existía nada más que la época de oro de Serge Diaghilev. Lo demás estaba bien pero... Cuando Grigoriev me hablaba del Teatro Marinski, de la Pavlova, de Nijinski, para él nunca hubo nadie más grande."

¿Y eso se debió a la técnica, al enfoque de la técnica o a los temperamentos de los artistas?

"Había especialidades entonces. Había el llamado bailarín noble, que sostenía a la bailarina y casi nunca bailaba. Era muy fuerte y podía levantar a su compañera como si fuera una pluma. Después estaba el bailarín de técnica, el que se encargaba de todas las variaciones.

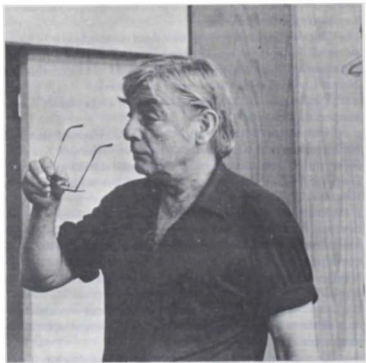
"El avance de la técnica lo vemos hoy en el hecho de que esas dos especialidades las domina una sola persona. Los bailarines son *partenaires* al mismo tiempo que grandes técnicos. Yo recuerdo que nunca escuché hablar de Vilzak como bailarín de duetos. Siempre se hablaba de sus prodigiosas variaciones. Era la alta acrobacia."

Las fotos de la época nos muestran bailarinas con músculos muy distintos a los de la bailarina de hoy. ¿Cómo se aplicaba la técnica entonces?

"La mujer tiene una técnica más fuerte actualmente. Tanto la bailarina del cuerpo de baile como la bailarina principal debe entrenarse con el mismo esmero que el hombre. Se hablaba mucho de Ana Pavlova, de su personalidad, de su belleza, de su pie. Pero jamás se habló de su técnica. De Olga Spessitzzeva, otra gran señora de la danza, se escuchaba lo mismo. La vi, bastante avanzada en años, atravesar el escenario sobre las puntas. Era divina. Se había dicho que no tocaba el suelo. Pero jamás se habló de los *fouettés* de Spessitzzeva."

¿Y qué me puede decir de Fokin? "Hizo lo que nadie ha podido hacer después de Petipa", autor de *Las sílfides*, *Sherezada*, *Petroushka*, *El príncipe Igor*.

"Tenía tal nombre como hombre de teatro y de la danza de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, que frente a él permanecía-



Ezequiel Celada. Fotografía: Lourdes Laborde.

mos como soldados. Era muy severo, pero muy dulce y paciente. Yo era muy joven cuando lo conocí en el Teatro Colón, tenía 14 o 15 años. Para mí era como un gigante. Nunca pensé analizarlo.

"Pero Serge Lifar era otra cosa. Tenía más fantasía, era un poco loco, en el buen sentido. Pedía una cosa, casi de golpe, y decía: ¡Ah, está mucho mejor así, mucho mejor! No tenía la rigidez de Fokin, a quien admiré y sigo admirando. Bailé obras suyas que ya nadie conoce como *Thamar* y *El león enamorado*. Fue un gran señor de la danza, como lo fueron posteriormente Massine y Balanchine."

La Argentina de 1922 formaba artistas gratuitamente. Eze-

quiel Celada tenía entonces cuatro años. Recién muerto su padre, un pastor protestante, su madre no encontró más alternativa que inscribir a sus dos hijos en el Teatro Cervantes —Conservatorio de música y danza— para que el Estado los educara, alimentara y vistiera. La vocación fue lo último en tomarse en cuenta; a madame Smirnova, la directora, tampoco le preocupó, pues entre las 500 niñas audicionando sólo Ezequiel Celada y su hermano mayor representaron el sexo opuesto.

Madame Smirnova había bailado en el Teatro Imperial de San Petersburgo y estaba al frente de esa institución argentina donde escaseaban los varones. Años más tarde, Ezequiel Celada se enteró, por medio del pianista del conservatorio, que el examen de inscripción lo había arreglado la Smirnova para que los niños fueran aceptados de inmediato en el conservatorio.

“Sacó a todos del escenario —recuerda Celada sonriendo— y nos puso a atravesar el foro al compás de la música. Perfecto, maravilloso, están aceptados,” exclamó entusiasmada. Años después nos enteramos de que le había pedido al pianista que nos siguiera el paso para que no hubiera equivocaciones.”

Cuando murió su padre, “era la época en que la mujer dependía enteramente del hombre. Al mismo tiempo, el Estado financiaba los estudios de todo aquel que quisiera ser artista, especialmente a los que querían dedicarse a la danza; yo tenía ropa de práctica y de calle, una suma de dinero, los estudios y la alimentación, porque en esos momentos el arte era un importante elemento de la cultura argentina. Estudiaba música, escultura, pintura; vivía en el conservatorio de las 7:30 de la mañana a las 6:00 de la tarde, que regresaba a la casa’.

“Cómo no le iba a tomar el gusto si fue lo único que conocí. Mi hermano lo dejó todo años después porque los amigos del barrio se burlaban diciéndole que eso era cosa de mariquitas. Pero yo salí de la cuna a la danza, y ahí me quedé, hasta que a los 13 años ingresé al Teatro Colón de Buenos Aires.

“Siempre fui bastante fuerte y aparentaba ser más grande de lo que realmente era. Naturalmente que entré al cuerpo de baile, donde tuve la ocasión de conocer a gente maravillosa,

especialmente a Michel Fokin, a Serge Lifar. La primera vez que bailé fue bajo la dirección de Fokin en *Las sílfides*. El auge que había tomado la danza en Argentina atraía a figuras internacionales que en aquel momento se encontraban en Europa. Ese auge se debió, creo, al interés de Esmée Bulnes y Margarita Walman por impulsar la danza en el país. Ahí (en el Teatro Colón) estuve hasta los 18 años, que es cuando decidí viajar a Brasil con mi esposa.”

Ezequiel Celada estuvo fuera un tiempo; a su regreso fue contratado por el Original Ballet Russe del Coronel de Basil, hombre al que califica como un “verdadero misterio”.

Era ruso, de eso no cabe la menor duda, pero ¿dónde nació? El propio coronel había dado una cantidad de lugares. Si fue coronel realmente, o sólo tuvo el título como nombramiento honorífico del zar, tampoco se sabe. Lo cierto es que era “un personaje extraordinario. Trabajé mucho tiempo con él y fue un hombre que quise profundamente, así como todos los que trabajaban con él. Y lo que voy a decir no lo hago en tono ofensivo, pero definitivamente fue uno de los estafadores más adorables que conocí. Y lo digo para rendirle homenaje, porque era una época sumamente difícil para mantener una compañía; habíamos salido de la depresión económica de 1929 y estábamos por entrar en la segunda guerra mundial y a fuerza de embaucar a la gente (en el buen sentido) este hombre pudo tener una compañía de ballet. Tenía una cultura extraordinaria y sabía hablar, al grado de que continuó al frente del conjunto hasta los años cincuenta.”

¿Fue otra especie de Diaghilev? “No exactamente. Diaghilev fue el alma, el inspirador que conocía a todo el mundo, un intelectual de un gusto admirable. Además, la situación histórica no era la misma. El Ballet Russe tenía una sede donde se podían crear las obras; en cambio, la nuestra era una compañía itinerante. Era difícil lograr que un coreógrafo nos acompañara durante los viajes.”

Cuenta Celada que el grupo salía de un país y viajaba en camiones con sillas de madera o en trenes, y así prácticamente

atravesaron todo el continente sudamericano. Era imposible establecerse en un lugar porque no había ni mecenas ni gobierno que estuviera dispuesto a sostener a una compañía. "Eran los años treinta, el mundo estaba muy revuelto y francamente no sé cómo el Coronel de Basil lograba obtener contratos, tanto en Venezuela como en Colombia, Cuba, Guatemala o México.

"A veces ni les pagaba a los bailarines. En cierta ocasión, estando en Caracas, fui a pedirle dinero porque me encontraba sin un centavo y necesitaba zapatos de calle. Y él levantó su pie y me señaló su propio zapato para decirme: Mira, yo también los tengo agujereados. Pero lo que me contaron más tarde es que cada vez que tenía una cita con un bailarín y sabía que era necesariamente para pedirle dinero, se ponía los zapatos y las camisas más viejas y raídas para poder decirle al bailarín: Mira, yo también, con una voz muy grave. Entonces salíamos de su estancia, muy contentos con los 200 pesos que nos había dado, en lugar de los 500 que le habíamos pedido."

El público tampoco fue un gran apoyo para la compañía. "Visitábamos lugares que no tenían ni teatros ni público. Los empresarios tenían que salir a buscarlos. Donde sí tuvimos muy buena recepción fue en México. Bailamos en Bellas Artes en 1946. Aquí nos quedamos dos meses y medio y pudimos montar una nueva coreografía. Teníamos unos 25 ballets como eje del repertorio de la compañía. Recuerdo que César Bordes, Nirvar-do Rueda y Carmen Gutiérrez, bailarines mexicanos, bailaron con nosotros."

Ezequiel Celada dejó el Original Ballet Russe del Coronel de Basil en Nueva York, después de una gira maratónica por Estados Unidos en la que se visitaron 120 ciudades en 180 días, durmiendo en los trenes, viajando de día para llegar al teatro de la ciudad en turno, apenas tener tiempo de maquillarse, actuar, cenar rápidamente y volver a subirse a un tren. Ese ritmo de vida lo sobrellevaron tanto las figuras huéspedes, Anton Dolin y Alicia Markova, como el cuerpo de baile.

En Nueva York, gracias a que Jérôme Robins lo invitó a participar en la obra musical *High botton shoes*, Ezequiel Celada

pasó del repertorio académico de la época de oro de los ballets rusos de Serge Diaghilev a la comedia estadounidense, "un cambio no tan drástico", según el entrevistado, porque Jérôme Robins provino del American Ballet Theater y tenía una base muy sólida del ballet clásico.

Posteriormente hizo *Look me, I'm dancing*, también con Jérôme Robins, que trataba de una compañía de ballet en gira. "Robins es un tipo formidable, no solamente por su gran talento como coreógrafo y hombre de teatro, sino también como ser humano, uno de los más buenos que he conocido en mi vida. Comprensivo, lleno de dulzura hacia los bailarines. En todo caso, si mi tiempo en Estados Unidos fue feliz, fue simplemente porque conocí a este hombre. Yo llegué sin hablar el idioma y hacía esfuerzos enormes para hablar rápido y Robins, durante los primeros ensayos, con un diccionario en la mano, buscaba las palabras en español para explicarme las indicaciones. Eso fue admirable, porque él tenía un trabajo enorme y trató de ayudarme. Posteriormente nos hicimos muy buenos amigos."

En Nueva York recibió más tarde una proposición del marqués de Cuevas para integrar su compañía radicada en Montecarlo. Ahí permaneció cuatro años, "ahí encontré a Skibine, Rosella Hightower, Marjorie Tallchief y otros. Era un gran equipo. El marqués de Cuevas tenía un apoyo financiero enorme. Creo que provenía de la familia Rockefeller. Pudimos recorrer todas las capitales del mundo con un repertorio que incluía los clásicos así como obras de Fokin, Massine, John Taras, William Dollar. No todo era bueno, pero había decorados formidables. Massine había creado una obra con decorados y vestuario de Dalí. Ahora no sé en manos de quién están, pero son verdaderas joyas."

¿Y los decorados de la época de Serge Diaghilev?

"Una parte de los decorados y trajes de lo que fue la continuación de su compañía estaba en un depósito en Canadá. Seguramente todo se perdió. Había trajes fantásticos y la escenografía extraordinaria de Bakst y Benois. Pero creo que el marqués de Cuevas, por su parte, regaló la tela de Dalí al Museo de Arte



Ballet Teatro del Espacio.

Moderno de Nueva York. ¿Pero dónde fueron a parar los trajes y decorados de la compañía del Coronel de Basil? Tenía el *Tricornio*, de Manuel de Falla, con escenografía de Picasso. Esto es un drama, porque si todo eso está perdido, se ha ido una enorme época del arte escenográfico.

"Hay un hombre en París, muy amigo de Diaghilev, Boris Kohn, y él tiene una enorme cantidad de diseños originales de esa época. Espero que todo eso vaya a dar a un museo."

¿Y cómo fue el trato con el marqués de Cuevas?

"Fue un hombre extraño. La mayoría de la gente cree que el era español, pero creo más bien que fue chileno. Qué decirle de un hombre así. Muy bueno y humano cuando tenía tiempo para pensar en la gente. Muy simple en su modo de vida, pero siempre estuvo rodeado de una camarilla. Lo tenían casi custodiado porque no quería que nadie se le acercara. Cuando hacíamos un buen espectáculo en alguna gran ciudad, y él nos acompañaba, entonces se hacía traer una silla al escenario, después de la función, llamaba a toda la compañía para que le diéramos un beso. Desde las primeras figuras hasta los técnicos. Le preguntaba a cada uno cómo se encontraba, si la estaba pasando bien.

''El primero que gritaba ¡bravo!, después de una variación era el marqués de Cuevas. Ese era otro contacto que teníamos con él. Desde su butaca aplaudía con entusiasmo cuando había un bailarín que se destacaba y como él sabía exactamente dónde terminaban las variaciones, se le adelantaba al público para gritar sus ¡bravos! Era muy entusiasta.''

Más tarde, Ezequiel Celada entró en la Ópera de París; luego estuvo con Balanchine, con el Ballet Théâtre Contemporain. Actualmente es maestro de ensayos del Ballet Teatro del Espacio, en México.

Tim Wengerd: Martha Graham, madre amorosa, madre despiadada de la danza moderna

Madre amorosa un día, bruja despiadada, al otro; en éxtasis por un rato, en desgarradora depresión, después; genio y demonio, ángel y bestia, es mito, leyenda y realidad de todos los días. Así es Martha Graham, así la siente Tim Wengerd, su primer bailarín durante nueve años, quien en febrero pasado decidió abandonar la compañía más antigua de Estados Unidos y a la madre perversa de la danza moderna.

Tim Wengerd bailó todos los papeles principales del repertorio Graham; seres míticos, semidioses y hombres acribillados por las pasiones terrenales, rodeados de mujeres atormentadas y de ancestral linaje: Clitemnestra, Judith. Después de un buen tiempo de interpretar esos personajes, "todos parecíamos odiar con la misma furia, amar con igual pasión. La relación interna de la compañía era tan desgarradora como las obras puestas en escena. En esa realidad está el germen de la decadencia, de la desintegración de un grupo cuyos integrantes han preferido seguir su propio camino: Erick Hawkins, David Wood, entre muchos otros."

La compañía prácticamente dejó de existir durante ocho años. La propia Martha se tuvo que enfrentar a su retiro, una cruel realidad para quien había vivido como una diosa, a quien se le había tratado como tal. "Se había quedado sola, había promovido el antagonismo internamente, todos salían enojados, resentidos. A su regreso, después de una larga enfermedad, se

percató de lo que había sembrado. Creo que se horrorizó de lo que vio, de lo que había hecho.” Tim Wengerd así lo afirma, ahora artista y maestro independiente que ha venido a México a dar clases de la técnica Graham a las compañías de danza moderna y en el Centro Superior de Coreografía.

Sin embargo, Yuriko ha regresado. Es una de las grandes figuras que abandonó la compañía y que ahora se encuentra nuevamente en ella. Pero Yuriko es solamente una pieza de todo el rompecabezas. “Y es que cada una de las piezas forman parte del cuadro completo y por ello cada una de esas grandes figuras que han trabajado con Martha Graham sólo tiene una visión parcial de toda la historia. Lo cierto es que la danza es un asunto del momento. Si tratamos de retener lo que fue su pasado, solamente podremos obtener las formas huecas, sin el contenido de la experiencia vivida. Así, de nada sirve.”

Al parecer, todo ha terminado, comentamos con Wengerd al referirnos al repertorio que hizo de Martha Graham la columna vertebral de la danza moderna estadounidense. Porque reproducir ese repertorio ya resulta inútil si la fuerza vital está ausente. Sin embargo, para Tim hay esencias que se mantienen a pesar del tiempo, como es haber rescatado en el cuerpo del bailarín la dimensión terrenal que se había perdido con el ballet clásico.

Tim cree que lo que ha hecho Martha Graham jamás se debió haber llamado “danza moderna”; su obra se refiere a las herencias ancestrales y profundas del ser humano; la forma estética fue igualmente ancestral cuando se recurrió al estudio de las danzas orientales para humanizar y retomar elementos de la naturaleza que el ballet clásico había exterminado.

“Por ello me convertí en un bailarín de la llamada danza moderna.”

Vi que el trabajo de Martha Graham iba a ser siempre vigente. Sin embargo, a través de los años le ha ido agregando cada vez más oro y lentejuelas a una danza cuya esencia proviene de las entrañas, que contiene verdades eternas. Pero su trabajo de todas formas limita al hombre, al intérprete masculino. Es tan mujer que llega al punto de odiar y amar a los hombres simultá-

neamente. Todo en ella es así, siempre. Esa duplicidad nos ha llevado a aceptar la existencia de los opuestos con extrema agilidad, porque no tenemos qué elegir ninguno de los dos polos. Tomamos lo que nos sirve de ambos lados para vivir en el medio, sin hacernos daño.

Y así son las mujeres de su compañía. Pareciera que todas llevan la consigna de "abatir al hombre". Así son, dice simplemente Wengerd, con una pálida sonrisa, a pesar de haber sido principal bailarín de la compañía por muchos años y por haber participado en la creación de muchas obras del repertorio. "Así ha trabajado siempre Martha Graham. Al montar una coreografía nueva, sólo suelta la idea, selecciona la música, y el intérprete es el que aporta la materia prima que ella posteriormente moldea, pule y redondea. Antes, cuando ella bailaba, esto era más fácil de llevar a cabo. Ahora que no tenemos el ejemplo es casi imposible saber lo que quiere. La danza es algo que sólo le pertenece a la persona. Ninguna información al respecto puede dar la idea completa de lo que se trata. Por eso, cuando montamos *Acts of light* no hicimos más que pelear. Fue cuando decidí renunciar y lanzarme a realizar un trabajo independiente."

Cuando Martha Graham "fue buena bailarina y creadora, ¡fue endemoniadamente buena!". Ahora, sus obras son piezas de museo, según Wengerd, quien considera que las "entrañas" que generan estos trabajos ya no existen. Queda la forma sin el contenido.

El bailarín no tiene más "compañero" que el espacio dentro del cual se desplaza, le comentó Martha Graham a Tim Wengerd en cierta ocasión, como si racionalizara por vez primera lo que en su cuerpo traía "tan espontánea y naturalmente", ese sentido de espacialidad que jamás pensó que fuera importante definir como un elemento más de su técnica de entrenamiento.

Porque es precisamente en el uso del espacio "donde falla la técnica Graham", declara Wengerd, quien considera que ni esa técnica ni la del ballet clásico son formas completas para enseñar la danza. Son dos extremos igualmente nocivos para los principiantes: "mayor densidad y tridimensionalidad no puede



Tim Wengerd. Fotografía: sin autor.

ofrecer la primera; mayor frivolidad y bidimensionalidad no puede generar la segunda.

"Lo que sucede con Martha es que todo lo que sabe respecto a la danza lo da por conocido en otros. Alwin Nikolais se quejaba de esto. Una vez confesó que jamás comprendió cómo debía manejarse el espacio hasta que vio a Martha Graham interpretar su papel en *Frontier*." A lo que preguntamos: ¿racionalizó cabal-

mente Martha Graham su sistema de entrenamiento? ¿Alguna vez se sentó a sistematizarlo?

“No lo creo. Además, celosa de su conocimiento técnico —producto de su genio intuitivo—, nunca ha compartido con toda la compañía la totalidad de ese material danzario. Le resulta muy importante sentirse la única dueña de la verdad completa y redonda del movimiento. Por eso, si uno estudia con un maestro, obtiene un aspecto de la técnica; si estudia con otro, habrá algo distinto que aprender y así sucesivamente. Cada maestro tiene su propia versión de la técnica, y esto lo ha propiciado Martha como una forma de mantener el poder. Todo esto se asemeja mucho a la política.”

Tim Wengert está convencido de que con los principiantes es importante empezar con una muestra de elementos básicos de la danza moderna alemana y elementos de Humphrey-Limón, un “estilo que fortalece y flexibiliza el cuerpo”. La técnica alemana, dice, está orientada hacia el trabajo de la espacialidad en muchos movimientos de estiramiento y flexibilización —movimientos de trabajo básico del cuerpo— que llenan el vacío de la técnica Graham, que se orienta tan enfáticamente hacia la interioridad del bailarín que se olvidan de la relación con el exterior.

En México, la técnica Graham ha tenido una influencia determinante, le comentamos. “¿Y sabes por qué? Gran parte del material danzario de la técnica Graham proviene de México. Nada más observa algunas piezas del Museo de Antropología. Martha viajó a México en 1935. Además, el cuerpo del bailarín mexicano se asemeja mucho al de la propia Martha: piernas cortas, torso largo. Independientemente de todo lo anterior, la mentalidad que generó esa técnica es muy similar a la del bailarín mexicano. En este país hay un impulso natural en los bailarines por querer sentirse “muy en su casa” con su propio cuerpo. Esa sensación sólo la puede dar la técnica Graham porque trabaja los músculos más profundos del cuerpo. Por el contrario, en Estados Unidos el bailarín sólo está interesado en ser novedoso, a costa de lo que sea. Eso quiere decir que al día siguiente, una vez que

se inventa algo nuevo, esto mismo ya pasó a la historia. De ahí que poca gente comprenda la importancia de la técnica Graham. Si bien no es lo más importante dentro de lo que está ocurriendo en los ochenta, es lo más importante que ha ocurrido en el siglo XX. Ser rico, famoso y popular nunca me interesó. Yo sólo sabía, antes de entrar a la compañía hace nueve años, que ahí había mucho que aprender.”

Tim considera que la danza estadounidense todavía no ha encontrado los términos correctos para entrenar al bailarín: “seguimos separando la mente del cuerpo, lo llevamos como si fuera algo ajeno a nosotros mismos. Para mí, la danza es precisamente la integración de la mente con el cuerpo, y eso no sucede aún.”

En México, según Wengerd, lo que hace falta es exponer al bailarín a todas las corrientes que generan otros países. Al mismo tiempo, ese bailarín tiene en su propia “casa” toda la materia prima que necesita para desarrollar una danza importante y profunda. “Hay un impulso infinito que lleva al mexicano a la creatividad. Eso hay que aprovecharlo, transformarlo, agotarlo.”

Tim Wengerd ha convivido con los “monstruos” memorables de la danza mundial: Martha Graham y Rudolf Nureyev, seres “horrendos”, “brujos” cuya genialidad *incinera* a quienes los rodean. Así, Tim Wengerd, el que fuera bailarín estrella de la compañía de la *madre/arpía* de la danza moderna, rompió el cordón umbilical y es ahora coreógrafo rodante, maestro huésped de importantes grupos de danza contemporánea, como el de la Ópera de París, el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente, con el que estrenó su *Viaje a la desembocadura del río*, en Bellas Artes, cuando acababa de regresar de África.

Wengerd nació en Boston, donde los protestantes quemaron a los herejes, donde la influencia menonita de su madre fue como un injerto en su alma. Sus padres se lo llevaron a Nuevo México huyendo de la fatalidad religiosa que estaba por asfixiarlos. Al recordar esto, Wengerd recapacita un poco: “Es curioso, pero creo que lo que nos distingue a los estadounidenses del resto de los

países del mundo es que rechazamos nuestras raíces y buscamos, siempre, algo nuevo. Creo que por eso prendió la danza moderna y sigue desarrollándose con tanta fuerza, aunque debo reconocer que en México ya hay un lenguaje, una idiosincrasia específica en el movimiento de danza contemporánea.”

Wengerd estuvo recientemente en París como director asistente de la compañía de danza moderna de la Ópera de París. Ahí descubrió que Europa no le interesa, que es un *cadáver*, y se volvió a encontrar con Rudolf Nureyev, ahora director de danza de la Ópera. “Parece que Nureyev quiere imponer la técnica Graham a un grupo que sólo conoce la de Cunningham. Llegué sin contrato porque el correo estuvo en huelga. Me encontré con el director del conjunto que no hablaba inglés y a todo me respondía que sí. Entonces hubo muchos malentendidos. Pensé que podría bailar y resulta que no. Más tarde recibí el contrato donde se especificaba que sólo daría clase. Al poco tiempo Nureyev me pidió que hiciera una coreografía en tres semanas. Me dijo que tendría cinco horas diarias de ensayo. A los cuatro días, el tiempo de ensayo se me cortó a la mitad. Al quinto día no tenía más ensayo que los que fija el sindicato. Allá los bailarines son como empleados públicos. Viven encajonados dentro de patrones que sólo se justifican a la edad de ocho años, cuando apenas empieza uno a conocer la técnica. Parecen una *tribu* primitiva, cerrada. Es horrible. Para esto, Nureyev jamás fue a un ensayo, jamás me dirigió la palabra. Su objetivo es hacer una compañía de los dos grupos, el moderno y el clásico, porque para él es todo lo mismo. Él tuvo la oportunidad de interpretar una obra de Martha Graham y otra de Paul Taylor y cree que es así de fácil... Lo que no toma en cuenta es que lo hizo en una forma nada recomendable.”

En síntesis, Tim Wengerd también salió huyendo de París, sobre todo cuando los bailarines de danza moderna se pasaron a la técnica clásica porque la debilidad de sus espaldas no les permitió sostener el ritmo y rigor de la técnica Graham. Antes de aceptar irse a Tanzania, viajó a Costa Rica. Tenía que encontrar un término medio entre la civilización europea y el subde-

sarrollo africano. “No estaba preparado para tanto”, confiesa.

Vivió durante tres semanas en el puerto principal de Tanzania donde en los siglos XIII al XIX despacharon y embarcaron a los esclavos negros. No había televisión y casi nada de radio. Fue contratado por la Universidad de las Artes. “No había estudio. Daba las clases en un piso de cemento de un edificio derruido. Nos rodeaban árboles de mango, al lado del océano Índico. Había una playa blanca hermosa y de vez en cuando saltaban de los árboles serpientes verdes venenosas, a las que había que cortarles la cabeza. Yo daba clases de las 8:30 a.m. a las 21:30. No había más qué hacer. Comía arroz y papas. De vez en cuando un trocito de pescado o de res. A veces comía hasta ocho huevos diarios porque sabía que en una semana no encontraría más huevo. Casi nunca hubo agua. Me bañaba por las noches sacando agua del pozo con una cubeta, al lado de un árbol donde colgaron a los esclavos que no servían para nada.”

En ese lugar, Tim Wengerd montó un programa de dos horas de danza moderna, en tres semanas. El entusiasmo que sus alumnos manifestaron por el trabajo era “sobrecogedor”, una vez que Tim les mostró videos del Ballet de Harlem, cuyos integrantes son todos negros.

“Cuando llegué me veían como si sólo el hombre blanco fuera capaz de hacer cosas tan difíciles. Están absolutamente aislados del mundo. No sabían de giros, de saltos ni de pies estirados. Lo que asimilaron muy bien fueron las contracciones, porque sus danzas tradicionales manejan mucho la pelvis. Fue una experiencia maravillosa y pienso regresar.”

Manolo Vargas: historia de una obcecación

El día en que el padre de Manolo Vargas se enteró de que su hijo, apenas rodando los cinco años, se encontraba bailando en uno de los festejos del pueblo, le dio una paliza tal, que cayó en cama una semana. Era el patrón de un trapiche de Tala, Jalisco, y no sabía que la madre irremediablemente sería quien le transmitiera a Manolo el gusto por el baile. A los cuatro años la veía zarandearse en *La jota jalisciense* y *Las calabazas*.

Manolo sólo esperaba que se casara alguien para estar muy cerquita de la música y de la danza.

“Era muy tímido y me subía la camisa para taparme la cara mientras intentaba bailar”.

En ese pueblo, donde creció el que triunfara más tarde en los grandes teatros de París, Londres, Japón, Nueva York y Madrid al lado de *La Argentinita* y de Pilar López, creador además de la compañía Ximénez-Vargas, ahí, en Tala, Jalisco, radicó un militar español que regó su semilla hasta poblar el lugar y dejar afianzada la sangre hispana y su tradición. Por ello es probable que mientras Manolo bailaba *El morrongo*, el padre, látigo en mano, casi se lo cobraba con la vida.

—“Te voy a matar si lo vuelves a hacer, me gritó mientras yo me escondía tras las faldas de mi madre”.

Tomamos el sol en el jardín posterior de su estudio, tapizado de macetas tan blancas como las viejas casonas que bordean el

Mediterráneo. A Manolo Vargas le da gusto reconstruir su vida, que casi se cuenta sola.

El niño acabó interno en un colegio donde siguió fantaseando con la danza. Recortaba fotos de revistas que ocultaba bajo su colchón, así como ocultaba sus sueños tras la conciencia de que el baile era lo malo, lo prohibido, pero lo que finalmente le daba sentido a su vida. Y quién sabe qué hubiera sucedido con Manolo si su padre no hubiera muerto de una caída del caballo y si no hubiera dejado en la calle a su madre, al heredar toda su fortuna a la hija de un primer matrimonio. La viuda tuvo entonces que bordar manteles y Manolo trabajó como mandadero de un despacho de cereales. Cuando se vino a la capital se trajo a toda su familia.

“Tuve que esperar a que muriera mi madre para empezar a bailar, a los 27 años.” Hasta ese momento Manolo Vargas calló su secreto. Pero iba por las noches al teatro de revista y a los conciertos, mientras que de día trabajaba en un Banco de Comercio de la calle de Venustiano Carranza.

La vida lo puso frente a un arquitecto que en el fondo quería ser médico pero que frustró su vocación porque su padre le impuso otra. Esta coincidencia con la vida de Manolo fue clave.

“Un día me preguntó qué me gustaría ser. Yo le dije que quería trabajar en el teatro. ¿Como actor?, preguntó. No, como bailarín. El se rió, pero como era un hombre culto, me dijo que a mi edad ya era demasiado tarde para soñar con esas cosas, pero que para quitarme la tentación, intentara hacerlo matriculándome en una escuela. Me dio todos los datos de las clases que impartían las hermanas Campobello en los altos del Palacio de Bellas Artes. Un día fui, temblando, avergonzado. ¿Qué voy a decir? Mientras me armaba de valor, llegó a atenderme una mujer. ¿Quiere informes para su hermanita?, me preguntó. Sí, por favor. Me explicó que primero había que pasar por una audición y luego conseguir mallas y zapatillas. ¿Y ahora cómo le digo que soy yo el que quiero entrar? En ese momento pasó un maestro, Eulalio Arroyo. ¿Le puedo ayudar en algo? Le expliqué lo de la hermanita y comentó: qué lástima. Aquí lo que sobran

son mujeres. Necesitamos chicos. ¿Y cree que yo podría? Claro que sí, dijo; ¿trae mallas? ¿Qué es eso? pregunté. ¿Trae zapatillas? ¿Qué es eso?, volví a preguntar”.

Lo que Manolo Vargas no sabía es que Arroyo era parte del jurado calificador. Le prestó unas zapatillas que, como las de la Cenicienta, le quedaron a la medida. Le enseñó las cinco posiciones del ballet, en francés y en español, y cómo saltar y elevarse cuando le pidieran *sauté* o *relevé*. De nada sirvió. Al final de la jornada de la audición, todo lo había hecho al revés. “Los jurados se mecían de la risa. Pero me tomaron porque había escasez de hombres”.

Lo que no dice Manolo es que su cabello rebelde, su figura delgada y bien proporcionada, el águila metida en su mirada, tenía en sí una condición teatral.

A la primera clase en la Escuela Nacional de Danza de las Campobello, Manolo esperaba que le enseñaran los primeros bailecitos. Pero se enfrentó a la disciplina de la técnica. El primer año, según el plan de estudios, enfocaba exclusivamente la colocación del cuerpo. A los tres, se empezaba a bailar. A los siete años se dedicaba el alumno a la maestría. ¿Cuándo terminaría, entonces, quien empezaba a los 27 años? Manolo seguía con su trabajo en el banco, pero casi obsesivamente avanzaba en sus estudios de la danza. Esto lo llevó a integrar muy pronto un grupo de baile regional, de la misma escuela, que daba funciones a turistas. En esa época estaba en su apogeo Pedro Infante y también sonaba la bailarina Raquelita Riba y el maestro de baile español Tarriba.

“Un día, en el hotel Reforma, tuvimos que actuar como relleno en una función donde aparecerían precisamente esas estrellas. Cuando salió Raquel al escenario, me electricé, me clavé las uñas, me salió sangre. Impactado por la emoción, descubrí que eso era lo mío. Me presenté ante el maestro, me atrevía a hablar para pedirle que me diera clases. Tuve que esperar a que regresara de San Francisco para que me recibieran en su estudio, por donde han pasado los grandes del baile español en México: Luisillo, Roberto Iglesias, Roberto Ximénez.



Manolo Vargas. Fotografía: sin autor.

Así empezó una larga historia que ahora Manolo Vargas relata. Su obsesión es la misma que se puede observar en el cuidado de las plantas, todas ellas impecables, como lo es su estudio y hasta la calaca vestida de novia que adorna la entrada al baño.

Su incursión en la danza flamenca lo llevó a ser, al poco tiempo, el ayudante o auxiliar de una bailarina que lo quería para que le pasara el abanico y el mantón cuando los necesitara en escena. Aceptó de inmediato y se mandó hacer una chaquetilla y pantalones de la mejor calidad. A los dos días de su aparición en público, Dolores *La Gitanilla* lo mandó llamar para lo mismo, sólo que vio en Manolo algo más que una percha y lo entrenó para que pudiera acompañarla con algunos pasos sencillos. Nuevamente Manolo gastó todos sus ahorros en la fabricación de vestuario. Debutaron en El Patio, en El Corinto, en Les Grillon, foros del flamenco en México, donde un día fueron a caer sus jefes del Banco de Comercio, quienes, anonadados, aseguraron

que el empleado que ellos conocían tenía un hermano gemelo que bailaba por las noches en el *show*. Manolo aún no salía de su vida clandestina.

Con Dolores *La Gitanilla* viajó por vez primera a Nueva York. En el banco le dieron un permiso de seis meses. Su jefe le tenía afecto y comprendió la vocación de su empleado, no sin antes mostrarle sus dudas respecto a la vida tan azarosa a la que se lanzaba.

Manolo Vargas regresó a México respaldado por la fama y la experiencia de haber triunfado en Nueva York. Su destino era ser artista de baile español, aunque fuera bochornoso confesárselo a su jefe del Banco de Comercio, cosa que debió hacer antes de partir al extranjero con Dolores *La Gitanilla*. Debutó en La Martinique, cerca del Carnegie Hall, donde la crítica más tarde lo aclamó por el *animal* que llevaba dentro. En el *New York Times* se difundía la novedad: era “un diamante en bruto” que había que pulir, pero *joya* al fin.

El éxito se debió a que conoció a *La Argentinita* cuando apenas iniciaba la carrera. Los meseros italianos de La Martinique le llevaron un día el rumor de que la bailarina española se encontraba entre el público. Andaba buscando a dos muchachos para que integraran su compañía y lo mandó llamar después de la función.

“¿De dónde eres?, me preguntó. ¿En qué trabajabas antes? En un banco. ¿Conque eres marinero?, me dijo. No, trabajaba en un *banco*, le aclaré. Ah, banquero, comentó. No, tampoco, le dije. Rápidamente pasó a decirme que andaba buscando a dos chicos. Ya había encontrado a José Greco y estaba sentada junto a él y a Pilar López, su hermana. Le gustó mi trabajo, pero me explicó que no era partidaria de quitarle a otros sus artistas y que trabajaríamos juntos en otra ocasión”.

Pero la buena estrella siempre acompañó a Manolo Vargas. El mismo camarero italiano de La Martinique le pasó el chisme de que a Dolores *La Gitanilla* ya no le interesaba como acompañante de gira y ensayaba con José Fernández. Manolo estaba a punto de quedar volando sin saber por qué. Además Dolores

insistía en que se regresara a México porque la armada estadounidense lo quería mandar a la guerra.

“Aunque me agarren, no me voy, le dije. Le fui a reclamar a su hotel que por qué ya no me llamaba a los ensayos. Furiosa gritó: ¿Serás tan tonto que no te das cuenta que ya no quiero bailar contigo?”

Afuera nevaba. Manolo salió llorando del departamento y mientras esperaba a que se calmara la nieve bajó de un taxi *La Argentinita*.

—“¿Dónde he visto yo estos ojos? pensé. Ella también me miró y creo que pensó lo mismo. Me vio y se me acercó. Nos conocimos y me invitó a su departamento. Ahora cuéntamelo todo, me pidió. Así lo hice. Como aún no había encontrado al otro muchacho que necesitaba para su compañía, me contrató de inmediato”.

Al lunes siguiente, el estudio de *La Argentinita* se encontraba lleno de gente de la colonia española. Había desde toreros hasta doctores. Estaban ahí para darle el visto bueno al nuevo miembro del grupo.

Baila solo, me pidieron. No, yo no sé nada. Yo nada más adornaba a Dolores, les dije. Pues adórneme, le propuso *La Argentinita*. Y nos pusimos a bailar. Les pareció fantástico. Salimos todos más tarde a un café a celebrar con mi nueva madrina. Pero llegaron los ensayos en serio, días más tarde, y fue ahí cuando me topé con la verdad. No podía y no podía. No tenía el entrenamiento necesario. Ella se desesperaba. Yo me había sostenido en la escena nada más pasando abanicos y mantones. Ella me aconsejó que me regresara a México a estudiar técnica. Mi desesperación creció porque el Greco me veía de arriba abajo, con la mirada de cansancio, como si todos estuvieran perdiendo el tiempo por mi culpa.

Era la segunda vez que Manolo salía con lágrimas en los ojos después de un enfrentamiento. Se sentó en las escaleras a lamentarse de su suerte cuando escuchó unos pasos. Era el Greco que se acercaba.

“Levántate y vámonos de aquí, me dijo. Yo lo seguí como un

perrito hasta el Metro porque él vivía en el Bronx. Sus padres eran italianos. Me hospedaron en su casa, me dieron de cenar. José tenía un estudio en el sótano de su casa y a las ocho de la mañana del día siguiente yo ya estaba ensayando. Se sabía todos los bailes y me los enseñó en diez días". No le dijo nada a *La Argentinita*, pero a las dos semanas me volvió a llevar con ella. Quizá lo hice todo mal, pero ya tenía una idea de lo que se trataba. Me quedé en la compañía y debuté en el Carnegie Hall al poco tiempo. No tenía conciencia de lo que significaba actuar ahí. Más bien me disgustaba el lugar. No tenía cortinas, decía que era mucho más bonito Bellas Artes.

Manolo Vargas salió a bailar la *Danza número II* de Granados con Pilar López, que tuvo que repetirse dos veces ante la insistencia del publico. El crítico John Martin escribió al día siguiente en el *New York Times* que había descubierto una nueva *joya* de la danza española. Todo parecía ser dicha, éxito y fortuna hasta que José Greco le retiró su amistad. No le volvió a dirigir la palabra y Manolo tuvo que salirse de su casa. La rivalidad pudo más que el recuerdo de haber rescatado al mexicano para la compañía.

"Desde ese momento, todo halago para mí era detenido por José Greco con una sola expresión: *He is a faker* (es un impostor). Fue cuando decidí aprender inglés. No comprendía yo lo que aquél hombre le decía a quienes se acercaban a nosotros para felicitarnos. Diariamente aprendía 20 palabras hasta que llegué a comprender casi todo."

Era el año de 1945 cuando Manolo regresó a México para arreglar sus papeles migratorios. Ensayaba aquí mientras *La Argentinita* llegaba para presentarse en Bellas Artes. Pero ese día nunca llegó. La bailarina española, que Manolo decía se movía como el *perfume*, murió repentinamente de cáncer. Su hermana Pilar se llevó el cadáver a España, advirtiéndole además que dejaría de bailar por un tiempo. Eso significó el regreso de Manolo al Banco de Comercio, donde duró poco porque su mente estaba a diez años luz de distancia y las cuentas nunca más volvieron a estar correctas.

