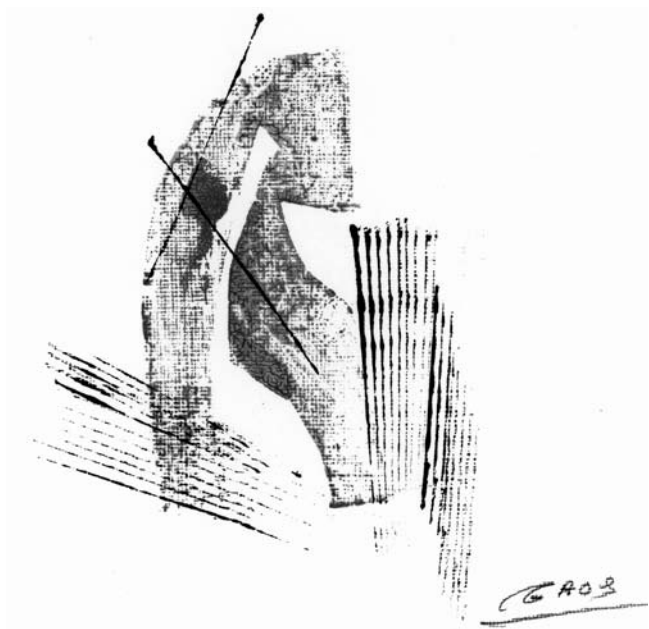


En busca de pruebas: la historia de la danza

Margarita Tortajada Quiroz



LA INVESTIGACIÓN ES SUSTENTO del conocimiento y permite la transformación del mundo por parte del ser humano. Gracias a ella se analiza, se identifican los problemas y cuestionamientos centrales de la realidad, se ensayan respuestas, se encuentran soluciones, se acumulan saberes, se sistematizan las experiencias.

¿Y cómo se realiza esa investigación? La respuesta, según dice Layson, es logrando el “establecimiento de los hechos”,¹ según Elton es buscando los “rastros presentes del pasado”² y según Eisner³ es trascendiendo las creencias, yendo más allá de la mera opinión, buscando pruebas y sometiendo los resultados a un escrutinio y examen públicos. Aquí me quiero centrar en la búsqueda de pruebas, que es el camino que he debido transitar para llevar a cabo mi trabajo como investigadora, y referirme concretamente a un tipo de proyecto que he realizado y que me ha llevado a descubrir/pro-

ducir mis fuentes, el histórico. En este caso, como en el del trabajo estadístico que también he realizado, mi fin ha sido desentrañar significados.

Vale la pena recordar algo que sucede en la investigación histórica dancística: mucho se ha hablado de que quienes nos dedicamos a ésta no hacemos propiamente investigación sino documentación. La razón de ello es que la danza es un arte vivo y no puede reproducirse para ser observado, y por lo tanto no puede conocerse en su sentido original; éste se pierde en el tiempo. Así, los investigadores no contamos con la danza para estudiarla, sino que debemos basarnos en los restos que quedaron o en sustitutos de ella: programas de mano, crónicas y críticas, descripciones más o menos específicas, testimonios, pinturas y fotos, notaciones e incluso videos o películas.

