

P ROBLEMAS E IDEAS EN ESCÉNICA MEXICANA EN LOS SETENTA

Margarita Tortajada Quiroz

Margarita Tortajada Quiroz (Guadalajara, 1959) 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.

En octubre de 1971 Sam Askinazy publicó un artículo dando un panorama de la situación de la danza profesional en la ciudad de México. Sostenía que dentro de sus grupos de manera simultánea se respetaba la tradición cultural y estaban presentes nuevas corrientes, influencia de la sociedad contemporánea. Las principales compañías que participaban en el campo dancístico eran el Ballet Folklórico de México (BFM), difundiendo la danza con mayor popularidad y reputación nacional e internacional, seguían el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente de México, el Taller Coreográfico de la UNAM, el Ballet Clásico 70 y el Ballet Clásico de México del INBA.

Estos grupos tenían un máximo de 200 bailarines profesionales, y en las escuelas de danza había casi 600 alumnos que difícilmente se incorporarían al campo profesional, pues la nación de casi 50 millones de habitantes sólo sostenía a los 200 mencionados (aunque no tomaba en consideración a los que trabajaban en provincia y en otras compañías profesionales de la ciudad de México).

En términos generales, en el artículo se señalaba que las compañías tenían pobre soporte financiero y los bailarines baja remuneración económica. Atribuía la causa de ello a la poca promoción y a la falta de un público conocedor que impulsara a los grupos dancísticos. Además, “desafortunadamente, la audiencia limitada que existe en México demuestra un destructivo ‘esnobismo’”, pues daba apoyo entusiasta a las compañías extranjeras e ignoraba a las locales, a pesar de ser “excelentes”.¹

Los bailarines soviéticos Valery y Galina Panov, famosísimos en el mundo cuando se presentaron en

TORNO DE LA DANZA



México en 1975, declararon que la danza sólo traía prestigio y fama pero nunca dinero, haciendo referencia al problema más señalado por todos en el medio: la falta de apoyo económico, tanto a nivel educativo como de difusión. Sin embargo, en México tampoco traía algún tipo de reconocimiento, salvo en algunos núcleos de artistas, intelectuales y audiencias ilustradas; por el contrario, los bailarines nacionales seguían (y siguen) luchando contra el desprestigio social y por recuperar, según palabras de Gloria Contreras, “la dignidad que tiene la danza pero que se le ha negado”.²

Capacidad creativa *versus* pobreza e ineficiencia burocrática

En nuestro país en la década de los setenta había crecido el número de bailarines y agrupaciones dancísticas (profesionales, semiprofesionales y amateurs), y se vivía un “renacimiento general” dancístico, que se expresaba en términos técnicos y de calidad artística, según el poeta Jaime Labastida.³ La danza se convertía en una actividad “popular”, en el sentido de que tenía mayor aceptación por parte del público, y se incorporaba un mayor número de interesados en su práctica.

También el cronista Juan Alonso sostenía que había “más grupos que nunca”, demostrando que la problemática de la danza no se refería a “capacidad creativa”. Sin embargo, se tenía una “deprimente visión” del medio por la “carencia de estímulos, oportunidades y promoción”, y apuntaba la necesidad de que las instituciones culturales aportaran ayuda económica y desarrollaran programas eficaces de difusión de los grupos existentes.⁴

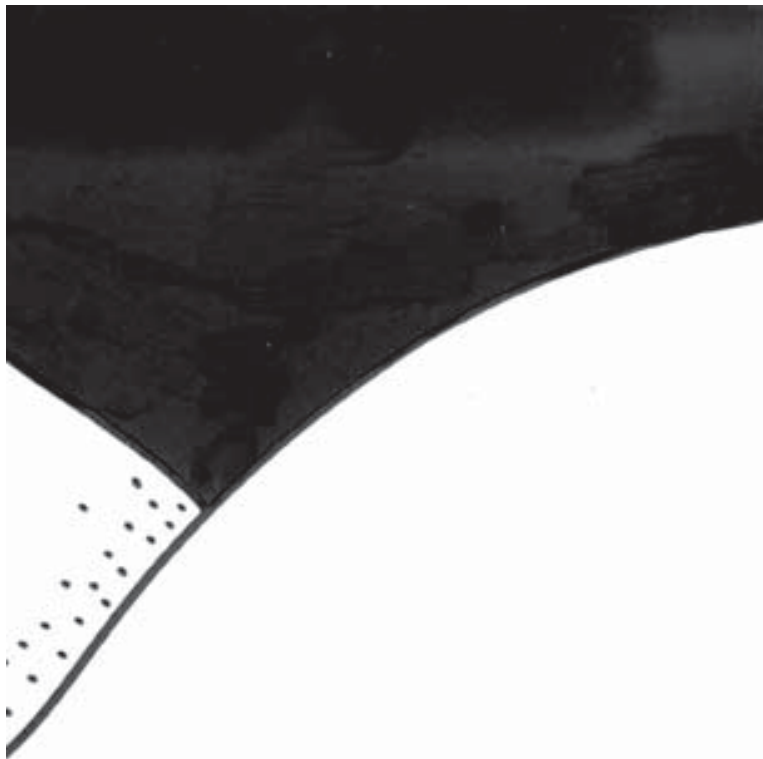
Esta recomendación por parte de los cronistas, y exigencia por parte de los bailarines, ha sido constante en la historia

