

La danza contemporánea independiente mexicana

Bailan los irreverentes y audaces

Margarita Tortajada Quiroz

UNA DE LAS LABORES PENDIENTES dentro de la historia e historiografía de la danza escénica mexicana es el análisis de los movimientos que se han sucedido en el país durante el siglo xx. Uno de los más importantes, iniciado a finales de los años setenta y desarrollado a lo largo de los ochenta y noventa, es el llamado movimiento de danza contemporánea independiente que contribuyó a la difusión de esa actividad, a la obtención de reconocimiento social como arte y profesión, a la consolidación y diversificación del campo dancístico, al surgimiento de nuevas técnicas y propuestas coreográficas y pedagógicas, y que, además, se convirtió en un espacio de expresión artística y política de una nueva generación de hacedores de la danza escénica mexicana.

LA EXPLOSIÓN

A fines de los años setenta y en los ochenta hubo en México una explosión de grupos, coreógrafos/as y bailarines/as de danza contemporánea deseosos de crear sus propias propuestas y abrir nuevos espacios para su trabajo. Iniciaron una vida independiente, lo que significa no recibir subsidios oficiales, aunque sí recurrir a las instituciones del campo cultural y artístico para contar con espacios adecuados y foros para difundir su trabajo.

La danza contemporánea mexicana se diversificó, los y las jóvenes artistas innovaron conceptos y el campo dancístico se polarizó. En el otro extremo estaban las tres grandes compañías que contaban con un trabajo consolidado, subsidios, reconocimiento y un público relativamente cautivo, el Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina

Bravo; el Ballet Independiente, por Raúl Flores Canelo, y el Ballet Teatro del Espacio, por Michel Descombey y Gladiola Orozco. Estas compañías en general consideraban como “grupitos” a los nuevos de autogestión que se abrían un lugar en el campo, lo que no los estimulaba, pero los distinguía como agentes nuevos y transformadores del mismo.

La danza contemporánea independiente no era de reciente factura, los subsidiados lo seguían siendo en algunos sentidos, y otros grupos habían vivido la difícil experiencia en las décadas de los sesenta y setenta, pero la mayoría había desaparecido, como sucedió con el grupo pionero e innovador Expansión 7.

Los varones participaron de una manera significativa en el movimiento de danza contemporánea independiente, reflejando la apertura de y hacia esa actividad y la consolidación y pluralización de ésta. Muchos de ellos fueron cabeza de los grupos, como coreógrafos e intérpretes.

ALGUNAS CONSIDERACIONES

Consideración 1. El “milagro petrolero” mexicano de los años ochenta permitió a las clases medias “el acceso ulterior a ciertas actividades propias de un *homo ludens* urbano, fascinado por el posible acceso a la cultura de elite”.¹ El “milagro” implicó una derrama económica en diversas áreas del arte y la cultura durante el gobierno lopezportillista, entre ellas la danza escénica mexicana. Paradójicamente, en la “década perdida” de los años ochenta su producción (en especial de la danza contemporánea) se incrementó.

Aunque esta derrama estaba determinada por las políticas culturales de la burocracia encargada del sector, el

“estilo personal” de los funcionarios en cuestión e incluso las inclinaciones de la primera dama de la nación, permitió el surgimiento de instituciones, festivales, espacios de difusión y creación que fueron aprovechados por los jóvenes artistas de la danza. No se trató de “concesiones del poder”, sino de una respuesta a los reclamos del campo dancístico (ya consolidado para ese momento), que tradicionalmente se ha mantenido marginado en el arte y la cultura nacionales. Esos reclamos dieron fuerza a los grupos independientes durante el sexenio de Miguel de la Madrid (1982-1988), y aunque el régimen debió modificar sustancialmente sus políticas, en la cultural se mantuvo cierta continuidad.

Entre las instituciones que se convirtieron en “empleadores” de los nuevos grupos de danza contemporánea y que participaron de la difusión masiva de la cultura (parte del populismo gubernamental de López Portillo) están, además del Instituto Nacional de Bellas Artes, las diversas instituciones educativas (la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, el Instituto Politécnico Nacional, etc.), el Departamento del Distrito Federal, el IMSS, el ISSSTE, varias dependencias gubernamentales y el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), proyecto promovido por el régimen de López Portillo. Asimismo, varios sindicatos y organizaciones de artistas contribuyeron en la difusión de la nueva danza.

Consideración 2. Algunas de las causas e influencias extranjeras que permitieron el estallido de la danza contemporánea independiente mexicana fueron: la apertura hacia el cuerpo; la acción de los medios masivos de comunicación y el cine; la popularización de la danza y diversas maneras de ejercitar al cuerpo; la danza posmoderna de Estados Unidos; y la visita del Teatro de Danza de Wuppertal (1980) dirigido por Pina Bausch. En el contexto propiamente nacional, fueron centrales para el *boom* dancístico las nuevas necesidades expresivas que experimentaban los artistas de la danza en ese momento; la creación de nuevas escuelas y la apertura en varias de ellas, incluso oficiales, como la Academia de la Danza Mexicana; el apoyo a los jóvenes, como en el interior del Ballet Nacional de México y el Ballet Folklórico de México; la labor individual y oficial de artistas y promotores que lograron la creación de espacios de desarrollo y difusión como el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí y el Premio Nacional de Danza, entre otros; la labor pionera de maestros/as que impulsaron a las nuevas generaciones (la ex integrante de Expansión 7 Valentina

Castro y la maestra de la Academia de la Danza Mexicana Bodil Genkel, por ejemplo).