— "Me salvó un telegrama que recibí de Pilar López donde

me pedía que regresara con ella a España porque el público quería conocer las obras de *La Argentinita*. Pero primero tuve que pasar por Nueva York, donde el marqués de Cuevas, quien había sido el mecenas de la compañía, me arregló mis papeles. El marqués estaba casado con una de las Rockefeller y era dueño de un palacete para sus huéspedes. Fui a dar nada menos que a la suite de Greta Garbo, decorada al estilo japonés. Él apoyó las más grandes producciones. Recuerdo una de Salvador Dalí para *El café de chinitas*. Diseñó un decorado impresionante que opacó toda la danza. Era una enorme guitarra de la que salían unos brazos, sangre y la cabeza de Cristo. Hubo que bajar las luces durante la función para que el público prestara atención a la danza y se olvidara un rato de los decorados."

En 1945, ser mexicano resultaba un peligro si se viajaba a España. Se habían interrumpido las relaciones entre ambos países. Manolo Vargas estaba en esa situación y su llegada al aeropuerto de Madrid estuvo a punto de ser traumática, si no hubiera sido por un policía que tenía un tío mexicano y por lo tanto veía con ojos complacientes las dos nacionalidades.

Manolo inició su nueva vida artística en España bajo el cuidado y esmero de su segunda madrina, Pilar López, una inteligente mujer que era *fuego y tierra* en la danza flamenca.

Pilar López no pudo sustituir a Manolo en España. Además, su cabello rizado había roto con la moda de los Valentinos. Lo tuvo que mandar llamar de México para reiniciar su carrera en el Madrid de la posguerra, donde los artistas nativos seguían presentándose a la antigua usanza y donde las nuevas proposiciones artísticas de Pilar, elaboradas en los escenarios de los teatros neoyorquinos, resultaban tan avanzadas que el riesgo de fracasar era de un 100 %. Pero la posibilidad de triunfar era igualmente alentadora.

El escenario estaba limpio: cámara negra, piso negro, *spots* y nada más. Pilar había contratado a Pastora Imperio y a Rafael Ortega como estrategia de salvación. Serían un importante punto de referencia para el público, acostumbrado a los numeritos más tradicionales. Ahora se enfrentarían a los cuadros dramáti-

cos, a los maquillajes lisos y a la ropa bien cortada de la nueva generación de artistas. La experiencia marcó una revolución escénica en el baile español. Desde entonces Pilar López se consideró la pionera del nuevo espectáculo. De su escuela salieron Antonio Gades, *El Güito*, entre los más célebres intérpretes de hoy.

Así empezó la tercera etapa en la vida artística de Manolo Vargas, quien bailó frente a los viejos gitanos de Sevilla, frente a la nobleza decadente, famosa por sus desvaríos, y ante los públicos del resto de Europa. Ya había entrado a la compañía Roberto Ximénez, otro mexicano que junto con Manolo fundarían el conjunto Ximénez y Vargas. Todo empezó cuando Pilar López, impotente ante la testarudez y fuerza de carácter de Roberto Ximénez, a quien le llamaban Pancho Villa, empezó a tener diferencias irresolubles.

“Era el año de 1955, Roberto decidió partir y yo junto con él, pero no me atrevía a decírselo directamente a Pilar. Hablé con su marido, el que siempre me había tenido celos porque estaba convencido que yo amaba a Pilar y viceversa. La noticia de mi partida le causó enorme placer y me aseguró que él arreglaría todo. Yo le tenía pánico a Pilar, que llegó a mi departamento enfurecida cuando se enteró de todo. ¡Ah, qué bonito, conque haciendo las maletas! me gritó. ¡Como una *chacha*, te largas sin avisar!, siguió diciendo. El percance concluyó a mi favor y terminé por irme. Lo difícil fue iniciar una compañía con repertorio nuevo, que no tuviera nada que ver con lo que aprendimos de Pilar. Ella nos mandaba espías para saber si la copiábamos. Por las noches Roberto y yo repasábamos nuevas partituras y temas para crear un espectáculo totalmente original. Teníamos la suerte de que los empresarios ya nos conocían y por tanto tuvimos contratos desde un principio. Nuestra primera gira fue al Japón”.

De ahí pasaron a Cuba, donde tuvieron que dar las funciones con ropa de calle porque los baúles fueron enviados a México por equivocación. Ese accidente propició que los artistas iniciaran diálogos con el público — ante la necesidad de explicarles por qué

se veían obligados a bailar con ropa de calle— que en ese momento se tomó como un gesto revolucionario. Era revolucionario también, según Manolo, el respeto a la individualidad del intérprete dentro de la compañía. Parece ser que el narcisismo llega al paroxismo en los artistas de baile español a fuerza de ser creativos en cada una de las funciones. No hay dos funciones iguales, no hay dos bailarines iguales.

La siguiente aventura fue regresar a Nueva York, sin contrato previo y sin el respaldo de las primeras “madrinas”. Había que jugársela, había que anunciarse pagando un anuncio en el *New York Times* y había que rentar el teatro. Pero la buena estrella siguió favoreciendo a Manolo. Durante un año estuvo en cartelera en uno de los cines de Broadway la película *Flamenco*, donde había participado el artista mexicano, y esa circunstancia fue como el preámbulo a la visita de la compañía a Nueva York. Así, cuando pisaron tierra en Manhattan, el teatro estaba vendido y la función fue un “bombazo”.

“Nos compraron dos funciones más. Fue tan exitosa la experiencia que irónicamente, en vez de resolvernos la vida, nos la complico. Se nos vino la compañía abajo porque muchos paisanos españoles empezaron a envenenar a los bailarines en contra nuestra, convenciéndolos de que los explotábamos. Salieron de la compañía en tercetos y cuartetos, creyendo encontrar fortuna por sí solos. Tuvimos, por lo tanto, que reconstruir el conjunto seleccionando a nuevos intérpretes, visitando los estudios de baile español que había en Nueva York. Como eran estadounidenses, les teníamos que teñir el pelo y enseñarles a hablar mal inglés, además de rebautizarlos con nuevos nombres, para no defraudar al público”.

Así apareció María Alba, una sajona temperamental que alcanzó un éxito enorme cuando dominó psicológica y teatralmente la danza española. Al principio no entendía la idiosincrasia latina que dio origen a esa danza que oscila entre la aceptación y el rechazo del compañero, la entrega y la retirada.

“María Alba no podía sostenerme la mirada. Teníamos que hacer ejercicios para que se acostumbrara a sentirme cerca. Yo

quería encontrarme con sus manos, su cuerpo, quería que aprendiera a mover lentamente un brazo. Pero no podía quedarse quieta y un día se puso histérica porque le monté una coreografía muy pausada. Finalmente, acabó por asimilar el estilo del baile español y fue una gran intérprete”.

Así empezó la rivalidad entre las bailarinas gitanas y estadounidenses, que se recrudecía cuando los empresarios querían transformarlas en estrellas. No sabían cómo llamar la atención frente al público, ya sea bajándose los escotes o rompiéndole a las otras las zapatillas de raso. Hubo que contratar a un detective para la compañía con el fin de acabar con los destrozos mutuos por debajo del agua.

Así se mantuvo la compañía hasta 1963, cuando se disolvió por exceso de tensión. Roberto y Manolo se regresaron a España y durante cuatro años vivieron un reposo absoluto.

“Dormía y comía. Tuve que regresarme a México cuando enfermó mi hermana. No pensaba regresar, pero las circunstancias me obligaron a quedarme aquí, hasta que rehice mi vida dando clases, tanto en México como en Estados Unidos. Sigo haciendo lo mismo, aunque estoy convencido de que el baile flamenco no tiene futuro en este país porque la vida contemporánea no lo permite. El bailarín de hoy tiene que aprender técnicas rápidas, como tap, jazz. De otra forma se muere de hambre. El flamenco es cuestión de años”.

Su generación, “enamorada de lo que hacía”, podía soñar. Hoy, ni siquiera eso se permite. Sin embargo están Pilar Rioja, Margarita Gordon, Pilar Medina, como intérpretes de concierto que mantienen viva la danza española en México. La otra alternativa son los cabarets, los tablaos nocturnos. Mientras tanto, Manolo abre frente a esta reportera los viejos programas de las compañías donde estuvo, saca las fotos de su juventud y vuelve a revivir esa época de oro de bailarines mexicanos del flamenco. Los más brillantes, el propio Manolo, Roberto Ximénez, Roberto Iglesias.

Resortes: el profesor Pedro Vargas me daba de reglazos por entrar bailando al salón de clases

Yo soy Adalberto Martínez Chávez. Usted, señorita, ¿podría darme todos sus apellidos?

En una confitería de la calle de Altamirano, a 50 años de haber nacido un actor, *Resortes*, decide que este es el sitio más apropiado para la entrevista. Es inconfundible. Con su traje azul oscuro que contrasta con el atrevido azul cobalto de su camisa.

La plática nos lleva 50 años atrás, quizá más.

—Pues sí, mi abuelito además de tener una imprenta, tenía unos títeres que nos enseñó a mover. El estaba paralítico. Murió a los 96 años. Era un hombre que servía de mucho. Estando en su silla componía relojes, radios. Nosotros vimos el nacimiento de la radio, de la luz eléctrica. Cuando mi mamá puso el primer foco, las vecinas le decían: Enriquetita, ¿no nos deja entrar a ver su foco? Y entraban a ver el foco, porque entonces todas las casas tenían velas o lámparas de petróleo. Vimos nacer el cine sonoro. Nosotros los niños éramos de cine mudo. Nuestros cómicos eran Buster Keaton, Charles Chaplin y muchos más. A mí siempre me gustó la comicidad. Siempre hacía reír a mis hermanos. Fueron mi primer público.

—Con los títeres llenábamos la casa. Poníamos tablas y sillas. A centavo la entrada. Y el que no tenía el centavo, un botón. Hacíamos fantoches humanos sin tener los cuerpos. ¡Y un día que se me prende el foco! Le digo a mi hermano: mañana

hacemos fantoches humanos. Entonces agarraba yo un pantalón corto, de los que usábamos y me lo metía en los brazos, y un zapato en cada mano, una camisa al revés, en las mangas de la cual mi hermano, por detrás, metía las manos. Le decía: tu mueves las manos y yo los pies. Era un fantoche medio raro, porque a la hora de abrir mis brazos en cruz... (extiende sus brazos, mira divertido de reojo a quien escribe y casi hablando para sí, comenta: Ah, pero llenábamos la casa).

—¿Cuáles eran los diálogos de los títeres?

—Bueno, por ejemplo hacíamos *Don Juan Tenorio* con el libreto, y como íbamos al Teatro Hidalgo, donde estaba el rey de los Tenorios —don Ricardo Mutio—, tratábamos de imitar la fonética. Hablaba el Tenorio y el papá del Tenorio.

Declama dramática y solemnemente un fragmento de la obra. Frunce el ceño, gesticula con voz grave, que acaba por irrumpir en llanto. Tras la ventana de la confitería ya se juntaron varios vaguitos de la calle: "... los hijos como tú, son hijos de Satanás". Ríe de gusto.

—Me gustaba el buen teatro y veía los ensayos de los grandes actores, la disciplina. Con el tiempo vendí paletas en el Hidalgo. Ya tenía 15 años. Estaba en la Academia de San Carlos estudiando dibujo, sííí... y durante las vacaciones iba a vender paletas, però me gustaba el billar y el baile. Tenía cuatro días de no llegar a la casa. Es lo natural de las cosas de la juventud. Me hablaron para que los paleteros entráramos a una obra que se llamaba *Tierra y libertad*, sobre Emiliano Zapata. Entré de comparsa, de extra. Nos vistieron de agraristas, nos pusieron unos costales y antes de que empezara la obra, me asomé y vi entre el público a mi mamá y mis hermanos. Era una función gratis, patrocinada por la Secretaría de Educación Pública. Cuando prendían los focos del Teatro Hidalgo la entrada era gratis.

—Total que empezó la obra. Y sale el primer agrarista, el segundo, el tercero era yo. Pero aunque llevaba bigotes me reconoció mi familia. Cuando terminó la función me estaban esperando. Sí me regañaron, pero ya llevaba yo un peso cincuenta en la bolsa.

—Además, ya bailaba desde los diez años. Menor de edad, pero ya me metía en lo del baile. Ibamos al salón donde había que bailar con la pareja y si la pisabas, la siguiente pieza no se la daban a uno. Nooo, antes había que ir con la pareja, llevándola, como si fuera coche. Al principio agarraba a las que no protestaban, hasta que ya agarré el hilo. Ya cuando agarré el hilo, no más sacaba yo a las que sabían. ¡Sííí, pa' gozar más el baile!

—Y ya no le paró más.

—Hasta la fecha. Estando yo en la escuela primaria, tenía doce años, vacilaba mucho. Llegaba al salón risa y risa, baile y baile. El profesor me daba de reglazos. Era Pedro Vargas. Con el tiempo fuimos compañeros en los líricos y alternábamos con Agustín Lara, Tña la Negra, Libertad Lamarque. Decía que yo cantaba re mal.

Le daba clases de baile a varios amigos. Total que acabé un día con uno de ellos en la carpa de Procopio, en el barrio de los Carretones, siguiendo a una bailarina de español que se llamaba Socorro Cerrillo. Otro amigo que iba con nosotros nos dijo: ¿por qué no se meten a bailar? ¡Sííí, como no, la agarramos fácil! Ya entrando al escenario me puse nervioso porque es diferente. ¡Sííí, es diferente! Había una palomilla brava del barrio. Y que yo pido la palabra y les digo: mi amigo y yo estamos acostumbrados a bailar en el salón de baile. Pensábamos que estábamos entre amigos. Pero es muy diferente aquí en el escenario. Estamos nerviosos, sí, sí, y yo les ruego que si tenemos una pequeña falla, que nos perdonen. Vamos a hacer lo posible porque salga muy bien y va por ustedes. Y aplaudieron y nos salió perfecto. Nosotros teníamos dos rutinas, pero después querían más. Entonces paró el otro compañero que tocaba el ukulele, todavía toca, está vivo, y que yo me aviento otras. Hicimos nueve números hasta que me pegó un dolor de caballo, ese dolor que se clava debajo de las costillas, del cansancio. Ya después nos hablaron para debutar.

Resortes, tras lentes oscuros, recuerda cómo sus padres pusieron el grito en el cielo cuando aceptó la "chamba" en la carpa de Procopio en el barrio de los Carretones. "Entonces ya estaba

yo estudiando comercio en la escuela que está ahí en El Carmen, en la Lerdo de Tejada. Ya yo tenía como 17, sííí, ya sí, y no querían ellos pero yo les dije: nooo, éso es lo que me gusta. No, que está lleno de borrachines, me dijeron. Pero es lo que me gusta. Si en cualquier chamba, dondequiera, hay borrachos.

—Sí, en las altas esferas y en las bajas. A mí no me gusta. Yo ya salí malo pa'l trago. Yo ya me había puesto mis *cuetes*. En el primero que me puse, no me quedaron ganas. Devolví el estómago y me caí, me dolió la cabeza. ¡No, vaaa! ¿Entonces por qué tomé? No, pues las tres primeras me supieron bien. Entonces lo que hay que tomar son tres. Y así le hago. Yo no soy santo. Sí voy a una fiesta, me tomo tres, ya cuatro es parranda. ¡Sííí, porque no le hallo la onda, no, está duro! (y ríe con gusto para retomar su relato).

—Entonces, en la mañana iba a la escuela pero ya desvelado y empecé a fallar. Hasta que de plano fallé en la escuela. Entonces mi papá me fue a ver bailar y ese fue el día que estuve más nervioso. Entonces que me dicen: ahí está tu papá en la luneta. ¡Uuuyyy nooo, hay que echarle valor! Y salimos. Yo hacía la parte cómica del dueto pero cuando vi que mi papá se rió, dije: ¡ya la hice, ya-la-hi-ce, ya-la-hi-ce!

—Hasta nos dio consejo.

—¿Qué tipo de consejo?

—Me dijo que lo más que debes querer en la vida es tu trabajo. El día que no quieras a tu trabajo no te quieres a ti mismo. Y es lo que yo más quiero. Yo, sí, mi trabajo, sí. Porque él era un ejemplo de trabajo. Había que entrar a los tranvías a la hora en punto. Terminó siendo mi papá el jefe de servicios de mantenimiento del Distrito Federal. Me lo jubilaron y el señor Uruchurtu me lo volvió a reinstalar. Mi padre murió a los 86 años. Pero todavía me vivió como hasta los 78 trabajando. El primer año de jubilado creíamos que se moría porque había pasado toda su vida trabajando. Y se siente muy feo, de veras. Lo bonito es llegar a viejo y servir. Es una satisfacción bien grande. Servir, sí.

—Yo tengo nietos y les digo a ellos: espero en Dios que pasen muchos años que yo les pueda seguir dando. El abuelito siempre les va a dar.

—¿Cómo le fue en la Carpa?

—Ya después mi compañero y yo nos separamos. Aquel muchacho se casó y formó dueto con su señora. Entonces yo me quedé solo, pero como hacía la parte cómica, me volví el actor cómico de la carpa. Ahí se hacía drama, comedia, zarzuela con actores de aquel entonces, con mucha disciplina. Sí, con mucha disciplina. Me enseñaron a llorar, me enseñaron a reír. Y todos los días cambiaban una comedia o un drama, todos los días.

—Era una rutina pesada para usted.

—Bueno, es que eran *chuchas cuereras*, es decir, que se las saben todas. Una vez fuimos a hacer el Tenorio en una carpa de Tacubaya y llegamos allá y se nos olvidó el libreto. ¡Sin el libreto se fue! El que estaba entre cajas, ése servía de apuntador. Todos se la sabían de pe a pa, sííí.

—¿Cambió su vida ya siendo actor?

—No, no mucho. Recuerdo que a mi hermano el grande siempre le gustó primero el box. Entonces yo quería ser *manager* de box. Estábamos en la escuela, pero era aficionado. Un día llegó todo golpeado y mi mamá dijo que no quería locos en la casa. Regaló guantes y quemó todo. Mi hermano se hizo ingeniero y fue él quien me puso *Resortes*. A mí me gusta el box y me meneaba así, mucho, y caminaba como los boxeadores. Mi hermano me decía: camina como la gente, parece que tienes resortes en las patas. Me caía gordo.

—¿Pero cómo fue su vida entre actores?

—Pues antiguamente eran familias, porque antiguamente las giras eran muy largas y había que familiarizarse con todos. Para darse a conocer había que recorrer todo el país en trenes, en camiones, hasta en burro. ¡Uhhh! Allá por Tabasco, en los años treinta los caminos, los ríos, las pangas llenas de moscos. Había hasta cocodrilos. Y pues yo, en las giras, le hablaba al público de la vida. La vida siempre está cara. Siempre, desde aquel entonces, sí, sí, sí.

—Claro, no es de ahora.

—Nooo, no es de ahora. Y luego nos metíamos con la policía (ríe maliciosamente). Han tenido sus fallas. Y luego con los políticos. Porque vamos a decir que el mero mero mero es muy honrado. Sí, pero los que lo rodean, no. Vamos a decir que el presidente es muy honrado, pero los otros no. Casi siempre pasa así. El que está sentado es el que menos, pero los que no se notan, esos son los que están bien cargados.

—Nos llevábamos mucho de albures. Siempre ha sido alburero el pueblo, el obrero, pero antes era más. Nos hablábamos hasta de la jefa. Estaba yo reenojado. *Dime. Qué cosa. No, pa' qué te digo si después de todo tu jefa ni la culpa tiene.* Éso es lo que más me gusta a mí. Ahora no, es la mentada de madre a lo descarado. Me gusta más el doble sentido, tiene más arte, tiene más arte. Sííí, claro. ¡*Chinga tu madre!* No, cualquiera dice eso. Sí, de veras. No, el doble sentido, el doble sentido, claro.

Resortes se distrae cuando va a Chapultepec... “sí, a Chapultepec, ajaaa...” y también le gusta escuchar música e ir al cine. ¿Grandes alegrías en su vida profesional? Haberle construido dos casas a su madre con las ganancias de su trabajo. ¿Grandes tristezas? “Cuando murió mi madre. Ayyy, mi madre, cómo me alentaba. No, no, no.”

—Mi alegría más grande... cuando yo empecé esto y como éramos muy pobres le dije a mi mamá: si yo llego a ganar dinero, yo te hago una casa. Y no le hice una, le hice dos.

—¿Y un gran amigo?

—Sí, cómo no, mis compañeros teatrales, Milano, Pepe Hernández, Nachito Gondia, Juan Flores, también Óscar Pulido y Tin Tán, que tenía una ideología pocha por haber sido criado en Ciudad Juárez, sí. Él me alababa mucho por lo del baile y yo a él por lo del canto.

—¿Qué ilusiones y aspiraciones ha tenido?

—Dirigir en el cine. Lo del teatro yo lo dirijo todo, pero quiero dirigir en el cine porque mi personaje de teatro me llevó al cine. Yo era estrella en el teatro Lírico con Celia Montalbán cuando me llegaron a hablar para la primera película, en la que

fui apadrinado por Domingo Soler. Éso fue en 1946, 15 años después de haberme iniciado en el teatro, en 1931.

—¿Y qué le pareció el cine?

—Uhhh, el peor crítico es uno mismo, uno es el peor. Uno no se gusta. Mi personaje de *Resortes*, *Resortín de la Resortera*, sííí, me llevó al cine.

—¿Y qué guión le gustaría llevar al cine?

—¡Ahhh, éso sí no se lo digo! Nooo, Luego se lo copian a uno. ¡*Surprise*, ja ja!

—¿Y qué me cuenta de su vida familiar?

—Bueno, tengo dos hijas de mis dos matrimonios anteriores con artistas. La mujer que tengo ahorita, pues ésa no es de teatro, es de su casa. Sí, le gusta su casa. Es de otra mentalidad. Las otras dos mujeres, dos artistas, pues sí, no pudimos hacer vida hogareña, aunque cada una tuvo una hija mía y, hasta la fecha a mí me cuestan mis hijas. Se divorciaron.

—¿Tienen que ver con el teatro?

—Tuvieron. Ahora tienen que ver con sus hijos. Tengo dos hijas y cinco nietos. Me cuestan las hijas y los nietos. Se divorciaron, sí, pero no le hace, como le digo a los nietos, ojalá siempre les pueda dar. Sí, porque yo sí mantengo a mis hijas, pero no voy a mantener a un golfo. ¡Ahhh! eso sí que no, me castigaría Dios. Nooo, sííí, yo no quiero un millonario para mis hijas sino que sea un hombre trabajador. Yo lo ayudo, sííí, pero que me traigan un golfales porque no va. No, yo siempre me he fregado. ¡Si no, no va!

—¿Cómo ve al *Resortes* de ayer?

—Más joven, ja ja. Y el más joven siempre se cuidó para que el viejo estuviera bien. Ajaa, sí. Se cuidó el joven. Porque voy para los 66 años ya. Claro que tengo que hacer mis ejercicios todos los días, todos los días. Pero yo nada más como. Sí, porque hay quienes desayunan, almuerzan, cenan. No, yo nada más como. En la mañana mi café, jugo de naranja y mis vitaminas.

—¿Sus platillos favoritos?

—El pescado. Los mariscos me gustan mucho y como mucha verdura. Espinaca, zanahoria.

—¿Pocos platillos nacionales?

—No, yo no voy a estar pensando en el patriotismo, que éso le gustaba a nuestros abuelos, el mole. No, yo lo que me hace bien a mí para que pueda rendir más en el escenario, seguro.

—¿Y qué me dice del México de hoy?

—Muy lleno, uhhhy, hasta da tristeza de veras. Una multitud que no piensa. Nada más a lo loco trae a los hijos. Porque a este mundo se viene a aprender. Tenemos un ratito para aprender. Una criatura viene a aprender y el responsable de eso es otro que no sabe nada de nada. La indita pide limosna, la hija también, los nietos también piden limosna. Entonces hacen una generación de puro estirar la mano.

—Que ya nos casamos... Uhh, ya te amolaste mano. Hay que conseguir los centavos para el chamaco, y lo que estaba estudiando ya no lo pudo hacer más. El estudio, el estudio, el único modo que se puede perfeccionar a la humanidad.

—¿Qué me dice del Ariel que le dieron por *Los albañiles*?

—Sííí, me dieron la Diosa de Plata y el Herald de México. Pero ya mi papá y mi mamá estaban en el cielo. Ojalá estuvieran en vida para que vieran que no perdí el tiempo. Yo siempre traigo a mi madre. Sí, su retrato, como mi santo.

—¿Se parece a ella?

—De los ojos sí. De la trompa a mi papá. Desde Michoacán, Lázaro Cárdenas, allá, los trompudos. ¿Y ahora por qué no me pregunta qué pienso de los peinados de los jóvenes?

—Buena pregunta, como el del joven que está ahí enfrente.

—Nooo, ése es de los antiguos, lo trae muy largo. Ya tengo 30 años cortándome yo mi pelo. Pues sííí, Patty, mucho gusto de que hubiera venido. Y aquí en la confitería estuvimos bien porque en el café, mucho ruido. Sííí, está cargada la nube, ¡Jaaa!

Y el *Resortes*, Resortín de la Resorterera se levanta, besa la mano de quien escribe y los curiosos apiñados en la confitería de la calle de Altamirano sonrén en silencio.

Un bailarín fuera del escenario

Me duele la espalda, la rodilla. Pero estoy consciente de que ésta es mi realidad. Si no, me desanimaría. Soy necio y a veces confundo la necesidad con la disciplina. Un día me puedo hacer tonto; dos, ya no. Soy Jaime Chacón, pero mis cuates me dicen Jimmy.

Tomar clases de técnica de danza cada día me provoca cansancio, hastío. Tres horas antes empieza mi preparación mental y física, porque no se puede bailar con el estómago lleno, se me saldría el huevo tibio por la boca. La preparación es todo un rito. Importantísimo ir bien al baño. Luego, somos los bailarines tan emocionales... Si nos gritó el chofer del camión, llegamos de malas a la clase y sientes que una contracción Graham sería demasiado dramática para ese estado de ánimo. Sería mejor ese día tomar técnica Limón o de clásico. Pero somos tan físicos que en el primer estiramiento ya se empieza a convertir la clase en un reto. Una media hora antes nada más pienso "¡qué horror!, otra vez", pero cuando llega el momento de entrar al salón, pienso nada y me aviento. Hoy tendré que superar mi límite de ayer. Sólo que el avance técnico se palpa en forma ínfima en relación con el esfuerzo que se aplica.

Jamás he pensado antes de entrar a una clase "¡qué rico!".

¿Siento placer durante el entrenamiento?, ¿es el gozo la recompensa de mi esfuerzo? Cuando uno siente que se va pro-

gresando, tanto en la técnica como en la comprensión del movimiento, aquello que está más allá del aspecto mecánico, da gusto. El sudor, el jadeo, son un placer. El cansancio puede llegar a ser placentero. Pero a veces se le pide demasiado al cuerpo. Hay momentos en que llegas a la clase y el cuerpo te dice: "¡Hoy no, déjame en paz!" Si no le hago caso, lo lastimo, se me desgarran los músculos.

Pero los latinoamericanos somos tan dramáticos... Mis primeras clases en Nueva York empezaban con el mismo llamado de atención: "Quita esa cara de tragedia."

Porque primero hay que sentir el movimiento y luego el drama, si viene implícito. Es tan fácil hacer cara, muecas de sufrimiento, como si estuviéramos en el siglo XIX. Éso no lo conciben en Nueva York.

De todas formas, traigas o no cansancio brutal, el maestro puede encargarse de hacerte olvidar todo: el agotamiento, el barullo de la ciudad, que comiste mal, que no tienes un quinto. Se encarga de relajarte, de hacerte sentir que eres una burbuja y terminas flotando en la euforia total. Aunque luego acabes otra vez muerto. En mi caso, yo dependo mucho del maestro para que me lleve a sentir ese estado; pero si el maestro no tiene ese don, está difícil.

Algunas clases que tomé con Louis Falco, con dos tambores y un saxofón eran como un ritual. Terminas gritando. Al principio puedes estar agotado, pero luego te calientas y quieres seguir. Cuando ya estás con el vapor, empapado, en una catarsis, entonces termina la clase.

Es curioso que los maestros de ballet clásico nunca dan sus clases con mallas. Por lo menos no conozco uno que lo haya hecho. En cambio los de contemporáneo sí se integran más al grupo. Es una actitud distinta. Los de clásico te medio marcan los pasos mientras están en zapatos de calle.

¿Y cómo conviven los bailarines en clase? Todo depende de la técnica. Hay clases de danza contemporánea donde todos empezamos a tomar un ritmo que sube como una ola. En cambio las de clásico son más estimulantes, en el sentido de que se

corrigen ciertas cosas que son muy útiles. La relación con los compañeros es más técnica, menos vital.

A veces se da entre todos un entendimiento emocional con respecto a un maestro, que puede ser de rechazo o de aceptación; pero siempre está presente esa competencia. La danza es muy directa. Ahí estás, participando, te están viendo, tú estás viendo a los otros. Puede ser horrible para tu ego si te rodean gentes sensacionales, pero trato de que eso no me afecte cuando tomo conciencia de que la competencia debe ser conmigo mismo y no con los demás.

Es distinto, como en mi caso, cuando tomas clase con los compañeros de la compañía a la que perteneces. Entonces ya no existe esa competencia sino que trabajamos juntos para entendernos mejor como grupo, para conocer las particularidades de nuestros cuerpos. Es como una terapia de grupo, porque cada compañía tiene su estilo y uno se integra a ese estilo con el trabajo diario y durante los ensayos también. Yo sé cómo se mueve Jorge, cómo se mueve Paulina. Sus cuerpos son distintos y por eso se mueven distintos.

Cuando entreno, no forzosamente pienso en mi cuerpo. Pienso más bien en la intención del movimiento. Pienso grande y me sale grande.

Ahí está la diferencia entre un bailarín y un futbolista. El cuerpo se trabaja en otro sentido.

Cuando ensayo, la experiencia es distinta a la de tomar una clase. Tal vez hay una danza que aborrezca, me la quito de la cabeza y trato de repetir una secuencia hasta diez veces. A la décima vez, ya nada más marcar el movimiento, estás con la lengua fuera. Además hay partes que ese día tal vez no te salgan y mañana tal vez sí. El coreógrafo debe entender eso. Si no te sale, por lo general el coreógrafo desiste. Si no puedes hacer un movimiento determinado, entonces el coreógrafo te lo cambia. A veces yo me siento horroroso pero me dicen que no, que estoy bien. Bueno, tendré que creerles.

No sé. Tal vez sea patológico; pero asocio con la danza toda imagen y objeto indefinido que veo. Hasta siento *ñáñaras*. Será

porque todo el día estás con la imagen de tu propio cuerpo y la de otros. La precisión del diseño corporal se va apoderando de ti al grado de que, al final de una clase, es más fácil entenderse a señas que con palabras. Pero eso dicen, y a lo mejor es cierto, que el bailarín no sabe hablar.

Veo una planta, una maceta, e inmediatamente las posibilidades de forma para un vestuario, para una escenografía. Creo que soy bailarín porque todo me sugiere cualidades que puedo desarrollar en movimiento, transformarlas. Pero lo que me pregunto a veces es si mi universo se reduce a mi propio cuerpo, ¿qué pasa con todo lo demás? a veces dudo de mi profesión y me cuestiono el sentido social y humano de mi trabajo. Por ejemplo, un día de función. Pasas todo el día en el foro. Tomas la clase ahí mismo para ir conociendo el teatro. Quieres saber cómo es el piso, si el escenario está inclinado. Después de la clase marcas el espacio de las distintas coreografías. Ahí se ve si es necesario modificar algunas danzas porque, a veces, el foro no tiene piernas o es demasiado grande el espacio del ciclorama y no da tiempo para darle la vuelta por detrás. Entonces se cambian las entradas y salidas. Luego hay que ver hasta dónde llegan las luces, si hay mucha o poca iluminación. Cuando se pasa un ensayo con luz y música, ya tienes mejor idea de cómo va a salir el espectáculo.

Normalmente te da tiempo para comer rápidamente un *sandwich*, pero ese día prefieres comer poco. Regresas al teatro más o menos tres horas antes de la función para tomar clase, maquillarte, vestirse.

Esa clase antes de la función es muy importante y varía mucho según el maestro. Me ponen nervioso las que son más difíciles que la función misma. Imagínate cómo te sentirás después de una serie de retos que no pudiste vencer y más tarde enfrentarte a un público.

No pienso en nada mientras me maquillo. Bueno, eso también depende del humor que traiga. Prefiero no pensar en las indicaciones durante los ensayos ya que hacerlo se presta a confusión y nervios. Es chistoso cómo ese nerviosismo se refleja de distinta manera en cada uno. Puedes estar ya a punto de salir

a escena y el coreógrafo puede susurrarte las indicaciones de último momento, que me ponen más nervioso aún. Otros coreógrafos más tranquilos sólo le dicen a uno: "¡Diviértete!".

Y sales a escena. No hay tiempo para pensar en qué se está sintiendo mas que en la danza misma. Sólo quiero hacer las cosas bien. Tampoco hay tiempo para sentir al público. Pero sí registras la interacción con los otros bailarines. También registras si el movimiento te está saliendo bien o mal, si estás a tiempo.

A veces, antes de salir, ya estás respirando agitadamente, llega tu momento y se te olvida todo y sólo tomas conciencia de ese hoyo negro lleno de ojos. Bailo entonces para la gente que está ahí y que conozco, no bailo para los desconocidos, porque pienso que yo existo gracias a esa gente que también existe.

Además, hay respuestas del público que te estimulan mucho, cuando se ríe por algo chistoso y tú compartes esa emoción.

Pero la relación con los compañeros en escena es de dos tipos, tanto espacial y temporal como emotiva. Estás muy consciente de dónde se encuentra cada quien en el escenario y hasta en las danzas más abstractas hay un lazo emotivo. Tiene que haberlo en cualquier compañía, pues de otra forma se corre el riesgo de que se sienta que estás bailando solo. Muchas veces los bailarines llevan sus simpatías y antipatías al escenario y esto te pone nervioso. No es que te dejen caer al suelo necesariamente, pero sí sientes cierta fricción.

Ya concluida la función, me choca que venga la gente a felicitarme. ¡Me repatea! Porque no sé qué decir. Pero una vez se me acercó un viejito y me dijo: "Muy lindo, me gustó mucho". Entonces, cuando tengo que volver a bailar esa misma obra pienso en el viejito y me complace que hay alguien entre el público que me va guiando, que me asegura que mi camino es el correcto. Porque a veces dudas de las felicitaciones de tus compañeros de trabajo. Creo más en el público, cuando un señor de la flota se acerca y con sus propios elementos te saluda.

Claro que no le resto capacidad emotiva a mis compañeros, pero es muy ambiguo. La relación es distinta, y con esto no quiero decir que me gusta que me besen y me abracen porque ésa es la

chabacanería de la convivencia. Te revuelcas y acabas chueco. Ésa no es la finalidad. Sólo el trabajo cuenta. Pero como estoy entre muchas mujeres, tal vez entre ellas hay una hermandad y yo aún no he penetrado en la cofradía, porque las discusiones más interesantes que he tenido han sido con uno o dos compañeros, nunca con el grupo. A veces pones en tela de juicio muchos conceptos porque también hay mucha pose.

Pero volvamos a la misma pregunta. Si tu universo se reduce a tu cuerpo, ¿qué pasa con todo lo demás? Veo mi futuro muy breve en la danza. Tal vez estudie algo más productivo para el país. Existe una escasez profunda de técnicos medios, ése que está entre el obrero y el especialista. Además, es una carrera corta. Porque si hay una crisis social, definitivamente se necesitan más técnicos que bailarines.

No sé si realmente mi vocación es ser bailarín. Mi ideal es tener un grupo de unas ocho gentes que trabajen conmigo en la sierra alta de Chiapas, con alguna comunidad campesina, que cada quien ejerza su especialidad y que al mismo tiempo tengan inclinaciones artísticas para, allí mismo, desarrollar un trabajo creativo, bajar a la civilización, presentarlo, y regresamos de nuevo. Sería más fácil hacerlo con el teatro, porque en el caso de la danza ésta tendría que tener características distintas a las ya conocidas de la danza de espectáculo.

Cómo no voy a tener resentimientos contra el sistema si para hacer lo que quiero me estoy matando. Si tengo que entrenarme seis meses, a veces sin recibir un centavo, para bailar tres noches; si para curarme de un tendón o de una rodilla debo permanecer una semana en cama porque no tengo dinero para comprar un ungüento ni para pagarle al quiropráctico. Y mejor ni hablar de la inestabilidad emocional del bailarín. Aunque sobre la escena todo se olvida. Es lo bueno.

¿Cómo ha cambiado mi visión del mundo desde que soy bailarín? Cambió mucho en el sentido de que, como profesional, siento una enorme inseguridad. Antes con un empleo como profesor tenía el éxito asegurado, así como la aceptación social. Vivía una vida económicamente estable. Pero la danza te da una

inseguridad enorme: cada vez que pisas un foro queda en duda tu éxito como individuo y como integrante de una compañía. Además, cuando un hombre se decide a seguir la danza como modo de vida, de inmediato se plantea el tema de la homosexualidad. Por eso las familias jamás estimulan a los hijos para que sean bailarines y empiezan cuando ya tienen 20 o 22 años.

Veo el bailarín como un ángel demoníaco porque es una ser competitivo. Su finalidad es siempre ser el mejor. Las amistades entre bailarines son contadas. Tienen relaciones intensas, pero no duraderas; porque primero escoges el cuidado de tu cuerpo y relegas la entrega a una relación que puede ser exigente. Entonces las relaciones no se pueden prolongar.

Además, la sensualidad se ve desde otro punto de vista. México todavía es un pueblo provinciano donde el bailarín es pudoroso, en comparación con el de Nueva York. Ahí, si se les hizo tarde para una clase, se desnudan y se cambian mientras van de camino al salón. Entonces se pierde el sentido de la sensualidad que aquí manejamos.

Aquí la mujer está casada o tiene novio o no sabe nada de nada. No hemos perdido el romanticismo, el amor por la madre, la novia y la tierra. Pero cuando vienen bailarines de fuera, aquí hacen su agosto.

Y si tienes novia, te acercas a su familia y por ser bailarín no te bajan de Sodoma y Gomorra. Con el trato se puede mejorar la relación, pero hay esa tendencia a que te tomen como corruptor de menores. Es como cuando dicen *policía*. Inmediatamente lo relacionas con la mordida.

La ciudad de México es muy especial. Cuando estaba en varias compañías, era grueso. Salía corriendo a un lugar de ensayo, me subía al camión, me dormía y llegaba agotado al otro ensayo. Hay una etapa en que el bailarín mexicano trabaja de día en cualquier cosa y toma clase de noche; pero llega un momento en que te decides y entonces la danza te empieza a dar de comer, comer mal, pero te reeditúa algo, lo que sea, y dejas los ocho, los cinco o cuatro mil pesos que ganabas por los mil que te da la danza.

Si eres solista se te facilita el montaje de las obras, pero los teatros se te cierra porque un solista difícilmente tiene el respaldo de una institución.

Pero ¿cómo te fugas de tantas presiones? Si le entras duro al alcohol, a la droga, no duras. Y las limitaciones con la comida te crean un conflicto, sobre todo si tienes ciertos hábitos. Tal vez un día, más tarde, ya todo te valió gorra y te gusta más el whisky que la danza. Conocí a un maestro que decía que en su juventud era mujeriego, bebía y fumaba. Pienso que tanta tensión física, material y anímica te provoca la necesidad de un desahogo. La mujer es más recatada, pero el hombre le entra a todo.

Una vez leí una entrevista que Nureyev, una semana antes de iniciar los ensayos para las temporadas de danza, se encerraba en un pueblo de Francia y con mujeres se entregaba al destrampe. Eso lo relajaba mucho.

Pero volviendo a la ciudad de México, sé que me produce histeria. Es muy agresiva. Las distancias, lo congestionamientos, te quitan mucha energía y tiempo para resolver un problema muy pequeño. Si vas a conseguir trabajo nunca recibes respuestas concretas ni satisfactorias. Te citan y nadie llega a la cita. La compañías que no tienen subsidio siempre sufren el problema de vender funciones y tener que enfrentarse a la burocracia. Requieren de un esfuerzo tremendo.