de la danza de este siglo en el mundo, pero de manera particular en México. Paradójicamente la compañía que más se quejó de ello en los setenta fue la oficial de danza clásica, a pesar de ser la única que recibía sueldos fijos y “elevados” comparativamente con los demás grupos.⁵ Otra que sí era seriamente afectada a pesar del prestigio que tenía en el medio fue el Ballet Nacional, cuya integrante Raquel Vázquez declaró en 1973 que las condiciones económicas de los bailarines eran “verdaderamente precarias, siempre tenemos hambre, no nos ajusta el dinero para comer”. En el caso de su compañía, que recibía insuficiente subsidio del INBA y la UNAM, debían aplicarlo a la renta del estudio y la producción de las obras, quedando “sueldos raquíuticos” para los bailarines.⁶

La falta de apoyos institucionales (teatros, temporadas, difusión e infraestructura adecuados) afectaba a todos, con excepción del BFM que creó sus propios medios, y era más grave para los grupos que no recibían algún tipo de subsidio. Labastida se refirió en 1975 a que tanto el público como la burocracia cultural “cerraban sus ojos” ante el desarrollo que alcanzaba la danza, y las compañías sólo obtenían “temporadas de unas cuantas funciones al año, y como si ello fuera una dádiva, casi la limosna que cae desde la mesa de los hartos”.⁷

La explicación de ese fenómeno, tanto de carencia de público como de apoyo de instituciones culturales gubernamentales (pues en México sólo el Estado subvenciona al arte), puede darse en dos sentidos. Por un lado, el hecho de que efectivamente la danza es una actividad muy cara y en el mundo entero se enfrenta a problemas de sobrevivencia por falta de recursos económicos suficientes que la sustenten. La inversión que se requiere en las áreas de educación y promoción es muy elevada, pues implica el mantenimiento de escuelas con instalaciones costosas, que en el caso de la danza profesional sólo dan cabida a un reducido número de alumnos. En lo que se refiere a la difusión y promoción dancísticas se requiere de infraestructura teatral y técnica; campañas para llegar a un público que en términos generales no tiene interés en la danza, por lo que ésta no reditúa en lo económico (salvo, de nuevo, en el caso del BFM); y fundamentalmente, definición de las políticas culturales, continuidad en los proyectos, combate a las trabas burocráticas y definición de los apoyos en función de la calidad de los grupos dancísticos y no de las preferencias de la burocracia cultural en turno.





En México el INBA es la institución responsable de apoyar y promover el arte, y según Jorege Alberto Lozoya escribió en 1973, contaba con un “famélico presupuesto”, que aunque insuficiente, por lo menos había impedido que la única danza que se viera fuera la presentada en el Teatro Blanquita. Sobre los sueldos, afirmaba que el Estado no consideraba que al bailarín se le debía pagar como a cualquier otro profesional, porque su actividad era “cultural” y, por tanto, sólo “se les sigue dando las gracias, a nombre de la patria”. También afirmaba que el poco dinero asignado a la danza pasaba por “vericuetos típicos de una burocracia como la nuestra”; que a pesar de existir el Departamento de Danza del INBA no centralizaba la actividad; y que cada jefe de éste realizaba proyectos personales en función de “favoritismos” en lugar de coordinar la labor de las compañías ya existentes. Todo ello traía medidas absurdas y pérdida de recursos, como lo era el hecho de que en el Teatro de la Danza “nunca hay danza”, y en cambio se nulificaba el escenario giratorio del Teatro Jiménez Rueda para presentarla.

