LAS ESCUELAS PROFESIONALES DE DANZA DEL INBA.
LOS ORÍGENES

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Hace poco escuché al historiador Lorenzo Meyer su opinión sobre los partidos políticos de México. Señaló que todos ellos estaban marcados por su origen y que no había nada que pudiera cambiar las circunstancias en las que habían nacido: siempre estaba presente en sus vidas. Por ejemplo, el hecho de que en estos momentos veamos a un PRI dividido en el que se enfrentan las corrientes internas, refleja el surgimiento mismo del partido, cuando en 1929 como PNR nació en medio de una lucha entre caciques que desde la primera sucesión presidencial amenazó con destruirlo (como parece suceder ahora).

Aunque aquí nos ocupa un tema diferente (no en su totalidad, porque la lucha interna de las escuelas es ampliamente conocida y reconocida), considero que lo mismo sucede con las instituciones a las que aquí hago referencia.

La primera marca que tienen las escuelas profesionales de danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, y de la que nunca podrán desprenderse, es que son, precisamente, del INBA. Es decir, surgieron dentro de una institución gubernamental, la cultural más importante e influyente de México. Ello es suficiente para comprender que están sujetas a

presupuestos, normatividades, reglamentos y procedimientos que de una u otra manera deben seguir; son parte visible y expresión de las políticas culturales y educativas de los regímenes en cuestión; están bajo la influencia de las posturas y disposiciones de una burocracia cultural que puede o no tener amplios conocimientos, interés e intereses en el área.

Las relaciones de la danza escénica en general con las esferas del poder son centrales, porque este arte (tal vez más que ningún otro) ha sido afectado directamente por las políticas gubernamentales. Esto debido a sus necesidades específicas (educativas, infraestructurales y de difusión), que han imposibilitado a los artistas de la danza a mantenerse alejados del poder, a pesar de sus intentos por romper esa "dependencia" y por establecer otros modos de relación, además del subsidio.

En el caso de las escuelas no estamos hablando de subsidio, sino de pertenencia: las escuelas profesionales de danza del INBA son parte del INBA, son sus centros educativos, expresan los objetivos institucionales que persigue y los servicios que ofrece a la sociedad. Así que siempre que se estudie a una de las escuelas aquí referidas es imposible hacerlo de manera desvinculada al Estado y la sociedad toda, y deben considerarse sus relaciones, influencias, determinaciones y espacios de autonomía.

La primera: Escuela de Danza de la SEP

En 1932 surgió la primera escuela oficial de danza de México, con el nada original nombre de Escuela de Danza. Pertenecía al Departamento de Bellas Artes (DBA, la institución similar y anterior al INBA) y éste a su vez a la SEP. Surgió, como ha sucedido con todas las escuelas que veremos: porque hubo una confluencia entre los intereses institucionales y de los profesionales de la danza, y porque había necesidades para ello y una madurez del campo dancístico que lo exigía.

El primer intento fue la Escuela de Plástica Dinámica en 1931, dirigida por el pintor Carlos González, pero había desaparecido por lo ambicioso del proyecto y por las luchas internas de los maestros. Esta es otra de las marcas de las escuelas profesionales de danza del INBA, cuyo origen primario fue esta Escuela de Plástica Dinámica: la división dentro de sus filas. Aunque se aglutinan alrededor de un proyecto educativo, definido por las comunidades o por las

autoridades o por ambas, siempre habrá una pluralidad tal en su interior que se expresará incluso hasta provocar la ruptura o desaparición de la escuela. Esa es, en mi concepto, la razón por la que el INBA tiene cinco escuelas profesionales de danza en el DF (y una más en Monterrey), lo que no sucede de ninguna manera con artes plásticas, teatro o música.

Los maestros y alumnos de la Escuela de Plástica Dinámica conformaron la nueva Escuela de Danza. Lo hicieron al abrigo del DBA y de figuras protagónicas de la cultura mexicana: Narciso Bassols, José Gorostiza, Salvador Ordóñez, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce, Xavier Villaurrutia y Carlos Chávez. Todos ellos eran parte de la generación de artistas que vivió el esplendor de la cultura de un país que se veía renovado por la revolución mexicana.