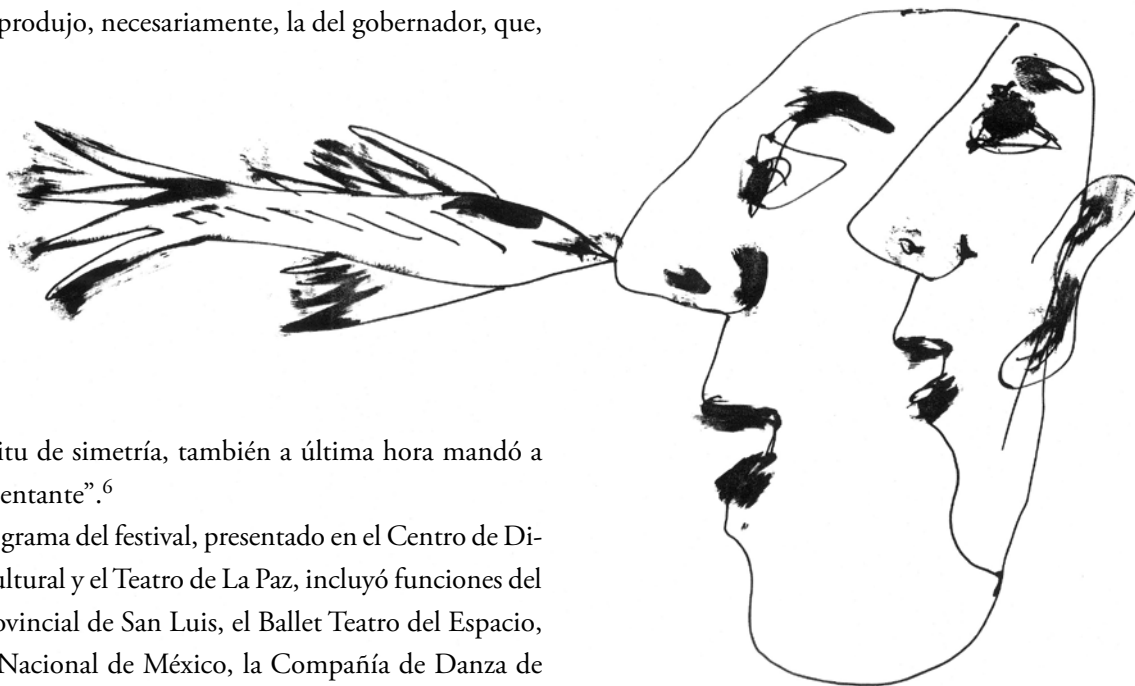
Consideración 3. En la década de los setenta, la bailarina, maestra, coreógrafa y directora Lila López había señalado la necesidad de formar maestros para las escuelas de danza de provincia, interés que compartía con todos los promotores de danza del país, y acudió a la Dirección de Promoción Nacional del INBA para solicitar apoyo. Pretendía organizar un encuentro de bailarines semejante a los que se llevaban a cabo en las áreas de artes plásticas, música y teatro, y sobre todo, abrir cursos para estudiantes y maestros de todo el país. “Todo el mundo estábamos gritando en la provincia que queríamos maestros. Se formaban las escuelas, los edificios, y luego no había maestros, era verdaderamente un problema”.²

Ella misma participaba como maestra de los cursos de verano del programa docente de perfeccionamiento que el INBA ofrecía en el país. Entre ellos, en 1980 viajó a Aguascalientes; posteriormente, a Mexicali, donde se encargó de impartir uno de técnica Nikolais de doce días, apoyada por seis bailarinas del Ballet Provincial, quienes también se presentaron en la Casa de la Cultura de esa ciudad con su obra *Tiempo presente*. Al concluir ese curso, Lila López de inmediato partió a Tuxtepec, Oaxaca, donde también fue comisionada por Víctor Sandoval, y dio clases para coreógrafos y bailarines en la CC local con asistentes de Morelia, Guadalajara, Mérida, Oaxaca y otros puntos del país.³

Guiada por esas experiencias y necesidades, Lila López le dio solidez a su proyecto, que incluía cursos de capacitación y actualización, así como la programación de funciones de las compañías existentes en el país, todo dirigido hacia la danza contemporánea, y se lo presentó a Víctor Sandoval. Éste dio su apoyo, pero también se requería el del estado de San Luis Potosí, que Lila López consiguió al acudir con el nuevo gobernador, Carlos Jonguitud Barrios.⁴

El resultado de ello y del gran esfuerzo desplegado por Lila López y el Instituto Potosino de Bellas Artes fue el I Festival Nacional de Danza, que se llevó a cabo del 19 de julio al 2 de agosto de 1981, fecha adecuada para que los maestros de provincia pudieran desplazarse a San Luis. Su objetivo era “estimular la actividad dancística en México y ofrecer (en forma descentralizada) aquellos conocimientos y técnicas de este arte a los pobladores de la provincia”, mediante la actuación de grupos representantes de “distintas tendencias estéticas” y “cursos técnico-teóricos” impartidos por “los más calificados maestros especializados en las distintas materias conformadoras del conocimiento dancístico”.