En ese contexto de carencias, le parecía que era “natural que las tensiones que implica meramente sobrevivir alejen, en vez de unificar, a quienes ven en la danza una profesión, una actividad creativa y una vocación”. Así explicaba otro de los problemas que se vivían en el campo dancístico: la imposibilidad de mantener unidad entre sus artistas, quienes mantenían desacuerdos irresolubles y no lograron establecer un frente común para lograr sus reivindicaciones.

Los desacuerdos, que se convertían en “guerra a muerte”, según Lozoya, se expresaban entre los diferentes géneros dancísticos y entre sus concepciones, así como entre sus figuras más representativas. El ambiente dancístico estaba dominado por “damas de tremendo carácter que rara, muy rara vez se saludan”,⁸ lo que John Fealy explicaba por la falta de compromisos institucionales que le había significado a los artistas trabajar de forma heroica, y sostenía que “en buena medida es gracias a la voluntad de las mencionadas ‘damas de hierro’ que puede todavía hablarse de danza mexicana”.⁹

Para Manuel Blanco, México no carecía de “tradición dancística” sino que sufría de cortes sexenales de procesos y apoyos culturales debido a la situación de dependencia y pobreza en que se encontraba el país. Ésta implicaba problemas que iban desde “la conformación física de los cuerpos y la dieta alimentaria, hasta los recursos que es posible destinar a la educación y la cultura”. Por ello, proponía que a la ma-

nera de Grotowski se produjera una “danza pobre”, refiriéndose no a su “nivel estético” sino a la “búsqueda de una expresión propia, surgida de nuestros requerimientos y capacidades tanto técnicas como humanas”. De tal manera, que debería haber

grupos de cámara, economía de elementos escénicos, búsqueda de expresiones corporales que puedan en verdad adaptarse a las posibilidades físicas. Y en otro sentido también: no el derroche de recursos técnico-teatrales, no la incorporación de los medios modernos utilizables en la sociedad de consumo, sino más bien, un tipo de danza que sea reflexiva, viva, profunda, búsqueda de una nueva identidad.¹⁰

Esta propuesta no tuvo eco en el medio dancístico como tal (como “danza pobre”), y por el contrario, aunque sí fuera una danza “viva y profunda”, los artistas pretendían que fuera cosmopolita, universal, explotando los recursos técnicos y estableciendo equipos multidisciplinarios para realizarla. En la práctica era efectivamente una “danza pobre”, no por ser seguidores de Grotowski, sino como decía Emilio Carballido en el caso de la compañía de la que estuvo más cerca: “el BNM es árido, forma muy elegante de portarse cuando uno es pobre”,¹¹ refiriéndose a que era el único camino que les quedaba ante la carencia de recursos que se tenía. De tal manera que sí, la danza mexicana era pobre, pero porque no contaba con recursos y no porque tuviera una filosofía que le diera sentido a la pobreza.