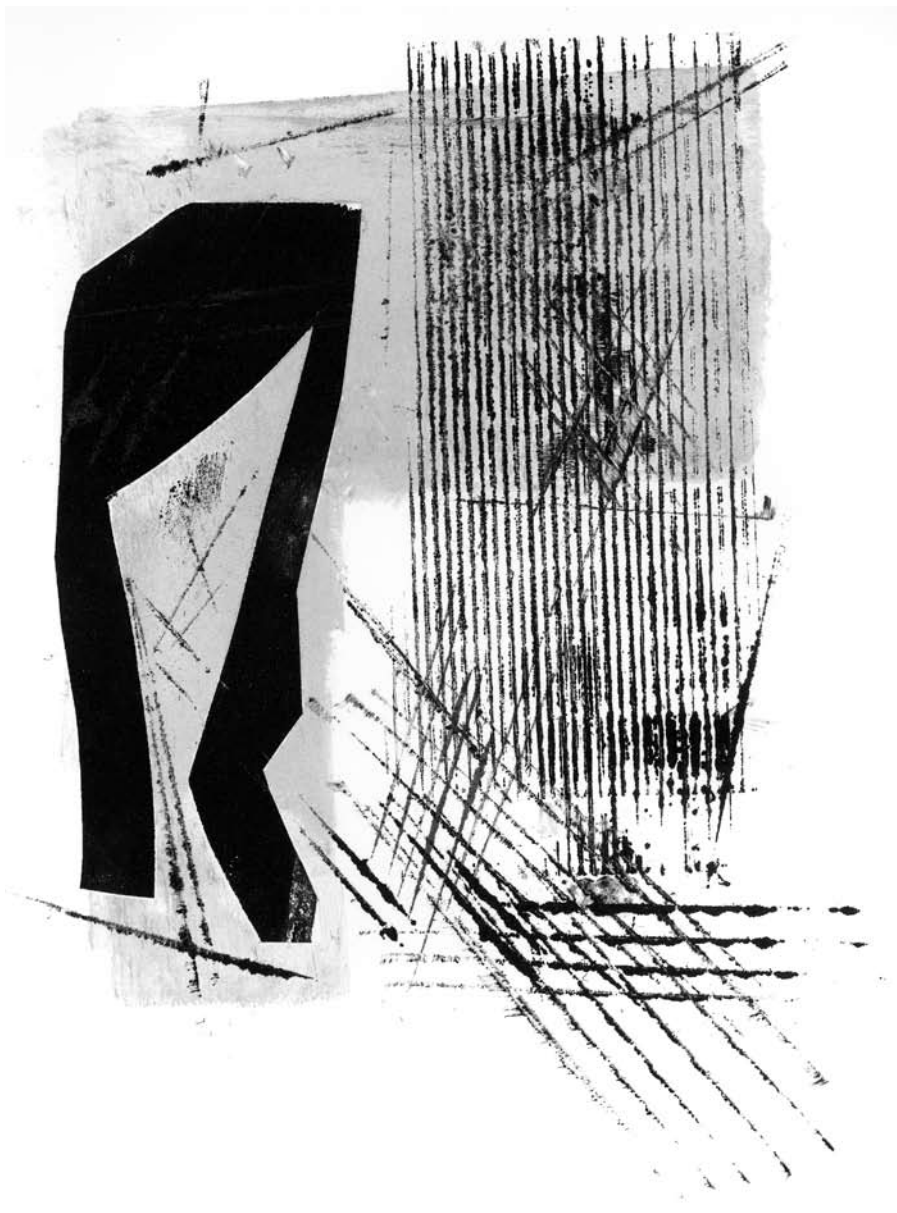
En el caso del estudio de la historia de la danza escénica mexicana en el siglo xx, que es la labor a la que me he dedicado, no he tenido, en general, acceso a notaciones ni videos, debido a la carencia de elementos durante el periodo estudiado (los primeros ochenta años). Así que las pruebas de lo que digo y pienso sobre la danza en este país son papeles (archivos, periódicos, libros, revistas, fotos o entrevistas), “registros dancísticos” en los que siempre están presentes las creencias y el sentido común de otros y que pocas veces contienen pruebas de lo que afirman. De esa manera me he enfrentado al problema que tiene el estudio de la historia de la danza: las fuentes.

Para estudiar esa historia sólo podemos hacerlo desde el presente y los “datos” con los que contamos deben ser elaborados, al proyectarlos e interpretarlos, a partir de nuestro presente. Como dice Carol Brown:

los historiadores, al tratar con los trazos presentes del pasado, esto es, representaciones, realizan la producción de sentidos o narraciones por medio de la interpretación. Negar ese proceso es fetichizar el archivo, convertirlo en un sustituto de lo que ya no existe, el pasado. Los historiadores de la danza deben reconocer su mediación.⁴

Cada época crea sus propias preguntas y la manera como se piensa a sí misma; partiendo de sus luchas, perspectivas y concepciones le hace sus preguntas al pasado y busca resignificarlo y comprenderlo en el contexto que se produjeron las obras.

Aunque en la memoria de los actores del campo dancístico el siglo xx parece haberse borrado (por lo menos las siete primeras décadas), se eluden o por lo menos se miran muy lejanas, el hecho es que trabajar con ese periodo significa hacerlo con la inmediatez.



Viene al caso Alfonso Reyes, para quien “el pasado inmediato es, de alguna forma, el enemigo”.⁵ Según Enrique Krauze, Reyes tenía razón, en la medida en que se carece de una “perspectiva frente a los acontecimientos”, de bibliografía adecuada y de valiosos documentos para su estudio. Por otra parte, y al igual que cualquier acontecimiento pasado, la danza está muerta, carece de significado para el que la estudia, “a no ser que éste pueda entender el pensamiento que se sitúa tras él”.⁶

Así que para buscar pruebas, vencer al enemigo de la inmediatez, llegar a entender el pensamiento de la danza estudiada y, por supuesto, llegar al objetivo final de reconstituir el pasado, he recurrido a las fuentes bibliográficas, hemerográficas, de archivo, testimoniales y en menor medida iconográficas.