Los días que puedo descansar —porque hay épocas en que salgo de las casa a las ocho de la mañana y regreso a las once de la noche, a veces sin comer siquiera— pinto la casa, arreglo el jardín, los muebles, cambio el *switch*, hago cosas manuales que me relajan mucho. O me pongo a pensar la próxima danza. A veces voy al cine, la hora más importante del día es la tarde o la noche. Reflexiono sobre las actividades del día y planeo el día siguiente. Que la clase, que el ensayo, que hay que ir al sastre de la colonia proletaria porque ahí te hacen el vestuario más barato...

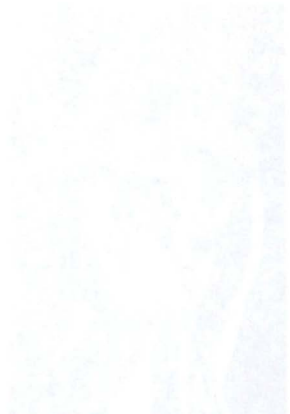
Sería bueno que en México hubiera un movimiento de danza *underground*, como se da en Nueva York. Permite presentar funciones menos formales en iglesias o fábricas abandonadas. ¡Ah,

sí! y otra cosa que me afecta de México es la falta de maestros y la poca variedad de estilos. Nueva York está saturado de excelentes maestros de tap, jazz, afro, ballet y danza contemporánea.

También se me olvidaba decir que yo, Jaime Chacón, soy el resultado de cuatro entrevistas, todas reales, hechas a Marco Antonio Silva, del Taller Coreográfico de la Universidad, Gregorio Fritz, del Forion Ensemble, José Esquivel y Nandayure Harley, becarios de la escuela de Alwin Nikolais en Nueva York.

PERIODISMO COREOGRÁFICO





Nalleli Cepeda y Claudia Lavista. Coreografía *Antes de las siete* de Gerardo Delgado.

Ballet Nacional en el Cincuentenario de Bellas Artes

Ni hablar, Ballet Nacional de México es cada vez más un recinto de mujeres poderosas, de hembras que toman por asalto un espacio vulnerable al impulso de sus agallas. Desde Guillermina Bravo, que se traduce físicamente en el cuerpo de Antonia Quiroz, ese extraordinario *conjunto* de pulsaciones orgánicas —mezcla de mujer/tierra/leona/agua/pez/fuego/bruja/sol/— hasta la *walquiriana* Rossana Filomarino y la enorme ídolo/esfinge que es Victoria Camero, no hay fuerza, poder o artimaña que pueda sacarlas de su sobrecogedora animalidad.

Con esa sensación quedé tras concluir la inauguración de la Temporada de Danza Contemporánea en Bellas Artes, inicio oficial de los festejos del cincuentenario del Palacio de Bellas Artes.

Valga la contradicción, lo anterior es *espíritu* que anima, aglomera e identifica el grueso de la producción coreográfica de su directora artística y al conjunto mismo como cuerpo de intérpretes. La función cerró con *Reportaje a la patria*, que le confirma al espectador lo que ya viene asimilando desde la *Leona/cazadora*. Porque Jaime Blanc, que estrenó sus *Anécdotas* y que se mantiene aún en su cerebralismo sensible, muchas veces quiere agarrar las fibras de la emoción para encerrarse en la piel protectora del racionalismo dancístico, y aunque Federico Castro haga alarde de su fantasía visual, de su malabarismo, que podría envidiar el



Ballet Nacional de México.

mago Mandrake, o Chen Kai, y si lo hubiera visto, hasta el gran Houdini; y aunque Rossana Filomarino narre sus planteamientos pesimistas en escena, aún así, en el grueso del trabajo coreográfico salta como la libre la gran vitalidad, la rabiosa juventud y rebelión que sustenta el temperamento de Guillermina Bravo.

El mármol del Palacio de Bellas Artes debe calentarse mucho cuando actúa esta compañía. Por eso no tiene sentido hablar de los avances técnicos de los bailarines, de la pulcra conciencia estructural de la coreografías, de lo interesante que es observar cómo cada coreógrafo va desarrollando su propio lenguaje o, por el contrario, carece de uno propio, personal, porque ésas serían apreciaciones personales que poco interesan a una crónica periódica que persigue captar el *sello de marca*, por llamarlo de alguna manera. Aunque una obra coreográfica contenga torpeza de fábrica, o no alcance la intensidad de otras, la observación de los cuerpos, la filosofía que nutre al conjunto, la ideología que los ampara crea una *idiosincracia* corporal, y es un placer estético y sensorial palparlo desde lejos.

Como decía mi amiga Evangelina Osio: vemos desde los tejidos, desde los colores, los ocres de la tierra, los azules, la manta, la lana, la textura gruesa del vestuario (sobre todo en las obras de Guillermina) que nos remiten al hombre de México.

Y el público lo siente. Nadie puede tomar a la ligera una función de Ballet Nacional. O lo resistes o te fascina. La música no es fácil. Ni la de Beethoven ni la de Federico Ibarra o Edgar Varese o Stockhausen (con arreglos de Luis Rivero y Antonio Russek). Además, la continua experimentación del grupo no le permite al público acostumbrarse a una determinada fórmula de éxito garantizado. Ése estar en la cuerda floja constantemente es lo que interesa del Ballet Nacional. Algunas funciones resultan desconcertantes, otras apabullantes y otras fascinantes. En ese continuo riesgo vive la compañía, así como el espectador mismo. Nunca se sabe qué esperar del Ballet Nacional, aunque de antemano nos prepare para un asalto a nuestros sentidos.

La joven danza mexicana

La joven danza mexicana por fin tuvo varios escenarios donde darse a conocer con todos sus errores y virtudes. Antes de que el Departamento de Danza de la UNAM organizara este ciclo en el que participaran trece grupos, era difícil visualizar el panorama completo de la danza contemporánea en México, casi todo independiente, casi toda no tan joven y en algunos casos guardando aún conceptos y complejos del ballet clásico tradicional.

Por ello es importante mencionar aquellos grupos que han cortado radicalmente con las influencias, tan sutiles como obvias, de la academia de ballet, para presentarnos una imagen primitiva y arcaica, espasmódica y terrena del hombre contemporáneo: extraña paradoja que nos lleva a una concepción más humana, lejos de los lirismos, ensoñaciones románticas, subjetivistas, lejos de las estilizaciones exacerbadas, de los malabarismos acrobáticos que hacen del bailarín un ser extraterrestre, en el sentido de que se pasa más tiempo en el aire que en la tierra.

Pero aquellos grupos que viven un proceso contrario, que más bien nos conducen al plexo solar, al nudo de las entrañas y a la cotidianidad más simple —y me refiero al lenguaje corporal y no a las temáticas tratadas coreográficamente— son seis entre trece: Cuerpo Mutable, Utopía, Fritz y Amigos, Tropicanas, Ballet Nacional de México y Ballet Independiente —con Jaime

Blanc y Silvia Unzueta, respectivamente, como representantes de la joven danza.

Cada uno de esos seis grupos, por caminos distintos, ha resuelto sin lugar a dudas lo que debe ser la danza contemporánea como una expresión autónoma frente al ballet clásico. Curiosamente todos rescatan el naturalismo, crean un neoexpresionismo enriquecido por el avance de la técnica corporal y teatral contemporánea y utilizan contrastes dramáticos que nos hablan de las pulsaciones psíquicas del hombre y de las pulsaciones de la sociedad. Es una danza que se torna humanista, que se aleja de la conceptualización estética, que descarta la danza pura como diversión exclusivamente y, sobre todo, es una danza que se olvida de las nociones convencionales de la belleza. Como diría Hebert Read, puede ser impresionantemente trágica y, en ocasiones, excesivamente neurótica o sentimental, pero jamás es meramente bonita, jamás es estéril.

Ésta, diría yo, es la riqueza que nos aporta la joven danza mexicana que se ha atrevido a cortar el cordón umbilical con la academia tradicional, la escuela rígida, sea moderna o clásica. Es una danza que se asume a partir del propio cuerpo, que se permite ser original porque da respuestas nuevas a situaciones viejas. Es una danza orgánica que se afirma como una prolongación del proceso vital —recuérdese las *Oraciones*, de Graciela Henríquez y *Arquetipo* de Jaime Blanc como los ejemplos más claros— y por tanto es siempre cambiante. Es una danza que se identifica con la naturaleza exterior y se olvida de los ideales, de los patrones coreográficos acartonados y artificiales; niega la mancuerna sospechosa con los gustos comerciales, desconoce el erotismo subjetivista y los intimismos psicologistas. Esto y más pudimos comprobar dentro del ciclo *La Joven Danza Mexicana*, necesario hoy y siempre por lo novedoso y arriesgado de su naturaleza.

Antes de concluir, cabe resaltar el profesionalismo interpretativo del Grupo Piloto de Danza Contemporánea y sus primeros pasos en el quehacer coreográfico, destacándose especialmente Ana González y Cecilia Appleton como futuras promesas. Des-



Cuerpo Mutable.

tacaron también, por su esfuerzo, las integrantes del Andamio y la disciplina de Danza Libre Universitaria.

Onodanza, Teatro del Cuerpo, A la Vuelta

Quién se iba a imaginar a Graciela Cervantes corriendo desnuda por las escaleras centrales del Museo de Arte Moderno. Quién se iba a imaginar a Raúl Parrao encabezando un grupo de bailarines que superan en técnica y fuerza a las mujeres del mismo conjunto. Quién se iba a imaginar a Farahilda Sevilla promoviendo, a partir de la técnica clásica soviética, un grupo de danza-teatro que no guarda el más remoto prestigio del cisne alado.

Lo válido de la danza joven de México es que siempre sorprende. El pasado fin de semana hubo funciones importantes en este sentido. El grupo O.X. Onodanza, Teatro del Cuerpo y dos coreógrafas dentro del Foro Internacional de Música Nueva se presentaron en diversos espacios. Pero igual hubiera sucedido si los grupos Contradanza, CICO, Cuerpo Mutable, Y ahora qué, Utopía, Quinto sol y otros conjuntos de danza-teatro se hubiesen presentado. Porque son imprescindibles; tengan o no oficio coreográfico, todos sorprenden.

Y el teatro se hizo para sorprender. Para abrir los ojos. Para agudizar la percepción del espectador. Para desbloquear conciencias. Para romper prejuicios, para enjuiciar lo que no sirve social, histórica, psicológicamente. El teatro es un tipo de acupuntura. Las agujas son los coreógrafos y los bailarines.

No hay rodeos. Se trata de que se sienta, de que duela en alguna parte del cuerpo del espectador la presencia misma del bailarín en escena. Por ello el lenguaje es tan claro, los apoyos visuales son naturalistas, se utiliza la voz, en fin, se recurre a cuanto sea necesario para picar duro, para agujerar la piel. De no suceder así, tanto coreógrafos como bailarines y espectadores están perdiendo el tiempo miserablemente. Por ello es tan opuesto el público espontáneo del ballet clásico, representado por la Compañía Nacional de Danza Clásica en Bellas Artes, y el público de la danza contemporánea, específicamente neoexpresionista, representado en estos jóvenes artistas de la danza teatro.

Por ejemplo, a Raúl Parrao le fascina la pobreza escenográfica, es decir, el trapo, el saco desganzado, los tenis, aunque decorados con diamantina. A lo más que llega, en color y forma, es a alfombrar el escenario de globos que acaban tronados. De ahí en fuera, siempre hay una atmósfera de claroscuros. Y en ese ambiente de luz y sombra se desarrolla su lenguaje, muy personal, violento, pero sin perder la capacidad de ternura.

Otro ejemplo: Teatro del Cuerpo ya tiene un buen equipo de coreógrafas —en ese conjunto imperan las mujeres— que se distinguen entre sí por su fuerza. Sigue caracterizando al conjunto la inclinación por la introspección; pero Graciela González ya no quiere saber nada de lirismos, mientras que Martha Galván o Beatriz Madrid todavía no rompen con la eternidad del estilo clásico. Mientras que unas flotan, otras le pegan duro a la tierra. Entre dos aguas nadan las coreógrafas del Teatro del Cuerpo, que brilla, eso sí, por la nitidez de sus cuerpos. Un brillo que es de dos filos, un brillo que puede marear al espectador fácilmente, sin que lo sorprenda. Un dramático inconveniente del estilo clásico siempre ha sido su apego a la convención, su añoranza por lo establecido. Es predecible, pues. Lo que sí resulta impredecible, sin embargo, es el desarrollo de este rompimiento con lo predecible de la convención. Y esto, para el espectador, resulta fascinante. En este sentido, *La enamorada* y *Consumatum est* son obras guerreras.



Teatro del Cuerpo. Fotografía: Carlos Escobar.

Un último ejemplo, Graciela Cervantes, en el Museo de Arte Moderno acaba con todo para empezar de nuevo. Es decir, acaba con manierismos, vestuario, apoyos visuales y solamente están ella y su alma, al desnudo, literalmente, frente a la voracidad de los espectadores. Hablar de Graciela Cervantes es como hablar

de un animal silvestre. Pareciera que no ha tenido contacto con la civilización. O quizás porque se forró "académicamente" en la calle, porque su escenario ha sido el asfalto, de ahí salta su fuerza de liebre, de ardilla o de leona. Y se entiende, porque en estas plazas y aceras de México el hombre se vuelve feroz y la victoria es más fuerte. Con música de Manuel Enríquez y alrededor del prehispánico contemporáneo de una escultura de Federico Silva, Graciela Cervantes hace una síntesis de los tres lenguajes con su piel desnuda. Así, esta mujer que parece salir de lo telúrico baila con la frescura de la inocencia original. Por algo la obra se titula *Misa prehistórica*.

Sandra Ponce, con la colaboración de Graciela Henríquez, también ha salido de la misma escuela. Pero los resultados son otros. La obra *Diverso*, con música de Arturo Márquez, la interpreta Sandra en el proceso de llenarse de prendas de vestir. Un personaje se transforma en otro. Esto es muy propio de Graciela Henríquez, de la danza-teatro y de la danza joven que tiene la capacidad de sorprender porque ellos mismos andan tras la huella de sí mismos, y este proceso siempre es desconcertante, siempre es nuevo, diferente.

Guillermina Bravo en Alemania

No ha habido cuna de la danza en el mundo que Guillermina Bravo no haya pisado: África, China, Bali, Alemania y, por supuesto, el territorio mexicano con los indígenas que son poseedores de una sabiduría del cuerpo. Guillermina ha buscado siempre los orígenes que son los motores del movimiento. No es gratuito que su danza sea vital y vigorosa.

Acaba de regresar de Alemania. Viajó para seguir investigando la fuente original de la danza moderna. La técnica que a principios de siglo ideó Rudolf von Laban y que luego conservó Palucca para sus danzas —por cierto, Guillermina anduvo tras Palucca pero nunca dio con ella—, es ahora rescatada por los grupos de danza contemporánea. El rescate no es gratuito; forma parte de un complejo enfrentamiento generacional, de una revisión de la historia de la danza y de la política alemanas, forma parte de una búsqueda de la verdad. Es, finalmente, la necesidad de definir una identidad nacional en la Alemania Federal.

Guillermina Bravo, invitada por Inter Naciones, platicó largas horas con Pina Bausch, la principal creadora del neoexpresionismo coreográfico, ahora llamado por los propios alemanes: danza-teatro. Platicó, según nos cuenta, sobre la temática de la danza alemana. Los jóvenes quieren saber qué pasó durante la guerra. La versión oficial no satisface porque no profundiza en el conflicto. Los jóvenes preguntan a los viejos, a los familiares. La agresión es contundente.

Uno de los resultados de esa inquisición es la incorporación de textos y elementos extradancísticos a la estructura coreográfica. De ahí el término danza-teatro. La técnica —y lenguaje coreográfico— no es suficiente para decir lo que hay que decir, dicen con palabras lo que podrían decir con el cuerpo; pero así lo quieren. Esa obviedad es necesaria para aclarar un conflicto histórico que a todos atañe. Dice Guillermina que en Alemania la danza-teatro se justifica debido a la fuerza de la motivación. En México la llamada danza-teatro es una versión falsa de esa corriente. Los alemanes, dice, quieren lograr un propósito muy concreto, que es el enfrentamiento generacional y el rescate de un pasado bajo una nueva luz emocional y conceptual. El foro es el microscopio y el nazismo es el microbio. Carteles, gritos, martillazos. Hay una agresión que hiere, dice Guillermina.

Pina Bausch se encuentra en otra dimensión. Ha trascendido el conflicto histórico. En su obra no se puede diferenciar la danza del teatro porque hay una integración real de ambos medios expresivos. Con su lenguaje manifiesta lo que debería ser Alemania. Sin recurrir a la historia en forma directa, propone la unificación, la reconciliación generacional.

“Su última obra enfrenta a los viejos con los jóvenes. No sólo salen a escena veinte ancianos reales, como los de Fellini, sino que éstos bailan con veinte jóvenes de la compañía. Sobre mesas con manteles, platos y cubiertos cortan el pan y lo untan de mantequilla y mermelada. Ese pan es luego repartido entre el público. Sus imágenes son de comunicación, de unificación.”

Pero tampoco desconoce la verdad de esa Alemania mutilada: “Una muchacha, sonriente, vestida de rojo, baja al prosenio. No tiene brazos, pero aún así, es capaz de sonreír.” Lo mismo propone para su país.

El arte contemporáneo en Alemania y Europa, en general, rodea las grandes capitales. Guillermina viajó a varios pueblitos para reconocer el trabajo de diversas compañías de estos jóvenes que han integrado la técnica de von Laban a su quehacer dancístico. Si bien es una técnica poco formativa, puede funcionar si está bien integrada a otras formas de entrenamiento. Siendo

esencialmente un sistema que trabaja con la energía del péndulo —caída, recuperación— no constituye un lenguaje aún. En Estados Unidos fue retomado por Humphrey, Limón, Falco, Muller. Cada quien la desarrolló a su manera. Es ese sentido es un sistema resquebrajado. En Alemania, por lo pronto, se emplea en forma poco elaborada.

La vuelta a los orígenes coincide con otra declaración de Guillermina Bravo: "La danza norteamericana está retrocediendo. Al morir Doris Humphrey y José Limón, todos se entrenan dentro del ballet clásico. Ahora sólo hacen show, circo."

La danza alemana ya no se entiende con la estadounidense. A principios y mediados de siglo hubo numerosas coincidencias. Hoy, a distancia, se agranda, mientras los primeros profundizan en la temática social y humana, los segundos solamente atienden las posibilidades atléticas del cuerpo. La cercanía de México es con Alemania, con todo y Atlántico de por medio. La posibilidad de una futura gira de Pina Bausch con Wuppertal Tanzthater no es nada remota.

Danza-teatro, o la guerra contra la masificación del ritmo

Uno de los principios de la psicología educativa señala que las impresiones recibidas por el sistema nervioso que no se descargan a través de los canales apropiados de actividad se convierten en factores destructivos dentro del organismo y se manifiestan hacia el exterior en forma de problemas de conducta.

Es lo que decía mi abuela de otra manera: agua que no corre, se estanca y se pudre.

Las pulsaciones de las fuerzas que nos rodean son ritmos y todo nuestro organismo responde, mediante la energía creativa, con patrones rítmicos. El propósito de la danza-teatro, corriente neoexpresionista por excelencia, es precisamente rescatar el ritmo individual, el que marca la técnica de la personalidad del intérprete. El ritmo es nuestra válvula de escape. Y es este punto donde el sistema de reglas de la sociedad contemporánea se detiene, cancelando el ritmo individual para provocar un enorme ritmo colectivo, homogéneo, masivo, indiferenciado.

La danza-teatro como investigación emocional es la corriente estética dentro de la cual los jóvenes coreógrafos de hoy se alinean, se solidarizan. La temporada Nueva Danza, que transcurre actualmente en la sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario, es un testimonio de lo anterior.

El adiestramiento social que nos condiciona es semejante al adiestramiento militar esencialmente métrico, que aniquila la

expresión del ritmo individual. El adiestramiento social elimina la imaginación y la voz emocional propia de cada quien. La danza-teatro, hecha por jóvenes coreógrafos mexicanos, es un acto de desobediencia frente a ese comportamiento, asimilado y reproducido por la danza académica clásica y contemporánea.

La danza-teatro, concepto y género manejado por grupos como Utopía, Cuerpo Mutable, Contradanza, A la Vuelta y muchos otros es la danza de la revuelta contra la masificación de la pasividad, contra la inmovilidad anímica e intelectual de los bailarines, guiados, conducidos, por lo general, por fuerzas ajenas a sus vidas. ¿A costa de qué? De su propio ritmo individual. A costa de su energía creativa.

A cambio de la masificación e indiferenciación del bailarín está la intolerancia. En muchos jóvenes creadores, este acto de intolerancia, de desobediencia, alcanza alturas expresivas insospechadas. Sobre todo porque la intolerancia reflejada en un rescate de la rítmica interior combate un mal endémico de la sociedad?: la fragmentación. No olvidemos que la palabra individuo viene de *individus*, es decir, no dividido; pero nos enseñan que la vida es un acto continuo de fragmentación, de separación de mente y cuerpo; separación entre el teatro y la danza, la música y la ciencia, la ciencia y la pintura, las matemáticas y la historia, la historia y el canto, aunque todo forma parte de una totalidad que es el hombre mismo.

La danza-teatro transforma el proceso de fragmentación que nos envuelve cotidianamente en una reintegración de los componentes de la personalidad y de la cultura. Danza-teatro es un espectáculo integral; lanza estímulos contrapuntísticos simultáneamente.

Reúne danza-teatro-pintura-poesía-canto-acrobacia... Hace lo que el arte oriental: engloba en un solo bloque de energía creativa todos los mensajes y sensaciones necesarios para afectar el espíritu.

Nueva Danza se llama ahora la temporada de los grupos jóvenes independientes en la sala Covarrubias. Es lo mismo que neoexpresionismo actual. Es lo mismo que la ruptura con la

danza pura que ya es insuficiente para cargar de contenido emocional el gesto y el movimiento de los cuerpos. Es lo mismo que la corriente más fuerte, consistente y conveniente de los últimos 30 años. Se dice que hubo una época de oro. Qué diría Miguel Covarrubias si se levantara de su tumba. Diría que la danza de los cincuenta fue sólo un arranque, como lo asienta Santos Balmori. Los que no vivimos aquella etapa sabemos que se empieza a gestar otro momento cumbre para la danza mexicana. La danza de los jóvenes, arraigados a la tierra, a la cotidianidad, como fue la danza de mediados de siglo. La diferencia entre ayer y hoy es el aumento de recursos escénicos, técnicos, interpretativos y la posibilidad de ser críticos sin ser panfletarios. Yo diría que los jóvenes coreógrafos volvieron a ser los arqueólogos de los arquetipos universales que corren por nuestras venas, sin temor a descubrir descargas emocionales ocultas, reveladoras de la propia y personal vulnerabilidad ante el mundo.

¿Por qué danza-teatro?

Los jóvenes coreógrafos mexicanos de la danza-teatro, casi todos independientes, han sido formados en su gran mayoría a partir de la técnica Graham, o son seguidores —muy pocos— de la línea Cunnigham/Nikolais, o saben de la existencia de la corriente Humphrey/Limón, si no es que se entrenan dentro de esta escuela. Todos han pasado alguna vez en su vida por una clase de ballet. Todos, o una gran mayoría, han disfrutado de la danza por los valores implícitos, inherentes a la danza misma, sin recurrir a su lenguaje para expresar otra cosa que no sea el impulso de la dinámica coreográfica.

Hace escasamente tres años que esta última generación de coreógrafos empezó a transformar ese gran continuo relámpago de energía emocional que es la danza “pura” o “abstracta” en algo más concreto, con referencias directas, claras y fácilmente definibles alrededor de temas de la vida cotidiana, de la política, de la historia. Estos coreógrafos se convirtieron en espejos directos para el espectador. El contenido emocional de las obras fue desmenuzado y exaltado. Cambió el vestuario y la escenografía, que se hicieron más cotidianos. El coreógrafo frenó la estilización gratuita, el adorno banal, sin contenido, de la danza formalista, “pura”, y pasó del abstraccionismo al realismo, al neoexpresionismo.

Este cambio de dirección coreográfica es mundial. En Alemania se le llamó desde un principio danza-teatro, y coincidió

con la muerte, en 1973, de Mary Wigman y John Cranko. Al mismo tiempo, Pina Bausch fue designada para dirigir el Ballet de Wuppertal, y con ella se origina el rompimiento definitivo frente al formalismo del ballet clásico, que sostiene aún su influencia en varios medios culturales.

La danza-teatro, a partir de Pina Bausch, es la creación alrededor de lo que motiva/mueve a la gente a actuar como actúa, y no a partir del movimiento mismo. En términos generales, esta propuesta se traduce en un lenguaje neoexpresionista que refleja la evolución de la técnica y la estética contemporáneas. Además, con o sin la autorización de los coreógrafos, esta nueva y antigua catalogación es en realidad una herencia cultural de siglos atrás. La danza-teatro siempre ha existido y el expresionismo puede reconocerse incluso en un cierto tipo de escultura prehispánica. Lo determinante de la danza-teatro del siglo XX —porque danza-teatro es también *Giselle* o *El lago de los cisnes*— es su fuerte oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos momentos de la danza mundial. Además, cada vez que amenaza la presencia de una guerra, cada vez que el ser humano necesita aferrarse a la vida porque está a punto de perderla, aparecen el expresionismo y la danza-teatro.

La entrada al siglo XXI se nos presenta apocalíptica. La danza-teatro es la suma de todos los recursos escénicos contemporáneos —no sólo dancísticos— para recrear, traducir esa energía social, humana, en lenguaje estético.

Los críticos alemanes y estadounidenses no parecen ponerse de acuerdo al respecto. Recientemente hubo un encuentro alrededor de la danza-teatro en la Brooklyn Academy of Music. Ahí se gestó el epicentro de la discusión más acalorada de los últimos 50 años dentro del contexto de la crítica mundial. La pregunta era: ¿es la danza-teatro una danza menor?, ¿un teatro menor?

Jamás se llegó a una conclusión. Sólo hubo acusaciones por parte de los alemanes respecto al atletismo de la danza estadounidense; críticas de éstos respecto a la densidad y politización de la danza-teatro alemana. Se habló de la excesiva violencia, de la falta de secuencias coreográficas elaboradas, del pesimismo ale-

mán respecto a la relación humana. Por el contrario, los alemanes no pueden entender cómo los coreógrafos neoyorquinos, conviviendo cotidianamente con la deshumanización visible de las calles, del *american way of life*, no reflejan esa realidad en sus danzas. Es más, la niegan por completo. La ignoran. Como si no existiera.

Nunca se pusieron de acuerdo.

Parece que la danza-teatro tiene fronteras geográficas y culturales muy definidas. Eso sí quedó claro.

Eugenio Barba y los coreógrafos de danza-teatro

Durante cinco días se anduvo a *Caballo de plata*. Durante cinco días cerca de cincuenta coreógrafos de danza-teatro trabajaron ocho horas diarias con el director teatral Eugenio Barba, contratado por la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Durante cinco días se navegó en la materia viviente... Fueron cinco días en los que se improvisó alrededor del tema *Caballo de plata*.

Se habló de la sangre, de la piel y del color de la sangre. Se habló del concepto "estar en vida", que es muy distinto a un cuerpo que vive. Se habló de lealtad y traición, de los hechizos del tejido que es una estructura teatral y dancística; de la injusticia existencial y del perfil emocional de cada paso; de la polifonía de tensiones que es el cuerpo y de ese caballo de plata que es el bailarín, un conjunto de fuerzas orgánicas, energías que constituyen toda su animalidad, a la vez pulida, esculpida, como si fuera un metal precioso mediante la técnica y el entrenamiento. Sólo hay un peligro: que esa técnica, que los hace alcanzar el preciosismo, sofoque la vida.

Eugenio Barba invitado a trabajar con los coreógrafos de danza-teatro porque sus espectáculos son teatro-danza. Su conocimiento de la anatomía del actor es el mismo que el de la anatomía del bailarín. Su filosofía, su técnica para el actor es la misma para todos. Su explicación del espectáculo vivo, "que

fascina", parte de la explicación del organismo viviente. Electrones, átomos, células y materia es la visión microscópica de la organización de la energía de las relaciones, de los significados. El espectáculo es un organismo vivo, palpitante, que se debe proteger y cuidar para que no muera, para que no pierda su sangre. Su piel debe mantener el nervio encendido, la corriente de energía que intensifica el color de la sangre. Cuando la sangre se coagula o se derrama, el organismo muere.

Si el cuerpo es una polifonía de tensiones, éste debe recrear la continua vibración de la vida en los ojos, en las manos, en el torso, en los pies, en la voz.

Eugenio Barba trabajó cinco días con los coreógrafos desmenuzando cada secuencia, cada acción, resolviendo si el movimiento del bailarín está enraizado en el organismo o es simplemente la forma externa, la consecuencia del entrenamiento mecanizado. A partir de esta experiencia hubo una suerte de parálisis, una desorientación, porque las respuestas aprendidas de antes ya no funcionan. Y esto es esencial, porque es el nacimiento que conlleva todo el dolor del parto. La desorientación, dice Eugenio Barba, es la mejor señal de que nos estamos reorientando. La experiencia anterior es utilizada de manera distinta.

Eugenio Barba dijo a los coreógrafos: "Al hacer danza-teatro ustedes no tienen que renegar de la danza. Ustedes no tiene que hacer teatro sin lograr un código, una expresión que confirme su condición orgánica, que vaya más allá de lo hasta ahora alcanzado. No hagan teatro. Hay tanta miseria ya de por sí en el mundo del teatro, que ustedes no la van a aumentar." Y exhortó a los coreógrafos a inventar un nuevo tipo de dramaturgia para encadenar las acciones y sus significados. "Yo propongo que ustedes, conservando el nervio de la danza, humanicen mucho más el movimiento. Sólo se trata de dar unos milímetros más de su personalidad."

Al quinto día hubo una última exhortación: utilizar la desorientación para redescubrir el valor de la danza, para elevarla a mayores alturas, para que como generación de coreógrafos puedan continuamente enamorar al otro con su trabajo.

La pantorrilla de los egoístas

La pantorrilla,
de los egoístas,
es un alba de sombras,
que anduvo en el viaje
de puro mar,
en memoria de un soliloquio
para crear, mediante combustión lenta
un paisaje en disminución...

Es decir: los temas de la danza joven contemporánea de México son la suma de la incoherencia o de la lucidez creativa. Uno, o lo otro, encierran a las obras de la temporada *Estrenos '87*, en la sala Miguel Covarrubias.

A la sala Covarrubias se entra ahora como a un microscopio para encontrar los microbios que se están comiendo a la nueva danza mexicana. También se puede ver, en forma agigantada, las células de las enzimas que son la base de la nueva y fresca vida escénica.

Los microbios para algunos de los autores de danza-teatro son la ausencia de rigor coreográfico junto con la ausencia de una dramaturgia igualmente rigurosa: esto produce un vacío y se traduce en la falta de precisión del lenguaje que es el tránsito de la idea a la forma, que transforma lo inmaterial en material. Los microbios son el desconocimiento del oficio para elaborar detalles

que son matices, texturas, dinámicas que definen el perfil de la imagen y el significado del movimiento. Con la gestualidad gratuita, las generalidades (trazos indeterminados) que pretenden transmitir anécdotas concretas. El espectador se pierde por falta de acciones suficientes que lo guíen.

Las células de las enzimas que propician la vida escénica están en la vulnerabilidad emocional de los coreógrafos. No hay máscaras que impidan la penetración de todas las fuerzas de la vida. Las células son la construcción de una dramaturgia personal que rompe estereotipos que se acerca cada vez más a la realidad del coreógrafo y de México, con el consecuente alejamiento de la danza pura, abstracta, impersonal. También son la investigación autobiográfica y formal, el desbaratamiento de la solemnidad, la revalorización del sentido del humor.

En la primera noche de *Estrenos '87* se presentaron varios grupos, entre ellos los pioneros de la joven danza independiente: Cuerpo Mutable, Compañía Romero-Domínguez, ambos producto y resultado del exForion Ensemble que le abrió las puertas a un nuevo enfoque de la mexicanidad contemporánea, lejos del cliché, del folklorismo romántico. También le permitió a esa generación burlarse a secas de la solemnidad añeja de la coreografía de los años sesenta y setenta.

Con *El viaje*, del Cuerpo Mutable, se reafirma esta burla que algunos espectadores toman demasiado en serio y otros sencillamente disfrutan: desde el partido de fútbol que apasiona a los personajes y los conduce a la muerte cuando se produce el accidente automovilístico, hasta la entrada por la hojarasca del otro mundo, donde se desarrolla la ceremonia del recinto de sangre hirviendo de muertos recién paridos, donde se saborea el pollo desplumado y el corazón ensangrentado, pasando por las riñas que también forman parte del limbo... en fin.

La *Pantorrilla*, de Jorge Domínguez, guarda sutilmente esa irreverencia hacia la coreografía solemne, densa, pensada que quedó atrás. Así, se le podría preguntar al autor los alcances metafísicos y físicos de una pantorrilla y respondería con su obra: un juego preciso de prestidigitación, de ritmo, de espacio y



Cuerpo Mutable: Jorge Domínguez.

dinámicas entrelazadas como se entrelazan los elementos de un acertijo. La nitidez de este ejercicio posmodernista se impone.

Esa misma línea de trabajo tuvo Eva Zapfe antes de morir. La reposición de su obra *Combustión lenta* es otro acertijo rítmico que interpretan Rosa Romero y el nuevo elenco de la compañía. La presencia de la obra no pesa tanto como la distancia entre Rosa Romero y sus acompañantes, que la siguen como los pollitos a la gallina, experta ésta en los secretos y *an-danzas* del foro y guía de la inexperiencia de los casi recién nacidos al mundo escénico. Con esta presentación queda claro que Rosa Romero, por sus cualidades extraordinarias como bailarina, está condenada, o más bien destinada, a subir sola al Olimpo, o a hacerlo acompañada de alguién que pueda igualar sus fuerzas.

El mundo del arte es el mundo de los egoístas. No hay democracia participativa cuando no hay un mismo nivel de comunicación, de sensibilidad, de visión, de presencia. Sobre el foro siempre sale desnuda la ley del más fuerte. La pantorrilla de los egoístas es la que corre tras mares y montañas. Los demás se quedan atrás, instalados frente a una cueva.

El *Maratón '87* es un microscopio para ver las mejores pantorrillas... de los egoístas... que andan de viaje.

Un diamante que toma café turco

Hay espectáculos que tienen el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. Se han quedado sin defensas, sin fuerzas, sin tensión, y los microbios que están devorando a la joven danza mexicana acaban con ellos. Esos microbios son la literalidad y obviedad de los planteamientos; la falta de una estructura que sostenga la historia o el tema; el abuso de los estereotipos; la ausencia de un pensamiento preciso que se traduce en matices, transformaciones y contrapuntos; la falta de tensión emocional en los movimientos y por tanto la incoherencia en la sucesión de los hechos y acciones; la cercanía a la laxitud de la cotidianidad que no da oportunidad al espectador de sorprenderse, de utilizar su imaginación, de fascinarse con la magia de lo no evidente.

Dentro de la temporada *Estrenos '87*, que se desarrolla en la sala Miguel Covarrubias, se presentan los grupos jóvenes de México. Reflejo Danza, conjunto que dirige Raymundo Becerril, presentó la obra *¿Dónde se embarró la gula de raspar que no salió por donde hierve?* Bien. ¿Se trata de hacer alarde de la incoherencia visual y temática? Salvo en el fragmento que titula *Los egoístas*, descubrimos el ingenio y potencialidad creativa de Raymundo.

El bailarín, en general, está acostumbrado a utilizar un código independiente o ajeno al significado de la idea que quiere proyectar. Y mientras encuentra otro código que traduzca la idea inmaterial en la forma visual recurre a lo más fácil, que es el

lenguaje flácido de la cotidianidad, un lenguaje literal, casi pantomímico. Quiere personalizar el movimiento y utilizar la palabra y el texto sin conocer las técnicas teatrales para hacerlo. Lo que vemos, por tanto, es acción sin recreación o elaboración. Se olvida que la primera ley del teatro es negar la evidencia, es agigantar la energía, teatralizar los cuerpos, en fin, ser hechiceros administrando las fuerzas escénicas en tal forma que se lleve al espectador a estar "fuera de sí".

Si la danza-teatro pretende romper con los estereotipos des-humanizantes, si quiere acabar con la danza como una ilustración de la música y encontrar el nuevo perfil emocional de la mexicanidad contemporánea, si pretende elaborar una dramaturgia personal que estructure las obras en una forma cercana a la realidad, es imperativo que el coreógrafo joven resuelva una esquizofrenia heredada de las academias, es decir, el movimiento que no ha sido penetrado por el pensamiento, la razón que no dirige con precisión y lucidez la intuición orgánica del cuerpo, la voluntad que anda a ciegas.

Lo grave es que la confusión y el desparramo que se transforman en bandera o se erigen como razón suficiente para presentarse en un escenario. Es como si la autora de esta crítica decidiera arbitrariamente utilizar este espacio para hacer gala de su propia incoherencia creyendo que el mismo espacio va a darle legitimidad a su esquizofrenia, que bien podría expresarse en el texto sobre "un diamante que toma café turco extraído de las entrañas de un unicornio encontrado es uno de los rincones perdidos de las noches de Arabia en los tiempos en que los diamantes también sabían a miel para quien los probara con el deseo subjetivo de conocer las esencias orientales más exquisitas y ajenas al paladar del ciudadano común".

Si el lector entendió, bien; y si no también.

Esta distancia, esta disociación entre el artista y el público es lo que algunos casos se está generando, contrariamente a los propósitos de otros coreógrafos de la danza-teatro que son precisamente dejar atrás la abstracción para acercarse cada vez más a la realidad y por tanto al espectador.

Hay que aclarar que danza-teatro no significa fomentar la esquizofrenia occidental, sino más bien resolverla mediante la integración de las emociones con la capacidad mental de darle orden a las intuiciones orgánicas. Danza-teatro no es un híbrido sino una cápsula de energía concentrada, mucho más fuerte que la danza pura o el teatro. Danza-teatro no es vacilada ni ausencia de rigor, sino la responsabilidad de dominar la precisión y el detalle que son característicos del impulso teatral —énfasis en la caracterización de los personajes y situaciones—, junto con la fuerza emocional y cinestésica de la danza. Danza-teatro no significa perder el nervio de la danza ni la personalización de las emociones del teatro para dejar al espectador en el vacío; no son chispazos sueltos, desencadenados, abandonados al arbitrio y descontrol.

La responsabilidad de todo coreógrafo que quiere ganarse el derecho a subir a un foro, sea formalista, abstraccionista, expresionista, posmodernista, romántico, surrealista, mexicanista o universalista, naturalista o lo que fuere, es ante todo un conducir al espectador hacia una expansión de su mente de su experiencia vital. Es conducirlo hacia sí mismo, hacia la reflexión una vez que lo ha hecho salir “fuera de sí” mediante el éxtasis del hechizo: tenga una visión política, social, historicista, fatalista, egoísta, mística o esotérica del mundo, su responsabilidad es fascinar al espectador construyendo una dramaturgia personal, una arquitectura de energía, de tensiones que crecen mediante un desarrollo lógico, coherente, que el espectador puede leer con facilidad. Si no hay energía teatralizada, no hay defensas contra los microbios del teatro, y el espectáculo muere a pesar del talento intuitivo del autor.

Los pétalos del unicornio

El péndulo que marca el ir y venir de la joven danza mexicana, ahora exhibiendo sus *Estrenos '87* en la sala Miguel Covarrubias, toca los extremos de la anarquía y la calculada delicadeza. Unos coreógrafos hacen sus obras como si fueran un aullido de imágenes y otros como si estuvieran acariciando un corazón hecho de porcelana antigua. Unos traen toda la fuerza de la vida en su estado silvestre de explosión; otros contienen civilizadamente el impulso dentro de la pulcritud de la forma. Unos parecen unicornios, otros son pétalos de rosa.

También hay quienes han reunido ambos extremos en una nueva opción: la de los pétalos del unicornio. Son aquellos coreógrafos que entregan toda su fuerza salvaje y su vida a un objetivo claro y preciso, racionalmente controlado, sometido a sangre fría: actúan como los *kamikaze*, cuya fuerza es tanto más poderosa cuanto la nitidez de su blanco se conserva intacto.