Desde el primer momento el Consejo del DBA determinó que la función de la Escuela de Danza sería formar bailarines profesionales orientados hacia la creación mexicana. Reivindicó a la danza popular como fuente legítima de la danza académica y estableció que debían utilizarse técnicas modernas para llegar a la elaboración de un nuevo lenguaje a partir de las raíces nacionales.

La creación de la Escuela de Danza del DBA de la SEP se dio en los mismos términos en los que se habían desarrollado el muralismo y la música nacionalista mexicanos: arte como función social que sintetizara la danza culta y popular para crear formas nuevas y originales. Esa originalidad, resultado de su referencia nacional, le permitiría tener alcances universales.

Se nombró a Carlos Mérida director, lo que reflejaba el interés y conocimientos que este artista tenía sobre la danza, pero también la postura del Consejo, que consideraba que los bailarines no tenían la capacidad de dirigir su escuela. Esto se puso más en evidencia porque el proyecto presentado por las profesionales de la danza (las hermanas Nellie y Gloria Campobello) no fue tomado en cuenta. Con la creación de la Escuela de Danza del DBA se sentaron las bases para la danza nacional pero sin retomar los intereses de los bailarines; por sobre éstos se impusieron las concepciones y experiencias de artistas de otras áreas, intelectuales y miembros de la burocracia cultural.

La Escuela nació por decreto y como resultado de una decisión política; sin embargo, se convirtió en importante espacio para la enseñanza y creación de la danza nacional. Aunque en un primer momento no estuvo dirigida por bailarines y coreógrafos, se abría como la posibilidad para que los mexicanos y, fundamentalmente, las mexicanas tomaran en sus manos el desarrollo de la danza al crear propuestas originales.

A partir de ese momento la Escuela de Danza —que en 1937 se convirtió en Escuela Nacional de Danza y a principios de la década de los noventa en Escuela Nacional de Danza "Nellie y Gloria Campobello"— inició la modificación de sus planes y programas de estudio. También cambió, a partir de sus propuestas artísticas, el proyecto que encabezaba: en la década de los cuarenta, por ejemplo, se convirtió en sustento de una compañía profesional, el Ballet de la Ciudad de México.

A pesar de los cambios, de la influencia decisiva de Nellie Campobello, de sus alianzas y rupturas con la burocracia cultural, de los intentos por desaparecerla, a lo largo de más de 70 años la escuela se ha mantenido firme y siguiendo una línea hegemónica: la formación de maestros. Actualmente tiene las áreas de danza contemporánea, folclórica y española.

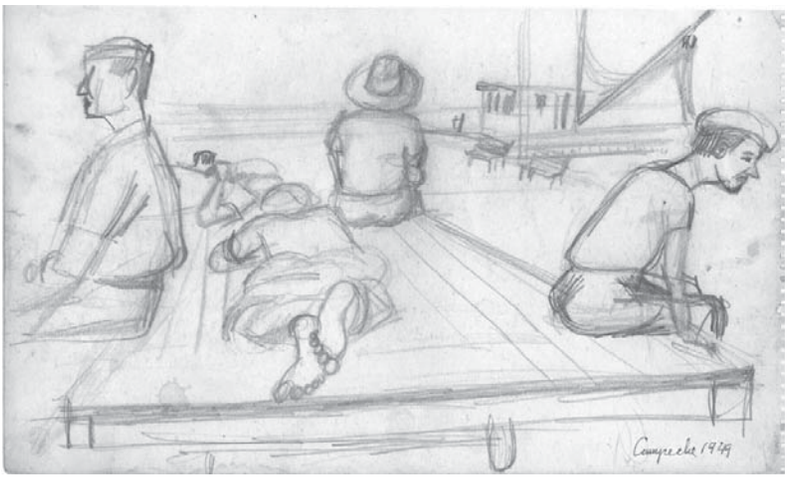
La segunda: Academia de la Danza Mexicana

A fines de los treinta y como producto de las mencionadas diferencias internas en la escuela, un amplio número de alumnas salió de la END. Entonces, con el apoyo del director del DBA (Celestino Gorostiza), conocieron a las pioneras de la danza moderna mexicana, Anna Sokolow y Waldeen, e iniciaron su trabajo con ellas.