Lila López convocó a varios artistas y funcionarios para asistir al I Festival, lo que garantizó su respaldo; eran Guillermo Arriaga y Patricia Aulestia del Fonapas; Socorro Bastida del Departamento de Danza del IMSS; Olga Cardona de Ibarra, esposa del titular de la SHCP; Amalia Hernández; Colombia Moya del Departamento de Danza de la UNAM; Elizabeth Pérez Liechti, directora de la revista *Danza*; Felipe Segura, director artístico de la Compañía Nacional de Danza, y Waldeen, “fundadora de la danza moderna en México”.⁵ Sin embargo, el director del INBA Juan José Bremer no asistió a la inauguración del Festival, pues debió volar a la ciudad de México “con urgencia extrema (parecía como si fueran a destapar al tapado), y esa ausencia produjo, necesariamente, la del gobernador, que,



por espíritu de simetría, también a última hora mandó a un representante”.⁶

El programa del festival, presentado en el Centro de Difusión Cultural y el Teatro de La Paz, incluyó funciones del Ballet Provincial de San Luis, el Ballet Teatro del Espacio, el Ballet Nacional de México, la Compañía de Danza de Raúl Flores Canelo y el grupo Danza Libre Universitaria. Los cursos fueron impartidos por Nellie Happee (danza clásica), Lin Durán (introducción a la coreografía), Martha Carreño (maquillaje para la danza), Cecilia Kamen, Claudia Cárdenas, Raúl Flores Canelo y Jaime Blanc (todos de técnica de danza contemporánea), el curso teórico-práctico de escenografía e iluminación escénica para la danza, a cargo de Antonio López Mancera; el de música y danza, de Ernesto Báez Lozano, y el de historia de la danza, de Luis Bruno Ruiz y Álvaro Muñoz de la Peña.

Además, se proyectaron películas; se montaron las exposiciones “La fotografía y la danza” de Raúl Aguilar y “El cartel y la danza”; se llevaron a cabo las mesas redondas “Danza clásica y contemporánea”, moderada por Luis Bruno Ruiz, y “Nuevos derroteros de la danza contemporánea”, por Alberto Dallal, y las conferencias “El lenguaje de la danza” (a cargo de Guillermina Bravo), “La formación de las diferentes escuelas de danza clásica”

(Nellie Happee), “Historia de la danza” (Miguel Araiza), “La danza moderna y contemporánea en México” (Raúl Flores Canelo), “Compositores mexicanos de música para ballet” y “Primera compañía de danza moderna en México” (ambas de Carmen Sordo Sodi).⁷

Según declaró Lila López, los objetivos del festival eran sensibilizar al público para la danza contemporánea, permitir la participación y convivencia de todos los grupos de la especialidad, mostrar al público diversas tendencias coreográficas y, fundamentalmente, dar un apoyo pedagógico a los diversos grupos de provincia. Estaba convencida

de que al elevar el nivel académico de la danza en el país, surgirían nuevos grupos experimentales y se abrirían las perspectivas de todos los participantes.⁸

A partir de 1981 el Festival se convirtió en el acontecimiento dancístico de mayor trascendencia nacional e impactó a la totalidad de los grupos mexicanos de danza contemporánea; impulsó a la nueva danza que se desarrolló en las décadas de los ochenta y noventa, promovió sus intercambios y formó un público participativo. Ha sido, junto con el Premio Nacional de Danza, “termómetro e impulsor del mismo paradigma”, y “sin su conjunción es imposible explicar el acontecer y la vitalidad de la danza mexicana en los últimos veinte años” del siglo pasado.⁹

Consideración 4. El Premio Nacional de Danza es un escaparate y estímulo a la nueva danza. En 1980 la Universidad Autónoma Metropolitana y el Fonapas lanzaron una bri-

llante iniciativa: convocaron a la comunidad dancística al Premio Nacional de la Danza (PND). Ambas instituciones interpretaron las necesidades del medio, que cada día se poblaba de más bailarines, coreógrafos y grupos en búsqueda de foros para mostrar sus propuestas artísticas.

Después de dos sesiones de eliminatorias, las obras finalistas fueron presentadas el 26 de noviembre en el Teatro de la Ciudad: *Elegía a El Salvador* de Marco Antonio Silva, *Ícaro* de Rossana Filomarino, *Mari Parda* de Rocío Sagaón, *Presagios* de Víctor Salas, *Nómina de exclusas* de Arturo Garrido, *Con el ademán de una sombra* de Mara Checa y la triunfadora, *Si al menos* de Cristina Gallegos, que exhibía “una profundidad espiritual muy intensa”.¹⁰

Dos miembros del jurado hablaron sobre el PND, Guillermo Arriaga y Waldeen, dieron visiones complementarias para entender al campo dancístico de esos tiempos: el primero legitimó a los jóvenes y sus ideas renovadoras; la segunda señaló los obstáculos y deficiencias que se arrastraban de tiempo atrás.