Valga esta introducción para hablar de tres tipos de coreógrafos hasta ahora detectados dentro de la temporada de *Estrenos '87*. Tendríamos que ver al Ballet Danza Estudio y Contemporánea como los pétalos de rosa; A la Vuelta y Reflejos como los unicornios silvestres; Nómade, CICO, Cuerpo Mutable y Compañía Romero-Domínguez como pétalos de unicornio.

Lo justo sería decir que todos los grupos hasta ahora presentados han sido pétalos de unicornio pero en forma discontinua,

interrumpida, efímera, con hallazgos perceptibles en una sola obra de todo un programa completo.

Los grupos que son pétalos de unicornio, a pesar de sus altibajos, conservan esta naturaleza mediante un lenguaje muy personal de expresión, lo que significa haber trascendido la confusión que provoca el rompimiento con el pasado tradicional, así como el apego a una convencional sabiduría del cuerpo que resuelve muchos problemas coreográficos con extrema facilidad. Basta —para mucho conjuntos— conocer bien un estilo y una técnica, inventarle un juego bizarro de luces, cubrir de chaquira y lentejuelas los cuerpos de los bailarines para reproducir sobre el foro una sesión sofisticada del entrenamiento, como la que vería en un salón de clase.

Para otros conjuntos, basta romper con la técnica y estilo aprendidos en las academias, llenar el espacio vacío con frases inconexas, sustituir los estereotipos y automatismos formales con un desparpajo o naturalismo desangrando, igualmente inconexo, hacer una descripción visual, plana y literal de hechos reales —como lo haría un reportero de información general— para entrar, sin visa ni pasaporte, al país de la energía teatral.

Uno de los trabajos más claros y maduros que hemos visto hasta el momento no corresponde a un coreógrafo ni mexicano ni joven. Pertenece a Jeff Duncan, quien visitó México con la beca Fullbright. Su obra *Paisaje en disminución*, interpretada por bailarines del CICO, domina los secretos de la alquimia visual y se enfrenta a las leyes del foro con la espada desenvainada que es un oficio certero. Hay una emoción contenida, a casi imperceptible; más bien empedrada. No hay grandes destellos de energía sino un equilibrio matemático que controla la contención de la fuerza. La obra no tiene nada que ver con el mundo de la joven danza mexicana. No es una exploración formal ni una explosión emotiva ni visual; es la afirmación de un coreógrafo que ya sabe cuál es su camino; con un fuerte acento en lo formal e intelectual. No visualizo a Jeff Duncan en medio de una catarsis coreográfica ni en medio de una oda a la alegría.

El mismo rigor lo vemos en *Alba de sombras*, del grupo Nómade, en *Memoria de un soliloquio*, de Contempodanza, en las interpretaciones de Rosa Romero, en la irreverencia del Cuerpo Mutable, en las profanaciones de Jorge Domínguez. El rigor es la fuerza del *kamikaze*; es la alquimia organizada a sangre fría para luego despertar tempestades. El rigor de la matemática física que produce la electricidad y los relámpagos. Es la espada desenvainada que se enfrenta a las garras asesinas de las leyes del foro, y es lo que permite que el rinoceronte se convierta en unicornio.

Los felinos cósmicos atacan de nuevo

Es muy sencillo. Picar los ojos de los espectadores con una retrospectiva de la danza despierta recuerdos adormecidos.

Cuando el Forion Ensemble se creó en la década de los setenta todos sabíamos que una nueva generación de coreógrafos inauguraba *otra* danza en México. En la sala Covarrubias de la UNAM vimos lo que un grupo independiente encabezado por Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Lidia y Rosa Romero, entre otros, asumió como la mexicanidad cosmopolita contemporánea. Hace diez años los integrantes del Forion conocieron los secretos de la técnica de Alwin Nikolais y Merce Cunningham, fundamentalmente, y con esa matemática muscular, rica en transformaciones y malabarismos cinéticos, se apropiaron del vuelo de su propia imaginación como quien se agarra de un bejuco para saltar de un árbol a otro, cruzando ríos, abismos y montañas. El Forion Ensemble, que ahora rinde homenaje a la desaparecida Eva Zapfe, nunca tuvo miedo de hablar de una mexicanidad a partir de sus integrantes. Se olvidaron de las consignas simbólicas de la demagogia, ignoraron las abstracciones filosóficas de la identidad nacional, se desprendieron de la obligación de entrar en el vértigo de la universidad a ultranza.

No hubo en ese momento jóvenes coreógrafos tan atentos al zumbido de su mundo interno. Muchos le llamaron a esto egoísmo puro. Cuando la mayoría quería depender del subsidio oficial

y andaba “humildemente” tras la perfección de la forma ajena prestada, autoincinerándose como creadores, los integrantes del Forion Ensemble andaban como *felinos cósmicos* —esos que ven los niños en la tele— lanzando rayos y centellas por las oficinas de funcionarios públicos para afianzar sus girar al extranjero, para defender su independencia con funciones bien pagadas, cobrando lo que nadie se atrevía a cobrar entonces porque desde un principio valoraron su trabajo nuevo y osado. Los *enfants terribles* fueron satanizados y adorados simultáneamente. Burócratas con pretensiones de sensibilidad artística y coreógrafos que más bien especulaban con la danza se sintieron agredidos frente a tal derroche de autoestima y placer de sí misma. Viajaron a Cuba, Japón, India. Quién sabe a dónde más, pero así fue su confianza personal, así su arranque de *amos del universo*.

Ésta es la imagen que tengo del ex Forion Ensemble, ahora resucitado en su repertorio para picarle los ojos y la memoria al espectador. Fue la forma de decirle a los jóvenes de hoy que la nueva danza no es tan nueva, que ya tiene su historia. Fue una forma de transmitir el conocimiento de una generación a otra para que los coreógrafos recién salidos del horno conozcan conquistas, asuman responsabilidades, disfruten hallazgos y descarten tantos mediterráneos e hilos negros como resoluciones válidas.

Ahora que el Forion Ensemble revive obras de Rosa Romero (*Punto de reunión*, 1981), Lidia Romero (*Historia como cuerpos*, 1980), Jorge Domínguez (*Nadie me quiere así*, 1977) y Eva Zapfe (*Pendular*, 1977 y *Combustión lenta*, 1981) con un grupo de tiernos tortolitos importados de un taller de Tijuana según tengo entendido, vemos el origen de ese egoísmo coreográfico tan saludable que ha alcanzado su clímax, diez años después, es decir hoy, en obras como *Siete serpiente* y *Golpe de gracia*.

Aunque el Forion Ensemble se haya escindido en dos grupos: Compañía Romero-Domínguez y Cuerpo Mutable, los coreógrafos fundadores siguen siendo la misma familia y la misma conciencia colectiva a partir de sus distintas individualidades. Ahora no vale la pena enjuiciar las obras hechas hace diez años

—más bien sería impertinencia crítica—, porque lo que cuenta es encontrar las semillas de los árboles crecidos. Semillas en las que están presentes la elaboración del movimiento, la investigación precisa, la huella personal del coreógrafo. Si algunas obras se comen a otras es más que nada porque los tortolitos recién iniciados en la interpretación escénica se dejan comer. ¿Quién puede bailar al lado del preciosismo de Rosa sin quedar hecho polvo? ¿Cuánto tiempo se requiere para adquirir fuerza y personalidad de una *doña* como Lidia Romero? ¿Quién tiene la presencia física de Jorge Domínguez? Muy pocos.

El nuevo ataque del Forion Ensemble tiene de todo: el embrujo misterioso de *Historia como cuerpos*; la fascinación del lenguaje corporal del *Pendular*; los juegos más o menos libres de *Punto de reunión* y *Nadie me quiere así*; el álgebra cinética de *Combustión lenta*. Todo tipo de armas, elaboradas con meticulosa atención. Se ve trabajo serio y comprometido con el zumbido del mundo interno del coreógrafo. En las semillas de esta retrospectiva está la huella de los *felinos cósmicos*.

Himnos y antorchas

La vida de un espectáculo depende de la sangre del artista. Depende también del oxígeno en la sangre. *Himno*, que llevó a Pilar Medina hasta el foro de Bellas Artes —insólito reconocimiento por parte de las autoridades de una solista joven e independiente. Primero creció dentro de la placenta y luego se quedó en las venas de la coreógrafa para beberse hasta la última gota de su sangre y de su oxígeno. Cómo sería que, de tan bien nutrido, el espectáculo aguantó el foro de ese mausoleo. Ni se le vinieron las diablas encima, ni pesaron demasiado los telones, ni saltaron los espectros que invariablemente invaden el espacio cuando un espectáculo es débil, ni crujieron las maderas del piso, ni se quedaron las butacas vacías.

Aunque *Himno* ya es para muchos la principal cara de identidad de Pilar Medina o, como dicen en los bancos, es su *master-card*, muchos fuimos a Bellas Artes para ver otro espectáculo: el enfrentamiento de antorchas entre Pilar y el gran monstruo de energías invisibles que duerme en el foro y despierta cuando invaden su espacio. Queríamos ver el batir de espadas entre *Himno* y el derecho de pisar el escenario más terrible de México: el que puede ser un pedestal o un sarcófago según se gane o se pierda la contienda.

Para los que conocemos *Himno* como la voz de nuestra propia conciencia, este otro espectáculo subliminal, también invisible, fue tan excitante como abrir un baúl de tesoros, sumergido en el



Pilar Medina.

fondo del mar. Y esa sensación o experiencia sólo la puede brindar Bellas Artes.

Pero los que fuimos a ver el baile de las antorchas —y no por curiosidad morbosa, sino por placer estético—, también tuvimos que entrar al Palacio de Bellas Artes con los poros de la piel bien abiertos, sin conclusiones anticipadas. Fuimos con la mente de un niño. No hay de otra.

Y con la mente de un niño nos metimos dentro del organismo vivo que es una coreografía y transitamos por algo muy semejante a aquella aventura de Julio Verne, *Viaje al centro de la tierra*, y vimos cómo hay un rigor científico en la estructura de la obra y cómo hay múltiples detalles que permiten una lectura clara de los significados.

Hay otros momentos que son como colchones emocionales de la bailarina. Vimos cómo en esa batalla de energías, que no se visualizan pero que lo determinan todo, Pilar sacó su espada de fuego, aire, tierra y agua, y con ella hizo añicos a su contrincente.

Vinos lo que en términos profesionales se denomina un absoluto dominio escénico.

Himno, por tanto, ya tiene privilegios que son su propia cárcel. *Himno* ya no podrá enfrentar batallas minúsculas, inferiores... porque ya ganó la mayor. Además, *Himno* ya se bebió toda la sangre de Pilar Medina. Hasta la última gota. Y si la coreógrafa ya le dio a su espectáculo lo mejor de sí, *Himno* ya no se contenta con menos. Otro tipo de sangre lo mataría. Es el problema de haber probado el mejor fruto. El organismo se vuelve exigente. Y delicado y frágil.

Lo importante es que Pilar ya comprobó que su oficio puede someterse a una prueba de fuego... de antorchas. Comprobó que su lenguaje es suficientemente claro, preciso, como para arriesgarse a pagar ese precio tan caro que tiene que ver con la capacidad o incapacidad de dominar, conquistar y triunfar sobre las leyes de ese universo/espejo que es un foro. Aceptar la conquista o la derrota es el precio. La responsabilidad es abrumadora.

Bellas Artes es una Meca, y también una medida. Ahí Pilar creció los metros necesarios para tocar su triunfo.

La voz en los pies y en la garganta

Otra vez podemos hablar de los pétalos del unicornio. Son los coreógrafos que a sangre fría controlan el desparpajo o la emoción o la explosión visual. Que logran la integración cabal entre el músculo, y el corazón y la mente, que son meticulosos para diseñar el detalle, las características particulares de la forma, mientras que la fuerza motriz es un volcán que no desparrrama su lava sino que la atrapa en su turbulencia. U.X. Onodanza es un caso concreto.

Hay lava que luego se convierte en un cubetazo de agua fría, como el que le cayó encima a algún espectador del Festival de Danza en San Luis Potosí y por el cual hubo tanta protesta. Ahora el cubetazo se ha convertido —en el Distrito Federal— en un leve asperjeo que recibimos con cierto temor. Afortunadamente el que se empapa es el bailarín —durante la temporada de *Estrenos '87*. El temperamento de azufre que traen ahora los jóvenes coreógrafos —y con más razón los independientes— se traduce muchas veces en una sacudida al público, aunque sea bañándolo. Por lo menos es un elemento de sorpresa. Dejémoslo ahí. Es un detalle más entre los muchos que administra el coreógrafo Raúl Parrao con la suficiente claridad y precisión para que el público no se pierda en la lectura de una danza ejecutada a todo vapor.

Por lo pronto Onodanza es el grupo que dentro de la tempo-



U.X. Onodanza. Fotografía: Gerardo Bastón.

rada en la sala Covarrubias ha utilizado la voz de los bailarines articulando eficazmente la lógica del pensamiento con la lógica del músculo. Raúl Parrao es el primer coreógrafo que está dentro de la danza-teatro sin renegar de la danza, lo cual es maravilloso. Por lo general, cuando los bailarines emiten un sonido o pronuncian palabra viene el cortocircuito y se paraliza el tobillo, el torso, la pantorrilla, el cuello. Esto es desastroso porque el espectáculo, entonces, pierde sus defensas y sufre un colapso.

La función que ofreció U.X. Onodanza en la sala Covarrubias es un *casi* espléndido encuentro de la voz con el movimiento, porque todavía la energía del cuerpo es más fuerte que el entrenamiento de la voz, que también requiere de entrenamiento. Y esto lo pasan por alto los bailarines, cuyas voces son planas, sin matices ni cambios de dinámica. La voz es otro cuerpo, tan cargado de electricidad emocional como el cuerpo físico, y los bailarines niegan su voz. La frenan, la ocultan, no tiene color ni ritmo. Las mejores voces de la danza son la de Graciela Cervantes y Graciela Henríquez, pero son un caso aparte, ya que su primera

madre fue el teatro. Otro caso ejemplar en este sentido fue el homenaje a Jean Genet de Jaime Blanc.

Pero los U.X. tienen la más firme dramaturgia o estructura alrededor de la cual se enloquece. Se enloquecen con los colores, la audacia, la inventiva, la farsa, la comedia, la ironía, y gracias a esto pueden revolucionar el movimiento. El ejemplo más claro está en el estreno que presentó la compañía: tres mujeres que se limitan a moverse o sacudirse de la manera más interesante en que se puede sacudir o rascar un ser humano, al igual que la forma como liberan su cuerpo en *Sin puertas ni ventanas*, o como se desplazan en *Héroes*. Ahora sí que podemos hablar de un rigor manejado a sangre fría para ser irreverente y definir una personalidad propia de grupo, una estética teatral limpia, radical en su coherencia. Y el medio cohesionador es un cuerpo —muchos cuerpos— rigurosamente entrenados, capaces de echarse a la bolsa el llamado teatro total cuando se fortalezca el trabajo de la voz, esa presencia irrisible también llena de formas y contenidos que hay que esculpir con la misma precisión que se esculpe un cuerpo vivo o una piedra.

Sin metáfora de mujer

El CICO no es una agrupación feminista. Es el Centro de Investigación Coreográfica del INBA, pero es un núcleo de cirujanas en el mundo de la mujer. Las obsesiones de las coreógrafas coinciden. El programa del grupo presentado durante la temporada *Estrenos '87* es un encadenamiento de todo tipo de imágenes feministas: mujer/bandera; mujer a medias; mujer/escudo; mujer/mártir; mujer/cadáver; mujer/muñeca; mujer que ruge; mujer sin rostro, con o sin torso, con o sin pelvis; mujer sin cabeza; mujer con espuelas...

Pareciera que los hombre que han entrado y salido del CICO han pasado como sombras. Primero les atrae el canto de las sirenas, luego se espantan cuando las sirenas ya no cantan sino que echan rayos y centellas por la boca cuando proponen un tema coreográfico.

Pareciera también que *ser* mujer es un tema que fascine o atormente a las mujeres, lo cual está plenamente justificado ya que el desamor y la insatisfacción son el denominador común de una gran parte de la población femenina. Aun los momentos de plenitud son tan espectaculares —la maternidad, por ejemplo— que vivir dentro de la piel de una madre, amante o hermana es un electrochoque cotidiano.

El programa de CICO, lleno de mujeres que interpretan a otras mujeres, abrió con *Museo de cera* de Ana González, luego

vino *Y se secó por desamor*, de Jacqueline González, para finalizar con *Eva, un símbolo*, de Mercedes Vaughan. Tras este repertorio se concluye que Lupita Palomera ya no existe; que la más cruda es Ana González; la más patética, Jacqueline González; con gran soltura y sentimiento del humor para plantear la animalidad e idealismo de la mujer, Mercedes Vaughan; la más preocupada por una danza formal con perfil de mujer, Liliana Valle. Se percibe en todas un estilo muy libre que permite dos cosas: agregar a la danza cuanto recurso sea necesario para apoyar la especificación del tema y el aprovechamiento de la técnica para ofrecer un espectáculo preciso. Si hay algo que tienen las mujeres del CICO es claridad, aunque la elaboración coreográfica en ocasiones sea mucho más plana que la complejidad o densidad del tema planteado. *Y se secó por desamor* tiene este detalle. La ansiedad que provoca la obra no es tanto por las palabras de Silvia Plath como porque el martirio encerrado en el poema carece de suficientes acciones visibles que lo traduzcan. Es mayor la intención y concentración íntima de la emoción que la proyección física de la energía de esa emoción. En este sentido *Museo de cera* es lo suficientemente visual como para que los cuerpos sean la idea y la piel sea la palabra, la acción, la intención. En ambos trabajos hay mujeres que se retuercen en su infelicidad, en sus deseos insatisfechos. Es la historia de la humanidad contada en pocos minutos.

Círculo cerrado y *Eva, un símbolo* tienen la virtud de presentar un tema tragicómico en forma totalmente placentera, el tema de la mujer es tragicómico cuando es ella la que se encarga de engendrar un mundo que luego le disgusta, la desprecia y explota.

El CICO no es el reino de Lupita Palomera. La que más se acerca a una visión más optimista de la mujer es Liliana Valle. Es la única que toma en cuenta la posibilidad de que la mujer cuente con escasos instantes de felicidad, en el sentido de gozo libre y transparente, y ésa es la frescura que tiene su obra *Círculo cerrado*. También es la que más se acerca a la metáfora sobre la mujer. Las demás coreógrafas son realistas; le llaman al pan, pan, y al vino, vino.



ooo: Teresa Tostado, Georgina Gutiérrez y Cecilia Alvarado.

Ya no hay espíritu para las metáforas sobre la mujer. En este terreno nadie le ganó a Lupita Palomera interpretando a Agustín Lara. La idea veloz, la acción directa, realista, es la tónica de los jóvenes coreógrafos.

Nace una compañía

Enterar a la Casa de la Paz, de la UAM, es como entrar a la cueva del lobo. Sólo con antorchas flameantes puede domesticarse al animal hambriento que yace en el foro, dispuesto a devorarlo todo, especialmente si de danza se trata.

Ahí se dio a luz a una compañía: Metrópolis, que dirige Rodolfo Reyes Cortés. Fue un nacimiento azaroso, amenazado por la adversidad misma del foro, que expulsa y repele todo calor humano. Insisto: sólo con fuego podría ser vencida la fuerza que oprime. Los escenarios, de por sí, son tierras vírgenes y salvajes que deben ser conquistados y habitados por la fuerza, porque no se dejan fácilmente. Pero tienen su nobleza. Una vez sometido el enemigo, se convierte en el cómplice más extraordinario. Sin embargo, hay algo extraño en el foro de la Casa de la Paz: no puede ser cómplice.

Nació Metrópolis en medio de la oscuridad de esa cueva y poco pudo verse. No se sabe aún si el recién nacido tiene ojos claros u oscuros; no se sabe cuánto pesa, a quién se parece. Podemos aventurarnos y predecir, por medio de un examen superficial, que su esqueleto tiene huesos sólidos, aunque su piel es aún tersa y frágil.

Vamos a traducir. La compañía tiene diez elementos, de los cuales unos seis proyectan el vigor necesario para seducir al espectador, para vender y domesticar el poder de las energías escénicas que son la columna vertebral del grupo.

Metrópolis está constituido por obras fundamentalmente formalistas, se acerca más a una compañía de corte neoclásico que a una de danza contemporánea. Salvo la obra *Mujeres*, de Marco Antonio Silva, y la pieza *A ti*, de Apolinar Pérez, coreografías en las que hay un mayor énfasis en la relación dramática de los bailarines, el resto de las obras tiende a dejarse llevar por el fluir formal/emocional del propio nervio interior de la danza. Si bien no hay "danza pura", porque detrás de todo movimiento hay una motivación humana, el énfasis está en lo estético, en el trazo, y no en la proyección del tema, del contenido. Es lo que se percibe.

Lo que llama la atención es el perfil o fisonomía del grupo como tal. Aunque se ha dicho que es heterogéneo y ecléctico, la *temperatura* del grupo es su suavidad y lirismo, sobre todo si hablamos de las obras de Rodolfo Reyes Cortés, a quien conozco personalmente y me ha impresionado siempre por su extremo vigor. Quizás no le conocía esa faceta. Quizás su lenguaje dancístico casi exquisito impone sus propias leyes. Lo mismo podríamos decir de *Puerta abierta*, de Isabel Beteta, aunque en este caso sentimos mayor afinidad entre la personalidad de la coreógrafa y el producto dancístico sobre la escena.

Nos preguntamos también cómo relacionar el nombre de la compañía con su temperamento actual, aunque tal vez no tenga nada que ver una cosa con otra. Quizás Metrópolis sea un oasis en medio de la vertiginosa violencia de la ciudad, nuestra metrópoli. Quizás el recién nacido trae en germen otra definición, la que irá aflorando con el tiempo. Es lo más probable. Entonces sabremos el tipo de espejo humano que será Metrópolis, conoceremos su intención, su propuesta como compañía. Habrá una identidad a pesar de lo heterogéneo y ecléctico que pretende ser, aunque esto sea un arma de dos filos que disperse, desintegre, desparrame, el impacto del conjunto sobre el público. Es preferible un sello firme, aunque selectivo, que abarque menos, a un amplio espectro de posibilidades que diluya la energía de sus integrantes. El espectador tiene que saber dónde mirarse. Quiere saber de qué se nutre para saber cómo crece junto con el artista



Metrópolis-Utopía.

y entonces poder llegar a ser un cómplice extraordinario también. Al igual que el foro, el espectador es un animal hambriento que hay que domesticar, alimentar, seducir.

Vuelve a la vida

Contempodanza, la nueva compañía que se presentó al público en el Teatro de la Ciudad, es responsable de la siguiente *operación rescate*: revivió a una extraordinaria intérprete —extrañada por largo tiempo— que se llama Marisela Acosta; le dio a Cecilia Lugo un espacio donde incursionar en una danza más personal, libre de culpas y compromisos; rescató como promotora estrella a Luisa Laborde para que ahora respire y se exprese a sus anchas; la primera y la última salieron curadas de espantos del Ballet Teatro del Espacio; Cecilia y otra intérprete del grupo, Evangelina Osio, se saciaron de los recovecos y retos de un folklore dictatorial como es el de Amalia Hernández, así como del neoclasicismo ortodoxo de Danza Libre Universitaria y huyeron buscando paraísos perdidos.

La responsable de este “vuelve a la vida” es Isabel Beteta, directora de Los Talleres y por fin bailarina con casa y compañía propias donde se han reunido estas sobrevivientes de la guerra fría de compañías que se hacen pasar por guerrilleros libertadores.

Lo que sí es indudable es que la trayectoria de las integrantes —con tantas piedras en el camino— las ha obligado a adquirir un profesionalismo a prueba de fuego. Ahora que conviven dentro de un ambiente donde se vale el diálogo y el intercambio —esto no quiere decir que prescindan de una cabeza rectora— todas han hecho de Contempodanza su propia fiesta. Y esto es lo que se respira en la escena.



Contempodanza: Isabel Beteta. En *El umbral* de Cecilia Lugo.

Hay otro aspecto de la *operación rescate* digno de mencionarse: haber actuado en el Teatro de la Ciudad, ahora en manos del "pueblo" o de los gustos de las mayorías, según los funcionarios del DDF, lo que de inmediato cancela toda posibilidad para la danza contemporánea que no tiene nada que ver con los Timbiriches y demás tiliches de la cultura de masas que promueve la televisión monopolio de la estética que sí vende y abarrota los teatros.

Este hecho insólito podría abrirle la puerta a muchos otros grupos de danza, teatro y música que antes tenían acceso al foro del Teatro de la Ciudad. Pero como ese gran abstracto que es el pueblo sólo ha sido bombardeado con alimento chatarra, y espectáculos chatarra, a la hora de reclamar, sólo pide chatarra. Es lo único que conoce.

Si apelamos a la conciencia altruista de los funcionarios es les podría sugerir que la danza contemporánea profesional es un espectáculo seductor que nutre bastante más el espectáculo chatarra, pero ¿a quién le interesa un país con gente bien nutrida?

Vitaminas y minerales tiene Contempodanza en su elenco. En su programa coreográfico se manifiesta aún la proteína que la directora Cecilia Lugo recibió durante su primera alimentación básica: el entrenamiento clásico. Esta proteína está en la piel. Sin embargo, en la sangre del espectáculo se metió un *mutante*, un *ente* ajeno al mundo de la tradición. Ese extraño *ser* es el duende de Cecilia Lugo. Se introdujo dentro del lenguaje prestado de su entrenamiento para ir conquistándole terreno a su propia expresión...

La compañía se acaba de presentar y no sabemos aún quién sea el más fuerte. Por lo pronto hay un camino estratégico ya trazado en su *Memoria de un soliloquio*. En esta obra está a punto de desaparecer la estética del entrenamiento para que se vea a plena luz y de frente el rostro definido y personal de Cecilia Lugo.

Lo mismo sucede con Pablo Serna en *Lamento y Muerte de Ofelia*, de la coreógrafa cubana Neri Fernández. Si bien son obras que se aprecian por la fuerza cinética de la danza, no acabamos de conocer en forma transparente la personalidad del autor. El

camuflaje de la estética tradicional es como una niebla que se interpone entre el espectador y el artista. Detrás de ella adivinamos todo lo que está en potencia oculto, apenas sugerido: en los detalles, en los pequeños matices es donde está el código personal. Si *Memoria de un soliloquio* es la obra de Cecilia Lugo que más se acerca a Cecilia Lugo, es porque ha sido una vivencia cercana a su vida. Y se nota, en los detalles.

Made in Germany

Érase una vez que Marco Antonio Silva era Marco Antonio Silva. Un día decidió ser bailarín y entró al Taller Coreográfico de la UNAM. Entonces Marco Antonio Silva empezó a moverse como Balanchine. Se retiró más tarde de la compañía y fundó Utopía, y Marco Antonio Silva volvió a ser Marco Antonio Silva. Cuando ganó el Premio Nacional de Danza entró al Ballet Teatro del Espacio y ahí tuvo que moverse forzosamente como Michel Descombey, pero duró unos cuantos años y se retiró de esa compañía y volvió a rescatar su identidad. Utopía fue una vez más su plataforma para hablar su propio idioma, y finalmente este grupo se fusionó con otro recién nacido: Metrópolis, de la UAM. Para entonces Marco Antonio Silva ya había viajado a Alemania. Regresó a México con la fascinación de la danza-teatro de Pina Bausch. ¿Quién no? Ahora Marco Antonio Silva ha hecho de Utopía-Metrópolis una sucursal de Wuppertal. La última obra, *Paraíso*, que vimos hace poco en el Teatro del Pueblo es la fusión de dos idiomas: el de Silva y el de Bausch. Digamos que Silva encontró en Alemania su mero mole: un neoexpresionismo fuerte y certero que él ya venía desarrollando por sí mismo. Fue tal la identificación de su furia temperamental mexicana con la furia germana del posnazismo y pretercera guerra mundial, que ahora sus espectáculos requieren de traducción simultánea del alemán al español.

Ya sabemos que el desencanto frente a la deshumanización de la sociedad y la crisis de valores es universal. También sabemos que las influencias son inevitables y universales; todos las traemos. Porque siempre hay alguien que empezó antes que nosotros y nos deja su enseñanza. La obra *Paraíso*, sin embargo, no es precisamente el producto de una influencia; es el ensamblaje de fracciones de obras de Pina Bausch y secuencias de Marco Antonio Silva.

El producto es fascinante visualmente, porque confieso que me seduce el neoexpresionismo alemán y latinoamericano. Es la única forma de establecer una corriente emocional entre el artista y su público, al mismo tiempo que un acercamiento muy concreto a temas de la realidad palpable y cotidiana. Hay una identificación inmediata del espectador con los personajes de la escena. Y lo más importante: el neoexpresionismo es el teatro total. Se conjugan todas las artes del hombre. Como en la ópera. Sólo que por fallas de entrenamiento los cantantes tienen cuerpos de acero. Y también por fallas de entrenamiento, los bailarines tienen voces planas e inertes. Olvidan que es una extensión del cuerpo y que está llena de dinámicas, ritmos, texturas, como el músculo del corazón. Y como los coreógrafos del neoexpresionismo o danza-teatro son virtuosos en los torbellinos y los vértigos del corazón, exponen su desolación frente a los desastres de la sociedad contemporánea; exponen víctimas responsables de ese desastre, que así como siembra la indiferencia existencial también provoca la guerra; rescatan la energía interna y personal del individuo, exaltan los valores del hombre, su potencialidad creativa, su sentido del propósito, su fuerza de voluntad, para esculpir el mundo a imagen y semejanza de sus valores... cuando hay energía y propósito.

Son los temas del neoexpresionismo de la danza-teatro alemana y que no interesan al posmodernismo estadounidense, corriente que rehuye el enfrentamiento de un sistema social y político amenazante y que a partir de Merce Cunningham se independizó de la carga emocional que Martha Graham utilizó para darle razón de ser a su danza.

Los alemanes de azotan, pegan, gritan, se enojan, se humillan, se rescatan, reclaman ferozmente un poco de ternura en la relación humana. Entiendo por qué Marco Antonio Silva se siente fascinado con esto. Los latinos andan tras lo mismo.

En América Latina la danza siempre ha olido a Estados Unidos, Francia o Alemania. Eso no importa. Es inevitable. Lo preocupante es que una influencia provoque el mimetismo del camaleón y no la recreación personal de dicha influencia. Entonces desaparecen todos los conflictos respecto a la identidad nacional, que no es más que todos esos milímetros de uno mismo encajados en los kilómetros de costumbres heredadas, automatismos impuestos, arrastrados a través de los siglos.

Los equilibristas

Un actor y un músico descubren que se han preparado para un Broadway que no existe porque sus objetivos como artistas son el de no depender del resultado, ni del público, sino de la experiencia misma. *El trabajo que hacemos*, interpretado por Jaime Lema, del grupo Cuatrotablas del Perú, habla de esto.

En otro espectáculo Graciela Henríquez le abre los intestinos a la sociedad contemporánea y exhibe su manipulación precisa para crear estereotipos de mujer. El grupo. ¿Y ahora qué? se presentó en el Teatro de la Danza con *Las tardes de Salomé* para desenmascarar existencialmente a la mujer. Todas, sean solteras, casadas, viudas o abandonadas, esconden una Afrodita.

Ambos cuadros son poemas coreográficos, Jaime Lema encuentra el preciosismo en el detalle. Graciela Henríquez es todo lo contrario: su estilo a veces parece un naturalismo descontrolado que surge de una trama perfectamente clara. Lo curioso es que bailarinas que no son actrices —con excepción de Graciela Cervantes— sostienen un hilo dramático con la palabra y no con sus cuerpos. El movimiento quebrado, relajado, abrupto, nervioso, irreverente y totalmente personal de Graciela Henríquez no está presente. Está su imaginación, su colorido, su temperamento, su pensamiento en lo plástico, en su dramaturgia; está su gran sentido del humor, su enfoque teatral de movimiento, pero no está su danza. Y eso lo extrañamos.



Las tardes de Salomé de Graciela Henríquez.

Jaime Lema es actor de Cuatrotablas y, al igual que Graciela, se mueve todo constantemente mientras habla sin parar. Se ven acciones corporales que son resonancias de la voz y no la traducción literal de la palabra. En las bailarinas de Graciela, el movimiento es como el rebote de la palabra.

Dos obras, dos autores que reconcilian la danza con el teatro después de un largo divorcio. Cada uno se aprovecha del encontronazo entre los géneros para hacer visible con el movimiento lo que le está vedado a la palabra. No hay literalidad, que equivaldría a pantomima. Hay amplificación de la energía emocional. La diferencia entre Jaime y Graciela es que el primero le da al movimiento una dirección y diseño tan precisos que construye su propia columna vertebral coreográfica. Graciela no maneja el diseño arquitectónico del cuerpo sino más bien el impacto de la palabra sobre el cuerpo. En este sentido, la reacción corporal es más abstracta, más general. Es como un impulso. Jaime Lema, dirigido por Mario Delgado, se va al otro extremo: su diseño tiene el detalle de la filigrana.

Es cuestión de énfasis y de entrenamiento. La danza tiende a la abstracción, a la generalidad de las emociones relámpago. El teatro individualiza las emociones mediante el manejo del detalle. Estos dos polos, en la danza-teatro, dialogan y pactan. Se ponen de acuerdo para que el teatro tome de la danza su poderío magnético —diálogo de músculo a músculo, de nervio a nervio— que arrastra, contagia, *con-mueve*. La danza toma del teatro la voz como complemento emocional, recibe la personalización de las ideas y de las emociones, la concreción de lo individual mediante el uso de la palabra.

El término danza-teatro ha estado en la cuerda floja por varios años debido a la ausencia de una definición precisa. Los espectáculos mencionados son la respuesta a la pregunta qué es danza-teatro. Ver a Jaime Lama ensamblar canto, gesto, palabra, objetos, cambios de vestuario, de actitudes, personalidades, personajes, movimientos, miradas, danza, aire, voz, es encontrar el equilibrio entre lo que se suponía antagónico. Ver el espectáculo de Graciela Henríquez es encontrar el mismo enfoque. La misma respuesta. El equilibrio entre danza y teatro.

Batallas babilónicas

El grupo Contradanza estrenó *Babilonja's Dancing Club*, que es lo mismo que entablar un duelo a muerte con el California Dancing Club. Lo que nos sorprende es que un actor, y no un bailarín, ha sido quien por su estrepitosa gestualidad y sonoridad ha seducido al público. Seducir significa conducir.

En el *Babilonja's Dancing Club* hay referencias inmediatas con el Tropicana's Holiday de Graciela Henríquez. En los años setenta Graciela tuvo la audacia de llevar el danzón al escenario sin el menor pudor. Inventaba situaciones chuscas para introducir el baile popular urbano al sagrado mundo del foro, reservado para las abstracciones intimistas de aquel entonces. A Graciela la acusaron de destruir, desarticular la danza. Ella, a cambio, introdujo una estructura dramática —con personajes y todo— para sustituir lo que le arrebató al bailarín: el preciosismo técnico. Así, Graciela empezó a hacer danza-teatro porque se hartó del aburrimiento del formalismo puro.

Estamos en los ochenta. Los jóvenes hacen danza-teatro y quieren ser bailarines/actores. En este terreno escabroso triunfa quien tiene mayor presencia escénica y trasciende, así, la frontera entre la danza y el teatro para conquistar un nuevo terreno expresivo. Y *presencia* significa el dominio de la energía escénica mediante una técnica corporal que pueda también entablar otro duelo a muerte con las leyes del foro. Estas leyes sólo pueden ser

dominadas por una estructura de acciones precisas, cambiantes, que se transforman continuamente para que el espectador sienta el latido de un intenso ritmo escénico.

Estamos en el *Babilonia's Dancing Club* y nos preguntamos cómo y con qué armas los bailarines se van a enfrentar a ese duelo inevitable con el California Dancing Club. Primero hay pesadumbre. No sabemos por qué. Vemos cuerpos que se desplazan, vencidos por la fuerza de la gravedad.

La vida escénica babilónica comienza con un encantador de serpientes que aparece en forma de conductor o maestro de ceremonias. Seguimos sin entender por qué la pesadumbre anterior. Hay un corte radical. Esta pesadez no vuelve a aparecer sino hasta el final, cuando han sucedido dos o tres pleitos, abusos, bailes, seducciones, atropellos, asaltos que se presentan en forma descriptiva y salteada, sin tener mayor desarrollo. Quien sostiene la energía es nuestro encantador de serpientes. El resto es cotidianidad que se deja vencer por otra cotidianidad: la del California Dancing Club, donde también hay pleitos, asaltos, seducciones, pero nunca tantas posiciones estáticas, pasivas y lineales como en el *Babilonia's*. La situación límite, apocalíptica, que ofrece a la obra como contrapunto, pasa inadvertida.

Sucede que vamos al teatro para encontrar ahí precisamente lo que no encontramos en la vida real: la magia y fascinación de cuerpos teatralizados, rostros sacudidos por tensiones e intenciones, conflictos que nos remiten a nuevas formas de reflexión y de pensamiento. En este sentido, estamos en el *Babilonia's*... pero éste es un retrato literal de lo que ocurre en la vida real. Nada más que con la presión arterial un poco baja.

La danza-teatro es arma de dos filos, o va más allá del teatro y de la danza misma, creando un nuevo género de expresión, o queda suspendida en el vacío, sin la fuerza de la danza y sin la precisión del teatro. Cuando trasciende el vocabulario límite de la danza o del teatro, adquiere doble potencia. Entra por la piel del espectador y también entra por el intelecto. De ahí la riqueza de la danza-teatro: ataca a los sentidos y al pensamiento, hiere la piel y la mente. No es solamente el diálogo tónico/muscular de la

danza formalista y pura, ni el diálogo racional del libreto dramático. La danza-teatro tiene la voz, un recurso emocional y sonoro fundamental para intensificar la fuerza de la comunicación. En este sentido el *Babilonia's Dancing Club* tiene su mejor acierto. También rompe el convencionalismo del espacio introduciendo personajes de la realidad y de la fantasía dentro del espacio reservado para el público. Hay una pleito casi en las narices del espectador, tal y como se da en la lucha libre cuando los protagonistas se salen del ring. Y hay otro acierto; jugar con la pasividad del público, apoderarse de ella para confundirla con la fantasía de la escena. Tal es el minuto de silencio que todos apoyamos solamente por la "muerte" de un compañero de oficio —del Babilonia's— y la creación de personajes imaginarios a partir de asistentes de carne y hueso, como es esta cronista de danza, también conocida dentro de la jerga del Babilonia's como la rumbera estrella de los años sesenta.

Las telarañas están cuerdas

En la telaraña del inconsciente está *La folia*. Ahí no existe el pudor. Ahí tampoco funcionan los espantapájaros —los frenos y defensas del mundo consciente— que ahuyentan las amenazas y peligros que fracturan la seguridad emocional. En el Foro Sor Juana Inés de la Cruz también está *La folia*, coreografía de Farahilda Sevilla, directora del Teatro del Cuerpo.

La liberación del inconsciente trae una serie de imágenes inconexas que nos remontan a la aparente irrealidad de los sueños. Éso parece la coreografía de este grupo independiente. De hecho vemos que el resultado visual de *La folia* tiene una forma pura, abstracta. No se percibe “continuación” alguna de los avances de la civilización, salvo en uno o dos detalles. Los cuerpos se desplazan sin aferrarse a los estereotipos reconocibles. Es todo profundamente ajeno a la cotidianidad. Sin embargo, la presencia de la racionalidad es contundente en la estructura de lo inconexo. Farahilda se ha construido un edificio con energías psíquicas y corpóreas indeterminadas, que así como pueden dejar en el vacío al espectador también le pueden provocar múltiples asociaciones. Depende de la historia personal de cada quien.

Estas experiencias tan íntimas suelen ser caóticas en su traducción visual; suelen ser reiterativas y sin el color y contenido de una pesadilla real. Los bailarines del Teatro del Cuerpo

“andan sueltos”, es decir, sin el yugo de la razón, “desafiando todas las convenciones”, y sin embargo no andan perdidos. Están organizados según las calidades de la energía de su locutora individual. No hay dos intérpretes que se muevan de la misma manera, salvo en un caso particular en el que la composición de la obra así lo requiere.