Tendencias en los setenta

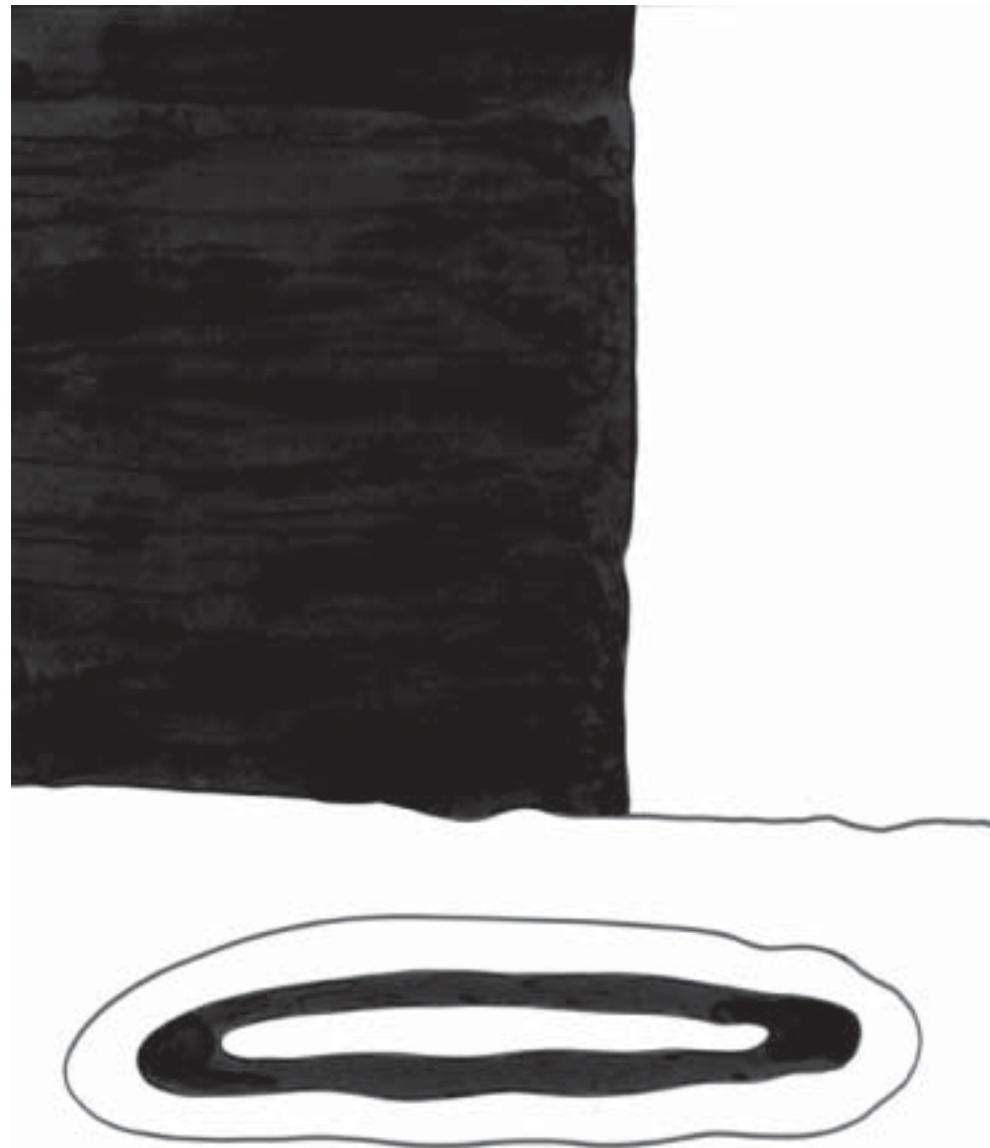
Según Labastida, el renacimiento dancístico que se vivía en la danza mexicana era, en el caso de la contemporánea, “el momento más alto” de su desarrollo, superior al auge alcanzado en los cincuenta con Miguel Covarrubias. Al igual que muchos de los participantes y testigos de esa danza, el poeta opinaba que en los setenta, aunque se bailaba poco y ante poca gente, había logrado alcanzar una calidad mayor: “cabe decirlo con orgullo, cada vez se baila mejor”, puesto que “la danza se renueva” y produce bailarines y obras de mayor calidad, y porque en muchos casos tenía una visión global y unitaria (conjuntando danza, música, plástica y recursos técnicos).¹²

Esta opinión no era compartida por todos, como es lógico suponer. Miguel Guardia afirmó en 1975 que salvo Pilar Rioja y el Ballet Independiente “lo demás sufrió los padecimientos que ya se han hecho típicos de nuestra actividad

coreográfica: cuando no monotonía, mediocridad”. En el área de la danza clásica sólo veía declaraciones sobre la importancia de las obras tradicionales; en la folclórica “con toda la ayuda que ha recibido no ha pasado de presentar lo mismo, igualmente, por más producción y colorido que le den”; y en la contemporánea “sigo insistiendo en que ha caído en un formalismo del que veo muy difícil que llegue a salir algún día; un formalismo que, por lo demás, ha tenido la virtud de alejar de las salas de concierto a un público que no entiende nada y se vuelve cada día más indiferente”.¹³

Para Rossana Filomarino era “muy curioso” lo que sucedía con la danza contemporánea en México, pues reconocía que producía algunas obras de gran calidad, lo que demostraba “una madurez artística” o “por lo menos una búsqueda de nuevas formas que sería lo mexicano nuevo, ya que están más allá de la etapa del folclorismo”. A pesar de ello, opinaba en 1975, esa danza era “totalmente desconocida” y no tenía algún alcance: no había “continuidad en la búsqueda”, todos los grupos tenían problemas económicos, “nadie baila en ningún lado”, “nadie entiende de danza” y el público se reducía al círculo de artistas de la danza. Ante esa problemática, Filomarino no veía solución a corto plazo y opinaba que tenía relación con la propia danza, pues “todas las artes son elitistas, pero la danza en particular”.¹⁴