Arriaga, uno de los principales impulsores del Premio desde su posición como funcionario del Fonapas, afirmó que el objetivo del certamen era “crear la inquietud, la motivación –y, además, recabar parte de la información– sobre lo que pasa en la danza mexicana”, así como darle “un lugar que tiene profundamente merecido dentro de las expresiones fundamentales de nuestra cultura”. Para él, a quien debía apoyarse era a “la gente joven, la más capacitada para explorar y dar una fisonomía al país”.¹¹

Waldeen, por su parte, señaló, como lo había hecho otras veces a lo largo de treinta años, que en México se vivía una crisis que no era percibida por los bailarines y coreógrafos. Puntualizó las deficiencias en la formación de éstos, el énfasis que se le daba a la técnica dejando de lado la creatividad individual, la exclusión de estudios teóricos en las escuelas de danza, el desconocimiento de los orígenes de este arte, la falta de una educación musical adecuada (pues “en este concurso se vieron 25 coreografías, de las cuales no hubo más de seis que emplearon una música adecuada. Es una tragedia”) y la carencia de recursos económicos para la educación, creación y difusión dancísticas.¹²

Los conceptos de Waldeen son aleccionadores; retoman críticas que desde mucho tiempo antes se habían expresado, y que en décadas posteriores han guiado la discusión sobre la danza escénica en el país, en mucho promovida por el PND.

Por su parte, Elsy Contreras, una de las coreógrafas participantes en el premio, destacó su importancia, al haber convocado “por primera vez a todos los coreógrafos para que

presentaran su trabajo”. Consideró que fue un estímulo a la creatividad de los coreógrafos, y el gran número de participantes demostró la efervescencia del campo dancístico. También se refirió a la carencia de recursos económicos y humanos (los cuales requerían largo tiempo para formarse), y opinó que el auge de la danza en esos momentos era consecuencia del trabajo efectuado desde la década de los cincuenta y que parecía no haber tenido continuidad; “las consecuencias de ese movimiento están ahora más presentes que nunca, tenía que resultar; nuestros pasos continuarán, el artista se lanza de nuevo con todo ímpetu y va en camino a la universalización”.¹³

El Premio Nacional de Danza llegó para quedarse. A lo largo de 25 años (ahora como Premio Miguel Covarrubias) ha estado presente en la danza contemporánea mexicana; sigue siendo escaparate de grupos consolidados y de muchos otros que se fundan para participar en él, y sigue siendo un estímulo para todos: un espacio propio que permite el intercambio y la libertad de los coreógrafos nuevos y consolidados.

Consideración 5. La apertura al cuerpo que se había dado durante los años setenta y las transformaciones en la concepción de los géneros tuvieron como consecuencias una mayor aceptación social de la actividad dancística y el surgimiento de la danza contemporánea independiente mexicana. En el mundo la danza escénica de hombres ganaba terreno, al grado de que el bailarín solista del American Ballet Theatre Charles Maple señaló durante su estancia en México en la Compañía Nacional de Danza en 1978, que en su país “de cinco años a la fecha, la gente se ha enloquecido con la danza, son los padres quienes inscriben a sus hijos para que estudien esa carrera, los bailarines son los héroes de moda”, y relacionaba este suceso con “el fenómeno de las superestrellas rusas”, las cuales no sólo tenían calidad, sino también eran “un producto publicitario”.¹⁴ (Hace tres años, en una investigación que realicé dentro de las escuelas profesionales de danza del país, encontré que estaban inscritos cerca de veinte niños de diez años al primer grado de la carrera de bailarín de danza clásica, y la explicación que me dieron en las escuelas fue que debido a la popularidad de la película *Billy Elliot* habían llegado esos nuevos alumnos de la mano de sus mamás y papás).

Raúl Flores Canelo señaló en 1980 que “se ha despertado en los últimos tres o cuatro años un interés por la danza en México, que se ha producido en forma desusada”. Reconocía

que el grueso de la población no tenía acceso a, ni interés en la danza, pero se había logrado promover “un gusto y un público más afín a esta disciplina”. Explicaba el cambio por una difusión más amplia del trabajo dancístico debida a dependencias gubernamentales y universidades, la cual repercutía en que los jóvenes se acercaran “con respeto y curiosidad” primero, y luego con “una vocación definida”.¹⁵

En términos generales los propios artistas de la danza reconocían que su profesión se dignificaba ante la sociedad. El mismo Flores Canelo así lo afirmaba y sostenía que lo habían ganado “poco a poco y a pulso”;¹⁶ y la primera *ballerina* de la compañía oficial de danza clásica, Susana Benavides, señalaba que por “vergüenza” había llegado a mentir en el pasado sobre su actividad, pero ahora reconocía que los y las bailarinas gozaban de mayor respeto.¹⁷

Consideración 6. La danza independiente de los ochenta era una aventura de jóvenes irreverentes que mostraban su desacuerdo con las técnicas “oficiales”, las “reglas” del foro y la tradición. Fundaron la danza-teatro y posmodernismo mexicanos contra “la angustia y la insatisfacción” frente al “virtuosismo abstracto de la danza contemporánea” y del “macartismo de Merce Cunningham y Alwin Nikolais”; dejaron “de ser puramente atletas del cuerpo” para convertirse en “atletas del corazón”.¹⁸

Entre los pioneros de este movimiento están Forion Ensemble (1977) y Alternativa (1978). En el primer grupo estaban Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez y Eva Zapfe; en el segundo, surgido gracias al impulso de Rodolfo Reyes, estaban Xavier Francis, Luis Fandiño, Solange Lebourges, Laura Alvear, Arturo Garrido, Carlos Cornejo y Kleber Viera.