En esa ambientación del “bajo mundo”, donde los cuerpos son puramente animalidad, donde la sonoridad es pura, sin connotaciones intelectuales, habla también la emoción pura. Esto le ha permitido a Farahilda integrar todas las artes del cuerpo —voz, movimiento e imagen— en una experiencia que se puede llamar teatro/total. Es cuando desaparecen todos los términos superfluos para comunicarnos sobre las expresiones del cuerpo: ballet, ópera, zarzuela, teatro, danza-teatro, acrobacia, mímica, todas espejo de la desintegración de la personalidad de la educación occidental. En *La folía*, y gracias a la liberación de la locura, se encuentra la cordura: la integración.

La obra de Farahilda es teatro/total. Están ahí todos los retazos de expresión que científicamente se han aislado para especializar a cada uno por separado, con las consecuencias desastrosas inevitables: cantantes con cuerpos de acero; actores que desconocen la relación entre el músculo del cuerpo y el músculo emocional de la garganta; bailarines que apagaron la luz de su rostro.

En *La folía* hay un equilibrio de fuerzas. En las obras de danza-teatro suele llevar la delantera la energía del cuerpo, mientras que la voz, aunque audible, carece de vida. El bailarín tiene un músculo flácido en la garganta. No lo entrena ni lo toma en cuenta. Suele suceder también que en la danza-teatro el coreógrafo pierde la carga dinámica de la danza cuando la lógica del cuerpo entra en conflicto con la lógica de la palabra. Entonces vemos una voz y un cuerpo flácidos.

Farahilda ha encontrado una forma de compaginar lógicos centrando el origen del movimiento y de la sonoridad en la animalidad del intérprete. Así, la voz es una extensión del cuerpo. Y no lo ha logrado con el rigor obsesivo que la caracteriza, con

la responsabilidad escénica que es de vida o muerte, con el respeto absoluto de la individualidad creativa de cada intérprete, que es la fuente misma de esa armonía, coherencia en medio de la incoherencia. Salud mental en la danza.

Flamenco en salsa de amoniaco y detergente

Que me perdone el *New York Times*, el *Clarín* de Buenos Aires, *El Ínsula* de Madrid, que aguantan lo que se les imprima como son las alabanzas a la bailarina Pilar Rioja. Yo discrepo. Que me perdone Jack Anderson, Anna Kisselgoff y demás críticos que son los ladrillos del altar de letras levantando a la figura de Pilar Rioja. Yo discrepo. Hace unos días en el Palacio de Bellas Artes, y ahí también hubo flores, aplausos y una sinfonía de alabanzas. Esta cronista presencié cuántos anzuelos lanza Pilar Rioja sobre ese mar de miradas atentas al último detalle del movimiento impecable de Pilar Rioja.

Es cierto. Es impecable en su danza española como flamenca. Interpreta a Albéniz, a Zeuner, baila una guajira, una romera y una taranta con perfección algebraica.

Su danza es un problema geométrico resuelto con el puro cerebro, con el cálculo gélido del pensamiento abstracto, con la elegancia medida, pesada, esculpida, aderezada de un jefe de protocolo de cualquier gobierno de cualquier Estado de este planeta. Es tan limpia, tan limpia su inmaculada ejecución, que deja atravesar nuestra mirada para no encontrar mas que un portento de formas memorizadas a la perfección. Pilar Rioja es como una pantalla en blanco donde se pueden proyectar todas las imágenes posibles porque todo es posible de reproducir cuando el valor principal es la forma exterior, la superficie, la aparien-

cia. En este sentido, Pilar Rioja se maneja como una reina. Su rigor perfeccionista es toda una disciplina ascética. Sacerdotisa de cuidado perfil, de contornos exquisitos, su movimiento es como una finísima fragancia. No se ve, no se toca. Nada más deja huella invisible que se olvida al instante. ¿A quién le importa, entonces, la descarga humana que puede tener la danza española, sobre todo, la flamenca? ¿A quién le importan los exabruptos, los arrebatos del alma cuando la porcelana quebradiza pero llena de luces es la imagen más fiel para visualizar lo que es la filosofía de vida de los públicos que van a los teatros a ver danza académica?

Mi vecina de butaca, portentosa mujer que se vació un frasco de perfume francés sobre su piel madura; la de enfrente que a medio metro de distancia me tapaba la visibilidad con su peinado de pirámide invertida; y una más contigua que esconde las manos gastadas de tanto lavar con Vel Rosita su ropa interior mantuvieron todo el tiempo de la función un respeto casi místico. Había que evitar cualquier movimiento involuntario, cualquier irreverencia del niño Andrés sentado sobre mis rodillas, cualquier bostezo, cualquier estornudo, cualquier pestañazo fuera de lugar ante la posibilidad de despertar a aquellas mujeres de su ensueño. Hubieran reaccionado como fieras contenidas, como ya me ha sucedido durante las funciones de ballet clásico. Primero se ponen tensas, luego voltean a ver discretamente, luego, de sopetón, miran como si tuvieran dardos en la retina y finalmente sacan frases del libro de Carreño sobre la buena educación de los tiempos pasados.

Digamos que el flamenco aséptico y espumoso de Pilar Rioja, al que le ha quitado con Ajax, amoniaco y blanqueador todo contenido humano, encaja de maravilla con el estilo de vida de las masas enardecidas que la aplauden. Su *templo*, su ritmo vital —de una estaticidad exasperante para esta cronista, pero eso es lo de menos— le permite tomarse el tiempo suficiente para meditar cada una de las poses que es su danza. Sí. Es un largo andar lleno de formas y poses. Y la señora es una experta en el asunto. Es impecable cuando levanta la falda con la rodilla, es

una acróbata con los dedos, es casi una trapecista para manejar la túnica, las telas, los rebozos. ¡Qué fina expresión de la forma sin contenido! ¡Danza académica en su esplendor! En fin.

Stravinski tomó el té en Bellas Artes

Es rumbero y viene de Chitré. ¿Qué piensa de la danza clásica para América Latina? ¡Criminal!, contesta. Todas las manifestaciones del negro, indio o mestizo deben ser un frente común para combatir cualquier deformación de los auténticos latidos del cuerpo. Mediante el ritmo podemos comprender, por tanto, todas las culturas en su verdadera expresión. Es Toño Barrera, de Panamá, quien habla.

La Compañía Nacional de Danza ha estrenado, para celebrar su décimo aniversario, *La consagración de la primavera* de Stravinski, coreografía de Dietmar Seyffert. Pero mientras no hagan suyas las palabras de Toño Barrera, difícilmente podrán asomarse a las intenciones rítmicas de Stravinski.

Rey de carnavales, amo de las pistas de baile, Toño fue un niño que durante las noches de fiesta se escapaba de su casa para asomarse a las reuniones del pueblo. Escondido tras alguna de las columnas que sostenían el galerón, Toño observa con detalle el sudor de los músicos, el ritmo de los golpes sobre los tambores, los callos de las manos negras enrojecer. Le entra un mareo suave que lo lleva hacia el centro de la pista, se mezclaba con vapor que salía de las parejas y de la tierra dura, apretada, y ahí se desguanzaba. Pero sus piernas eran autónomas. La rapidez de sus movimientos escapaban a su voluntad. Ahí se dio cuenta de que el ritmo es un río oculto que fluye por las venas y rige las manifes-

taciones más espontáneas, naturales y necesarias. Toño Barrera cree que el ritmo de una persona dice más que su propia huella digital. Así, el ritmo de un pueblo, que está marcado en su cultura, dice más que todas las apariencias. Mientras los bailarines de la Compañía Nacional de Danza desconozcan esta realidad, solamente podrán bailar una *Consagración*... para salón de té.

Toño se enfrentaba al dilema de tener que confesarle a sus padres que para él, la vida se reducía al baile. Para sus familiares se fue convirtiendo en un vago irreprimible. Para sí mismo había encontrado el camino hacia la liberación. No tardó en irse de la casa, a los trece años, para cortar caña de día y cortar el aire caliente por las noches con la energía indomable de sus pasos, al ritmo de una *rockola* destartalada que presidía una cantina de Chitré. Entre hombres, Toño hacía solos sobre las mesas, sobre las sillas, sobre el piso, mientras se desorbitaban cada vez más sus gestos. Toño siempre supo lo que es *La consagración de la primavera* de Stravinski.

Un día vio por televisión el ballet *Coppelia*, bailado por las alumnas de una escuela de danza clásica de Panamá. No entendía tanta pulcritud. Toño sentía que con el baile se identificaba con las bestias, con el *hermano* animal. La delicadeza de las bailarinas era para él la antidanza. Esa noche no pudo dormir. Estaba tan alterado que no comprendía cuál era el sentido de la danza clásica cuando él sí sabía lo que era el movimiento. Stravinski también sabía lo que era el movimiento.

Al poco tiempo viajó a la capital. Trabajó de mesero, de lavacoches, de limpiabotas, fue cargador y vendió cerrillos en los altos de las esquinas. Seguía bailando todas las noches y durante las épocas de carnaval de dio cuenta de que él no era el único que se dejaba llevar por la vertiginosa ley del ritmo. Vio cómo se lanzaban a la calle los bailarines naturales. Parecían bandas de pájaros. Ahí se encontró con el dueño de un restaurante que lo invitó a probar fortuna en el espectáculo del cual era empresario. Eso quería decir que algún sello especial tenía su ritmo. Una corista le dijo que el desganzamiento de su cuerpo lo hacía casi

volar. Toño Barrera había podido esculpir su propio sistema nervioso. Mientras los bailarines de la Compañía Nacional de Danza no sepan lo que es esculpir su propio sistema nervioso, no tienen nada que hacer con *La consagración de la primavera*.

Con el tiempo empezó a tomar clases de ballet porque le habían dicho que hasta los futbolistas se entrenaban con esta técnica. Toño confesó que jamás se había sentido tan torpe. Aquel "entrenamiento" tan dudoso para su condición de bailarín natural, lo "achataba". Se dio cuenta de que no era tan peligroso el movimiento estilizado como la actitud que había que asumir al tomar la clase. No tenía sentido pasar de lavacoches a rumbero, a príncipe. Más bien el proceso debería ser a la inversa, en caso de que un príncipe quisiera aprender el arte de la danza. Toño confiesa que nunca se sintió tan reprimido, tan angustiado. Pero gracias a ese tormento empezó a entender muchas cosas, como es el hecho de que por más estilizado sea un movimiento el ritmo natural acaba por triunfar. Porque Toño se rebeló y los pasos que daba la maestra lentamente se iban transformando en gestos personales. Toño no pretendía llegar a ser nada con la danza más que él mismo. Esto es precisamente lo que no hicieron los bailarines de la Compañía Nacional de Danza al interpretar *La consagración de la primavera*.

Con todo y baile clásico, Toño se vio hermanado con el animal. Sin pelos en la lengua dice que su placer es quebrar la espalda haciendo un arco que es un reto a todas las leyes naturales. Se desliza como si patinara sobre hielo cuando más bien está pisando piedras. Porque Toño baila donde sea y a la hora que sea. Mueve los pies casi a la velocidad del sonido y muestra sus dientes blancos en un grito triunfal cuando termina una frase coreográfica.

Dice que su nombre artístico es Toño Barrera. Realmente se llama Jesús Anastasio Alfaro. Un hombre demasiado denso para un pulso cardíaco que parece tambor.

Toño Barrera no tiene más bandera que la de su herencia mulata que convierte en ritmo, que convierte en danza, que convierte en cultura. Los bailarines de la Compañía Nacional se

olvidaron de todas sus herencias menos de una: la francesa. Gracias a esto nos han ofrecido un Stravinski para salón de té.

El coreógrafo ante la realización teatral

La falta de información de coreógrafos e incluso de directores teatrales acerca del aparato técnico que conforma un escenario sería lo de menos si los foros, desde un principio, estuvieran contruidos a partir de un concepto coherente con la funcionalidad y sentido de su propósito. Estas fallas elementales, encadenadas a otras como la inoperancia administrativa que sobrecarga de ensayos y funciones a los teatros más "operables" de México, determinan el deterioro del resultado final del espectáculo.

El Departamento de Danza de la UNAM organizó un curso de realización teatral para bailarines, coreógrafos y profesionales del teatro, así como para técnicos y especialistas en producción teatral, que durante una semana asistieron a las pláticas sustentadas por el director técnico de los teatros Sor Juana Inés y Juan Ruiz de Alarcón, Gabriel Pascal, quien claramente definió las carencias características de la producción teatral en México.

En la escuela de arquitectura de la UNAM no se ha considerado instituir la especialidad en construcción de foros, lo que implica la absoluta ausencia de criterio a la hora de levantar un teatro. Es más importante que éstos sean confortables y agradables a la vista, a que se garantice la calidad y funcionalidad del equipo de luz y sonido, las dimensiones del espacio lateral de los foros para el desahogo de utilería y los cambios de escenografía, para mencionar sólo algunos aspectos elementales que deberían tomarse en consideración.

Por otra parte, la ausencia de técnicos, o de técnicos calificados, en la mayoría de los teatros es uno de los agravantes que obliga a bailarines y coreógrafos a ocupar el lugar de los tramoyistas durante la función. No es nada raro verlos abriendo y cerrando el telón, cambiando escenografías o asumiendo el papel del traspunte.

En este sentido, el técnico que se dedica al oficio porque no encuentra otra posibilidad de trabajo asume su labor como una forma de subempleo, dejando una tradición atrás que formó, a la manera de ver de Gabriel Pascal, a "los mejores técnicos del mundo", capaces de trabajar en el mejor y en el peor de los teatros. Todavía quedan algunos de esos sabios empíricos, formados la mayor parte de ellos en las carpas de los circos, donde las condiciones más rudimentarias motivaron el ejercicio riguroso de la imaginación de estos artesanos. En este sentido, se ha perdido la entrega a un trabajo que tiene todas las características para desarrollarse en una especialidad profesional. Sin embargo, actualmente el técnico se atiene a las indicaciones de los directores y coreógrafos para llevar a cabo su oficio, mientras que los artistas, en una gran mayoría carecen de un concepto técnico de la mecánica teatral.

"Si por lo menos supieran cómo pedir lo que quieren", como dice Gabriel Pascal, se agilizarían mucho las relaciones humanas y el trabajo mismo. Es usual escuchar al director de una obra decirle al técnico de luz que le dé "un amanecer", sin especificarse cómo lo quiere y qué tipo de amanecer es el que necesita. Por tanto la falta de conocimientos técnicos en la gente de danza y teatro aumenta las dificultades para operar fluidamente, a la vez que se establece el terreno propicio para que afloren las neurastenias en los miembros del equipo técnico y artístico. Cómo utilizar una cámara negra, saber cuanto tiempo se requiere para el montaje de luz, comprender las razones técnicas cuando se les niega la posibilidad de llevar a la práctica una idea escenográfica o de otro tipo sería la información elemental y básica para estos especialistas.

A estas fallas se agrega otra que es de índole administrativo

y a fin cuentas política, que tiene que ver con los compromisos de los teatros y los horarios de ensayos y funciones. La falta de planificación en este sentido ha llevado a un teatro como el de Bellas Artes a tener en un solo día dos o tres ensayos generales y dos o tres funciones por la noche. La saturación de actividades impide que cada ensayo se lleve a cabo felizmente. Los cambios en los diseños de luz, por ejemplo, para cada una de las actividades específicas, para cada una de las compañías con sus necesidades propias, son obstaculizados "por falta de tiempo". Finalmente, sólo el día del estreno, que viene siendo el primer ensayo general, es cuando se aprecia por vez primera el resultado total del espectáculo. Para entonces, ya es demasiado tarde para realizar algún cambio.

Todos estos factores encadenados determinan que la realización teatral en México "alcance apenas un nivel escolar", donde a falta de una unidad visual, siempre hay "un hueco que llenar", Gabriel Pascal es muy claro al decir que los artistas "tienen que saber de todo" si han de trabajar en México. Sus conocimientos obligarían a los técnicos a mejorar su trabajo y echarían a andar más rápidamente la maquinaria técnica, rudimentaria o no, con la que se enfrentan en el montaje de su trabajo creativo. Sobre todo cuando al bailarín se le proporciona el tiempo mínimo para un montaje técnico. Incluso las constantes giras lo llevan a trabajar en foros donde sería mucho pedir que hubiera una cámara negra (piernas, bambalinas y telón de fondo) y mucho menos un sistema de luces. El trabajo, entonces, es doblemente creativo; la mayor parte de las veces se improvisan los espacios escénicos con recursos insospechados de la imaginación.

El curso de realización teatral que impartió Gabriel Pascal abarcó desde las estrategias para *aforar* un escenario (reducirlo o agrandarlo) hasta los conocimientos elementales de electricidad que entran en juego en un montaje de luces. La mecánica del talar y el montaje de escenografía (para la cual son prácticamente inexistentes en México las bodegas que la protegen del deterioro), y las distintas ideas que se emplean en el uso de la luz respecto al color y la forma escenográfica, fueron también repasados por

Pascal. En una exposición sintética pero ilustrativa del universo técnico y conceptual que implica una realización teatral mostró que, hasta la fecha, es un terreno desarticulado y llevado a la práctica con base en los resultados del azar.

Danza sin memoria: ¿Danza sin futuro?

La sociedad cumple con dos funciones fundamentales: la transmisión del conocimiento humano y el trueque, que es intercambio de valores. Ambas características están ausentes en la danza mexicana, según concluyeron los participantes de la serie de mesas redondas —la última sobre el futuro de este género— presentada en la Galería Metropolitana.

La transmisión del conocimiento humano sirve para la evolución de la especie. Evolución es memoria acumulada y purificada de errores. El trueque sirve para la sobrevivencia de la especie, para estimular la producción individual.

Según lo dictado en la última mesa redonda, la danza mexicana sigue igual que hace treinta años y desconoce la fórmula del autofinanciamiento porque desconoce el lenguaje del trueque. dicho vulgarmente, desconoce el lenguaje del comercio, desconoce quién es el comprador y por lo tanto no sabe vender su producto, por el paternalismo del Estado. Pero eso ya se acabó y los bailarines están despertando ante una nueva realidad y se proponen lograr el autofinanciamiento, que es lo que garantiza la sobrevivencia de la especie danzaria.

Para sobrevivir, la danza debe ser necesaria, adquirida a buen precio y en lo que vale. Lo difícil de alcanzar esto es que la danza no es un objeto que se posee y según mi amiga Lin Durán —me lo comentó otro día— jamás este producto recibirá el pago

que esté a la altura de su valor, salvo que haya un mecenas que aprecie la danza por la danza misma.

Lidia Romero, jefa del Departamento de Danza de la UNAM y coreógrafa fue muy clara:

“No sabemos cómo procedieron los coreógrafos de los cincuenta. No sabemos cómo se organizaron con los demás artistas —músicos, pintores, escritores— para llevar a cabo las grandes temporadas en el Palacio de Bellas Artes. La historia de la danza mexicana no es materia de estudio en las escuelas de danza. Nadie sabe cómo aprendieron a hacer sus coreografías ni qué aprendieron.”

Esto quiere decir que el joven bailarín mexicano sale al mundo sin un pasado que sustente su futuro. Según Jeff Duncan, especialista estadounidense de la beca Fullbrigt, en México no hay seminarios de coreografía ni de improvisación. No hay transmisión del conocimiento. No hay evolución, y por lo tanto la danza está como hace treinta años. No dijo cómo era la danza de entonces.

Jeff Duncan ha confesado sentirse horrorizado, espantado, ante “lo poco que saben los bailarines de lo que aprenden en la escuela”. En este sentido su labor pedagógica se dificulta. Se siente atorado, empantanado dentro del sistema educativo de la danza de Bellas Artes, pero señaló vacíos sin concreción suficiente. ¿Qué es exactamente lo que desata la amnesia del estudiante de la danza? Cuando habla de lo “poco que saben”, no especifica de qué. ¿Es el método de enseñanza o la poca información práctica y teoría del plan de estudios lo que está fallando? Luego dijo que de las cien obras que ha visto desde que arribó al país solamente ocho son creativas. No dijo cuáles, ni por qué.

Sólo hubo un reconocimiento colectivo y unánime: que la danza ha evolucionado técnicamente.

Independientemente de que las metas redondas sean el paraíso de la especulación vaga, imprecisa y subjetiva, de que fomentan un lenguaje que no tiene peso, ni carne, ni hueso, ni propósito, la última tocó un punto fundamental: el financiamiento de la danza.

Tania Álvarez habló de la necesidad de apoyarse en los sindicatos, organizaciones independientes, encuentros populares y demás para atraer nuevos patrocinadores. Anadel Lynton habló de los fallidos patronatos, Josefina Lavalle de la apatía de la iniciativa privada y del poco interés que han manifestado por lo que la danza tiene que ofrecer: ¿un lenguaje intimista, subjetivo, que nadie entiende?

No se dijo cómo atacar ni seducir a la iniciativa privada. Será cuestión de tiempo y de estrategias.

Los jóvenes coreógrafos quisieran saber con qué mañas y oficio los primeros artistas de la danza hicieron obras como *Zapata*, *Los gallos*, *Juan Calavera*, *La Coronela*, que hemos visto en versiones contemporáneas de grupos actuales. Según esta última mesa redonda de una serie sobre la danza, presentada en la galería Metropolitana, en México no hay transmisión del conocimiento adquirido mediante la experiencia. En este sentido, la joven generación de bailarines no hereda más que lagunas, vicios, dudas, preguntas, vaguedades. No hay clases de coreografía, de historia de la danza mexicana: no hay una educación integral que estimule la creatividad. Sólo hay avances técnicos.

Entre los impugnadores de la danza mexicana estuvieron Jeff Duncan, Anadel Lynton, Lidia Romero, Tania Álvarez y Josefina Lavalle. Entre las afirmaciones contundentes y fulminantes, la más equívoca, según mi parecer, fue la que se refiere al atraso de treinta años de la danza mexicana. Según Jeff Duncan, Anna Sokolow decía lo mismo cada vez que viajaba a México. No especificó por qué.

Yo diré lo contrario, por las siguientes razones: durante los años cuarenta y cincuenta los artistas de la danza utilizaron un lenguaje pantomímico expresionista con matices, contrastes y texturas poco elaboradas. Pienso que la composición coreográfica se abordó intuitivamente, y no a partir de un conocimiento de lo que debe ser la estructura de la obra. En esa época el mundo había conocido dos guerras mundiales. Entonces no había más lenguaje que el expresionista, el que contiene y purifica a la vez la angustia de los tiempos.



Púrpura: Elisa Rodríguez en *Rapsodia en azul* de Silvia Unzueta.

Durante los años sesenta y principios de los setenta predominó el furor por la conquista de una técnica elaborada y sólida. Incluso se asumieron los estilos de esas técnicas, principalmente la de Martha Graham, Alwin Nikolais, Merce Cunningham. Poco se conocía a José Limón en ese periodo.

A partir de los años ochenta y hasta la fecha, la joven danza mexicana, sobre todo, anda en busca de la expresión más cercana a su vivencia personal. Del lenguaje hermético, frío, virtuosístico y formalista de los años sesenta y setenta —exceptuando la producción coreográfica de Raúl Flores Canelo—, la actual danza mexicana se ha radicalizado hacia la investigación emocional, regresando a un expresionismo necesario —ahora sí que evolucionado por el aprendizaje de la técnica— pero casi olvidándose de la técnica misma, agregando al nervio central de la danza un comportamiento realista, textos, voz, objetos escenográficos igualmente realistas. A esto se le llama danza-teatro

desde que Pina Bausch bautizó así su propio antiformalismo neoexpresionista.

El regreso al expresionismo no es gratuito. No es injustificado, como pretenden algunos para desmerecer el trabajo coreográfico de la joven danza mexicana. El regreso al expresionismo tampoco quiere decir que seguimos igual que hace treinta años. Quiere decir que se repite la angustia de una crisis social y política y por lo tanto humana. Y esta crisis es mundial. La danza-teatro, sin embargo, se da en Europa y América Latina. Es la forma de traducir esa angustia. En Estados Unidos el bailarín todavía anda tras el formalismo. Es un atleta del músculo y no del corazón. Es su forma de evadir la angustia y la realidad circundantes. Los críticos estadounidenses, han dicho recientemente que Pina Bausch es elemental, que no elabora su vocabulario dancístico. Se le acusa de vivir treinta años atrás de los avances de la época. Se le acusa de acercarse cada vez más a la realidad.

La danza de la primera mitad del siglo conoció la angustia y destrucción del periodo de entreguerras. El expresionismo fue la respuesta. Hoy vivimos la peor crisis desde 1929 y el lenguaje vuelve a ser expresionista, aquí y en Europa. El artista se empapa de la realidad circundante, y esta humedad cargada de explosiones sociales, económicas y humanas transforma el lenguaje estético.

Si hay coincidencias entre la danza actual y la de hace treinta años hay que atribuirlo a las condiciones de la época. Si, por otro lado, en las escuelas no hay transmisión del conocimiento de una generación a otra, éso habría que investigarlo a fondo y para ello nos proponemos tratar el asunto en el próximo artículo. Que hablen los maestros de la primera generación de coreógrafos. Ellos tendrán que responder por la supuesta "amnesia" del joven bailarín mexicano. Habrá que deslindar si el problema es el resultado de la falta de una educación integral, del método de enseñanza o de la amnesia generalizada de la época. Porque hoy se da la amnesia del cuerpo, amnesia de historia, de sí mismo, en todos los individuos de nuestra sociedad enajenada. Esta amnesia es un síntoma. No es ignorancia. Ojalá lo fuera.

El crónico estado de terror que vive la generalidad de la gente

es en parte resultado de una educación que difícilmente contribuye a formar en los adolescentes, sobre todo, una plataforma sólida de valores con qué entender el mundo. Mientras crece la ansiedad y la confusión frente a los demás, crece el atrofiamiento y el temor. Crece la necesidad de convertirse en un parásito mental para sobrevivir.

Durante la última mesa redonda de una serie sobre la danza en México se habló de la "amnesia" del joven bailarín mexicano. Se habló de que no hay transmisión del conocimiento en las escuelas del arte; se habló de la necesidad de una educación superior artística integral que estimule la creatividad, armonice la mente con cuerpo y el espíritu, que construya un edificio de valores estéticos surgidos de la honestidad profesional y creativa.

La educación artística de México está fundamentalmente en manos del Estado. Quienes determinan la política educativa por sexenios son generalmente funcionarios cuya falta de pasión y convicción los convierte en una tribu automatizada de ejecutores que resuelven las necesidades sociales de manera esquemática. Siempre se pone en evidencia la falta de conciencia sobre la forma de llenar los vacíos, que son lagunas, que son abismos, en la educación artística del país.

El resultado de lo anterior es una estructura educativa incoherente en la que cabe señalar las siguientes contradicciones: para formar artistas, simplemente no hay maestros. Suelen inventarse parches como son los seminarios obligatorios, talleres o cursillos de actualización. En la pirámide educativa no existe el nivel correspondiente a la formación de maestros e investigadores. No hay garantía, por tanto, de que en un futuro haya la formación de nuevos artistas integrados psicológica, anímica y corporalmente, con una conciencia clara de su pasado, con una visión precisa de sus futuros propósitos, con una voluntad creadora indestructible, con una autoestima que les impida caer en el autosacrificio y la autoinmolación, lo que significa no ser esclavo de nadie ni estar sujeto a la manipulación ante ninguna circunstancia.

Según los especialistas en pedagogía de la danza, un sistema

educativo es efectivo siempre y cuando empiece a la inversa de lo que suceden la actualidad, es decir, primero habría que empezar por una preparación sensibilizadora del alumno que defina, fundamentalmente, su vocación artística. Sin vocación, no hay esfuerzo que valga. Eso pretende corregirse con las Escuelas Vocacionales de Arte, del INBA.

Una vez definida la pasión, la energía creadora del alumno, se entraría de lleno en el estudio de las técnicas.

En estos momentos tanto los maestros como los alumnos están obsesionados por las técnicas. Es lo primero que hacen y no quieren saber de otra cosa. Si recordamos que no hay una estructura educativa que prepare a los maestros, es fácil comprender por qué esta obsesión por la técnica, es lo único que saben, es lo más fácil de hacer. Seguir un método en el que no sea necesario preparar la clase resuelve todo su compromiso pedagógico. De otra manera tendrían que fomentar los aspectos creativos y sensibilizadores en los alumnos, y eso requiere de estudios avanzados en educación artística, que no hay donde efectuar.

Para corregir el problema de la “transmisión del conocimiento” y de la “amnesia” del joven bailarín mexicano habría que empezar por preparar a los maestros. Para esto habría que olvidarse de los costos económicos y contemplar el futuro como una realidad amenazadora que se nos viene encima para cobrarnos, y muy caro, la falta de conciencia sobre cómo satisfacer las necesidades humanas, cómo resolver el parasitismo, el engaño, la automatización, la enajenación de los tiempos, la destrucción paulatina de la vida interior —también hay una ecología espiritual—, el canibalismo burocrático, la agonía de los que nunca se pueden dar luz a sí mismos, la falta de convicciones y de pasión por el compromiso profesional, la ausencia de un código de valores humanos y estéticos, la falta de instrumentos para comprender la existencia, la imitación a ciegas de modelos impuestos de vida... el olvido de que sólo en el arte y en el amor es donde mejor se expresa la vida.

La solución está fuera de la burocracia cultural.

Danza, deformación y traumatismo

La pedagogía de la danza no necesariamente significa una sabiduría del cuerpo. Tampoco significa una concientización del manejo corporal y la prevención de lesiones que derivan del esfuerzo físico mal aplicado.

El resultado de esta contradicción ha sido la fundación en México de un Centro de Concientización Corporal que dirigen Marco Zazueta y Sonia Fernández. La existencia de un centro de esta naturaleza es elocuente en sí misma. Quiere decir que la transmisión de los conocimientos adquiridos por maestros, entrenadores y coreógrafos muchas veces causa más daños que beneficios. Ambos especialistas han llegado a la conclusión de que la concepción del movimiento y de su relación con las leyes corporales es, por lo general, incompleta; de que existe frecuentemente un desconocimiento de la biomecánica corporal que interviene en las diferentes técnicas de la danza, que el proceso corporal de cada ejercicio técnico impartido no se logra explicar, en la mayoría de los casos, mediante un enfoque anatómico funcional.

Esto quiere decir que el alumno no está familiarizado con la capacidad de movimiento general del cuerpo, ni conoce sus posibilidades y limitaciones reales derivadas de su estructura individual para poder enfrentar correctamente las exigencias de la técnica. Quiere decir que el alumno lucha constantemente con su cuerpo, en vez de educarlo de manera consciente y objetiva

para dominar paulatinamente los grados de dificultad del entrenamiento técnico. Quiere decir que estas deficiencias aumentan considerablemente la incidencia de deformaciones y traumatismos con desconocimiento de causas y conceptos erróneos en cuanto a la rehabilitación de la lesión. Quiere decir que estos factores influyen en el estado psíquico del alumno creando sensaciones de impotencia, frustración y, en casos extremos, de crisis y depresiones nerviosas.

Marco Zazueta y Sonia Fernández señalan con claridad que lo anterior impide al bailarín seguir el camino correcto hacia su corporalidad y lo relega a los estereotipos surgidos de su contexto psicosocial, lo que coarta su creatividad y le impide reconocer cada uno de los logros y fracasos de su trabajo dancístico.

La conclusión es que la aplicación y el aprendizaje de las técnicas formativas de la danza, sin el conocimiento objetivo del instrumento de trabajo/cuerpo, producto de un enfoque parcial de la relación anatomía/función, da como resultado un trabajo fundamentado en la forma exterior del movimiento y no basado en las leyes naturales del cuerpo.

Según los especialistas, la solución al problema es que las escuelas de danza integren a sus planes de estudio un conocimiento corporal científico. La concientización corporal es importante para la enseñanza de la técnica porque a partir de ella es posible tener, además de la intuición adquirida a través de la experiencia, un conocimiento objetivo del cuerpo como instrumento. También esto permitirá obtener resultados formativos óptimos, anularía los efectos descompensadores de un entrenamiento técnico deficiente en los aspectos anatómicos y funcionales y podría reducir considerablemente la incidencia de deformaciones y traumatismos, tanto en la etapa formativa del bailarín como en la profesional; proporcionaría una plataforma de trabajo para un análisis más objetivo de las técnicas dancísticas vigentes en sus aspectos musculoesqueléticos y de dinámica corporal para su aplicación más eficaz; brindaría los elementos anatómicos funcionales para elaboración de nuevas técnicas más apropiadas para la expresión dancística nacional.

Periodismo coreográfico

De tanto ver espectáculos de danza, comprendí que bien podría existir un periodismo de características escénicas. Esto significa enriquecer y ampliar la percepción del lector mediante la palabra visual, radiante de energía, al igual que la danza muestra los contenidos de la conciencia del coreógrafo mediante un lenguaje "dilatado", agigantado por la irradiación de la energía emocional y corporal administrada coreográficamente.

Esto no significa traicionar la veracidad de los hechos. Significa intensificar la fuerza comunicativa del periodismo. Es como el cuerpo *dilatado* por la energía teatral; implica una mente *dilatada* por el pensamiento irradiando energía distinta a la cotidiana, que es inerte y lineal. Porque hay también un aspecto físico del pensamiento: tiene un modo de moverse, de cambiar la dirección, de saltar, de presentarse en forma imprevista.

El pensamiento creativo es el que procede a saltos mediante una orientación que rompe con los convencionalismos, con la lógica predecible y reiterativa; es un pensamiento que se organiza en forma nueva, creando significados que subvierten los valores evidentes, superficiales, obvios, para descubrir aspectos ocultos de la realidad que van a *dilatar* la percepción del lector.

Destruir la inercia, la obviedad, no es sólo tarea del teatro, de la danza, sino de la vida profesional e incluso personal. Y así como hay cuerpos al "rojo vivo", irradiando energía escénica,

también hay iniciativas mentales igualmente activadas, estimuladas, porque rompen con el comportamiento cotidiano, con la repetición, la monotonía, para taladrar la superficie petrificada de los convencionalismos.

La palabra es energía. Es lo que muchos periodistas ignoran. Es lo que saben los poetas. La palabra es ritmo, es vida. Pero el diarista, o la gran mayoría, solamente conoce la palabra prestada, no la propia. Es la palabra que arrastra todos los vicios y convencionalismos de la persona entrevistada. Salvo excepciones, el periodista desconoce su propio potencial como creador de nuevos vocablos. Es como el coreógrafo que reproduce escenas de la vida real mediante un naturalismo fotográfico.

La mayoría de las veces el reportero alimenta las páginas con palabras inertes, declaraciones ociosas de cientos de entrevistados que tampoco saben cómo escaparse de la inercia de su oficio, sea la literatura, la danza, las artes plásticas, la música...

La propuesta es convertir al reproductor pasivo de la vida cultural y política del medio en un guerrero que pueda transformar desde una conferencia de prensa hasta una entrevista exclusiva en una gozosa revolución, donde incluso invente un tipo de lenguaje periodístico novedoso, tan orgánico como la vida misma, donde no hay cabida para la *declaracionitis* sin otro propósito que llenar los espacios vacíos con muchas palabras huecas.

Hoy puedo afirmar que aprendí a ser periodista gracias a la danza y al teatro. Siempre he relacionado la palabra escrita con el ritmo y el movimiento. He aprendido a coreografiar el mundo mediante el periodismo.

El periodista es un medio de conocimiento, de información y, por lo tanto, de formación. Por ello puede aprender del arte, de la vida escénica, de la pintura, de la música. El periodismo, como el trabajo creador, hace visible los contenidos de la conciencia. La vida escénica nos lanza su energía, su imagen, su emoción, su tensión. Si el periodismo carece de lo anterior, está muerto.

Gracias al teatro y a la danza aprendí que hay que tomar la palabra por asalto para sorprender al lector, para sorprendernos

a nosotros mismos. Gracias a la danza aprendí que podemos escribir con nuestra pulsación, cuando aprendemos a descifrar los secretos del cuerpo. Entonces encontramos un lenguaje orgánico, como la vida misma. Estoy en contra del lenguaje de segunda, del lenguaje académico, frío, indiferente del periodismo convencional. La prensa es un medio demasiado efímero para ofrecerle al lector un bloque denso y petrificado de la vida nacional. El periodismo es vida; la palabra es vida y energía. Démosle vida y energía al lector. El periodismo es el encuentro de la imagen con la energía, del concepto con la emoción. El periodismo es tensión. Como la danza, como la poesía, como la vida misma.

La lección de Santa Prisca

La diferencia entre un ciclista y un coreógrafo es que el primero sólo mueve las piernas y el segundo mueve las piernas y el pensamiento. La diferencia es que un ciclista puede paralizar una ciudad entera y un coreógrafo pasa desapercibido excepto para sus amigos. Esto se vio claramente en Taxco, donde se realizó el Segundo Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, organizado por el CIDD/INBA.

El maratón de ciclistas que acaparó la atención de todos los guerrerenses fue igualado por otro maratón: el de ponencias, lecturas, funciones, exposiciones en torno a la danza, que sólo acaparó la atención de los interesados: maestros, bailarines, periodistas y algunos investigadores.

El único punto a favor —a nivel popular— que tiene la danza frente al ciclismo es que ésta no requiere de la protección de patrullas y granaderos.

Los periodistas, maestros y coreógrafos anduvimos libres por los tortuosos callejones de Taxco porque nunca existimos, afortunadamente, para los funcionarios de la localidad, que son los que se preocupan de los asuntos de seguridad nacional.

Así pudimos escuchar, con toda tranquilidad, sobre las maravillas de la auténtica técnica Graham y de cómo en México este método de entrenamiento se ha desvirtuado y convertido en un instrumento para hacer de los bailarines piedras inamovibles; se

habló del peligro de la estética del ballet clásico cuando al ejecutante se le obliga a ir en contra de las propias leyes anatómicas para alcanzar líneas y formas que ni siquiera los dioses del Olimpo sospecharon pudiesen existir; se habló de la pésima alimentación de los bailarines y de las anorexias y osteoporosis que se generan en cuerpos mal nutridos porque ante todo está el ideal estético de suma delgadez; se dijo que ya existen computadoras como herramienta creativa siempre y cuando no acaben dirigiendo la inventiva y la imaginación del coreógrafo; se vieron las danzas históricas, los bailes populares, de salón y se insistió en que la calle es una alternativa del bailarín para hacerse sentir, para asaltar los sentidos del espectador común y corriente; se volvió a recordar la situación de horfandad en la que se encuentra el bailarín mexicano, desprotegido frente a las instituciones y frente a los estragos de la vida misma; se dijo, por milésima vez, que ya basta de importaciones estéticas de Europa y Estados Unidos; se comprobó la utilidad del video como registro histórico de la danza; se habló de los sistemas de codificación del movimiento y se informó sobre la creación de las Escuelas Vocacionales de Arte del INBA, un insólito fruto de la reflexión sobre la educación artística y que en vez de impartir clases de técnica se concentran en despertar la creatividad de las nuevas generaciones de artistas. Será una escuela de arte que dejará de ser el antídoto de la expresión sensible. Lo demás folklore, mucho folklore.

Paralelamente, en el Zócalo, frente a la monumental iglesia de Santa Prisca, hubo otro maratón: el de las funciones de los grupos de provincia.

Danza folklórica y contemporánea, danza que no pudo competir con la imponente perfección de la arquitectura que le sirvió de coreografía; danza devorada por la fuerza de una estructura que se sostiene, siglo tras siglo, sin debilitarse; que desconoce el secreto que mantiene viva la extraordinaria presencia de Santa Prisca; danza que no tiene presencia porque no sabe que toda estructura es un juego de tensiones, de lucha de fuerzas contrarias; danza que utiliza la energía como si fuera leche condensada,

sin matices, sin transformaciones, sin contrapuntos, sin texturas; que es impersonal, que no ha investigado cuáles son los secretos de los hechiceros, de los merolicos de la calle, de los encantadores de serpientes; que debería aprender de la lucha libre, de la fascinación que ejerce sobre el espectador, de la audacia para manejar el espacio, el vestuario, la inteligencia para definir a los personajes, humanizarlos, llenarlos de fantasía para convertirlos en héroes populares; danza con pretensiones tan elevadas o tan profundas que se ahoga, se asfixia, en su primer intento de expresión; que ha olvidado que estar sobre un escenario es como subirse a la cuerda floja; que está demasiado cómoda consigo misma; éstos son los grupos de San Luis Potosí, de Cuernavaca, de Monterrey, de Guanajuato.