La llegada de ambas coreógrafas norteamericanas y su presentación en 1939 con sus grupos mexicanos (ambos como Ballet de Bellas Artes) renovó el campo dancístico y mostró a la sociedad, y sobre todo a las bailarinas, una nueva forma de danza, un concepto diferente del cuerpo, del movimiento, la expresión, la técnica y la creación: la danza moderna. Pero también las dividió en dos bandos irreconciliables por motivos técnicos e ideológicos: las waldeenas y las sokolowas.

Surgida por el impulso de estas últimas, todas ex estudiantes de la END, y con el apoyo de Carlos Chávez, primer director y creador del proyecto del INBA, surgió la Academia de la Danza Mexicana (ADM). Ésta nació en febrero de 1947 (sólo dos meses después que el INBA) como una com-

pañía profesional dedicada a la experimentación, creación, investigación y difusión de la danza para proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y alcances universales.



Tocó a las waldeenas ser fundadoras de la ADM, con Guillermina Bravo como directora, y Ana Mérida (hija del pintor Carlos Mérida y única ex sokolowa convertida en waldeena) como subdirectora. Se iniciaron las labores investigativas con un viaje a la sierra yalalteca de Oaxaca y la costa del Istmo de Tehuantepec; siguió el trabajo de creación, en el que los coreógrafos contaron con el apoyo de numerosos artistas; y en diciembre de 1947 se estrenaron en el Palacio de Bellas Artes (PBA) obras de danza pura y de temas mexicanos.

Al poco tiempo las diferencias que se habían dado desde la fundación de la ADM se hicieron irreconciliables: Bravo, quien estaban a favor de una danza con compromiso social, se retiró luego de enfrentarse con Ana Mérida, quien postulaba una danza más formalista y no reconocía ese compromiso. Además, Bravo estaba en desacuerdo con la imposición de criterios artísticos que ejercían Chávez y el equipo de artistas que colaboraban con la compañía, y fue acusada de establecer "una célula" del Partido Comunista en la ADM. En 1948 Bravo y la mayor parte de los integrantes de la ADM fundaron el Ballet Nacional de México, que ha logrado hasta la actualidad mantener su trabajo de manera sólida e independiente.

Varias son las etapas por las que ha atravesado la ADM. Como compañía profesional (Ballet Mexicano) se anotó importantes éxitos a principios de la década de los cincuenta, llegando al clímax de la danza moderna nacionalista cuando el director de la institución era el pintor Santos Balmori y del Departamento de Danza del INBA Miguel Covarrubias (en ese periodo vino un desprendimiento más de la ADM: Amalia Hernández elaboró de manera independiente su propuesta de danza folclórica).

A partir de 1955 la ADM separó, a petición de la comunidad escolar, sus funciones como escuela y compañía profesional, dedicándose de lleno a la formación de bailarines. La primera directora de la escuela fue una maestra del área teatral, Margarita Mendoza López.

A partir de entonces han seguido los cambios en planes y programas de estudio y varias reestructuraciones, que llevaron de un planteamiento de formación por especialidades (danza clásica, contemporánea y folclórica; bailarín, maestro y coreógrafo) a uno de "bailarín integral" a partir de la década de los setenta y bajo la dirección de Josefina Lavalle. Esta ambiciosa propuesta implicaba la integración de técnicas, habilidades y conocimientos con el fin de formar un profesional más completo que dominara los diversos géneros dancísticos. Además, en los setenta la escolaridad se convirtió en obligatoria para el estudiantado, y se formaron compañías semiprofesionales integradas a la Escuela, volviendo a sus orígenes, aunque fuera brevemente.

La ADM, luego de casi treinta años, se vio obligada a luchar contra la disolución, pues en sentido estricto desapareció en 1978 y fue hasta el cambio de gobierno en 1982 que logró ser reconocida e instalada. En la actualidad, como el resto de las escuelas aquí mencionadas, se mantiene en constante replanteamiento de su trabajo, revisando, renovando y reelaborando sus objetivos.