Las primeras son escasas, sólo algunos textos publicados sobre la historia de la danza y muchos más sobre las otras artes, la sociedad y los diversos regímenes políticos del periodo. Por esta razón el resto de las fuentes cobran gran importancia en la “reconstrucción” de la historia y la comprensión de la lógica propia del campo dancístico.

Las hemerográficas, profusamente utilizadas, provienen del periodismo cultural y de “sociales” de diarios y algunas publicaciones periódicas. Estas fuentes son fundamentales porque guardan precisamente la inmediatez del hecho dancístico (cuya naturaleza es ésta) y expresan la lucha interna del campo. Pero presentan el problema de la veracidad de la información que contienen (en buena medida por aquello de las creencias y sentido común de sus autores, y además por la casi inexistencia de crítica especializada en danza).

En esa situación se hallaban la mayoría de los cronistas de la época a la que me refiero. Hay, por ejemplo, en los primeros cincuenta años del siglo numerosos escritos de intelectuales y artistas ajenos a este arte, con opiniones muy reveladoras pero no especializadas. En la segunda mitad, que aquí quiero enfatizar, me he encontrado con muchos cronistas que sólo reseñaban funciones y temporadas; otros escribían



indistintamente sobre música, teatro, ópera y danza; otros expresaban de manera abierta sus predilecciones sin mediar un análisis de la obra, y otros, muy pocos, poseían las herramientas para llevar a cabo su labor crítica y de orientación del espectador y del propio artista.

Ya que críticos y cronistas son parte del campo dancístico, participan en la lucha interna e impulsan propuestas artísticas y políticas, no es extraño encontrar escritos cuyo objetivo fuera legitimar o atacar (incluso sin sustento) a artistas, obras, compañías, funcionarios o instituciones. Lo mismo sucedía en otros campos, como el musical, donde –como uno de sus críticos señaló en 1970– sólo algunos colegas tenían conocimientos sólidos de la materia, mientras que los demás eran un “pequeño ejército de heroicos críticos” cuyo único “interés común” era “poder, egolatría, dinero”, frente a lo cual “desaparece todo interés humano y artístico”.⁷

Afirmaciones similares se hicieron sobre la crítica dancística; incluso, las hubo más radicales, como las de Guillermina Bravo (nadie más crítica contra la crítica que ella); las de Jorge Alberto Lozoya en 1973, quien afirmó que no había siquiera cinco personas que pudieran escribir sobre danza “sabiendo lo que están haciendo”;⁸ o las de Ana Mérida en 1960, quien no sólo negó que hubiera “verdaderos críticos” de danza, sino que los acusó de modificar continuamente sus criterios “tal vez porque no han recibido ayuda económica por falta de subsidio que los inspire”.⁹

Sin embargo, hay importantes excepciones, que aunque hacían explícitas sus preferencias por alguna compañía o corriente, sustentaban sus puntos de vista en conocimientos amplios sobre el hacer y logros artísticos; cuestionaban con la misma vara a todos los artistas y señalaban aspectos fundamentales para el creador y el espectador, ayudándolos así a apreciar, disfrutar y analizar la danza. Esta madurez se percibió a mediados de los setenta, cuando la crítica había adquirido “un nivel más alto” con la colaboración de los artistas, aunque “sin haber sido superado del todo el tono simplemente informativo” ni “abandonado en definitiva el tono de la nota de sociales”.¹⁰

En cuanto a las fuentes de archivos, he trabajado con los expedientes institucionales y personales de artistas, burocratas culturales y compañías de danza que se encuentran en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (CENIDI Danza del INBA) y la Biblioteca de las Artes (del Centro Nacional de las Artes), así como con algunos otros que me facilitaron diversas personas. Los expedientes contienen numerosos documentos que me han permitido “reconstruir” el trabajo individual de

los artistas y sus grupos, conocer algunas posiciones de la burocracia cultural, desempolvar proyectos que se implementaron o quedaron guardados sin llevarlos a la práctica, pero que permiten conocer el “pensamiento” de sus autores.

El valor de estos expedientes está en los documentos que contienen, pero también en descubrir la coherencia interna que les da cuerpo. Siempre hay un criterio en la recopilación y orden o desorden de los documentos, aunque sea inconsciente, siempre es selectivo y el material que contiene es relevante para alguien o para algo. En algunos, por ejemplo, se reúne todo lo que se encuentra sobre el tema que le interesa a la persona o la institución; en otros, los artistas se buscan a sí mismos y sus vidas se reflejan en los papeles que coleccionan. En ambos casos, la labor del investigador es “interpretar las decisiones de los recolectores”¹¹ y entender su criterio.