En la siguiente década aparecieron Contradanza, Contempodanza, A la vuelta, Barro Rojo, Ballet Danza Estudio, ux Onodanza, Asaltodiario, Andamio, Quinto Sol, Utopía, Teatro del Cuerpo, Púrpura y Tiempo de bailar (entre otros), y fuera del Distrito Federal, Antares, Módulo, Nucleodanza, Sinalodanza, Arte Móvil Danza Clan, Paralelo 32 y muchos más. Todos ellos fueron partícipes y protagonistas de ese movimiento, definiendo sus propias propuestas y logrando cierta unidad y estabilidad a partir de los intereses de sus integrantes, y enfrentándose y desarrollando estrategias para sobrevivir y negociar con la burocracia cultural.

Consideración 7. Forion Ensemble o el hurto bienhabido. Casi al mismo tiempo que se disolvía Expansión 7, en

octubre de 1977 debutó otro grupo de danza contemporánea que sería punta de lanza para la nueva generación de bailarines y coreógrafos de esa especialidad, y que marcaría la organización independiente (operativa, colectiva y de autogestión) que se desarrollaría desde los años ochenta hasta finales de siglo: el Forion Ensemble.

El grupo surgió de un conjunto de bailarines formados en la escuela del Ballet Nacional: Jorge Domínguez, Eva Zapfe (quienes nunca fueron bailarines del BNM, aunque Zapfe sí del grupo Mórula), Lidia Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera), Jesús Romero y Jaime Blanc. Simultáneamente a su trabajo con la compañía subsidiada, todos tomaron los cursos de técnica Nikolais que diversos maestros estadounidenses impartieron en la escuela del BFM. Domínguez y Zapfe fueron becados por Amalia Hernández para establecerse en Nueva York (en casa de Dionisia Urtubéas) y lograron una mayor asimilación de la técnica Nikolais, además de conocer otras escuelas y técnicas, como las de Merce Cunningham, Louis Falco, Alvin Ailey, ballet y jazz, y en el caso de Zapfe, también de Kei Takei. Cuando Domínguez y Zapfe se encontraban en esa ciudad, Lidia y Rosa Romero los visitaron y se integraron a las diversas clases y talleres.

A su regreso, Domínguez y Zapfe, junto con la otra becaria, Pilar Urreta, y Alejandro Witzman, actuaron en televisión en octubre de 1976; fueron llamados los “cuatro subversivos” y “prófugos de la conocida danza mexicana”, porque estaban rompiendo los cánones que reinaban en el país.¹⁹

Los bailarines que serían los integrantes originales del Forion (*phorion*, en traducción directa del latín, el objeto robado, el botín)²⁰ estaban interesados en efectuar un trabajo serio de improvisación y solicitaron a Guillermina Bravo un espacio dentro del BNM, que les fue concedido a las 8 de la noche. “De ahí surgió Forion Ensemble, el cuerpo del delito, le decíamos en broma, con la idea de la antisoledad, de apropiarnos de lo que nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones”, afirmó Lidia Romero veinte años después.²¹

Sus nuevas ideas fueron aceptadas en el Ballet Nacional; se encargaron de dar las clases de improvisación a la compañía e incluso presentaron funciones con sus obras, todo con apoyo de Bravo. Al mismo tiempo, Domínguez y Zapfe (además de Rosa Romero y otros bailarines que se integraron al grupo en distintos momentos) realizaron un intenso trabajo en el grupo experimental de Danza Moderna del BFM, con el que estrenaron sus propias obras.

Por la formación de sus integrantes, puede decirse que Forion fue producto del BNM y del BFM: del rigor de la compañía de Guillermina Bravo y de la apertura que dio a la danza Amalia Hernández en su escuela y grupo experimental. Pero sin el talento y empeño de sus miembros hubiera sido imposible romper barreras y continuar en su original línea de trabajo. Sobre esas barreras Jorge Domínguez narró en 1997 que al regresar de Nueva York pretendían

ser heraldos de las cosas nuevas y tuvimos que enfrentarnos al *shock* de la resistencia hacia lo que era distinto. Gastamos mucha energía en defendernos de las críticas que veían nuestra prosapia exclusivamente del BNM y nos trataban como si fuéramos una amenaza. No nos admitían el derecho de hacer lo que nos daba la gana. No planteábamos revolucionar nada, sino simplemente experimentar con lo que habíamos aprendido, aprender el oficio con humildad. Al fundar el Forion Ensemble era muy claro para nosotros que queríamos una compañía donde pudiéramos servirnos unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra. Usar zapatillas, faldas, lo que fuera, sin restricciones.²²

Con apoyo de su “madrina” Amalia Hernández el 25 de octubre de 1977 el grupo bautizado como Forion Ensemble se presentó ante el público en el Teatro del BFM, junto con un concierto de obras de José Antonio Alcaraz, donde bailaron *Nadie me quiere así*, con música de este compositor. Danza y música habían sido creadas simultáneamente, y aunque el autor de la coreografía era Jorge Domínguez, algunos fragmentos eran producto de los bailarines y la “concepción del movimiento de cada uno”: Eva Zapfe, Ismael Fernández Areu y Domínguez.