Un caso excepcional es el grupo Antares, de Hermosillo, dirigido por Adriana Castaños. Es el único conjunto que pudo hacernos olvidar, por un rato, que estábamos frente a la magia de Santa Prisca. Movimiento continuo, cambios ininterrumpidos de dinámicas, capacidad de transformación, capacidad para sorprender, juego de equilibrios precarios, dialéctica de tensiones opuestas, precisión en el movimiento e intención, sencillez temática, sin pretensiones de ser trascendentes o igualar la sabiduría prehispánica mediante la danza; terrenales, cotidianos siendo a la vez totalmente extracotidianos. Alegría de vivir. Punto.

Tamayo baila

Guillermina Bravo nos tomó a todos por asalto la noche del homenaje a Tamayo en Bellas Artes. Se amarró bien los pantalones y sin aviso previo se dejó venir con todo el impulso de su madurez, profundidad, conocimiento del oficio escénico y vitalidad, y nos zarandeó hasta ponernos los pelos de punta.

Todo empezó muy tranquilo. Un pequeño prólogo que dejó ver su estilo particular en el cuerpo de Miguel Ángel Añorve fue la introducción a su visión cósmica de la obra de Tamayo. En ese lapso se vieron fragmentos de sus obras anteriores: *Epicentro*, *Reportaje a la patria*, *El llamado*, etc. Está bien. Ésa es Guillermina, pensaba uno en silencio. Hasta que algo repentino sucedió. Luis Rivero, cómplice musical de Guillermina, se empezó a ir, simultáneamente, al centro de la tierra y a la galaxia más lejana del planeta, mientras Guillermina se convertía en la espiral que une a la tierra con el cosmos. El collage sonoro de vibraciones tan impactantes, de tensiones estructurales tan fuertes —por un lado tirando violentamente los sonos de Oaxaca y por otro jalando en sentido contrario una atmósfera planetaria— provocó lo inevitable: la coreografía se prendió como un cerillo, los bailarines del Ballet Nacional de México desamarraron el nudo de sus rostros, soltaron sus cuerpos. Guillermina introdujo el ritmo esencial de la danza mexicana, la despojó de sus manierismos folkloristas y todo fue nuevo y sorprendente, como lo es Tamayo en cada uno de sus cuadros.



Ballet Nacional de México.

Ese impresionante juego entre polaridades distintas, entre atmósferas tan lejanas y cercanas, ese contrapunto visual y sonoro puso en tensión la fibra nerviosa de los espectadores, y también sucedió lo inevitable: se nos pusieron los pelos de punta.

Aquí fue más que evidente. Guillermina y Tamayo conocen el secreto de los brujos. Saben muy bien que nadie puede contenerse frente a un ramalazo de energía dirigida con precisión. Saben muy bien que el secreto de la vida y de una obra de arte viva, vibrante, que huele y suda como un animal en celo está en la exaltación de los sentidos, en la intensificación de los impulsos, del ritmo cardíaco, de los colores, de las formas que hablan por sí mismas porque están impregnadas de energía psíquica y emocional. Saben que la sensualidad de pronto se trasmuta en pensamiento y luego en espíritu. Saben que sólo en el arte se puede pasar de la sensualidad a la reflexión en fracción de segundos.

A esta experiencia se le agradece otra muy concreta: salir del teatro con energía renovada, convencidos de que todo sobra, todo

es secundario frente a lo primordial: el alimento que en sí es la experiencia estética. Todo es liviano, nada pesa, la vida ya no se hunde ni deprime. Todo se transmuta y todo renace. De esto habla la vitalidad de Guillermina Bravo, que no tiene aún ningún joven coreógrafo. Son todavía aprendices de brujo.

Tamayo tiene a una hermana en Guillermina Bravo. Esta coreógrafa no se limitó a narrar o reseñar intelectualmente los cuadros o la vivencia frente al cuadro mediante el lenguaje coreográfico. Porque ésta es la tendencia cuando la danza se inspira o parte de la obra plástica. Los resultados son siempre estáticos, sin tensión estructural; simplemente descriptivos, lineales, desarrollados en un solo plano. Son obras de superficie que no tocan la garra humana de la obra del pintor. Esto sucedió con las coreografías de Rossana Filomarino y Jaime Blanc. Quizás porque ellos mismos no tocaron su propia garra humana, quizás porque pensaron más en Tamayo que en sí mismos. Quién sabe. Mientras que Guillermina Bravo se sube a la cuerda floja para ofrendar a Tamayo su vulnerabilidad, Rossana y Jaime le ofrecen una segura lejanía, una protegida distancia y frialdad, la ausencia de toda pasión propia, personal. En Guillermina hay un banquete de pasión tan fuerte, que los bailarines se iluminan, dejan salir su lado humano que suele estar bajo llave, con aldabas y candados de acero.

Esa noche vimos a Tamayo bailar en el espejo de Guillermina Bravo. Vimos a Tamayo trazar esbozos tímidos pero immaculados en las coreografías de Filomarino y Blanc.

Tamayo baila. Es el secreto de su pincel. Guillermina siempre lo supo. En el desgarramiento de planos distintos está el camino hacia la profundidad de ambos.

Cirugía sin anestesia: Primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea

Son diez días para que los coreógrafos y bailarines de México se detengan a observar minuciosamente los resultados de su desarrollo profesional.

Creer es un proceso vertiginoso en la era de la posmodernidad —de la que ahora tanto se habla—, porque es la era de la tecnología efímera. Es la era de la novedad por la novedad misma, ya sea para comercializarla o para compartir en la *arena* implacable del consumismo. Vende más quien ofrece algo insólito. El mercado del arte tiene que ingeniárselas para llenar los teatros y las galerías. Sobre todo ahora que los subsidios son suicidios. El público recibe las banderillas y se desangra cuando hay mala factura.

En la era escurridiza y vaporizada del posmodernismo la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM invita a grupos del extranjero y de México a reunirse en un *tête-à-tête* para medir su crecimiento mediante la confrontación. En este encierro voluntario con sede en los escenarios del Centro Cultural Universitario y el Centro Cultural "Los Talleres", del 25 de agosto al 4 de septiembre, las ideas y las estéticas surgidas al vapor tendrán que justificar su existencia cobrando forma material, en la danza misma. Las ideas fundamentadas caerán por su propio peso.

Todo está planeado para que lo invisible, que son los conceptos, adquieran credibilidad mediante lo visible: la danza. Los

encuentros, esas mesas redondas y talleres son los ingredientes que le darán sabor al plato fuerte: las funciones. Las funciones serán un banquete siempre y cuando los ingredientes sean reales, no ficticios.

Este encuentro podría llamarse: *cirugía sin anestesia*. Poner los puntos sobre las íes, sobre todo en el ámbito de las teorías formativas y creativas, es muy saludable. Comprobar su eficacia en la escena es el compromiso ineludible. El protagonista es el coreógrafo, siempre al borde del abismo; o se lo traga el "pantano de la tristeza" porque la fantasía está siendo devorada por *la nada* (¿recuerdan *Historia interminable*, de Michael Ende?), o construye un mundo sólido con sus ideas, a imagen y semejanza de sus valores creativos. El motor es la claridad mental. El vehículo: la técnica.

Ante la ausencia de una educación artística que sea un catalizador de la energía creativa y no el anestésico de la sensibilidad que suele ser, el aprendizaje hay que propiciarlo a empujones. La UNAM es ahora una suerte de *resortera* generando este encuentro para lanzar hacia el futuro municiones que van a dar en el blanco. Este esfuerzo tiene dos apoyos fundamentales: la propia institución universitaria y la iniciativa privada. CBI, casa de bolsa, y Centro Cultural "Los Talleres", no titubean. Tienen la convicción de que los edificios se construyen con ladrillos, no con buenos deseos. Saben que invertir en el arte, *reditúa*.

El futuro artístico de México tiene hoy sus cimientos en estas plataformas que están instrumentadas para despertar, desanestesiarse, provocar, revolver, arañar, si es necesario, a los protagonistas de la danza. También están ideadas para asegurar los talentos, esfuerzos, hallazgos, que son manifestaciones evidentes. Están organizados para enterrar lo que no sirve.

Los temas a tratar en las mesas redondas hablan por sí mismos: espacios cerrados; espacios abiertos... tradición y modernidad... la danza y el público... modos de producción... en México. Los talleres impartidos por Kei Takei, Poo Kay, Sharon Wyrrick, Denise Fujiwara, provenientes de Estados Unidos y Canadá. Cirugía sin anestesia.

En el ring de la danza-teatro

Primer Encuentro Internacional de Danza/I

Todas las dudas respecto a la danza-teatro se resuelven frente a los espectáculos que son la síntesis del movimiento con la estructura dramática. Durante el Primer Encuentro de Danza Contemporánea, en la UNAM, el grupo TIDE, de Canadá, y Gerlinde Lambeck, de la República Federal Alemana, son dos parámetros que permiten al espectador conocer las flaquezas y virtudes de este género que no es un híbrido, ni tampoco un campo de batalla donde muere por derrota la danza o el teatro, y mucho menos un terreno para el descalabro del rigor escénico.

La danza-teatro, como lo hemos comprobado con el grupo TIDE de Canadá, es el reto más grande a la formación del bailarín actor. El domicilio del cuerpo está a la altura del dominio de la voz y de la expresión de las emociones. El equilibrio entre la danza y el teatro es absoluto: es tan importante el vuelo orgánico del cuerpo como el entrelazamiento de los diálogos, el manejo. La danza no le hace sombra al teatro ni viceversa. La técnica dancística descansa sobre el corazón del coreógrafo. La reflexión existencial del bailarín encuentra el mejor vehículo de expresión en un cuerpo dotado de mecanismos que lo liberan.

Cuando a la danza-teatro se le exige excelencia profesional estamos hablando de esa intención equilibrada entre dos géneros que vivieron separados por mucho tiempo, por lo menos en la danza contemporánea posmodernista; que le hace la cruz a cualquier matiz de estructura histórica, social o anímica para ahuyentar la amenaza de las emociones, distraer el peligro de la angustia existencial, alejar el terror del autoconocimiento, uno de los principios creativos fundamentales de la danza-teatro. Porque la danza-teatro acaba con la esquizofrenia occidental... la mente por un lado, el cuerpo por otro. La danza-teatro se dirige con precisión a la parte intelectual del espectador al mismo tiempo que conquista seduce, halaga su cuerpo con la fuerza de la cenestesia.

Todos estos elementos son la plataforma de trabajo del grupo

canadiense. No es gratuito su éxito. El canto, el baile, los diálogos la dramaturgia humorística, la reflexión sobre las relaciones humanas, el encuentro de un código corporal que se adecua al ritmo de la palabra y de la música; la integración de un ritmo de la voz a uno orgánico habla de un equilibrio de elementos que teatralizan la energía escénica, y la ofrecen como un banquete a los sentidos.

Nadie se pregunta si es danza o teatro. A nadie le importa. El placer del espectador es intelectual, emocional y corporal. Ese es el propósito de la danza-teatro: la experiencia total.

A día siguiente de que Gerlinde Lambeck presentó su espectáculo entendemos por qué a este género se le trata tantas veces con desconfianza. La solista de Alemania Federal se lanza con el tema de la esclavitud de la mujer en *La basura de Grete* con una mirada y una voz tan fuerte y sugerente que por sí mismas son los elementos que sostienen el espectáculo durante una hora. Porque el cuerpo parece estar adormecido en relación con la fuerza de sus monólogos. Cuando Gerlinde recurre al lenguaje silencioso de la danza, permanece en el silencio. Su intención no es precisa y el espectador no la puede asociar con su cuerpo, donde muy pocas tensiones confirman su lucha interior como mujer que busca su plenitud y su gozo en medio de la opresión. El vestuario tiene significados concretos: las flores, el mandil y la escoba son símbolos infalibles; la escalera y las sábanas lo son también; en la expresión facial de Gerlinde su mirada es como de fiera, su voz lo confirma. Todos estos signos y símbolos, sin embargo, flotan en un vacío indeterminado que es su lenguaje corporal, que no es personal. Su movimiento es periférico; no brota de las oleadas de su pensamiento ni de la respiración de su emoción. Hay una dramaturgia temática, mas no asimilada corporalmente.

El espectáculo de Gerlinde es danza-teatro sin la integración de ambos géneros. En él se percibe ese desequilibrio donde una de las dos partes cae derrotada. En el caso de la solista alemana falta mayor autoconocimiento de su propio cuerpo, no rigor profesional o conciencia de la responsabilidad escénica.

Más trabajo personal... no de entretenimiento, sino de elaboración de un lenguaje propio, le daría vida personal a la fuerza de su dramaturgia, a la fuerza de su torrente emocional que hasta ahora queda detenido en una mirada luminosa, en una expresión sonora que hace vulnerable al espectador.

En el ring de la lealtad

Primer Encuentro Internacional de Danza/II

No hay pleito. Bailarines entrenados dentro de la técnica clásica también proponen su concepto de actualidad. El Balletto di Napoli y Daria Eliés —representando a Francia— dejaron su mensaje muy claro dentro del Primer Encuentro Internacional de la Danza Contemporánea. Ambos mostraron que la finísima estilización de este código es capaz de motivar al público de todos los tiempos y que la condición virtuosa de transformar el peso en energía, ya sea mediante la organización abstracta de líneas y formas o mediante la cercanía al tratamiento teatral de los personajes, tiene mayor o menor eficacia según el grado de personalización —apropiación— “humanización”, de ese código impersonal, técnico, formativo.

Hablamos de la lealtad del coreógrafo consigo mismo. Nos referimos a la electricidad individual y al impulso emocional que determina el impulso de lo orgánico y de la definición de un estilo. Insistimos en que lo contemporáneo se da —aún dentro del ballet— cuando el coreógrafo capta su propia vibración y la de su sociedad para dejar salir su voz, su tono, que rompe con lo homogéneo del orden establecido y recomienda, reajusta, reintegra los elementos heredados en nuevas y sorprendidas relaciones, articulaciones, asociaciones. El resultado es una complicidad de identidades. Nos permite decir: “Ahí estoy yo... ése soy yo.”

El Balletto di Napoli, con un programa integrado por obras de Ricardo Núñez y Charles Vodoz, toma este código o vocabulario de la tradición y le provoca rompimientos sutiles que dejan ver los detalles de un tema y de un estilo desarrollándose a través del movimiento. Sin embargo, las intervenciones personales del

coreógrafo no son suficientemente explícitas o radicales como para hacer una lectura clara del temperamento y contenido vital encerrado en la forma. Las coreografías se apegan a un código universal, detrás del cual se esconde la intención, si es que la hay, de los movimientos. Los rompimientos, por tanto, ¿obedecen a la experimentación formal, o son un llamado de atención visual al espectador? El Balletto di Napoli mira a la contemporaneidad no de frente, sino de reojo.

El Encuentro Internacional de Danza ha permitido hacer un estudio comparativo de los géneros y estilos presentados que permite detectar los distintos rumbos que una misma escuela puede tener. Así, lo que Daria Eliés hace con el entrenamiento y el código clásico es una transformación radical. Éste deja de ser abstracto para convertirse en piel, pensamiento, temperamento y sudor de la bailarina y coreógrafa.

Queda claro que la técnica no es el problema, ni la zapatilla de punta. Porque Daria Eliés toma elementos de la acrobacia, del teatro y del ballet para alcanzar una libertad de movimientos que le permite ser ella misma. Imposible identificarla con la tradición o con algún representante de la danza-teatro. Su electricidad es suficientemente explícita: es una radiografía de su temperamento, de la fuerza penetrante de su pensamiento que Daria ordena en una dramaturgia particular para darle un perfil concreto a los personajes que interpreta. El manejo preciso de los detalles que caracterizan a las mujeres de Daria Eliés no sólo delatan la capacidad creativa de la coreógrafa, sino que pone de relieve algo más importante: no ha caído en el cliché de sí misma, en la repetición de sus mecanismos de transformación, de transmutación de energía de una lenguaje universal a uno personal.

Si hablamos de lealtad, vamos a hablar de cómo aprendemos a escuchar y sentir el ritmo de la época así como el ritmo interno, vital, que brota de los cuerpos que viven en el marco de un momento histórico. En la danza, esta lealtad se percibe en la electricidad del movimiento, en el tipo de tensiones corporales que reflejan las ideas y los conceptos atravesando la piel. Podemos leer el compromiso o la indiferencia con la época.

Si partimos de la definición anterior, el Balletto di Napoli rompe con la tradición, formalmente, sobre todo. El placer visual crea atmósferas generales, de gran lirismo y belleza y de finísima estilización. Pero es una compañía suspendida en el espacio y en el tiempo intemporales. No cabe duda de que maneja un lenguaje universal... que surge de la periferia, no del interior de esa pequeña comunidad de jóvenes llamada Balletto di Napoli.

El teatro es relación, por supuesto, un espectáculo visual. Es también un espejo de nuestra humanidad o animalidad. De ahí lo vulnerable del bailarín/actor. Daria Eliés se confiesa en escena al exponer una temperatura anímica al rojo vivo. Y en ese momento es dueña del mundo. Está totalmente presente, totalmente leal a los secretos de su sangre.

En el ring de nuestro continente

Primer Encuentro Internacional de Danza/III

Latinoamérica sorprende. Asombra la conciencia inconsciente de sus artistas. La lucidez impredecible aparece o se esconde como luz intermitente. Cuando se la cree aplastada, resurge. Si está desahuciada, cambia de piel y es otra. En el Encuentro Internacional de Danza Contemporánea organizado por el Departamento de Teatro y Danza de la UNAM, los representantes de América Latina fueron la imagen de la bipolaridad del continente: el desastre frente a la resurrección.

Puerto Rico y Chile, Costa Rica y Perú subieron a los foros del Centro Cultural Universitario y se batieron a duelo... sin saberlo. Seguros y autosuficientes, Puerto Rico y Chile perdieron su alma... se la vendieron a la falsa ilusión de que la denuncia política, literal, obvia, como boletín de prensa, los vuelve sólidos consistentes y sobre todo, contemporáneos. Costa Rica, asustada de la abrumadora respuesta del público, comprobó que la inocencia y la inteligencia primitiva que se nutre de la fuerza esencial de la tierra es sobrecogedora. De Perú, ese caldero político de

lava hirviendo, llegaron sus bailarines, frenéticos. Avasallaron también.

Frenéticos igualmente andaban los bailarines mexicanos porque no participaron en este Encuentro Internacional, aunque la temporada de *Estrenos '88* está dedicada a ellos. Frenéticos hubieran estado, de todas formas, de haber participado. Porque habrían sido muy pocos los seleccionados. Frenéticos estamos todos porque los teatros no se llenan así todos los días, de rincón a rincón, durante semanas, a mañana, tarde y noche. El Encuentro Internacional, desde este punto de vista, fue una trasfusión de sangre. Monumental y demasiado breve, aunque también agotador... para todos. Hubo oleadas de público dispuesto a todo; a pegar alaridos de gozo o de repudio. La bipolaridad, como siempre, columna vertebral de la historia humana.

Por ello la sorpresa frente a Costa Rica y Perú, dos países sin rostro en la danza contemporánea a nivel internacional. De pronto adquieren un perfil inesperado tanto para el espectador como para sí mismos. El dúo que integra *Diquis Tiquis*, de Costa Rica, Alejandro Tosatti y Sandra Vargas, entró a escena sin espectacularidad ni virtuosismo ostentoso, sin estilos importados ni pretensiones académicas. Más bien con calidad de anfibios bajaron cielo, mar y tierra hasta nuestros sentidos. El cuerpo de Sandra Vargas es una insólita mezcla de gimnasia y poesía que se asoma tras el marco de una medusa. Tosatti es un Arlequín. Juntos y entrelazados, son un solo cuerpo que se desdobra. Son ilusión óptica y percepción de enorme limpieza. Lo fascinante de su juego es que se mantienen en el límite de lo real y lo onírico. En el enigma de dos esfinges del trópico centroamericano está su atracción. *La virgen del banquillo* y *Los gemelos* son todo esto. *Arancibia* es más un juego visual de texturas y luz que vio reducido su impacto por lo reducido del espacio escénico.

Esta pareja de costarricenses ha sorprendido por otro motivo: presenta una visión del arte de su país jamás difundido. Saca del anonimato fuerza primigenia de sencillez contundente. Su espectáculo es el aire que se respira en la humedad de las selvas. Su lenguaje, animalesco, directo, inmediato, parece producto del

instinto razonado y racionalizado por el oficio teatral. Han establecido sus propios códigos, muy distintos a los que erigieron la máxima joya arquitectónica de su país, el Teatro Nacional.

Algo semejante sucede con el grupo peruano *Íntegro*. Aunque más sofisticado que los *ticos*, a veces parecen una jauría de lobos. Transitan de la frialdad posmodernista a la frenética descomposición nerviosa. Pero siempre en alta tensión, un voltaje que sólo se entiende como la energía desatada de un grupo de artistas en eterna confrontación con la muerte. Porque en Perú la olla política hierve todos los días y esto altera la circulación de la sangre. El grupo *Íntegro* es eso mismo. Una radiografía del latido cardíaco de animales acorralados. Aun la indiferencia de ciertas coreografías esculturales, ajenas a toda temática traen una contención agresiva, dolorosamente bella. Es una plasticidad extraída de las maravillas que logra la magia cinematográfica: iluminación tan completa y sofisticada como la coreografía misma; cortes rápidos, transformaciones continuas; naturalismo, posmodernismo, expresionismo, todo en un mismo paquete alucinante, intenso, veloz.

Así es Latinoamérica... acorralada, hirviendo de contradicciones, síntesis de todas las influencias, dolorosamente bella.

¡...Cuarto y último round!

Primer Encuentro Internacional de Danza/IV

En Estados Unidos conviven el cielo, la gloria, el limbo y el infierno. No sólo es el imperio de la tecnología —que comparte hoy con Japón— sino que están ahí todos los grados de conciencia imaginables. Desde los iluminados hasta los enajenados. En este parámetro se mueven los artistas.

Al Encuentro Internacional de Danza Contemporánea vino Kei Takei, un géiser humano de energía que brota de la tierra. No es casualidad que su compañía se llame *Moving Earth*.

Vino también el grupo *Full circle*. Es el marco en el que Sharon Wyrrick ha encontrado el camino intermedio entre la

danza moderna de los años sesentas y la entrada audaz, pero todavía, poco elaborada, al terreno de la crítica social. Digamos que sus ideas son más grandes que su lenguaje para expresarlas. Sin embargo, qué hallazgo y qué novedad conocer a un grupo estadounidense que se atreva a pensar con la cabeza y a sentir con el corazón.

Rod Rodgers entró también al *ring* de los enviados especiales de Estados Unidos y quedó derrotado por *knock-out*. Lo venció el desbordamiento de su emoción estereotipada. Por sus pistolas se autoimpuso una zancadilla, la más demoledora de todas, que es pararse en un escenario, interrumpir la energía teatral de por sí difícil de mantener, y explicar la intención de su espectáculo, además de traducir la poesía que dio origen al cliché de su derroche emotivo sobre la injusticia social y perjuicio racial de su país.

Hubo otros enviados especiales que no vimos, como el grupo *Dance construction* y *Poo kay* del *Excentric Motion*, aunque es lo de menos, porque el fenómeno importante de señalar es que Estados Unidos no sólo comparte con Japón la hegemonía tecnológica sino el imperio de la danza contemporánea también. Kei Takei durante 19 años ha caído sobre el territorio del posmodernismo como la bomba de Hiroshima, destruyendo todos los conceptos que hacen válida la danza de la forma por la forma misma, para introducir la antítesis a esa postura: la danza que surge del géiser interior de la región pélvica, que se llama *Ki*. Con esa energía Kei Takei se relaciona con el mundo y los seres humanos, como si fuera un bejuco en una selva de energías de variada intensidad. Más bien es como un cordón umbilical que la mantiene aferrada a la vida de la tierra, de la naturaleza, del cosmos, tal y como sucede con los iluminados de Oriente. La repetición de elementos se continúa —como en la meditación— cerrándose a los estímulos externos ajenos y superfluos este fuego interno, lo que le permite focalizar su percepción, así como la del espectador, en un solo punto de conciencia. Su danza, por tanto, es un ritual. Su propósito: alterar el estado normal de conciencia. Si a esto agregamos la gestualidad animalesca de la danza o el teatro

japoneses, así como toda la delicadeza de la ceremonia del té tenemos un batido que puede tanto fascinar como sacar de quicio al público occidental. Visualmente, su cuerpo se mueve con una violencia y una fuerza inusitadas. Expresionismo, le llaman a esto. La forma preestablecida no existe. El cosmos entero ruge y tiembla en su piel, en su garganta. Kei Takei es un monstruo de un metro de altura que hace cimbrar la tierra. *Moving Earth...* con razón.

Si recordamos que en la danza Butoh, también de Japón, el intérprete desintegra su yo personal para fundirse con la naturaleza y convertirse en aquello que seleccione su conciencia o que brote del inconsciente colectivo, Kei Takei regresa a lo mismo. La mirada interna, abstracta, que focaliza el fuego interior como eje y timón del movimiento, conforma el punto de partida, ciento por ciento místico, de los autores japoneses de la danza contemporánea. Como dice el programa, su obra magna se llama *Light* y consta de 24 partes. Puede durar un minuto o 24 horas. El sentido del tiempo, también pertenece a otra dimensión.



Kei Takei en el I Encuentro Internacional de Danza Contemporánea.

La acompaña Laz Brexer, un canadiense japonizado, plenamente integrado a la concepción de Kei Takei. También aparece Carmen Beuchat, una chilena japonizada que funciona como auxiliar. Su participación es como la de esos personajes del teatro clásico japonés que representan el *no ser*. Su fuerza radica en dominar la nada escénica. Por último aparece también su hijo, de cuatro años, que auxilia a Carmen Beuchat, en su papel de auxiliar, sin ser nada más que el pequeño crío absolutamente *es*. Tiene tanta presencia como su madre.

También la tradición de Japón es entrenar a los niños desde los tres años. Son aparentemente el descontrol dentro del control de la escena. El mejor contrapunto.

Como verá el lector, Kei Takei ha caído sobre Estados Unidos como la bomba de Hiroshima, en el mejor sentido.

No sólo se invierte en la bolsa de valores

Un artículo que titulé *Fin de siglo* pudo haber tenido mejor encabezado: *Subsidio o suicidio*. En él señalo que mediante el sistema de financiamiento del Estado el artista de la danza y del teatro —también el de la música— perdió de vista la eficacia del trueque, del intercambio de valores. Mientras hubo apoyo oficial, el público se acostumbró a ignorar el costo real de la producción artística. El coreógrafo, director y compositor o intérprete se acostumbró a regalar prácticamente su trabajo. Ahora que el arte independiente y las mismas compañías subsidiadas tienen que buscar soluciones propias para ser empresarios de sí mismos, se enfrentan con la dificultad de que el espectador ya no quiere pagar ni reconocer el valor real del arte.

Ahora, el artista independiente no sólo tiene que invertir en sí mismo, sino debe combatir el estereotipo de la proletarización del talento.

El futuro del arte y la sobrevivencia del creador dependerán de su autodeterminación y autosuficiencia económica mediante la conquista de un público que sea su apoyo fundamental. Esto significa, al mismo tiempo, la conquista de una lenguaje empresarial, hacia afuera, y, en lo interno, de un lenguaje que pertenezca, que remueva las energías anímicas e induzca a la reflexión... seduciendo.

¿Y qué le corresponde al Estado?

Elevar el nivel de la educación artística; mantener la infraestructura de los teatros; organizar temporadas para fomentar la autosuficiencia de las mismas; ofrecer becas de producción; crear un fondo para viáticos que permita la movilización del arte dentro del país y en el extranjero.

Sobra decir que para promover la autosuficiencia del artista hay que llenar los teatros y para esto falta difusión dentro de los medios masivos de comunicación. La apertura de espacios permanentes en la televisión requiere, además, de coreógrafos especializados para ese medio. La danza de concierto filmada ha resultado siempre muy poco satisfactoria, porque de respetarse la composición coreográfica las figuras pierden su proyección y tamaño. También implica mayor claridad en los temas —la televisión es siempre narrativa—, mayor proyección, intensificación de la vibración sensible más que la proeza técnica, para atraer a los inversionistas en las artes escénicas.

La danza no es un coche último modelo ni tampoco un cuadro que se cuelga de un muro. Hablar de inversión con relación a la danza es casi un espejismo. El estereotipo nos dice que es un arte efímero y para mecenas. Sin embargo, yo propongo que se recupere el término *inversión* para la danza, por parte del Estado, de la empresa privada y del público. Porque hay que invertir en la salud mental de una colectividad. Promover el arte es promover la salud mental.

La danza es, además, el camino más corto para llegar al corazón del hombre. Sus ideas son veloces... sus códigos son relámpagos... su energía es alta tensión... la danza es uno de los instrumentos más eficaces para sacar a la población de su adormecimiento colectivo. La cercanía del bailarín con el espectador puede utilizarse como electrochoque. Despierta sensaciones en la piel. El espectador puede palparse como individuo. Se desatan en él reacciones en cadena, tanto físicas como emocionales. Lo confirma como sangre, mente y espíritu. Lo confirma como persona, como identidad. Porque la comunicación siempre es emocional... por lo menos en la danza. Y mientras no se definan sus leyes de eficacia en este sentido, será difícil convencer a los

inversionistas de que promover la danza es invertir en la salud mental de sí mismos. Porque el contenido de la conciencia de un coreógrafo y su traducción al lenguaje dancístico es como la aguja de la acupuntura que se encaja en los centros nerviosos y desbloquea energías que están dormidas, empantanadas. Así es el poder del arte; así el poder de la danza, la mejor medicina para movilizar el circuito nervioso de la ciudad, del país, de México con el extranjero.

La necesidad de fomentar la danza llega al grado que se habla incluso de cerrar los teatros y abrir las calles. Será el día en que habrá que sustituir la luz eléctrica por la luz del sol; habrá que apropiarse de la escenografía natural y aprender a dominar la textura del asfalto. Habrá que dominar, sobre todo, la atención del espectador. Habrá que ganarle al ruido de la calle, habrá que brillar más que los anuncios y comerciales. Habrá que ser como un encantador de serpientes. Habrá que ganarle una batalla histriónica al vendedor de fayuca y al merolico de las siete pótimas.

Ese día habrá salud mental.

No más Penélopes (Fundación para las Artes Escénicas)

A Carlos Salinas de Gortari se le dijo en una reunión que México ha vivido bajo el signo de Penélope: que su historia ha sido un tejer y destejer y que las manos de Penélope son las responsables de la incredulidad actual frente a las palabras. Moraleja: que sólo la continuidad de las acciones podrá sustentar un desarrollo integral de nuestra sociedad.

En julio de 1987 promotores culturales, artistas, investigadores y críticos se reunieron para construir la Fundación Nacional para las Artes Escénicas (FUNAE), un esfuerzo privado que pretende, precisamente, destruir las manos de Penélope. Desde entonces, quienes venimos trabajando en la construcción de una plataforma que apoye el arte independiente dentro de la FUNAE hemos resuelto, mediante un fideicomiso, reunir fondos para becas de producción, becas al extranjero, promoción y difusión de espectáculos, organización de temporadas, asesoría kinesiológica y de nutrición, seguro médico, publicación de libros, realización de videos y la instrumentación de una videoteca con material de México y del extranjero.

El propósito fundamental es lograr que el arte independiente llegue a ser autofinanciado propiciando una nueva mentalidad en el espectador respecto al espectáculo del teatro, la música y la danza: es decir, que invertir en el arte es tan redituable como invertir en uno mismo, simple y sencillamente porque promover el arte es promover la salud mental de la colectividad.

La Fundación Nacional para las Artes Escénicas es, por lo tanto, la materialización de una serie de predicciones emitidas a principios de los años ochenta, cuando críticos y artistas visualizaron un futuro tambaleante para el arte y la cultura. Desde entonces se planteó la necesidad de crear nuevas fórmulas de comunicación —fundamentalmente mediante la televisión—, así como un nuevo concepto de espectáculo que cuente con el apoyo del público. Desde entonces se veía venir el languidecimiento de los subsidios frente a una explosión demográfica de artistas que son ahora los responsables de tomar las calles y las plazas por asalto porque no hay suficientes teatros ni suficientes temporadas que los difundan y promocionen.

Y se dijo aún más: que el bailarín y el actor fundamentalmente tendrán que ser, ante todo, artistas. Mas que técnicos excelentes, deberán rescatar el sentido histórico y social de la danza. Para ello, ésta tendrá que diluir sus fronteras con otras artes como es el teatro, lo que facilitaría la conquista de nuevos foros. Porque la danza del futuro implica la proliferación de grupos cuyos puntos de acción podrán ubicarse en cualquier sitio de reunión pública, siendo así un fenómeno casi espontáneo.

Las predicciones se han cumplido. Cada año surgen nuevos grupos; no sólo son un indicativo de que las compañías subsidiadas dejaron hace mucho tiempo de ser fuentes de trabajo para las generaciones recién egresadas de las academias, sino que cultural y biológicamente el ser humano necesita convivir con la sensación de estar vivo, creciendo creativamente. Y éste es el poder del arte: intensifica la percepción, revitaliza el ánimo y el cuerpo, establece la armonía de las fuerzas y energías internas. La enfermedad —orgánica y social— es la pérdida del equilibrio, de las energías y redundante en la pérdida de la percepción, de la sensibilidad, del gusto, de la motivación. Ante esto sólo puede concluirse que arte y creatividad son sinónimos de salud mental.

La Fundación Nacional para las Artes Escénicas se ha entregado a la tarea de definir las leyes de eficacia del teatro, la música y la danza —en este sentido de utilidad— para prometer a los grandes capitales de la industria y de la empresa privada en una

cruzada cultural permanente, en la que no intervengan las manos de Penélope, sino la de los inversionistas.

Para lograr esto es inaplazable la conquista de la televisión, ya que es el único medio que llega a todos los hogares de México. Como dijo el ex rector Barros Sierra, la televisión es la universidad de este país. Es el instrumento más poderoso para dirigir conciencias, para manipular o educar, según sea el caso. Es la única forma de hacer que los teatros se llenen hasta el tope. Es uno de los canales para convencer al espectador de que en esta sociedad de consumo hay que pagar el precio real por ver un espectáculo. Mientras hubo apoyo oficial el artista se acostumbró a regalar su trabajo y el espectador también perdió de vista la injusticia que hay detrás del intercambio de valores.

El arte independiente nos ha abierto los ojos a todos. Son los que tienen los pies en la tierra. Exigen un pago justo por su trabajo; piden que se actualice la legislación a los espectáculos, porque es la ley la que impide cobrar lo justo —lo real— y la que se opone a que muchos locales idóneos se conviertan en teatros. La infraestructura actual —la del Estado y la privada— no se da a basto.

El derecho al trabajo es inalienable. Y el artista independiente, si no recibe ofertas de contratación, las inventa. Se ha vuelto el empresario de sí mismo. La Fundación Nacional para las Artes Escénicas se ha creado para ser catalizador de esta fuerza de trabajo.

La inútil imparcialidad

No es lo mismo ver un espectáculo con la mente de un campesino, impregnada de las fuerzas, texturas y cualidades de la naturaleza, que con la mente cosmopolita, donde están incrustadas las moléculas del asfalto, semáforos y luz neón. Tampoco es lo mismo entrar a la sala de un teatro con la mente rococó, ese tejido de temores, perjuicios y paranoias, con la carga de una frustración de vida o con la satisfacción de la plenitud existencial, al margen de todos los conocimientos técnicos, históricos y estéticos que se puedan tener respecto a la obra.

La llamada objetividad en la práctica no existe. Porque objetividad es imparcialidad y cuando se trata de asuntos tan vitales como la relación artista/espectador —relación fundamentalmente emocional— la objetividad es alucinación.

Basta leer la escritura de un crítico para conocer su estructura rítmica interior, su pulsación anímica. En las palabras está su descarga emocional o, por el contrario, su fuero, su cárcel, su *bozal*, su silencio autoimpuesto. Basta hacer la lectura de las imágenes o ausencia de ellas para conocer la riqueza o timidez de su capacidad creativa. Basta sentir o pronunciar el ritmo de su puntuación para conocer los impulsos de su propio cuerpo y de su energía mental.

Con lo anterior también sabemos si el crítico es dueño absoluto de sus palabras o simplemente las toma prestadas y son de segunda mano. Porque la relación pensamiento-palabra, sobre

todo cuando se trata de textos sobre las artes escénicas, pasa por el cuerpo. Es como si los impulsos del pensamiento transitaran por la corriente sanguínea para salir por la pluma, por la escritura. Los espectáculos —la memoria de los mismos— se guardan en dos cajones: el intelectual y el corporal.

Basta comparar las ideas del crítico con el uso de la palabra para saber si hay lealtad hacia el espectáculo o hacia el impacto que le produjo y hacia sí mismo. Porque la crítica es un autorretrato a partir del espectáculo que se está reseñando. Su fuerza o debilidad, su convicción o falta de ella, se lee como quien lee una radiografía. Están las costillas y la columna vertebral que son los conocimientos científicos acerca de la producción escénica, técnica, estilo y demás; están los omóplatos y clavículas de su perfil humano. Se ve el cráneo de su historia personal. Está la dentadura de su conciencia.

El manejo de la energía mental, corporal y anímica siempre deja huella fácilmente legible. El manejo de la energía es el arte mismo de las artes escénicas y la del escritor. Es la fuerza de los poetas, es la arqueología emocional que hacen los coreógrafos. La energía de la gente común y corriente es casi siempre baja y homogénea, sin perfiles ni cambios ni transformaciones. La energía de los creadores es una energía de alta tensión, con picos y abismos pronunciados, capaz de mover las otras energías empantanadas.

La misma lectura que hacemos de un texto crítico respecto a la autobiografía del autor, la hacemos de la danza. El asunto de la palabra y el ritmo interior es asunto de ambos. Lo grave es que la palabra no alcance a estar a la altura de la capacidad imaginativa y concepción del escritor; lo grave es que el coreógrafo no encuentre el lenguaje para traducir la palabra hablada a la expresión coreográfica. Esto es un problema de talento, capacidad y conocimiento personal. Es también un problema de lealtad. Es un problema de privilegio, de tener o no tener la chispa. Es un problema de pasión, de entrega generosa al desarrollo del oficio, de investigación. Es tener la absoluta convicción de que la imparcialidad no existe.

Las rodillas de Guanajuato (quince años de danza en el FIC)

En Guanajuato se han abierto los teatros, las calles, las plazas, y los parques durante quince años de Festival Cervantino. Las artes escénicas han alterado, acelerado e intensificado, consecutivamente, el circuito nervioso de la ciudad.

La danza ha sido especialmente eficaz en este sentido. Maneja el secreto de la energía en alta tensión. Puede ganarle una batalla histriónica al vendedor de fayuca y al merolico de las siete pócimas. Puede brillar más que los anuncios de neón y dominar la textura del asfalto. Puede dominar la atención del espectador.

La danza ha estado presente en el Festival Cervantino como una de las formas más sutiles y estilizadas de la conciencia del artista. Es uno de los instrumentos más veloces para sacar a la población de su adormecimiento colectivo. Es el camino más corto para llegar al hombre.

En sus distintos géneros desata reacciones en cadena, tanto físicas como emocionales e intelectuales. Confirma al espectador como piel, como sangre, como espíritu. Lo confirma como persona, como identidad.

Durante quince años México ha conocido lo más selecto de la cultura escénica mundial. Las producciones especiales de ballet del FIC, la presencia del Ballet del Siglo XX, del Ballet de Stuttgart, de Eliot Feld; el Joeffrey Ballet, el paso de Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn, de Alicia Alonso, de Carla Fracció,

de Gelsey Kirkland, del Ballet Bolshoi, de la compañía de Martha Graham, de Merce Cunningham, son unos pocos de los múltiples ejemplos.

Y también ha conocido lo más experimental y desconcertante, como es la danza Butoh, de Japón, con la presencia de los grupos Sankai Yuko y Muteki-sha, gracias al Festival Cervantino.

Durante quince años esta fiesta de las artes ha sido laboratorio, ha sido escaparate, ha sido viaje al mundo galáctico. Empezó como timidez, con cautela, hasta que creció desmesuradamente para convertirse en una vertiginosa experiencia cultural. Trascendió las fronteras al poco tiempo de haber nacido y actualmente, sin duda, es una *Meca* tanto para los artistas latinoamericanos como mexicanos. Es también un enorme anhelo para los extranjeros de Europa y Estados Unidos.