En cuanto a testimonios, he realizado algunas entrevistas, pero principalmente consulté las Charlas de Danza, del proyecto “Historia oral de la danza en México en el siglo XX” de Felipe Segura, también del CENIDI Danza. La historia oral en este campo es muy importante, pues lo reconstruye en su vida cotidiana. Los testimonios tienen gran vitalidad, permiten conocer los matices de la lucha interna del campo de la danza y hacen ver a sus agentes en una dimensión más humana. Pero pueden estar envueltos en el olvido y la nostalgia; son documentos que sólo pueden decirnos sobre el trabajo dancístico “lo que opinaba de él su autor, lo que opinaba que había ocurrido, lo que en su opinión tenía que ocurrir y ocurriría, o acaso tan sólo lo que quería que los demás creyesen que él pensaba, o incluso solamente lo que él mismo creyó pensar”.¹²

Por último, se tienen fuentes iconográficas de diversas colecciones de fotografías y videos, así como de la escasa danza viva sobreviviente del periodo.

Todas estas fuentes que he trabajado, producto de un proceso obligadamente ecléctico, en muchas ocasiones han resultado ser contradictorias, y por eso tienen gran valor, pues expresan la diversidad de opiniones y perspectivas, y se acercan a la “realidad”, es decir, a lo que efectivamente sucede en el campo dancístico todos los días. Para salvar esa situación de duda de las evidencias, hay que buscar más pruebas, cruzando información y buscando más allá; todo está sujeto a ese examen, que sólo corresponde al investigador: analizar datos, comparar declaraciones y crónicas, revisar programas de mano, carteleras, documentos de dependencias oficiales, informes de instituciones, testimonios de los participantes. Sólo entonces, con fuentes trabajadas buscando confiabilidad y autenticidad, se puede hablar de una prueba, sólo así se

puede tener la seguridad de que lo que se consigna refleja la “realidad”. Así se sustentan las afirmaciones y se está en posición de explicar la importancia de las fuentes.

De esa manera se construye el objeto de estudio: dando una visión general y descubriendo la dinámica propia de la danza escénica, comprendiendo algunos de sus significados e interrelaciones con otras esferas del arte, la sociedad y el poder, valorando a sus protagonistas y empeños, rescatando sus palabras y acciones. Paralelo a ello, por supuesto, se genera documentación, lo que abre posibilidades a otros investigadores para profundizar en periodos, temas, perspectivas de análisis, agentes e instituciones específicos. •

Notas

¹J. Layson, “Dance History Methodology”, en C. Brack e I. Wuyts (eds.), *Dance and Research: An Interdisciplinary Approach*, Congreso Internacional de Danza ‘Dance and Research’, Louvain, Peeters Press, 1991, pp. 3-10.

²G.R. Elton, *The Practice of History*, Melbourne, Fontana, 1967.

³Elliot W. Eisner, “Investigación en la educación de arte: ¿qué se puede esperar?”, en *Educación artística*, núms. 18-19, año 5, México, INBA, julio-diciembre, 1997, p. 2.

⁴Carol Brown, “En busca de nuestros pasos: las posibilidades de las historias feministas de la danza”, en Janet Adshead-Lansdale y June Layson, *Historia de la danza. Una introducción*, México, INBA, 2004, p. 224.

⁵Alfonso Reyes citado en Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets, 1997, p. 463.

⁶*Ibid.*, p. 29.

⁷O’Farril, “Ballet Clásico de México”, en *Impacto*, núm. 1077, México, 21 de octubre de 1970.

⁸A propósito del suplemento de danza que editó, dijo que sólo había encontrado a dos críticos, ninguno de danza folclórica, “porque a pesar de estar absolutamente en el candelero, el género no parece merecer el respeto de los profesionales de la danza. Sólo sugieren que sobre Amalia Hernández habría algo que decir ya que al fin y al cabo es uno de los pocos monstruos de la danza nacional; sólo que todo mundo nos indicó que lo que hay que decir sobre el BFM ya lo imprimió doña Amalia en 20 idiomas y lo repartió por todo el mundo”, Jorge Alberto Lozoya, “Querer no siempre es poder”, en *El Gallo Ilustrado*, núm. 567, suplemento de *El Día*, México, 6 de mayo de 1973.

⁹Ana Mérida en Cassandra Rincón, “El bailarín mexicano. Una encuesta en la que intervienen los más grandes profesionales del país”, en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 5 de enero de 1960. El periodista al que hacía referencia era Luis Bruno Ruiz.

¹⁰Manuel Blanco, “Promesas de la danza”, en *El Nacional*, México, 7 de enero de 1975, p. 17-C.

¹¹Carol Brown, *op. cit.*, p. 236.

¹²E. H. Carr, *¿Qué es la historia?*, México, Seix Barral, 1978, p. 22.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ es doctora en ciencias sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. En la actualidad es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI Danza), del Instituto Nacional de Bellas Artes.