Según Dionisia Urtubéas, *Nadie me quiere así* era una sátira sobre los triángulos amorosos, cuya música y coreografía empleaban “un cierto estilo de tango”. Escribió que Domínguez había hecho “profundos estudios de los conceptos dancísticos de Alwin Nikolais”, y en esa obra experimentó con diversas cualidades del movimiento, como “movimientos *tangeados*, percutidos, rápidos, alargados y ligeros en los cuales claramente se ve esta influencia con la que el coreógrafo va creando un estilo muy personal”. Para Urtubéas, el uso de zapatos de tacón era “otro elemento interesante” que reafirmaba “el carácter de la obra”; consideró a Zapfe como una ejecutante virtuosa que utilizaba un “lenguaje dancístico contemporáneo en complicadas combinaciones de torso, cargadas y extensiones”.

En este “interesante trabajo” que integraba danza y música, se lograba estructurar un “diálogo” con “ilimitadas posibilidades”. Su presentación, “un trascendente aconte-

cimiento”, formaba parte de las creaciones de un grupo de jóvenes coreógrafos y bailarines que “al desarrollar un estilo tan propio, son los precursores de nuevas corrientes de la danza en México”.²³

Del 1 al 3 de diciembre de 1977 el Forion tuvo su primera temporada en el Teatro de Arquitectura de Ciudad Universitaria, donde mostró su repertorio, compuesto por *Dueto para Sally y Jesús* (m. Stockhausen, diseños Jaime Blanc), *Cuarteto* (m. Debussy, diseños Jorge Domínguez) y *Estío* (m. silbiditos, diseños Romel Rosas) de Jesús Romero; *Pendular* (m. Bach) y *Arena* (m. Michel Colgrass, coreografía y diseños de Eva Zapfe); *Nadie me quiere así* (m. José Antonio Alcaraz e Ismael Campos, diseños Domínguez) y *Ningún paradigma* (m. Schoenberg, diseños Rosas) de Jorge Domínguez; *Acercamiento* (m. Mozart, diseños Eva Zapfe) y *Ya mero* (m. Stravinsky, diseños Blanc) de Jaime Blanc; *Proposición* (m. Herbie Hancock) de Lidia y Rosa Romero, y una más, de “los bailarines: cualquier miembro de la compañía”, *Derrumbe* (m. Bach).

Los bailarines fueron Jesús Romero, Sally Margolis, Patricia Portela, Eugenia Sánchez, Raúl Alberto, Lidia Romero, Jorge Domínguez, Ismael Fernández Areu, Eva Zapfe, Jaime Blanc, Rosa Romero y el veterano José Mata, quienes dieron agradecimientos especiales al BFM, el BNM y la Biblioteca Benjamín Franklin. La iluminación estuvo a cargo de Gabriel Pascal, Eduardo Ruiz y Elena Marsans; fotografía del cartel, Roberto Aguilar M.; fotografías de publicidad, Rafael Doniz; formato del cartel, Romel Rosas.²⁴

Para el grupo, el cartel tuvo un importante significado, pues según testimonio de Lidia Romero, Guillermina Bravo les había advertido a quienes aún eran parte del BNM que si dejaban la compañía,

íbamos a comer puras tortas con [refresco] Pascual. Del vaticinio de la bruja hicimos nuestro primer cartel con una foto de un chango con su torta y un Pascual, y una vez, antes de una función en el Teatro de Arquitectura, pusimos una gran torta en el jardín de afuera e improvisábamos alrededor, invitando al público a entrar en el teatro.²⁵

En el programa de mano de esas funciones de diciembre de 1977 reprodujeron la fotografía de todos los integrantes del Forion en una tortería; cada uno comía una torta y bebía un Pascual dedicándole a la cámara una mirada retadora. Ésa fue la respuesta de este grupo de profesionales con una sólida formación dancística, procedentes de distintas escuelas y facultades universitarias, que supieron ironizar y tratar con irreverencia los preceptos de la danza

contemporánea de la época y entablaron una guerra contra la burocracia cultural.

Consideración 8. Con el nuevo movimiento independiente de danza contemporánea mexicana la emergente generación de bailarines/as y coreógrafos/as dio un giro a la danza escénica del país y replanteó su correlación de fuerzas. La división entre las compañías subsidiadas y los “independientes” se hizo tajante.

Aunque tenían elementos en común, los grupos de danza independiente no se presentaban como un bloque compacto y tenían grandes diferencias en sus propuestas artísticas y posicionamientos políticos. Esto se vio reflejado en diversos momentos y organizaciones, como sucedió en el Frente de Trabajadores de la Danza Independiente (1983).