La tercera, la cuarta y el quinto: la ENDC, la ESMyD y el SNEPD

El área de danza clásica de la ADM estuvo en desacuerdo con la visión de bailarín integral desde el momento en que fue establecida, situación que se agudizó durante y después de la impartición del primer curso de metodología cubana en 1975-1977 (resultado de un convenio firmado entre los gobiernos de México y Cuba e impulsado por el presidente Echeverría). Su desacuerdo estaba precisamente en la concepción de bailarín que tenía cada uno de los grupos de la ADM: unos sostenían que era posible formar a un bailarín integral que tuviera las mismas capacidades técnicas y ex-

presivas para el ballet y la danza contemporánea; los maestros de danza clásica afirmaban que se requería una carrera específica de danza clásica a fin de formar bailarines con un alto nivel de calidad y rendimiento que les permitiera a los egresados incorporarse a cualquier compañía profesional de ballet.

Durante la polémica este grupo recibió el apoyo de un sector de padres de familia, de las asesoras cubanas y del director de Danza del INBA, Salvador Vázquez Araujo. Éste, además del subdirector y director del INBA, Fernando Lozano y Juan José Bremer, decidieron la formación de una escuela nueva con esa especialidad, la Escuela Nacional de Danza Clásica (END Clásica), que absorbería a la END, dirigida por Campobello. Debido a la oposición de la comunidad de esta última escuela, la END Clásica inició sus trabajos en septiembre de 1977 en la Escuela de Arte Teatral del INBA, y poco después se trasladó a sus instalaciones. La primera directora de la END Clásica fue Sylvia Ramírez, quien encabezaba a la institución, sus maestros y las coordinaciones de nutrición y escolaridad; se ofrecía la carrera de bailarín de la especialidad, así como de docente.

Por otro lado, en septiembre de 1977 en Monterrey inició sus funciones la Escuela Superior de Música y Danza, que en ese momento sólo contaba con la especialidad de danza clásica. La escuela tomó el nombre de "Carmen Romano de López Portillo", porque fue ella quien impulsó su formación en su ciudad natal. Esa institución, dirigida por Gerardo González y con la coordinación de danza de Rosario Zambrano, siguió el modelo de la END Clásica, pues contaba con el mismo sistema de asesorías en metodología cubana y áreas de apoyo, excepto la escolaridad.

El surgimiento de ambas instituciones, la END Clásica en la ciudad de México y la ESMyD en Monterrey, era el primer paso de la reestructuración que se promovía desde la Subdirección de Música y Danza del INBA, y que pretendía tener un impacto a nivel nacional. El siguiente fue la desaparición de la ADM, en cuyas instalaciones y con sus alumnos y parte del cuerpo docente, se inició el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD), que incluía las tres especialidades.

Según su proyecto modelo, el SNEPD quedó constituido por la END Clásica, dirigida por Sylvia Ramírez; la Escuela Nacional de Danza Contemporánea, por Lin Durán; y la Escuela Nacional de Danza Folclórica, por Nieves Paniagua. Además contaba con el Departamento de Administración, el Departamento de Servicios Escolares y el Departamento de Servicios Biopsicosociales. Cada una de las tres escuelas, que conservaron la escolaridad integrada, estableció sus objetivos, carreras, planes de estudio, requisitos y exámenes para nuevo ingreso. Las tres escuelas formarían ejecutantes y maestros en su área, además la END Contemporánea ofrecía la carrera de coreógrafo, en el Centro Superior de Coreografía, y la END Folclórica la de investigador.

A pesar del trabajo realizado durante varios años, el proyecto que se impulsó con el SNEPD no logró realizarse plenamente, separándose en primer momento las áreas de música y danza y más tarde la visión nacional que se había planteado desde la Subdirección del INBA. El SNEPD se desmembró en 1994 en el proceso de formación del Centro Nacional de las Artes (CNA). A pesar de ello, el SNEPD a lo largo de quince años obtuvo importantes resultados y logró consolidarse como una propuesta educativa, cuyo punto central era concebir la enseñanza dancística por especialidad, lo que ha prevalecido.