A través de la danza del Festival Cervantino, el público de México ha conocido distintas culturas del cuerpo. Los grupos folklóricos de la India, de China, de África, Europa Central, América del Sur, así como la danza flamenca en los extraordinarios momentos que ofrecieron Manuel Vargas, Mario Maya, Antonio Gades, y las portentosas figuras de la Cumbre Flamenca, son manifestaciones elocuentes de la sangre de un pueblo, de su latido anímico, de su visión del mundo.

Durante quince años los cambios estéticos y la renovación de escuelas, corrientes y estilos han pasado por el Festival Cervantino. En los últimos quince años hemos observado un acercamiento cada vez mayor al realismo coreográfico, sobre todo en la danza contemporánea, que es la que se transforma con mayor celeridad y representa el termómetro, por la excelencia, del pulso de la historia mundial.

Al mismo tiempo se han conservado los valores del virtuosismo abstracto, del formalismo acendrado en la mayor parte de las compañías de ballet clásico: Ballet de Houston, compañías de Lar Lubovitch, Ballet de Boston, para mencionar unas pocas invitadas al FIC.

Descriptivo y emocionado

López Velarde-Flores Canelo son —existen— gracias a sus cuadros escénicos. Visuales, sensoriales, ambos despiertan la emoción por las imágenes. Nos conmueven con su propia e íntima conmoción, y nos entregamos a ella con gusto y complacencia.

Cronista y pintor, López Velarde es poeta. Cronista y pintor, Flores Canelo es coreógrafo. Danza y poesía son lo mismo: síntesis de energía emocional, síntesis del pensamiento en imágenes visuales. Por lo menos son así las coreografías de Flores Canelo y los poemas de López Velarde.

Esta similitud entre un género y otro, que son a la vez la reunión de muchas habilidades plásticas de ambos creadores, la hemos conocido desde que Flores Canelo creó *Jaculatoria*, inspirada en *La suave patria*, si mal no recuerdo. Se perfila el síndrome de la mujer como omnipresencia. López Velarde se apoya en esto para definir a la patria. Flores Canelo la toma como un fuerte pincelazo visual para trazar fragmentos de ritmos, el juego de transformaciones temáticas, las manchas de luces, el desarrollo de las emociones, las referencias históricas, la psicología detrás de las acciones. Mujer que todo lo determina.

Más allá de lo pintoresco o superficial —calificativos utilizados para señalar a ambos creadores— está fundamentalmente la pureza como sustrato desde el cual se forman su propia visión del



Ballet Independiente de México. Coreografía *Jaculatoria* de Raúl Flores Canelo. Fotografía: J. Contreras Chacel.

mundo. No es nostalgia de la infancia sino la fuerza de la experiencia formativa que en todo deja huella. Son hombres tímidos, con capacidad para ruborizarse y sorprenderse ante una bella imagen, una puesta del sol, el gorjeo de las aves, las mujeres con trajes vaporosos.

Y con esa inocencia Raúl Flores Canelo es coreógrafo *naïf* sin proponérselo. Muestra su espíritu como si estuviera tras una vitrina transparente. Y con esa sinceridad fascina al espectador.

Como en las pinturas sobre papel amate, el magnetismo de sus coreografías no está en el detalle del movimiento ni en el contorno del cuerpo de los bailarines ni en la elaboración de un paso, sino en el cuadro total. Su lenguaje es la poética del teatro y el movimiento es el pincel. Luz, color y sonido, así como la energía del conjunto de baile son los cuatro elementos que propician la vida escénica: como la tierra, el aire, el agua y el fuego que rigen las transformaciones de la naturaleza.

El Ballet Independiente se presentó en el Palacio de Bellas Artes para rendirle homenaje a Ramón López Velarde. El poeta,

sin embargo, casi a principios del siglo ya le había rendido homenaje al bailarín. En ambos entiendo la compenetración del espíritu tanto de la poesía como de la danza precisamente por esa pureza original, lo que forzosamente los vuelve hombres cuya sensibilidad orgánica está a flor de piel. Lejos de caer en tribulaciones intelectuales, podría decirse que piensan con la piel. Sólo así puedo entender una afirmación tan contundente como la que hace López Velarde sobre el bailarín: "El bailarín comienza en sí mismo y concluye en sí mismo, con la autonomía de una moneda... Su alma es paralela de su cuerpo..."

Si López Velarde es uno de los pioneros de la literatura mexicana contemporánea es porque tuvo una nueva visión de las cosas. "El saber que se sabe saber", según dijo Octavio Paz. Es el pensamiento integral, cuando el impulso de la palabra nace de la pulsión orgánica, cuando el alma camina paralela al cuerpo.

Igual, Flores Canelo nos ofrece, en sus coreografías, la inmediatez de su experiencia sensible. El ataque a lo visual es lo que aparece en primera instancia. Al espectador le corresponde hacer las asociaciones personales, íntimas, que se desprendan de su biografía particular.

Raúl Flores Canelo, lo hemos dicho muchas veces, es un gran cronista, un gran reportero. No es arqueólogo que anda tras lo oculto de la realidad. Su catalizar es la que ya es evidente para el espectador. Nada más que Flores Canelo lo sintetiza, lo recompone, lo pinta, lo musicaliza, lo traslada al lenguaje silencioso del movimiento. Su lenguaje es la poética teatral. El vehículo, una hermosa compañía con elementos jóvenes, llenos de vitalidad.

Lo que cala son los cuerpos

Vaya! Por fin un espectáculo teatral que recurre al movimiento para celebrar la vida, la palabra, la conciencia, el pensamiento, la acción, y lo utiliza tan bien o mejor que un grupo de danza. Porque los actores tienen cuerpos que han sido entrenados y dirigidos para que atraviesen las paredes... de la sensibilidad de los espectadores con la fuerza y poder de la precisión mental.

De paso, hacen polvo todos los prejuicios respecto a la integración del teatro y la energía de la expresión corporal, le dan una lección a bailarines y actores respecto a la eficacia de la imaginación y sentido de la obra traducida en movimiento, respecto a la inteligencia de la arquitectura anatómica, que cuando es motivada por un sistema de significados e intenciones arrasa con la palabra y la literatura del teatro. El ejemplo: *Lo que cala son los filos*.

Este grupo de jóvenes actores son oxígeno puro en medio del plomo de la cartelera teatral. A todas luces el director de la puesta en escena, Mauricio Jiménez, es uno de los rebeldes de la escuela teatral mexicana, que buscando el oxígeno para sí mismo dirige, a lo largo y ancho de la escalera del Museo del Carmen, la poética de lo colonización. Reúne a otros *prófugos* de la cultura escénica actual y los convence para que rompan la camisa de fuerza impuesta por sus maestros. Su trabajo actoral una orgía del cuerpo, dirigido por la sangre fría del oficio y del conocimiento.

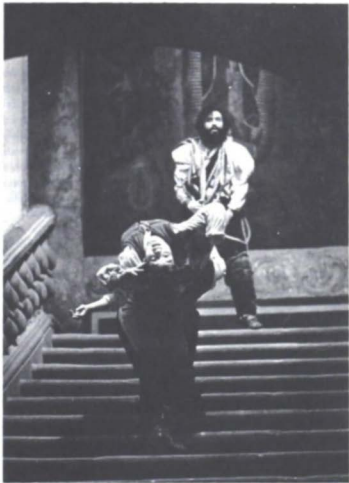
Todos parecen —en este grupo— estar de acuerdo en que no

hay otra opción para la vida escénica; que no hay otro concepto y estrategia de trabajo para sorprender al espectador. Parecen estar de acuerdo en que si no encienden todos los motores internos, visibles e invisibles, de la mente y del cuerpo, jamás van a despegar del suelo. Saben que las alas para volar están en el manejo de la energía orgánica y del pensamiento. Preciso: en el manejo casi matemático de la energía: cambios continuos de dinámica, tensión entre valores —musculares y mentales— opuestos, movimiento continuo, paso de la simetría a la asimetría sorprendiendo al espectador con transformaciones impredecibles, todo esto *integrado* a un significado, como consecuencia de un propósito tan claro como el de la palabra.

A lo largo y ancho de una escalera de piedra el espectador tiene un escenario donde puede visualizarlo todo. Pocas veces un espacio tan “adverso” al desplazamiento del actor ha sido manejado tan favorablemente para estimular la alquimia visual, gracias al manejo de la percepción del espectador, que pasa de la tormenta a bordo de una carabela al desembarco, a la conquista, a la visión de Tenochtitlán, a la corte de los reyes de España mediante acciones físicas, más fuertes que las verbales.

El público, ubicado en la base de la escalera, siempre mira hacia lo alto. Los actores/acróbatas suben y bajan de frente, de espaldas, en coro o individualmente, arrastrados o saltando, contorsionándose o erectos; se detienen para fijar, congelar momentos de la acción; prosiguen al siguiente cuadro. La obra es una sucesión de retablos, de frescos.

La vida escénica de los actores está en todas partes: en las paredes, en el piso, en las puertas, en la garganta, en el vientre, en los ojos, en las manos, en los pies, en el pelo húmedo de sudor, en los dientes... Son siete personajes: Cortés, Alvarado, Fraile y tres soldados marinos. El contrapunto es el Nahual, el que vence al conquistador con su ironía, son su resistencia que está en el corazón. La obra es de ayer y de hoy. Las estructuras sociales y los mismos intereses políticos permanecen. Sólo varía la forma de decirlo, y Mauricio Jiménez, con su grupo de actores, ha refrescado la historia.



Lo que calan son los filos de Mauricio Jiménez.

El secreto está en la vitalidad, es la inyección de energía a un cadáver, tantas veces resucitado como cadáver cada vez que los eruditos, los académicos, o los actores de plástico reproducen esa misma historia literal y linealmente.

La magia del teatro está precisamente en la transmutación de los hechos, de las almas, vivas o "muertas". Y lo que cala son los cuerpos. Cuerpos que sin utilizar los recursos estilísticos del teatro ni de la pantomima ni del vuelo de una coreografía tienen más fuerza que la acostumbrada por la precisión en el contenido y motivación del movimiento. Hay cantidad de detalles concretos que la danza no maneja, que son del teatro. Esto no sólo refuerza la comunicación cenestésica/física con el espectador: permite también la comunicación intelectual. Esta integración es fundamental si el teatro y la danza han de ser hermanos siameses.

Tomarle la palabra a la palabra

Por qué no hacer una fiesta en serio para celebrar el Día Internacional de la Danza? Por qué no olvidarse de los escenarios y salir a la calle para hacer un carnaval con fabulosos disfraces —improvisados por los mismos bailarines— con serpentinatas y cohetes, con zancos, patines y patinetas, con músicas en vivo todo el tiempo, aunque sólo sean tambores, con niños y abuelos, con suegros y suegras de los coreógrafos... en fin, por qué no aprender a contagiar la energía de la danza...

Por qué no saber un poco de la Comedia del Arte que es la sal y pimienta del teatro callejero y tomar al público por sorpresa y hacerlo reír o mínimamente sonreír. Por qué no aprovechar el sol asesino de mayo para sacar sombrillas de colores de donde cuelguen globos inflados, de donde partan aguaceros de confeti... aprovechar las bocanadas de fuego que es el calor de mayo para llenar las cabezas de turbantes, para sacar pistolas de agua y jugar con ellas como si en vez de jardines fueran colgantes de Babilonia.

Por qué no volver a ser niño ese día y olvidarnos de todos los patrones que hemos aprendido para inventar otros, cargados de fuerza, como las válvulas del corazón...

Por qué no rifar ese día un espléndido solo o dueto entre la multitud de la calle y el que se lo gane tener el privilegio de poderlo gozar en el patio de su casa, o en la banqueta o en la plaza

y para un solo espectador. Sería como una carta personal de la danza a un ciudadano de México.

Por qué no alegrar a los carniceros, vendeflores, tintoreros y zapateros deteniendo el carnaval en cada uno de sus puestos para ofrendarle el mejor regalo y medicina de la vida: el poder transmutador del ritmo.

Por qué no perder el miedo a ser felices, por un día, por un solo día, transmutando la crítica, la denuncia, la lucha por la dignidad, el exceso de conciencia en un ramalazo de gozo, comprobándose a sí mismos que son seres privilegiados porque tienen la llave mágica de la alquimia del cuerpo, que transforma lo negro en blanco, lo azul en amarillo, lo verde en rojo. ¿Qué no saben esto los bailarines?

¿No saben que reproducir danzas de escenario cerrado en escenarios abiertos, como es el Teatro Ángela Peralta —para celebrar el Día Internacional de la Danza— es asesinar con toda alevosía y ventaja la propia coreografía? ¿Son masoquistas, inconscientes o autocomplacientes? ¿Son demasiado generosos y solidarios como para negarse a aceptar una propuesta o tradición equivocada? ¿Están tan desesperados que prefieren arriesgarlo todo?

¿Qué no saben que bailar en espacios abiertos significa conquistar, dominar una energía mil veces más alucinante, arrollarla, audaz, vertiginosa que la invertida en un escenario cerrado?

¿No saben que para recibir apoyo y defender lo suyo es indispensable, primero, convencer, contagiar, seducir, enamorar a quien sea: funcionarios, empresarios, niños, maestros, ingenieros, arquitectos, músicos, tragafuegos y robacoches?

¿No saben que enamorar es poner en éxtasis al otro, fuera de sí, voltearle el mundo al revés, provocarle ilusiones ópticas, alusiones y alucinaciones? ¿No saben que en sus cuerpos hay una mina de diamantes? ¿No saben que con los diamantes se puede cambiar el mundo porque tienen mil ventanas por donde asomarse?

¿Por qué el Día Internacional de la Danza sólo vimos diamantes en bruto?

Invito a cada uno de los coreógrafos participantes a pensar en serio en lo que significan las siguientes palabras: fiesta, placer, dignidad, pertenencia social, vital, gusto...

Son las palabras con que Danza Mexicana, A. C. presenta, en su programa, el Día Internacional de la Danza. Los invito a que traduzcan estas palabras en una coreografía y en un festival que esté a la altura de las palabras, las que cuentan con cientos de años de tradición, que resisten el paso del tiempo y siguen apareciendo en el diccionario porque tienen un significado concreto y vigente. Y como la danza, la palabra tiene su propia energía, su propio ritmo. Son presencias vivas, como el organismo de los bailarines. ¿Por qué no, entonces, inyectar y realmente tomarle la palabra...?

¡Recórcholis, Batman!

No sólo son asesinos a sueldo quienes agujeran el cuerpo de un hombre y le roban la vida por unos cuantos billetes. No sólo es un crimen atravesar la carne con un puñal.

Hay asesinos que jamás supieron que lo fueron, o que lo son. Actuaron o actúan de buena fe y en cada paso, en su palabra, en su gesto, en su pensamiento, se oculta una daga asesina.

En la formación de actores y bailarines hay un cementerio donde yacen bajo tierra seres que aún respiran, que todavía tienen caliente el cuerpo y que se contorsionan dentro de los límites que les permite el espacio del sarcófago donde están atrapados.

En la formación de actores y bailarines se entierran vidas todos los días. Si hay quienes no lo saben es porque los sarcófagos son mentales, invisibles.

Las técnicas convertidas en *tics* nerviosos; el establecimiento del imperio de los estereotipos como única salida formativa o de entrenamiento, la tiranía de la mímica que le roba y asesina la vida interior al bailarín/actor; la sobreactuación como única voz; la máscara de cartón como única presencia; la caricatura de humanidad como resultado del enanismo de las ideas que rigen la formación del bailarín/actor.

Recórcholis, Batman... es aterrador... sobre todo cuando se les ve actuar en escena.

Hay un ejército de jóvenes que salen de las escuelas de educación artística, sean públicas o privadas. De las generaciones pasadas y actuales sólo se salvan quienes *desaprenden* la lección del Maestro. Estas almas errantes y perdidas finalmente se encuentra y son los únicos capaces de romper con los estereotipos para *humanizar* su trabajo en escena. Los demás son obedientes y siguen al pie de la letra las instrucciones para ser inmejorables impostores de la vida. No lo saben, ni lo presienten. Están a gusto con sus pupilas de cartón, adoran su lengua de plástico, se fascinan ante su corazón de hielo. Quizás por eso sobreactúan... para que nadie se dé cuenta de que nada ocurre en el interior de sus entrañas de hule-espuma.

Pareciera que la educación artística, irónicamente, es el anestésico por excelencia. Vidas enteras se someten al sueño de la inconsciencia, y haciendo alarde del mismo se suben al escenario, ese espacio ritual, sagrado, donde supuestamente el hombre se encuentra con el hombre, donde la inteligencia y la vida anímica alcanzan luminosidad insospechable.

Cuando eso no sucede, sino todo lo contrario... Recórcholis, hay que salir huyendo. Porque puede haber un asesinato en cadena: el del público entusiasta.

Estamos rodeados de impostores que no tienen conciencia de serlo. Primero, porque la escuela es la principal generadora de la impostación del alma. Segundo, porque ya se acepta ese estilo como lo correcto, lo natural. Tercero, porque la injusticia existente es abrumadora: son demasiado pocos los que nacen con una intuición lacerante y con un talento que todo lo conquista.

Estas injusticias pueden hacerse menos evidentes cuando un director o coreógrafo reúne un elenco genéticamente dotado y naturalmente rebelde frente a las enseñanzas del Maestro. Son bailarines o actores que están en sintonía, que operan con un mismo calibre de inteligencia y sensibilidad.

Pero estas injusticias, por quién sabe qué motivos, pueden ser puestas en evidencia de una manera penosa. El caso más grave de la cartelera teatral de la actualidad es *Fedra*, obra en la que Ofelia Medina se esfuerza por dar vida a lo que está enterra-

do: el elenco de actores que la acompaña. Obra en la que el único personaje humanizado es la propia Fedra. Obra en la que el espectador no sabe cómo entrar en relación con el actor, salvo en el caso de Fedra.

Otra forma de vencer las injusticias existenciales es romper con el pasado para salvar el futuro. Es el caso de Mónica Serna, que por fortuna sale de la Compañía Nacional de Teatro para encontrar la vida al lado de un joven director, José Enrique Gorlero. Su lucha por quitarse la piel de hule supongo que ha sido titánica. Todavía las huellas de muchos estereotipos en la voz, en los movimientos. Pero su esfuerzo por darse a luz a sí misma se ve claramente en la parte final del espectáculo *Mujer como trigal*. Y es precisamente en ese momento en el que menos se mueve, más suavemente pronuncia los textos de Kyra Galván. Está sentada, fluyendo, sin temor de que nos demos cuenta de su vulnerabilidad.

En *La triste historia de un crítico dramático*, cuento de Herbert George Wells se habla de un periodista que va al teatro por primera vez y se queda estupefacto. Cometió la ingenuidad de suponer que "los actores pretendían representar seres humanos"; pues se encontró con actores cuyos gestos son "pegajosos". Wells, por su parte, se enteró de una carta que Joseph Conrad le escribió a Edward Garnett y que dice: "Siento un horror morboso por el teatro. Y va en aumento. No sé decirme si entrar en el lugar de las infamias. No es horror a los dramas: es horror a la representación".

Esa inerte separación que se da entre el actor y el espectador cuando, por el contrario, debería ser un encuentro dialéctico, es lo que nos hace evocar a Batman, a Robin, implorando un rescate, implorando que cambie la historia.

La última muerte de Carmen

Las despedidas suelen ser muertes minúsculas.

Hay convicciones que son de vida o muerte.

La despedida de Susana Benavides es una muerte mayúscula para la escena de México, siendo su decisión de ausentarse una convicción de vida o muerte. De lo contrario no se hubiera retirado cuando ahora conoce el sabor más dulce de la madurez expresada en el foro.

Su interpretación de *Carmen*, coreografía de Alberto Alonso, en el Palacio de Bellas Artes, deja el sabor del platillo guisado al punto... al *dente*... como dirían los italianos cuando sacan el espagueti del agua hirviendo de la olla. Su *Carmen* tiene además el aroma de las hierbas de olor, pimienta y jugosa salsa que le da frescura y agilidad al manejo de los elementos.

Cuando se transmite tal experiencia de gozo, la decisión de dejar la escena tiene que haber sido de vida o muerte.

Y para el espectador significa una muerte mayúscula.

Para la Compañía Nacional de Danza del INBA significa perder la garganta. Dicen los indígenas de Bolivia que el alma está en la garganta. Que sale por y con la voz.

La Compañía estará muda por mucho tiempo. Utilizará el lenguaje de los signos para comunicarse. Utilizará la técnica aprendida, las señales más evidentes de trabajo en escena. Hasta que un día surja otra figura como Susana, que se comunica



Compañía Nacional de Danza: Susana Benavides.

mediante los secretos más remotos de sus fuentes vitales. Esa figura habrá entonces permitido que su alma se deposite en la garganta. Aprenderá a hablar de otra manera. Se comunicará mediante hilos de energía invisibles. Las piernas y el torso y los brazos serán los menos. Se habrá apoderado del secreto de la vida escénica.

Susana de lleva su secreto. Se lleva la garganta de ese enorme organismo que se llama Compañía Nacional de Danza, al que sólo le queda, por ahora, el recurso de los automatismos.

El buen vino se añeja con los años y las condiciones perfectas para alcanzar un sabor insustituible. Vendrán otros tiempos en los que aparezca otra bailarina —difícilmente habrá un bailarín mexicano que lo logre dentro de ese conjunto— que sea como el buen vino. Y no necesariamente francés.

Y el alma, como el buen vino, pasa por la garganta.

Alberto Alonso, miembro de la realeza artística de Cuba —me refiero a la aristocracia del talento, de la sensibilidad y

fuerza creativa— vino a México a despedir a Susana invistiéndola con el traje y el espíritu de su *Carmen*, obra codiciada por un séquito de solistas de rango internacional. Es una apretada síntesis de energía erótica y sangre fría. Es un condensado drama que también se mece entre la vida y la muerte, entre la libertad y la dominación. La danza de *Carmen* es por lo tanto siempre asimétrica, siempre rebelde, siempre sorpresiva, siempre animal. Y por ello muere.

Carmen cayó sobre la arena por última vez en el Palacio de Bellas Artes.

Antidoping

Tiene en su mano un bastón de mando. Es natural y le corresponde. Se lo ha ganado.

Bastón de mando es el nombre de la coreografía que estrenó Guillermina Bravo en Bellas Artes. La autora critica la usurpación del poder, pero también expone una verdad contundente: hay un poder y un mando que se conquista, con propósito firme, con el trabajo. Durante 40 años Ballet Nacional de México ha sostenido una presencia que ha adquirido la forma de emblema, de bandera nacional artística. Es como un himno que nace del corazón. Es un himno muy distinto a los que nacen por decreto para convertirse en símbolos demagógicos.

El Ballet Nacional de México no nació por decreto, Guillermina Bravo tampoco. El águila y la serpiente se la han heredado en forma directa, vía la sangre, vía la tierra. Por eso el Ballet Nacional *es* México.

Tiene derecho a la tierra y la tierra lo alimenta.

Lo que nace por decreto no tiene derecho propio. Siempre está vacío.

Voy a lo siguiente: Ballet Nacional de México, por derecho, y no por decreto, es real y auténtica Compañía Nacional de Danza en tanto que ese título, rango o nombramiento significa *representatividad*. Aunque las cláusulas del INBA lo ignoren y digan lo contrario.

Hay otra compañía que tiene ese nombramiento, pero sin bastón de mando. Nació por decreto hace varias décadas y sigue sin conquistar su derecho, su carta de responsabilidad. Se alimenta con coreografías de todos los tiempos que no son suyas, que no nacieron de esta tierra, que no son himnos ni banderas artísticas de México. Son memorias de una historia universal ajena, hermosa y estilizada y copiosa en virtudes estéticas, pero injertadas en los cuerpos de los bailarines.

No importa. Esto se vale. Es una experiencia y casi una *obligación* cultural de prestigio —de todo país— tener una compañía así. Pero no llega a bandera cultural, por más oficialidad que la ampare. Sin embargo, recibe canongías fuera de proporción con lo que ofrece y aporta al país. No es símbolo, no es México; es joyería de fantasía y exige pieles y carruajes para lucirla. Para colmo, tampoco es exportable.

Ballet Nacional de México está hecho de oro macizo. Duro e inquebrantable. Y tiene luz propia. En cada función, en cada nueva coreografía no sólo hacemos lectura de un oficio esmerado y consciente, sino que recibimos toda la carga de un grupo que ha sido testigo y partícipe de la historia contemporánea de México desde hace 40 años. En ese lapso sólo le ha motivado la lealtad hacia las convicciones del grupo como tal. Además, Guillermina Bravo es la única sobreviviente artística de la fantasmagórica “Época de Oro”; sigue siendo de oro la solidez de su trabajo, guste o no, conmueva o no su obra personal.

Guillermina Bravo no nació por decreto. Frente al gozo de vivir, frente a la vitalidad de sus obras, la quebradiza oficialidad no tiene con qué responder. Ni siquiera por decencia o por imagen política puede la estructura burocrática entablar un diálogo, un intercambio equilibrado de valor por valor. Esto no es de ahora. Ya tiene historia también. Porque los enanos, frente a los gigantes, mejor se esconden.

Los hechos hablan por sí mismos. Aunque el Ballet Nacional de México salga al extranjero y sea otra embajada cultural, como lo es Tamayo; aunque tenga un Premio Nacional de Artes; aunque sea pionero de la danza contemporánea en América

Latina; aunque haya descubierto orgánicamente la identidad plural del mexicano; aunque conozca a fondo el poder transformador del arte; aunque posea un bastón de mando que le corresponde porque no se lo arrebató a nadie; aunque por persistencia, constancia, permanencia y antigüedad —como dirían en los sindicatos— es la madre de muchos coreógrafos que integran la gran familia dancística de México; aunque esta realidad sea percibida en la oscuridad y a plena luz del día, en la cúpula de la burocracia cultural —que tiene un bastón de mando por decreto— jamás se ha pronunciado lo que duele a muchos: que la única agrupación dancística del país que ha conquistado la *representatividad* y debería, por tanto, tener el amparo de la *oficialidad*, es el Ballet Nacional de México.

La oficialidad por sí misma no tiene importancia. Se menciona en la medida en que los valores de la cultura burocrática —léase poder— se sustentan en la ilusión óptica, en los espejismos y no en las fuentes naturales de la vida cultural. Porque ni hay jerarquías, por lo menos que sean coherentes con la realidad.

Ya sé. Es mucho pedir. La coherencia y la integridad son valores incompatibles con la plataforma del poder.

También es incompatible con el poder que la *oficialidad* sea cambiante. Que le corresponda a quien se lo gane. Que el rango lo ocupe quien se lo gane. Que el rango lo ocupe quien sea capaz de sostenerlo con brillantez, hallazgos creativos de valores visibles, no supuestos. Al Estado le cuesta demasiado sostener lo insostenible. Que invierta en lo que reditúa —no sólo económica sino cultural y moralmente— porque apoyar grupos que son exportables significa divisas para el país.

¿No ven esto los contadores públicos que están en las instituciones oficiales?

Lo mismo habría que hacer con los grupos jóvenes que paso a paso van conquistando su propio bastón de mando. Como en las Olimpiadas, se gana la medalla de oro con habilidad, no con recursos falsos, como la droga. La prueba *antidoping* acabaría con muchos ganadores de la oficialia actual.

Antes de concluir, un agregado: el estreno de Jaime Blanc,

Para una niña muerta ha impactado por la sencillez de su propósito: esculpir el cuerpo con la emoción del cuerpo, establecer una relación precisa y elocuente entre los personajes y el público, pasar de la abstracción a la concreción. El resultado: una lectura placentera, anímica, directa, de la obra. La lectura de cuerpo a cuerpo.

Otra mención: a la altura de todo lo dicho arriba está Luis Rivero y Rodolfo Sánchez Alvarado, autores de la música de *Bastón de mando*.

¿Quién le teme al posmodernismo?

Cuando Merce Cunningham se cansó de la turbulencia y fuerza emocional de Martha Graham, decidió cortar por lo sano. Dejó de atormentarse y se fue al otro extremo. Inició la corriente posmodernista que niega todo tipo de resonancia social, histórica, psíquica y anímica en el movimiento mismo. Abandonó el espíritu épico del expresionismo de la danza moderna de principios y mediados de siglo y buscó en el cuerpo la trascendencia de la danza misma. Su rechazo hacia el pasado fue tan fuerte, que al tratar de deshumanizar la danza y al convertirla en matemática pura descubrió, a pesar de sí mismo, otro tipo de humanidad, una insospechada riqueza en la frialdad. El poder de su oposición fue terriblemente humano.

Los seguidores de Merce Cunningham tienen un defecto. No tienen su genio ni su impulso o la motivación del rechazo. Los seguidores que admiran su estilo —sobre todo en Europa y América Latina, que son minoría— no tienen que enfrentarse a un gigante como Martha Graham. Asimilan su estilo como una forma de inercia, lo reproducen y entonces, sí, la frialdad y la matemática pura se vuelven un estereotipo sin luminosidad, es decir, sin fuerza psíquica. Hay que ser un aguerrido rebelde, como Merce Cunningham lo fue en sus inicios, para darle vida a lo que él mismo quiso matar.

Lo anterior no es una especulación gratuita. Es el producto

del desencanto que provocan las compañías que asimilan un estilo sin antes preocuparse por definir una visión del mundo que remueve y vigorice ese estilo.

Quienes continuaron con la línea posmodernista de Merce Cunningham sin antes conseguir una precisión mental de sus propósitos, han hablado en el vacío. No hay guías que indiquen qué los impulsa a bailar. Ignoramos quiénes son como individuos, cuáles son los imágenes en las que se ancla su objetivo, dónde está concreción de sus ideas coreográficas. El espectador no tiene la posibilidad de engancharse con el artista cuando la energía del bailarín no adquiere una especificidad con la cual identificarse o rechazar. Porque la posibilidad de lectura de una obra parte de la precisión de los detalles que personalizan —humanización— al intérprete. La relación de un ser humano con otro está precisamente en la fuerza del perfil individual. Cuando todo es homogéneo el contacto entre el público y el artista se va por la alcantarilla.

Otros grupos posmodernistas tuvieron la lucidez de enriquecer sus códigos con la variedad extraordinaria de detalles formales que descubrieron en sus cuerpos. Aunque rechazan todo tipo de expresión emocional o apego a una historia, han aprendido a encadenar los movimientos con tal versatilidad, que la dinámica es como el trazo de un electrocardiograma. Focalizan la energía en tal forma que se acaba la masificación en los intérpretes. Transforman los grandes relámpagos de movimientos en cadenas de distintas pequeñas acciones. A esto se le ha llamado *minimalismo*. Esas pequeñas acciones requieren de intenciones muy precisas que son tensión. Mayor variedad de tensiones significa mayor atención por parte del espectador. La gran diferencia entre el posmodernismo y la otra corriente del momento —fundamentalmente alemana y latinoamericana— que es la danza-teatro es que, en la segunda, esas intenciones/tensiones están llenas de contenidos humanos, sociales, históricos (fácilmente identificables), entrelazados en una dramaturgia personal del coreógrafo.

Si la cuna del posmodernismo en la danza fue Estados Uni-

dos, en Europa esta corriente no ha dejado de sentirse. Sólo que en el viejo continente está la contraparte: la danza-teatro o neoexpresionismo, que es el regreso al modernismo de mediados de siglo en tanto que rescata la experiencia emocional y la anécdota como fuente del movimiento. Así, la danza-teatro le inyecta significado y contenido a las acciones diminutas y variadas del posmodernismo, reuniendo lo que antes fueron valores antagónicos. Al requerir de una dramaturgia que confirme la condición orgánica del bailarín, la danza-teatro le inyecta significado y contenido a las acciones diminutas y variadas del posmodernismo, reuniendo lo que antes fueron valores antagónicos. Al requerir de una dramaturgia que confirme la condición orgánica del bailarín, la danza-teatro está encadenando tiempo, espacio, escenografía, luces, tajes, acciones físicas y vocales, objetos y música en torno a una reflexión existencial que se traduce en un tema concreto. Quien mejor ha ilustrado esto es Pina Bausch. Su aparición en el tablero de la danza mundial se dio básicamente como una oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos ejemplos de la danza actual, entre ellos el ballet clásico y el posmodernismo estadounidense.

En Estados Unidos también apareció una figura contestataria al posmodernismo de Cunningham y su séquito: Martha Clarke, exintegrante del grupo Pilobolus. Es un caso insólito, aislado. Su obra es teatro-danza.

En México sucedió algo similar a la reacción Cunningham frente a Martha Graham: la danza de los años sesenta frenó todo impacto emocional y anecdótico de la danza moderna de los años cincuenta para sumergirse en la necesaria consolidación de una técnica. Se congelaron los rostros y nació un formalismo abstracto. A finales de los setenta y principios de los ochenta viene una nueva etapa posmodernista, mucho más rica en investigación, al mismo tiempo que nace su antítesis o regreso al neoexpresionismo: la danza-teatro, investigación emocional por excelencia.

Lo anterior se ha dado como oleadas naturales del espíritu. Necesidades muy concretas dentro de un proceso de crecimiento suscitaron reacciones y contrarreacciones. Que los términos para



Coreografia de Rebeca Sitt.

catalogar estos vaivenes sean vagos, imprecisos o instrumentos de una colonización cultural, a nadie le importa, por lo menos en la danza. El cuerpo tiene la palabra.

Del posmodernismo al desconcierto

Ahora resulta que los autores del posmodernismo han dado tal giro a su simbología coreográfica que los críticos neoyorquinos no saben si inventar otro término o adoptar el que inauguró Pina Bausch, *danza-teatro*, o reconocer que el posmodernismo tiene más elementos modernistas que la propia danza moderna. Para empezar, la confusión.

La polémica sobre quién es el autor del modernismo en la danza es histórica. John Martin y Lincoln Kirsten nunca se pusieron de acuerdo en si fue Nijinski o Mary Wigman quienes inauguraron la liberación del movimiento de la tiranía de la música y de las anécdotas literarias. Tampoco lo hay entre Sally Banes y Susan Manning recientemente, cuando la primera opina que la danza moderna tuvo muy pocos elementos modernistas y la segunda considera que tenía todo para inaugurar una nueva modalidad de la danza, sólo que con tensiones dramáticas y alegorías ocultas.

En la revista *The Drama Review*, que dirige Richard Schechner, Susan Manning refuta la tesis de Sally Banes, autora del libro sobre la historia del posmodernismo, *Terpsicore in sneakers*, de que la danza de los ochenta es incalificable dentro de los parámetros expuestos por el posmodernismo. Porque sus referencias son Merce Cunningham, el trabajo de Hudson Dance Theater y el Living Theater, entre otros.

Se supone que el posmodernismo rechazó la solemnidad épica expresionista de la danza moderna, pero a finales de los setenta y principios de los ochenta los mismos coreógrafos que levantan la bandera de una danza pura, formalista y rotundamente cotidiana, regresan a la teatralidad y al interés por los contenidos narrativos.

Según Banes, los años sesenta marcan la ruptura con la danza moderna. A mediados de los setenta se consolida el llamado posmodernismo, género de formas breves, realistas y que defienden la autonomía del lenguaje de la danza pura. Es a principios de los ochenta cuando estos mismos autores retoman nuevamente contenidos temáticos para sus obras.

Para Banes, sin embargo, el modernismo precisamente recalcó la autonomía y validez de los recursos propios del lenguaje coreográfico, convicción que sostiene, igualmente, el posmodernismo. Entonces ¿en qué quedamos?

Susan Manning se expresa con igual desconcierto en su artículo sobre el dogma modernista y la retórica posmodernista. Desde su punto de vista, las cosas no son tan complicadas. Lo mejor es hacer una revisión histórica del desarrollo de la danza mundial para entender que el modernismo alejó al lenguaje coreográfico de la influencia de la pintura, de la anécdota y de la ilustración del músico para darle identidad propia. El movimiento se convirtió en instrumento de reflexión del coreógrafo. Se sistematizó el lenguaje al ordenar racionalmente los valores, las cualidades y las dimensiones del nuevo movimiento. Los coreógrafos aprendieron a expresarse con vocablos distintos a los del ballet clásico gracias a que tuvieron los conceptos espacio-temporales y de dinámica de la danza moderna.

A esto, Wigman y Graham agregaron elementos expresivos y dramáticos que crearon tensiones entre los patrones abstractos de movimiento. Y es aquí donde se da el rompimiento entre la danza moderna y el posmodernismo de los años sesenta. Manning le recuerda a Banes que pasa por alto la importancia de Meredith Monk y Pina Bausch cuando en los años setenta agregan al formalismo puro y experimental los mismos elemen-

tos que le negaron en un principio del rechazo: la teatralidad y la historia contada. Para Manning la danza-teatro forma parte de la corriente posmodernista.

También posmodernistas son aquellos coreógrafos, como Twyla Tharp, que se olvidan del pleito entre la danza moderna y el ballet del siglo XX. En fin , hay tantas modalidades que la mejor es observar el resultado directo en escena y con las antenas de la sensibilidad detectar si hay creatividad respaldando la obra o simplemente un rasgo mimético de la moda.

Conmover al inconsciente

Mientras lingüistas, semiólogos y filósofos del arte se devanan los sesos para extraer de la danza significados precisos, sistematizables, codificables histórica y políticamente, Marcia Siegel los pone a todos en su lugar drásticamente con su veloz entendimiento de lo que significa la comunicación mediante el lenguaje coreográfico: la danza es metafórica o literal (pantomima), dice, y quien pretenda descifrarla con instrumentos lingüísticos (se refiere directamente al ensayo de Susan Leigh; *Reading Dancing*), la convierte en una expresión del todo innecesaria.

Porque si con la danza podemos decir lo mismo que un texto redactado, la primera sale sobrando.

Marcia Siegel, crítica del *New York Press*, sostiene en su polémica sobre posmodernismo y sus alcances dentro de la historia contemporánea (*The Drama Review*, 1988) que la sintaxis de la danza es mucho más abierta y flexible que la lingüística al permitirse mezclar elementos de otros géneros, sobreponerlos simultáneamente, si es necesario, y crear un espectáculo *total* que impacte al organismo como unidad. Se refiere a la danza multimedia y a la danza-teatro, que si bien no son descifrables racionalmente, como pretenden los científicos de la comunicación, provocan un gozo orgánico de naturaleza muy distinta a la que puede provocar un poema.

La danza afecta todos los sistemas del cuerpo. El espectador

puede entablar desde una comunicación cenestésica (diálogo tónico o de las energías corporales), hasta experimentar una suerte de provocación —mediante el placer estético— que lo induce a la reflexión, aun en ausencia de significados identificables.

Isadora Duncan lo dijo de otra forma: la profunda experiencia que provoca la danza no es exclusivamente a nivel físico y emocional sino que abarca un aspecto ritual, a veces narrativo, que amplía su espectro significativo.

La fascinación que produce la danza —como todo arte moderno, posmoderno, expresionista o abstracto— es su posibilidad de conmover al inconsciente. Así el efecto producido por las obras contemporáneas no puede explicarse totalmente por su forma visible. Para los ojos educados en el arte “clásico” o “figurativo” o “literal”, son nuevas y ajenas. No hay acuerdo absoluto sobre el cosmos creado por el artista... Y sin embargo, incuestionablemente, hay un vínculo humano. Incluso puede ser más intenso que en las obras figurativas o narrativas.

Por ello, el talón de Aquiles de la danza moderna y posmoderna occidental es conquistar un reconocimiento del valor de la expresividad física, sin caer en niveles frívolos, superficiales del pensamiento. Puede hablarse de una gran abstracción y de un gran realismo (danza-teatro) como polos que delimitan la expresión contemporánea. Y en ese terreno, no hay nada nuevo bajo el sol; únicamente son nuevas las relaciones entre lo ya conocido. El único peligro es que la palabra hablada, al integrarse al movimiento en espectáculos totales o de danza-teatro, devore el lenguaje coreográfico, menos susceptible de ser sometido a la interpretación racional, tan sobrevaluada en Occidente.

Marcia Siegel recuerda que Cunningham recuperó para la danza contemporánea lo que ya pertenecía a los espectadores del ballet clásico: la posibilidad de liberar a la coreografía de todo significado concreto. La danza es movimiento puro y si ha de tener un lenguaje es la expresión abstracta de pasos, de ritmo, del manejo del espacio.