Uno de los hechos fundamentales que le dieron cohesión (especialmente en términos políticos) a un ala de la danza independiente (la que veía a la danza como una “práctica social”) fue la realización de los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea (el primero de ellos en 1986) promovidos por la organización gremial Danza Mexicana, A.C. y la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre, surgida a raíz de los terremotos de 1985. Estos encuentros serían la manifestación en diversos espacios populares de los artistas de la danza que, como muchos otros sectores, hicieron sentir el peso de la sociedad civil.

Mucho se ha hablado sobre la decadencia de las tres compañías de danza contemporánea subsidiadas. Se ha dicho que en la década de los ochenta acabaron con su vida “productiva” e impacto en la juventud, y que su lugar fue ocupado por los nuevos grupos independientes. Estas afirmaciones son erróneas y muestra de ello es que obras de gran importancia para las tres compañías fueron estrenadas precisamente en esa década. En Ballet Nacional nacieron en esos años *El llamado* (1983), *Constelaciones y danzantes* (1987), *Bastón de mando* (1988) y *Sobre la violencia* (1989), todas de Guillermina Bravo; en el Ballet Independiente *Queda el viento* (1981), *Terpsicore en México* (1987) y *Poeta* (1988), todas de Flores Canelo, además de que se impulsó el surgimiento de jóvenes coreógrafos, como José Rivera y Ester Lópezllera; y en el Ballet Teatro del Espacio surgieron *La ópera descuartizada* (1980), *Conquistas* (1983) y *Ofelia* (1987), de Michel Descombey, además de *Kinéticas* (1981) de Bernardo Benítez y los varios coreodramas de Gladiola Orozco.

Consideración 9. A diferencia de lo sucedido desde inicios del siglo xx en México, muchos varones participaron en

los grupos que irrumpieron en el panorama mexicano de la danza contemporánea independiente, algunos de ellos combatiendo estereotipos sobre la masculinidad y el macho-símbolo nacional, otros retomándolos para elaborar nuevos discursos en torno de ellos. Su acceso a la danza se había facilitado por los cambios culturales y sociales: la “revolución sexual” trajo como consecuencia un relajamiento generalizado en las conductas del cuerpo y hubo una mayor aceptación social de los bailarines; el desvanecimiento de las fronteras entre sexos y las actividades “propias” de cada uno convirtieron la danza en una actividad “aceptable”. Esto, acompañado de la difusión de grandes figuras del ballet como Rudolf Nureyev, Mikhail Barishnikov y Maurice Béjart; el relajamiento de algunas convenciones en el vestuario que apelaban a “la celebración del cuerpo natural”; el acercamiento directo a diversos públicos; la labor de difusión que habían hecho las tres compañías subsidiadas de danza contemporánea. Todo ello, aunque de manera parcial, le otorgó mayor legitimidad a la danza masculina, a diferencia de lo sucedido hasta entonces en México. (Es representativo que incluso el hijo del entonces presidente de Estados Unidos fuera un bailarín de ballet, señal de la apertura que se daba en ese país a la danza escénica, con sus obligadas repercusiones en México.)

Consideración 10. El campo de la danza escénica tiene una dinámica propia, un desarrollo que va de acuerdo con su capital dancístico y las luchas internas que se viven cotidianamente. Sin embargo, sufre obligadamente un impacto (refractado, como diría Bourdieu) de la sociedad toda. Por ello las políticas culturales (y la carencia de ellas) de los diversos regímenes políticos han sido tan importantes para la danza mexicana. A finales de los ochenta se recibió un fuerte impacto por la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Sistema Nacional de Creadores. Estas instituciones provocaron un reajuste en el campo dancístico en la medida en que la producción, distribución e incluso el consumo de las obras coreográficas tuvieron que pasar por ellas. Esto implicó que la lucha interna del campo se desatara no solamente ya por poder y prestigio, sino también por apoyos y becas que permitieron la permanencia ya no de grupos sino de coreógrafos y bailarines individuales.

Consideración 11. La danza no se detuvo ni la producción se plegó exclusivamente a la bendición del presupuesto oficial. Surgió una nueva generación de creadores, la de los

noventa, que saben sortear su realidad y que ya no concibe el trabajo de manera colectiva necesariamente, salvo por breves periodos de tiempo (el que dura el proyecto en cuestión). Son audaces; son virtuosos; se atreven a bailar en discotecas y comerciales de televisión; recurren a la elementos acrobáticos y circenses; a técnicas deportivas de alto rendimiento y riesgo; a reivindicar derechos humanos e incluir a bailarines de capacidades diferentes; a valerse del humor negro y el absurdo; a recrear su intimidad; a regresar a los espectáculos de solistas; a utilizar las nuevas tecnologías; a lo híbrido, ecléctico e interdisciplinario; a lo excéntrico e insólito. Aquí se encuentran la mayoría de los grupos ya mencionados, además de Delfos, las compañías de Juan Manuel Ramos, Tania Pérez Salas, Alicia Sánchez, Aksenti, La Cebra Danza Gay, Pilar Medina, Quitaoora Monorriel, Rocío Flores, Antonio Salinas, La Manga, Opus Nigrum, Tábula Rasa, En Dos Partes, Saúl y Rodolfo Maya, Vicente Silva, Mauricio Nava, Esther López Llera, Serafín Aponte y Pilar Gallegos, entre muchos más.