La sexta: el CESUCO-CICO

Con el fin de ofrecer estudios superiores en música y danza y de un nivel mayor al que ofrecía el INBA, el Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS, presidido por Carmen Romano), en colaboración con el Departamento del

Distrito Federal (el regente era Carlos Hank González), fue fundada la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" Ollin Yoliztli. En octubre de 1978 en su interior se creó el Centro Piloto de Danza Contemporánea, que pretendía dar especialización a bailarines ejecutantes, y cuyas instalaciones estaban en el SNEPD y en el sur de la ciudad.

Los maestros contratados por la escuela fueron de primer nivel, tanto mexicanos como extranjeros: Juan Antonio Rodea, Takako Asakawa, David Hatch Walker, Miguel Ángel Añorve, Antonia Quiroz, Victoria Camero, Jaime Blanc, Ranko Yokoyama, Alan Sener, Jorge Gale, Kenny Pearl, Federico Castro, Víctor Cuéllar, Daniel Lewis y Tim Wengerd, sólo por mencionar algunos.

También se creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) en diciembre de 1978, que se encargó de formar coreógrafos y fomentar la experimentación y creatividad. Así, dentro de la Escuela funcionaban dos centros dedicados a la danza, que en ese momento se pretendió tuvieran un nivel equivalente a maestría, y coordinados por Lin Durán: el Centro Piloto, para formar y perfeccionar ejecutantes por medio de cursos intensivos, y el CESUCO para coreógrafos, que enfatizaba el desarrollo creativo de los alumnos. A pesar de la diferenciación de nombres y objetivos, en la práctica no había gran distinción entre ambos, y cuando se presentaron ante el público, a partir de mayo de 1979, apareció como Grupo Piloto de Danza Contemporánea del CESUCO de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento".

El CESUCO se estableció como un paso intermedio entre la actividad escolar y la vida profesional, y sirvió como espacio propicio para la creatividad y la formación de nuevos coreógrafos y bailarines que se desarrollaron en la década de los ochenta y permitió el surgimiento de la nueva danza contemporánea y la modificación de la correlación de fuerzas del campo dancístico mexicano. Sin embargo, debieron hacerlo de manera independiente, pues el CESUCO desapareció en el siguiente sexenio y las instalaciones de la Escuela de Perfeccionamiento "Vida y Movimiento" fueron entregadas al DDF en 1983, que determinó convertirla en un centro social y cultural para aficionados (hasta hace unos años). La lucha de la comunidad del CESUCO permitió que ese Centro, con el nombre de Centro de Investigación Coreográfica (CICO), fuera retomado por el INBA, al que se encuentra integrado hasta la actualidad, y su objetivo es formar coreógrafos.

La séptima y la octava: ENDCyC y ENDF[1]

El proyecto original del Centro Nacional de las Artes (impulsado durante el gobierno de Carlos Salinas) implicaba la formación de una Universidad de las Artes, en donde se otorgaría el grado de licenciatura y convivirían los artistas de todas las áreas haciendo realidad la interdisciplinariedad y el nivel de excelencia académica.

El camino fue preparado: desde el INBA se organizaron numerosos encuentros, foros y seminarios, en los que participaron las escuelas y centros de investigación de la institución con el fin de evaluar, renovar y reestructurar la educación artística.

En ese momento de discusión las tres escuelas del SNEPD estaban juntas, pues las tres cambiarían su sede a dicha Universidad. El director del Sistema era Héctor Gutiérrez y las coordinadoras académicas de las escuelas Anna Ramos (Danza Clásica), Norma Batista (Danza Contemporánea) y Maira Ramírez (Danza Folclórica). Sin embargo y sin explicación clara, esta última permaneció en las instalaciones del Auditorio Nacional. Hubo incluso la propuesta del director del INBA, Gerardo Estrada, que la ENDF se integrara a la Dirección General de Culturas Populares, saliendo del Instituto.