Pero la historia es cíclica, la danza contemporánea ahora retorna a su origen expresionista, con posibilidad de tratar temas

concretos. Bailar por bailar resulta insuficiente tanto para los espectadores como para los artistas. De todas formas, hacer lectura de la danza no puede confundirse con los mecanismos para leer un texto. Marcia Siegel insiste en el hecho de que leer un fragmento coreográfico es ante todo una experiencia intuitiva, preverbal y visceral. Sólo después podemos hablar de esa experiencia que queda grabada en la memoria corporal del espectador. Y si la obra carece por completo de significado no hay poder sobre la tierra que se lo imponga.

En síntesis, Marcia Siegel le responde a los teóricos de la danza, como Susan Leigh (véase *Sábado*, 22 de abril), que la experiencia estética y, sobre todo dancística es orgánica, cualquiera que sea la teoría (si la hay) que la respalde. El pensamiento es energía. El movimiento también. La comunicación escénica es emocional. Acción, reacción. La energía de la danza que afecta a todo el organismo eleva o altera la energía del espectador, mediante la *intención* que dirige o da forma a esa energía. A mayor tensión (intención) mayor percepción. Diálogo de tonos musculares; diálogos de cuerpos que provocan la reflexión (posterior).

La política del posmodernismo

Hacer teoría alrededor de la danza es asunto pantanoso, sobre todo si se analiza el lenguaje coreográfico como texto político. Susan Leigh Foster ha escrito *Reading dancing; bodies and subjects in contemporary American dance*, haciendo un esfuerzo desesperado por reivindicar el cuerpo como tema digno de ser desestructurado —como lo haría la semiótica— para luego llegar a conclusiones absolutamente elementales, sólo que dichas con tal abigarramiento intelectual que lo fundamental se pierde: la energía revitalizante, descongestionante, que maneja la danza.

En síntesis, se introduce a la danza en una camisa de fuerza; se le somete para que quepa dentro de cuatro términos extraídos de la retórica (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía) y con esto la autora del libro explica las formas o estilos “transhistóricos” que engloban a todo el quehacer dancístico occidental. Foster quiere probar que en épocas distintas de la humanidad el cuerpo se ha abordado según concepciones diferentes. Elige al posmodernismo como la culminación del desarrollo histórico y político de los coreógrafos en el sentido de que este género es el único que permite la democratización del espectáculo, el único que ofrece la liberación del espectador. En esencia, su interés está en descifrar la política de la representación escénica. Más bien centra su análisis alrededor de la política del posmodernismo.

En la revista *The Drama Review* (diciembre de 1988) Philip

Auslander expone los puntos esenciales del estudio de Foster, donde explica que sólo el posmodernismo es un arte de "reflejo" de la realidad, y por tanto político, ya que el espectador se ve como en un espejo, se identifica con él, se reconoce, y por lo tanto participa en la interpretación de la obra. A esto Foster le llama: "distribución democrática del poder".

Sin embargo, existe también la oveja negra del posmodernismo; aquél que de manera "reaccionaria" asimila formas del pasado neoclásicas debido a una nostalgia por su impacto estético virtuosístico, lo que significa una regresión y no una postura crítica frente a ese pasado. Así Foster distingue dos tipos de posmodernismo: uno de "resistencia"... otro "ideológico", cerrado, porque impone una visión del mundo tajante: la del coreógrafo. Poco le faltó a Foster para calificar a este posmodernismo de fascista.

Para Foster, Meredith Monk es el viejo ejemplo de un posmodernismo de lucha contra el "ideológico". Twyla Tharp es, para ella, la mejor representante de una política coreográfica "reaccionaria" que consiste en mantenerse a distancia del espectador, en manipular la percepción hacia virtuosismos técnicos, en manejar imágenes culturales tradicionales, como por ejemplo, la relación femenino/masculino; utiliza estrategias de lucimiento al mismo tiempo que un sentido del humor que sólo se burla del pasado, mas no lo critica ni ofrece alternativas (a nivel de lenguaje estético).

Por el contrario Meredith Monk, así como Deborah Hay, se permiten la liberación del espectador afirmando y negando simultáneamente una línea narrativa coreográfica (no hay un significado literal único); rechazan el manejo virtuosístico del cuerpo; desmitifican al bailarín y a la danza misma al ser ésta un reflejo/espejo de la realidad y no una idealización de la misma (ballet clásico) y permiten la democratización de la experiencia gracias a que el espectador participa de los significados. Es decir, todos formamos parte de un colectivo, que va más allá de lo social y trasciende hacia lo universal/cósmico. Aquí hay implicaciones taoístas de integración del individuo con el Todo, mientras que

la danza anterior a ésta ha sido un ejercicio individual, únicamente, dentro de la sociedad occidental... Balanchine, Martha Graham son ejemplos de este individualismo hermético. El posmodernismo de "resistencia" ha permitido, por el contrario, recuperar el sentido ritual/colectivo del género.

La danza occidental arranca en el Renacimiento con una concepción pura del cuerpo en las coreografías cortesanas. Para Foster, es un lenguaje metafórico y al espectador le corresponde encontrar los significados alegóricos de los sucesos mundiales en el movimiento.

El ballet clásico, hasta Balanchine, es una danza "ideológica" en el sentido de que transforma el mundo a través de la representación. Se reemplaza un mundo real con uno irreal. Lo mismo sucede con el expresionismo de la danza moderna de principios y mediados del siglo XX, sólo que la experiencia personal del coreógrafo es la que transforma en una condición universal. Esto, para Foster, es el gesto ideológico por excelencia, Martha Graham es la culpable.

No es sino hasta la aparición de Merce Cunningham (1950 a la fecha) que la danza posexpresionista y experimental se convierte en una actividad desmitificada y no en un desplante trascendental. Puede expresar contenidos dramáticos enfocando únicamente las articulaciones físicas del cuerpo. Toma al mundo y al ser humano tal como es. Esto compromete al público porque no impone significados ajenos al mundo real. La liberación del espectador significa liberarlo de las garras de contenidos ajenos a su propia vida, de ideologías individualistas.

Si Adolfo Sánchez Vázquez tiene razón, el posmodernismo coreográfico lo confirma. Dice en su texto *Radiografías del posmodernismo*: "los posmodernistas absolutizan la tesis de la disolución de la subjetividad hasta negar en el arte el estilo personal y cerrar a piedra y lodo la puerta de una nueva subjetividad. En verdad, en un mundo cosificado, burocratizado, la muerte del sujeto es un hecho real..."

Para construir el futuro (Conclusiones del Primer Encuentro de las Artes Escénicas)

Antes de que los observadores internacionales de Italia, Estados Unidos, Puerto Rico, Polonia y Alemania terminaran de exponer sus conclusiones respecto a las discusiones que suscitó el Primer Encuentro Nacional de Investigación de las Artes Escénicas, convocado por Escenología y FUNAE, ya estaban definidas las bases para dar el siguiente paso: el primer taller interdisciplinario —nacional y luego latinoamericano— para actores, bailarines y cantantes.

Quedó claro que la recuperación de la memoria histórica de una cultura (teatral, dancística, operística, en este caso) no tiene valor en sí misma, mas que como raíz que va a permitir el crecimiento del árbol del futuro; que la identidad de un pueblo y de sus grupos artísticos estén en transformación continua y sólo es monoétnica y estática la cultura dominante que los críticos deben ser, ante todo, investigadores y que tanto uno como el otro deben surgir de su integración al movimiento teatral de sus respectivos países; que los maestros carecen por completo de un conocimiento científico de su propio quehacer, mucho menos pueden expresarse con coherencia respecto al mismo. Que no hay educación sin previa investigación.

El público y los ponentes aportan otro tanto. Que debe crearse un solo Centro Nacional de Documentación de las Artes Escénicas; que es urgente la asignación de subsidios mayores a la

educación artística especializada; que las universidades presten mayor atención a la investigación de las artes escénicas y a la publicación de textos que sean el apoyo didáctico que se requiere en todo el país; que la modificación a la reglamentación de los suelos para levantar locales para las artes escénicas debe ser inmediata para suprimir una política antiteatral en este sentido; que urge una reunión de escuelas de danza, teatro y ópera para definir la funcionalidad de los planes de estudio.

A partir de lo anterior, Escenología y FUNAE diseñarán la mejor estrategia para llevar a cabo el taller disciplinario, también con la presencia de investigadores y de expertos extranjeros. Los primeros permiten sostener un diálogo con la historia. Los segundos nos proporcionan parámetros culturales para entablar otro diálogo con el mundo y sus avances técnicos y estéticos del momento. Lo anterior permitirá suprimir de nuestro vocabulario la palabra *colonización*, que significa imposición, y por tanto, temor a lo ajeno. mientras podamos sustituirla por ese *diálogo* con las ideas, las técnicas, las aportaciones del extranjero, el espíritu del tiempo, los modelos, las modas (que no nos atrapen a ciegas), más y mejor información guardaremos en nuestro archivo personal y colectivo para crear, a partir de él, nuestro propio método de crecimiento artístico. Hablemos, mejor, de un intercambio de valores entre México y el mundo.

Intercambio interdisciplinario, por otra parte, significa averiguar cómo puede el actor pasar al movimiento (expresión corporal) sin perder el dominio de la dramaturgia; cómo hacer que el bailarín pase a la dramaturgia sin perder su impulso orgánico; cómo hacer que el cantante entre en la dramaturgia y en la expresión corporal con la seguridad y sentido de propiedad con que maneja su voz. Conclusión: que el maestro sea investigador; que el crítico y el artista lo sean también. Es un grito de alerta. Es una petición inánime que se escuchó durante el Primer Encuentro de Investigación de las Artes Escénicas, sobre todo en las mesas redondas sobre investigación experimentación, dramaturgia, educación y dirección escénica.

Que el maestro sea investigador. Que el crítico y el artista lo



Pilar Medina en *La pescadora*.

sean también. Porque no hay límite a la experimentación escénica; no hay límite a la imaginación. Es una necesidad tanto creativa como perceptiva. Raúl Zermeño y María Sten están de acuerdo en esto. Durante la mesa redonda sobre investigación y experimentación que se programó dentro del Primer Encuentro de Investigación de las Artes Escénicas, se criticó incluso la separación del investigador del hombre de teatro, del crítico, como si fueran caminos distintos. José Antonio Alcaraz defendió la "promiscuidad" entre los tres como una necesidad indiscutible.

Experimentación significa todo lo imaginable, desde romper con la tradición hasta apegarse al método científico. Sin embargo, le antecede la investigación, porque así como existe el investigar académico que rastrea la memoria histórica, existe el director teatral que se vuelve investigador para llevar a cabo la experimentación de una puesta en escena, como lo dijo Mauricio Jiménez. Ahí se da la síntesis.

Raúl Zermeño advirtió, sin embargo, que la actitud de rom-

per con todo sin propósito alguno y por la originalidad *per se* equivale a una puesta en práctica personal de lo farsante. Gloria Carmona lo dijo de otra forma: la validez de la anarquía y de la arbitrariedad se da en torno a una propuesta artística concreta.

Luis de Tavira intervino para poner los puntos sobre las íes. Primero aclaró que hoy día el término experimentación se asocia con anarquía y falta de reglas. pero desde Zolá, el método científico es considerado experimental. No se trató de una discusión de principios sino de darse la oportunidad de experimentar en un laboratorio; esto es, en una atmósfera ficticia que el ejercicio directo no permitiría. Este ejemplo de apertura, un siglo después, suena a irresponsabilidad, cuando en su origen suponía obrar con precisión y rigor, para poder dudar. La experimentación es una actitud artística que intenta emular el rigor que tuvo la ciencia como aspiración de libertad. Sólo que esto requiere de una infraestructura estable que permita la expansión de la investigación y experimentación. La que más tarde tendrá que difundirse, como señaló Luis Reyes de la Maza. Y de la manera más seria y contundente expresó:

“Muy pronto la Universidad Nacional Autónoma de México ya no se dará abasto, no por la población estudiantil, sino por la cantidad de libros que tiene en bodega y que no distribuye.”

Por lo que se concluyó la UNAM contribuye muy poco al apoyo de la investigación, que es lo que permite la evolución estética, el crecimiento, en el caso de las artes escénicas, dijo Kenneth Smith.

Al día siguiente hubo otro *round*: el de la dramaturgia de las artes escénicas. ¿Vale el término aplicado a la danza? ¿A la música? Víctor Hugo Rascón Banda confesó su sorpresa porque hoy se habla de la dramaturgia como una estructura necesaria que le dará coherencia a las obras no sólo teatrales, sino coreográficas y musicales también. En su tiempo, cuando asistía al taller de Vicente Leñero, el dramaturgo era un “cadáver”, un ser innecesario dentro del quehacer teatral.

Hoy ha cambiado todo. Marcela Rodríguez, compositora, habló de la música como un apoyo a la acción dramática. Es más,

se inició en la composición musical gracias al teatro. En la ópera, la música viene a ser la extensión de los personajes en un engranaje que crea la totalidad. Sólo cuando compone música abstracta organiza los sonidos como el coreógrafo organiza la energía de su cuerpo. Sin embargo, Pilar Medina se extendió sobre la utilidad de la dramaturgia en la danza, lo que luego dio pie a que Graciela Henríquez, coreógrafa también, contara su experiencia personal sobre la necesidad de ir concretando los temas de la danza, hasta llegar a estructurar una investigación antropológica coreográficamente.

Pilar Medina fue muy directa. Dramaturgia, en la danza, significa ir aprendiendo a “conducirme y a conducir al espectador al punto de llegada, desde el punto de partida.”

“Se trata también de tener algo que decir y de poder adquirir armas y elementos capaces de enriquecer la cantidad de emociones primarias que harán esa cadena de señales.”

El coreógrafo puede tejer muchos hilos: técnicas, espacios, utilería, iluminación, vestuario, escenografía...

“Pero lo que no se puede hacer es perder de vista que cada una de sus acciones, de sus pasos, de sus miradas, de sus giros, de sus silencios, de sus respiraciones, de sus impulsos, ropas y objetos respondan a la única fuerza cálida y eterna que está en el interior del cuerpo y que tiene que plasmar con precisión, con inteligencia, con talento (celestial trilogía)...”

Y se pregunta: ¿dónde está la justa mirada, la justa señal, la frase coreográfica, el ritmo? ¿Dónde está la síntesis de tantas palabras, de tantas imágenes que observa todos los días...?

Porque se necesita vivir mucho y bailar mucho para conocer que un solo movimiento sintetiza tantos y tantos pasos, tantos y tantos textos.

Y concluye: “Sin duda es el conocimiento de uno mismo lo que hace una dramaturgia para la danza más sólida, sin duda es el bendito teatro el que ayuda a enriquecer, a ampliar y a elevar lo que el creador/bailarín un día tuvo necesidad de hacer.”

No sólo la investigación sino también la enseñanza artística *es zona de desastre*. Las mesas redondas en torno a este tema dejaron

una nube negra suspendida en el ambiente del Primer Encuentro Nacional de las Artes Escénicas.

Hay un ejército de maestros, la mayoría improvisados; hay centros de documentación, sin investigadores. Muchas academias forman "estrellas", no actores. Los bailarines no tienen posibilidades de continuar su formación fundamentalmente técnica. En la ópera, no sólo los jóvenes sino los cantantes profesionales carecen de un centro educativo donde reunirse.

La enseñanza artística forma parte de un contexto que Roberto Bañuelas definió en forma categórica: "Nuestra sociedad está manipulada por productos de consumo y de desecho que cada semana ofrece nuevos modelos con elementos de evasión. El destino de esta sociedad es participar de la ignorancia porque está al alcance de todos y no cuesta nada".

¿Qué hacer con la enseñanza artística en un país donde ni siquiera está resuelto el problema de la repartición de la tierra?

Lin Durán ofreció la propuesta más correcta: La educación es un instrumento para la autoeducación. El maestro inventa formas de estimular al alumno y desarrollar sus distintas potencialidades.

En una dimensión utópica podría plantearse la instalación de una escuela para la creatividad —gratuita para todos— donde lo que se enseñe sea la integración de los sentidos mediante la exploración y el descubrimiento. La integración, además, de la imaginación con la memoria emocional y las habilidades desarrolladas mediante una técnica sería lo medular de un proceso de enseñanza que cobra sentido en el dominio de la autoeducación.

Esto eliminaría las llamadas "guías" de la enseñanza... esos folletos que indican al maestro cómo enseñar, y qué, paso a paso. Luis Rivero los detesta.

Mientras tanto, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM está esperando a que salgan los egresados del nuevo plan de estudios —como actores, dramaturgos y directores—; la ANDA sigue produciendo "estrellas" y en INBA está en un periodo de "autocrítica y evaluación".

Valdría la pena recordar una frase de Luis de Tavira sobre la investigación y la experimentación, que va de la mano con la enseñanza artística: "Los esfuerzos encaminados a desarrollar el teatro, como la danza y la música, han fracasado en la medida en que no han sido capaces de inducir en la infraestructura que permita resultados a largo plazo. No basta hablar de compañías estables, sino de escuelas estables."

La acusación se ha escuchado en muchos foros: más vale para los funcionarios, que buscan el brillo político, sostener compañías de ballet y orquestas sinfónicas saturadas de músicos extranjeros, que generar escuelas y centro de investigación cuya labor silenciosa, lenta, pero productiva, de nada le sirve para su lenguaje demagógico y oportunista.

Sin embargo, hay una esperanza. Según los especialistas en la educación artística, un sistema educativo es efectivo y cuando empiece a la inversa de lo que sucede en la actualidad. Primero habría que dar una preparación sensibilizadora al alumno que le defina, fundamentalmente, su vocación. Sin vocación, no hay esfuerzo que valga.

Las Escuelas de Vocación Artística del INBA recientemente empezaron a labrar este camino lento y con resultados a futuro.

Al día siguiente correspondió el tema de la dirección escénica, último peldaño que nos conduce a la cumbre: la experiencia estética. Fernando de Ita, Dagoberto Guillaumin, Graciela Henríquez, Lola Bravo y Mauricio Jiménez lanzaron simultáneamente muchas preguntas, opciones, convicciones.

¿Es el director escénico un tirano, un concertador, un seductor? ¿Debe optar por rigor militar... debe ser más intuitivo y libre en la selección de los elementos que va a utilizar? ¿Es el que hace de la ciencia poesía? ¿Es necesaria su presencia en la creación colectiva? ¿Sabe el actor ser director de sí mismo? ¿Tiende el teatro a reunir el dramaturgo y al director en la sola persona del actor? ¿Es esto posible? ¿Qué clase de director requiere el teatro total, ecléctico? ¿Estamos volviendo al teatro de imágenes de los sesenta, sin dramaturgia? ¿Se descuida la formación de directores en México? ¿Cuáles son las opciones que tiene el director

frente al productor, muchas veces el dueño y señor de la obra? ¿Es reconocido el trabajo del director? ¿Sigue siendo el último que cobra, o no cobra del todo? ¿Es quien garantiza que el mensaje llegue al espectador? ¿Pueden las masas actuar sin un dirigente? ¿Puede el teatro caminar sin un director?

Integraciones (Taller Nacional de las Artes Escénicas)

El Taller Nacional de las Artes Escénicas fue el primer experimento que FUNAE y Escenología organizan para establecer un laboratorio de investigaciones dramáticas en el cual el participante está obligado a conocer a fondo su propio instrumento de trabajo.

Durante diez días de trabajo intensivo, con un equipo de maestros especialistas en distintas disciplinas de la representación, alumnos de varias partes de la república se reunieron en las instalaciones del Centro de Extensión Universitaria de la Universidad Autónoma de Hidalgo para provocar la integración de los sentidos, explorando y encontrando distintos manejos de la voz, el cuerpo, del pensamiento. La interrelación de las artes estuvo planteada para que el actor se acerque al movimiento sin perder el sentido de la estructura dramática, el bailarín y el coreógrafo incursionan en el teatro sin perder el impulso orgánico del movimiento y que el cantante se exprese con el cuerpo y el sentido dramático que corresponde a una actuación integral.

La experiencia vivida en Hidalgo sirvió para que los conocimientos obtenidos sean el estímulo necesario para desarrollar un proceso permanente de autoconocimiento de entrada a la propia *autenticidad* como artistas.

Las materias impartidas por Jaime Soriano, Lech Gorzinski, Margarita Pavia, Margie Bermejo, Marco Zazueta, Raúl Zer-

meño y Gabriel Weisz contribuyeron a que los participantes tengan una visión más abierta de las posibilidades del fenómeno teatral. Se pretende que esto influya en la teatralidad de cada uno de los alumnos.

Los conocimientos obtenidos en este Taller Nacional de las Artes Escénicas no son rescate para nadie; son un punto de partida y un punto final de nada. Esto obliga, forzosamente, a la búsqueda y a la reflexión personal. Es una provocación que induce al autocuestionamiento.

Los organizadores y maestros, perfectamente conscientes de que fue un riesgo programar una serie de materias que requieren de tiempo para su cabal exposición y asimilación, sobre todo si reconocemos la heterogeneidad del grupo, también saben que la integración de las artes es un proyecto pedagógico a futuro. El hambre inmediata de recetas y oficios que tienen los jóvenes de hoy sólo puede saciarse en la continua, permanente definición de un sistema propio de aprendizaje.

El sentido de este taller fue darle oportunidad al alumno de reconocer la importancia de que cada quien tenga su propio método de trabajo. Así, a cada quien le corresponde reconstruir los modelos y estructuras aprendidas a partir de principios funcionales, prácticos, objetivos.

Se ha trabajado de manera tal que el tratamiento del pensamiento del cuerpo y los sentidos rompan los estereotipos y automatismos impersonales.

El ideal de todo aprendizaje es llegar a la autosistematización del mismo. La experiencia de Hidalgo, a pesar de la violencia en los horarios y por lo tanto en los procesos de trabajo, demostró en las artes escénicas no hay fórmulas secretas. Por el contrario, hay puntos de arranque suficientemente sólidos para lanzarse a la investigación escénica. Lo demás tiene que ver con las exigencias personales de desarrollo y crecimiento.

Administrar lo efímero: un nuevo sexenio cultural

Las grandes compañías de danza, teatro, ópera, las orquestas sinfónicas, son los elencos más complejos de administrar, al mismo tiempo que su *producto* no puede colgarse en un muro ni guardarse en un librero ni colocarse en un jardín para solaz y resplandor de quienes invirtieron su dinero en la adquisición de una obra.

Danza, teatro y música son fugaces al mismo tiempo que terriblemente presentes: los artistas que generan el arte escénico demandan permanente atención. Entrenamiento adecuado, condiciones de vida óptimas para su reposo y crecimiento, difusión y aprecio de su obra, así como respeto a su integridad profesional son condiciones mínimas que hoy nadie garantiza.

Las instancias oficiales y los funcionarios asignados dentro de ellas se acaban en el desgaste de la tensión administrativa, no del arte, sino del papeleo y el hígado de los contadores públicos que controlan la maquinaria del presupuesto.

En esta lucha campal se acaban los ánimos para salvar la integridad del artista y su bienestar vital. Lo que logra salvarse con esfuerzos heroicos es un salario que el plomero despreciaría o regresaría por indigno.

Los plomeros nos han dado grandes lecciones de autoestima. No aceptan hacer un trabajo por lo menos de la cantidad fijada. Los artistas trabajan muchas veces incluso registrando pérdidas.

El sistema de drenaje ingenieril, para la sociedad, es más vital que el otro *drenaje espiritual* que ofrecen los artistas. Ambos impiden que se atoren, que se atasquen los derechos humanos, visibles e invisibles.

El segundo sistema de drenaje, por donde se canalizan las tensiones de una sociedad —históricas, sociales, anímicas— es, sin embargo, un lujo prescindible para los administradores de las arcas de la nación. Significa invertir en algo que no puede guardarse en una vitrina de cristal.

La fusión teatro y danza en organismos como el INBA o la UNAM es una medida que ignora cuál sea su propósito efectivo, si de por sí la burocracia impide la agilización de cualquier intento de mejorar las cosas. Porque el problema del Estado no es la ausencia de una política cultural, sino la operatividad de la misma.

En concepto, teatro, danza y música siempre han estado juntos. En asuntos administrativos se han dado golpes gracias a la discusión: quién se lleva más... y por qué.

La lógica humanística argumentaría que los bienes del espíritu no se regatean ni se discuten.

La lógica administrativa sólo conoce un argumento: que los bienes del espíritu son demasiado costosos de mantener.

Ambas posiciones son irreconciliables. Por más Consejo Nacional de Cultura y las Artes y por más buena voluntad de los funcionarios, la realidad es una: muy pocos saldrán beneficiadas de los esfuerzos organizativos del Estado. El requisito de excelencia profesional impone una selección natural. El dinero, de por sí, ya viene en gotero y se distribuirá a gotas.

El que no entra en la red de beneficios estatales tendrá que agenciárselas según sus agallas. Claramente lo dice Víctor Sandoval, actual director del INBA: los grupos subsidiados serán más independientes.

Parece que esto corresponde sólo a los grupos de la danza contemporánea, los que se verán afectados por una política de compactación que esperamos también tengan sus resultados en la Compañía Nacional de Danza y la futura Compañía Nacional

de Teatro. Porque se habla de compactación y al mismo tiempo de reducidas temporadas de grandes espectáculos a cargo de estos elencos "guardianes" de la tradición.

La pregunta sería: ¿cuáles grupos son los representativos del país en su cultura e idiosincrasia? ¿Son éstos los que protege el Estado?

Todo lo contrario. La Compañía Nacional de Danza carece de toda representatividad; la Compañía Nacional de Teatro aún no existe como elenco, pero son favorecidas. ¿Por qué? ¿Por decreto?

El bailarín encendido

Barro Rojo sale del horno de la intensidad y calor del expresionismo latinoamericano. Sube la temperatura de la interpretación según la capacidad de sufrimiento. Creo que en el momento en que se asoma una chispa de energía, el barro se quiebra.

La temporada Mudanzas en el Teatro de la Danza incluyó al grupo Barro Rojo con su espectáculo de sudor y tierra. Y para esto han formado un equipo de bailarines que intentan fundirse con el barro mediante una técnica que conduce al incendio... de ser posible.

El caso más evidente es Serafín Aponte. Por logrado. Y es Serafín quien nos indica un estado de autopenetración, semejante al del actor o intérprete de la danza Butoh, cuyo objetivo primordial es la autoinmolación en escena, y por razones bien fundamentadas. Los japoneses vivieron Hiroshima. En Latinoamérica vivimos la muerte a fuego lento. En ambos casos se justifica un expresionismo gigantesco. Sin embargo, se llega a la misma exaltación del sufrimiento por vías distintas.

En la danza Butoh los intérpretes han creado su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. El cuerpo se ha liberado de toda resistencia formal o técnica y prácticamente se elimina en escena.

Dejar de existir para empezar a vivir: es la lección que aprendieron los japoneses después de la segunda guerra mundial. Pero no basta por completo la técnica para llegar a la metafísica; es necesario aprender a *no* añadir elementos técnicos durante la interpretación. De lo que se trata es de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha el bailarín/actor (resistencia de la voz, de los músculos).

Esto es lo que diferencia al actor oriental del Butoh, del occidente expresionista. El primero nunca tendrá una técnica permanentemente cerrada y resuelta; a cada exceso, a cada ruptura de barreras corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto. Y el factor decisivo es la técnica que permite la penetración psíquica. Porque su papel no significa retratarse bajo ciertas circunstancias dadas, o "vivir" una parte; tampoco presume ese tipo de actuación que se base en el cálculo frío. Lo importante es utilizar el papel como trampolín para estudiar lo que está escondido detrás de nuestras máscaras cotidianas, para sacrificarlas, eliminarlas. Por eso la autoinmolación.

En el caso de Barro Rojo, las coreografías, en su mayoría, están previstas para encender al bailarín y por supuesto, al espectador. Tal acto es una invitación que se le dirige para hacer lo mismo, lo que puede engendrar oposición o indignación. Su camino: un cúmulo de habilidades bastante evidentes como tales. Hay un lenguaje cerrado, resuelto, que puede llevar a la exaltación pero con el riesgo de que se convierta en una enorme resistencia y obstáculo para alcanzar un mayor desarrollo expresivo.

Y si autopenetración implica *excesos*, todo se puede realizar siempre y cuando el acto se entregue totalmente, sin defensa, pero disciplinadamente, con precisión.

La técnica, manejada en forma evidente, es una defensa. Produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos de entrenamiento del bailarín/actor debe convertirse en un muestrario de habilidades. Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso de la autoentrega. Es la única alternativa.

Por este camino del exceso veo al bailarín de Barro Rojo. Es la característica del expresionismo, vigente, siempre y cuando haya una conciencia mínima de la realidad. El salto que hace falta en la forma de expresión tendría que darse, más bien, del lado de la libertad del movimiento que permita la autopenetración en mayor grado. Las defensas, las resoluciones como fórmulas están a flor de piel. En este momento funcionan para darle orden al caos de la expresión; pero el reto consiste en la liberación disciplinaria, en la elaboración de gestos propios a partir de impulsos vírgenes y desarrollados. El bailarín no se escapa de la artificialidad, de la elaboración, dirigidas hacia la autopenetración. Los resultados pueden ser óptimos.

Gritos y susurros del Gran Festival (o la paliza a la nueva cara del bailarín mexicano)

Los festivales son el postre de los espectadores. Para los organizadores, constituyen el medio más elegante de lanzarse al abismo de la angustia. Imagen política, prestigio profesional, visión estratégica suben al *ring* de la mirada pública para enfrentar a la voracidad de la crítica. Organizadores y artistas están alumbrados por un cenital despiadado que se llama el juicio de la historia.

A la danza independiente le cayeron agujas encendidas cuando empezó a presentarse en el Teatro de la Ciudad dentro de las actividades del Gran Festival de la Ciudad de México. La serie *Inéditos* causó estupor a quienes se iniciaron con la excelencia actoral de los polacos y los soviéticos, para hablar de las delicias de ese postre que es un festival internacional.

Un programa de televisión dedicado al análisis del Gran Festival se refirió con especial entusiasmo a los "errores" de los jóvenes bailarines. Tengo entendido que la primera función fue suspendida porque Cuerpo Mutable, Antares y demás participantes en el programa no obtuvieron la asistencia técnica requerida para ofrecer un función profesional, a la altura de lo que se espera en ocasiones como ésta. En este caso hubo una prueba contundente de rigor por parte de los coreógrafos independientes.

La crítica recae sobre todo lo contrario: la laxitud y autocom-

placencia de quienes suben al escenario con productos inacabados, según la opinión de Rosa Reyna. Esto es contraproducente, dice la coreógrafa, cuando el riesgo de perder al público que asiste a ver danza es un lujo que la comunidad artística no se puede dar a estas alturas de la crisis.

Lo interesante del programa es que se habló de *riesgo* y de *errores* sin que jamás quedara claro para el televidente la precisión del significado de los términos utilizados. Por un lado se dijo que romper con las fórmulas estéticas reiterativas de los grupos más estables de México es el principal atractivo de los grupos independientes en este sentido, el riesgo se maneja como una virtud fundamental de los jóvenes coreógrafos— y por otro lado se habló de *errores* de oficio, supongo, porque nunca se especificó. El riesgo, en este sentido, no tiene el respaldo, de la composición coreográfica como estructura que sostiene cualquier vuelo de la fantasía.

Estas especulaciones mías se derivan de la confrontación televisiva una vez que asimilé el caudal de emociones que ahogó la claridad de expresión. Conclusión: que un festival permite el riesgo de las proposiciones estéticas siempre y cuando la experimentación sea científica, siempre y cuando un salto al abismo de lo desconocido sea calculado con sangre fría.

Esto quiere decir que un festival no puede arriesgar la imagen política ni el prestigio profesional de quienes lo organizan para contagiar al público con la excelencia profesional del artista. Quien se atreva a temblar en la cuerda floja tendrá que pagar con sangre su descaro. Los jóvenes coreógrafos que están en un proceso de búsqueda y encuentro, pero que finalmente no encuentran nada, o lo encuentran a medias, tendrán que vérselas cara a cara con quienes defienden el derecho de asistir a un festival para regocijarse con hallazgos consolidados únicamente.

La danza independiente se presenta, por lo general, en temporadas aisladas o en teatros donde se puede arriesgar hasta la médula de los huesos y nadie sale herido. Ahora que se presenta bajo el cenital del Gran Festival de la Ciudad de México, el foco de la mirada del público se agudiza. Los ojos dilatados de los espectadores se percatan de una realidad que por lo general

ignoran: que estos jóvenes existen por sus pistolas y que su crecimiento tan irregular se debe al desamparo educativo, formativo, económico. Unos han madurado y crecido como gigantes —son la minoría— otros se quedaron en la adolescencia expresiva. Esto quiere decir que no tienen instrumentos con que conducir al espectador hacia alturas del pensamiento y de la sensibilidad que se espera de todo artista. Quiere decir que ni siquiera están conscientes de que tienen que conducir, manipular y embrujar al espectador. Significa que desconocen por completo cuáles son las leyes de la energía escénica, las que se encargan de envolver al público cuando son fríamente administradas. Ignoran que la magia escénica es una estrategia matemática, que no se da gratuitamente, ni por la gracia de la intuición. Ignoran que la precisión del cuerpo se deriva de la precisión mental. Nunca nadie les dijo que la pasión debe estar regida por la ingeniería del cuerpo y la arquitectura del pensamiento. Jamás se enteraron de que el arte es elaboración, transformación de lo conocido en lo desconocido, lo nuevo, lo no evidente. Nadie los criticó porque les fascina la obviedad.

Pero la realidad es que el Festival no tiene cabida para las fallas de la educación nacional. Y ésta es la esquizofrenia en la que vivimos. Los riesgos sólo pertenecen a los desamparados.

Propongo que las contradicciones suscitadas dentro del Gran Festival de la Ciudad de México sirvan para que, ahora sí, se atienda mejor a la educación artística. Los que ahora critican a los jóvenes de la danza independiente alguna vez fueron o son maestros de esos jóvenes.

Propongo que las contradicciones sirvan de autocrítica a los críticos de esas generaciones nacionales.

¿Veinte años de provocación?

El Teatro de la Danza se llama Miguel Covarrubias. Igual que la sala del Centro Cultural Universitario. Pero nunca se le dice así. Quizá porque el espíritu renacentista del gran pintor no se asoma por ninguno de los rincones del Teatro de la Danza.

Que sirvan estos veinte años para recuperar el sentido de los teatros y del arte que en ellos se produce. Porque sospecho que la inercia, la rutina, la falta de difusión y el aislamiento con que a veces se desenvuelve el gremio de la danza ha convertido en este foro en un sarcófago vacío, incluso de sus duendes.

CENIDI-DANZA "José Limón" del INBA programó recientemente una serie de mesas redondas que pueden servir de trampolín para saltar a la alberca de los últimos veinte años de la danza mexicana fincada la mayor parte del tiempo, en este foro. Bailarines, periodistas de la danza y coreógrafos deben estar agradecidos de que siquiera hubo un lugar donde concentrar una trayectoria coreográfica. De su vientre han salido varias generaciones de artistas que nos han permitido a los espectadores cruzar nuestras fronteras, llenar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos.

Pienso que se vuelve urgente hacer del Teatro de la Danza, actualmente, un lugar de provocación. Un lugar que sea capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de versión, juicio y sentimiento. Esta transgresión proporciona el

choque que arranca la máscara ficticia y que nos permite conocer al desnudo lo que antes parecía oscuro.

Para empezar, habría que acercar nuevos públicos al Teatro de la Danza presentando en él espectáculos de jazz, teatro de cámara, funciones interdisciplinarias y la danza que mejor saque al público de su inercia y aburrimiento. Habría que programar talleres prácticos de investigación y crítica, de coreografía, lo que permitiría formar nuevas generaciones de periodistas suficientemente preparadas para que difundan el difícil acto de la danza en términos concretos y eficaces para el espectador. A su vez habría la posibilidad de crear coreógrafos con una conciencia de la unidad orgánica con lo mental para que sean realmente provocados de un estado de conocimiento ajeno a la cotidianidad.

Se trata de formar alrededor del Teatro de la Danza un grupo de cómplices —artistas de todos los géneros y especialidades, críticos e investigadores— que como flotadores le permitan a esta barca semihundida navegar con un rumbo claro y preciso. Es justamente la falta de rumbo lo que ha restado vida y energía de proyección al foro más antiguo para la danza en México.

Los esfuerzos por construir un teatro para la danza han dado sus resultados. Nadie tiene derecho de abandonar un proyecto porque no es el propio, si este proyecto tiene sentido de apoyo a la comunidad artística. El Teatro de la Danza ha sido abandonado y relegado a un tercer término, cuando lo que hace falta en esta ciudad son foros para la explosión demográfica de artistas de la danza, del teatro, de la música. Entonces es posible cultivar cuidadosamente lo que se ha iniciado.

Si el Teatro de la Danza llegara a ser un centro de estudios superiores de la coreografía, de la crítica y de la investigación —como laboratorio práctico— resucitaría después de su inanición. Las dependencias educativas y de investigación del INBA podrían tener en este foro la comprobación física, material, de tanto esfuerzo invertido en la mera especulación mental. Porque ahí, en el Teatro de la Danza, se unificarían educación, experimentación e investigación, tres prácticas que se han manejado por separado cuando son tres piernas del trabajo creativo. Ahí

también se podrían hacer las prácticas interdisciplinarias escénicas de alumnos de la danza, la música y el teatro, ya que las artes escénicas son una totalidad de lenguajes múltiples. Esta conciencia de integración y complementariedad es lo que los jóvenes tratan de despertar y aprehender a ciegas. Que las escuelas sean las provocadoras de esta mentalidad. Y el Teatro de la Danza está ahí para ser utilizado, en serio, con el espíritu renacentista de Miguel Covarrubias.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Víctor Flores Olea

Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Víctor Sandoval

Director General

Jaime Labastida

Subdirector General de Difusión y Administración

Salvador Vázquez Araujo

*Subdirector General de Promoción y Preservación
del Patrimonio Artístico Nacional*

Josefina Alberich

Subdirectora General de Educación e Investigación Artísticas

Paulina Campderá

Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Esther de la Herrán

Directora de Investigación y Documentación de las Artes

Patricia Aulestia de Alba

*Directora del Centro Nacional de Investigación Documentación
e Información de la Danza José Limón*

La nueva cara del bailarín mexicano
se terminó de imprimir en el mes de
mayo de 1990 en Prisma Editorial, S.A.
El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Alejandrina Escudero
y Margarita Tortajada.
El tiro fue de 1000 ejemplares.



Patricia Cardona cursa la carrera de filosofía y realiza estudios de danza clásica y contemporánea en Estados Unidos. Es coautora, con Eugenio Barbà, del manual para coreógrafos de danza-teatro *Caballo de plata* y autora de *La danza en México en los años 70*. Se especializa como crítica de danza en el periódico *El día*, y posteriormente en *Unomásuno*.

La nueva cara del bailarín mexicano reúne una selección de material publicado en el suplemento *Sábado de Unomásuno* entre 1980 y 1989. El periodismo que propone y desarrolla la autora se sumerge en la especificidad del hecho dancístico: un periodismo con características escénicas que enriquece y amplía la percepción del lector mediante la palabra visual, radiante de energía, igual que la danza; con esto se intensifica la fuerza de la palabra porque es energía, es ritmo, es vida.

Patricia Cardona crea así un lenguaje periodístico novedoso, tan orgánico como la vida misma; logra darle a su palabra esa energía y con ello transmite velozmente el hecho escénico, registrándolo para la historia. Mediante el periodismo ha aprendido a coreografiar el mundo. Es decir a hacer danza con la palabra.

Hay que tomar la palabra por asalto para sorprender al lector, así como el bailarín de los ochenta toma a la danza por asalto para sorprender al espectador. En ambos casos será misión, tanto del periodista como del bailarín sorprender, al lector el primero y al espectador el segundo, que en determinado momento son uno y el mismo.

Este texto brinda una panorámica de la danza contemporánea a partir de la perspectiva de una reconocida periodista y crítica que además ha tenido un papel activo en su desarrollo. Podemos aquí reconocer tendencias, propuestas, conflictos, relaciones y reflexiones en torno a la danza de los años ochenta.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



Instituto Nacional
de
Bellas Artes