Todos ellos y otros que no menciono aquí por espacio hacen la danza actual. Es imposible abarcarlo todo, sólo podemos tener un amplio panorama del quehacer que cotidianamente realizan los artistas de la danza en nuestro país, sin olvidar a los que laboran en la provincia, donde el esfuerzo tiene que ser mayor para obtener los frutos esperados. A pesar de eso, la danza se enriquece día a día, gana los retos que se le presentan y cada vez adquiere mayor ímpetu y vitalidad creativos. •

Notas

- ¹ Pierre-Alain Baud, *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*, México, UAM-Xochimilco, 1992, p. 82.
- ² Margarita Tortajada Quiroz, "Lila López. Danza de lucha y esperanza", en *Homenaje. Una vida dedicada a la danza 1990*, pp. 9-19.
- ³ Luis Bruno Ruiz, "Técnica de danza basada en una búsqueda de los espacios", en *Excelsior*, México, 30 de septiembre de 1980, pp. 1-B y 5-B.
- ⁴ Margarita Tortajada Quiroz, *op. cit.*, pp. 9-19.
- ⁵ Programa general del I Festival Nacional de Danza, INBA, gobierno del estado e IPBA, Centro de Difusión Cultural y Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 de julio a 2 de agosto de 1981.
- ⁶ Rafael Solana, "El fruto de las artes. En el próximo régimen debe continuar el impulso a la actividad artística", en *Siempre!*, México, 1981.
- ⁷ Programa general del I Festival Nacional de Danza, INBA, gobierno del estado e IPBA, Centro de Difusión Cultural y Teatro de la Paz, San Luis Potosí, 19 de julio a 2 de agosto de 1981.
- ⁸ "Lo más importante del Festival de Danza es su parte pedagógica", en *Excelsior*, México, 30 de julio de 1981, p. 10-B.

⁹ Carlos Ocampo, *Memoria de una utopía. El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, México, Ponciano Arriaga-gobierno del estado de San Luis Potosí-CONACULTA, 2001, p. 89.

¹⁰ Luis Bruno Ruiz, "Cristina Gallegos ganó el Premio Nacional de Danza", en *Excelsior*, México, 28 de noviembre de 1980.

¹¹ Guillermo Arriaga en Patricia Cardona, "Cristina Gallegos: Premio 1980", en *La nueva cara del bailarín mexicano*, pp. 77-79.

¹² Waldeen en *ibid.*, pp. 79-81.

¹³ Elsy Contreras en "Elsy Contreras pronostica un auge dancístico en México", en *Excelsior*, México, 21 de marzo de 1981, pp. 1-B y 3-B.

¹⁴ Charles Maple en Angelina Camargo, "El arte, en cualquiera de sus expresiones, producto de las emociones del ser humano", en *Excelsior*, México, 22 de agosto de 1978.

¹⁵ Raúl Flores Canelo en Fernando Belmont, "En danza estamos a la altura, no a la vanguardia, de países europeos y de los Estados Unidos: Flores Canelo", en *unomásuno*, México, 14 de abril de 1980.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Susana Benavides en Angelina Camargo, "Señala Susana Benavides. Para apreciar el ballet no es necesario ser experto", en *Excelsior*, México, 24 de febrero de 1978, pp. 1-C y 2-C.

¹⁸ Patricia Cardona, *La nueva cara del bailarín mexicano, op. cit.*, pp. 9-10.

¹⁹ Patricia Cardona, "Cuatro 'subversivos' en busca de un nuevo sentido de la danza mexicana", en *El Día*, México, 20 de octubre de 1976, p. 20-C.

²⁰ Salomón Rick Fontes, en *El Día*, México, 18 de marzo de 1981. Según Jorge Domínguez, tomaron el nombre de una conferencia impartida por José Antonio Alcaraz en el BFM: el grupo era "el ensamble de las ideas robadas". En Jorge Domínguez, "El reto de ser independiente", en *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*, México, Grijalbo / Proceso / UNAM, 2003, p. 447.

²¹ Lidia Romero en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", en *Homenaje. Una vida en la danza 1997*, México, INBA (Cuadernos del CENIDI Danza, 33), 1997, p. 103.

²² Jorge Domínguez en *ibid.*, p. 102.

²³ Dionisia Urtubéas, "Danza en la ciudad", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, octubre de 1977.

²⁴ Programa de mano de Forion Ensamble, Primera temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, 1 a 3 de diciembre de 1977.

²⁵ Lidia Romero en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", *op. cit.*, p. 103. También Jorge Domínguez ha dado su testimonio sobre la opinión que tenía Guillermina Bravo sobre la permanencia de los bailarines fuera del BNM; en su caso, Bravo lo invitó a integrarse a su compañía, pero debido a sus reticencias le sentenció "pues si no entras en el BNM, jamás harás nada en la danza", afirmación que fue un estímulo para continuar con su trabajo independiente. En Jorge Domínguez, "El reto de ser independiente", *op. cit.*, p. 447.

MARGARITA TORTAJADA QUIROZ es doctora en ciencias sociales por la UAM Xochimilco. Es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI Danza) del INBA.