Al no integrarse al CNA, aparentemente la ENDF, bajo la dirección de Maira Ramírez, se vio beneficiada, pues mantuvo el edificio, mobiliario y recursos humanos, además de que se aseguraba que se aprobaría el proyecto de establecer en la escuela dos planes de estudio: el de ejecutante de danza folclórica con una duración de tres años y el de la licenciatura en etnocoreología, de otros tres años. Esto último no se consiguió, y hasta la actualidad y con una muy baja matrícula (y presupuesto) sólo se mantiene el de ejecutante, de nivel medio superior (mismo que tienen todas las demás escuelas del INBA en lo que respecta a los ejecutantes).

Por su parte, la END Clásica y la END Contemporánea presentaron su proyecto para la flamante Universidad de las Artes, la que finalmente se convirtió en el Centro Nacional de las Artes. Además de los planes de estudio de ejecutantes en ambas especialidades, fueron aceptadas las licenciaturas en docencia en danza clásica y en coreografía; y la escuela tomó el nombre de Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea. Su primer director fue Alejandro Schwartz, importado de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, quizá con la intención de que actuara como

un agente neutral y que aglutinara los intereses de dos comunidades diversas. Los secretarios académicos fueron Patricia Belmar, de Clásico, y Serafín Aponte, de Contemporáneo.

Empezaron los cuestionamientos: ¿por qué el CNA no es parte del INBA y las escuelas sí lo son?, ¿el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes es dueño del CNA pero no de las escuelas?, ¿hay diferentes normatividades para las escuelas profesionales del INBA, una para las del CNA y otra para las que no están integradas a él? Esas interrogantes continúan, pero la ENDCyC ha dado resultados luego de diez años de trabajo y ha obtenido importantes logros a partir de su enfoque académico fundado en la interdisciplina, aspecto que ha ido construyendo como proceso (no acabado, por supuesto), e incrementando la relación de las escuelas con el campo de la producción artística.

Conclusión

En todos estos momentos y escuelas mencionadas, así como en las transformaciones que se han dado en ellas, es posible ver que siempre han estado presentes los funcionarios del INBA y las tendencias educativas expresadas dentro y fuera de la SEP. La participación de estos agentes externos a las escuelas ha sido determinante para que se ejecuten los planteamientos de las comunidades o para imponer los propios. Cada cambio es imposible entenderlo sin tomar en cuenta la influencia que tuvo el director del Departamento (ahora Coordinación Nacional) de Danza del INBA, el subdirector y diversas instancias del área educativa del INBA, el director general, el sindicato e incluso en algunos momentos el titular de la SEP y el presidente de la república.

El surgimiento y desarrollo de cada una de las escuelas referidas, de la misma manera que otros proyectos e instancias que han sido conformados dentro del INBA, responden a procesos en los que participan instituciones y agentes del campo dancístico mexicano. Cada régimen gubernamental ha establecido sus proyectos educativos y artísticos, mismos que han debido ser discutidos, modificados, rechazados o aceptados, según las circunstancias y necesidades de ese campo. Es un hecho que para que esos proyectos se lleven a cabo en la realidad es necesaria la participación de las comunidades de las escuelas y compañías del campo dancístico. En la medida en que existan coincidencias de intereses y objetivos entre las autoridades y las comunidades los proyectos tendrán mayor aceptación; ningún proyecto gubernamental ha podido implantarse sin que se haya dado esa aceptación, aunque fuera parcialmente. Además, las comunidades tienen la posibilidad, en la medida en que estén vivas y sean participativas, de modificarlos según sus propuestas e iniciativas, pues son ellas quienes conocen sus necesidades, condiciones y capacidades.

Antes de concluir, recuerdo que Lorenzo Meyer señaló algo respecto al PRI: las luchas internas que se han dado desde 1929 nunca han sido de carácter ideológico, sino por poder. Eso creo que sí es una diferencia con las escuelas de danza del INBA: éstas sí han luchado por definir sus proyectos, aunque no todos sus integrantes se hayan identificado con ellos, y en ciertos momentos han logrado aglutinar a maestros, alumnos, trabajadores y padres de familia. En las escuelas no hay una simple lucha por el poder, también hay proyectos educativos, académicos y de vida que las han construido y les dan un sustento del que carecen muchas otras instituciones de este país.•

Nota

[1]Agradezco las aportaciones hechas por Maira Ramírez y Patricia Belmar para este fragmento del texto.