También en 1975 Guillermo Keys, en un corto viaje a México, pues ya radicaba en Australia, declaró que en el medio dancístico había “una combinación de estancamiento y experimentación con algunos resultados felices, pero en general estamos en una época de transición como toda esta época”. Para él las modas rápidamente eran trascendidas, al igual que las ideas filosóficas y las tendencias; era un fenómeno universal. Decía que estudiantes y bailarines de ese momento ignoraban la historia de la danza mexicana. Aceptaba que la danza era cada vez más popular entre la población y por tal razón había mayor número de interesados en participar en ella y mejores las posibilidades para seleccionarlos, así como las condiciones, escuelas, becas, infraestructura, maestros: todo logrado por las generaciones pasadas que “con base en puro esfuerzo, de matarse y dejar la vida ahí lo lograron para ellos”. Sin embargo, como lo había dicho años antes, “con todo eso, no acaban de surgir las figuras que nos anuncien los extraordinarios bailarines o los extraordinarios coreógrafos”. Para él, las nuevas generaciones “reflejan los tiempos, donde se pierden los valores anteriores y como que se queda en la superficie. No acabo de convencerme



que haya gente que realmente deje la vida ahí por la danza. Hay una ansiedad de lo novedoso. Inventemos cualquier cosa, pero inventemos”.¹⁵

Efectivamente, había un deseo de explorar e indagar, de experimentar sobre los elementos propios de la danza, y así se dio tanto en la clásica como en la contemporánea, tocando diversos temas y desarrollando ideas innovadoras. En contraparte, había un sector de la danza y crítica mexicanas, en especial de la contemporánea, que refutaban esa propuesta experimental y acusaban a quienes la realizaban de seguir patrones extranjeros.

Esto fue una constante en el medio e implicó el enfrentamiento de las dos posturas. Incluso en 1971, en una recepción ofrecida por el director del INBA y el embajador de

Estados Unidos a la First Chamber Dance Company de Nueva York, algunos bailarines mexicanos presentes dijeron a los norteamericanos que los coreógrafos del país no eran “auténticos representantes del sentir del pueblo de México” porque sus obras copiaban “técnicas y figuras del extranjero, principalmente de Estados Unidos”. Hubo quien señaló que “la danza en México atraviesa por una etapa de entreguismo” a ese país y pidió buscar “formas de expresión más idóneas a la idiosincrasia del pueblo de México”.¹⁶ El cronista Pedro Díaz afirmó en 1971 que la danza nacionalista de los cincuenta no se repetiría “porque sus creadores le han dado la espalda a la realidad mexicana, por tratar de asimilarse a las técnicas abstractas de la danza contemporánea norteamericana o francesa, por tratar de hacer tabla rasa de los valores nuestros en un intento de situarse, más bien diría yo, de igualarse, con Norteamérica y Europa”. No creía que se hiciera en esos momentos danza mexicana, sino ajena al país, poniendo énfasis en el virtuosismo y siendo una continuación de la danza extranjera.¹⁷

Ideas similares expresaba Waldeen, pionera de la danza moderna nacionalista mexicana, quien criticaba duramente la supuesta carencia de creatividad, permanente copia de modelos externos (especialmente de Graham y Cunningham) y la mala calidad de las escuelas, en las que se impartía técnica pero no se desarrollaban las capacidades creativas de los alumnos.¹⁸

John Fealy, por su parte, y defendiendo al “ala experimental”, que era la que impulsaba y renovaba al campo dancístico, se lanzó en 1973 contra la época nacionalista de la danza moderna, diciendo que el periodo de Covarrubias fue “inflado” por la crítica de la época, y que la postura de Waldeen “era tan auténticamente nacional como las enchiladas suizas” y había entrado en “el callejón sin salida de creerse ‘única’ en los cincuenta”. Fealy opinaba que el nacionalismo era “un seguro refugio para talentosos secundarios” y cayó al haber sido un “edificio construido sobre las arenas movedizas del chisme, compadrazgo y envidias”. Sin embargo, Fealy

también atacaba a Guillermina Bravo, quien renegaba del nacionalismo, pero sólo “copiaba”, en esos momentos, el “evangelio de Martha Graham”.¹⁹

En el mismo sentido, Marco Antonio Acosta opinaba que la época nacionalista había sido “una llamarada de petate” y que sus principales figuras y grupos se habían desintegrado, atomizando al campo dancístico y “viniéndose a tierra el intento de hacer un arte popular para los burgueses y la elite”. De esa dispersión veía el surgimiento de las compañías que en los setenta estaban activas.²⁰

Quienes trabajaban en forma cotidiana y eran las cabezas impulsoras de la danza escénica mexicana darían su batalla con muy duras declaraciones contra sus opositores, pero sobre todo con trabajo permanente y exploración de nuevos caminos. Uno de los casos más brillantes fue el de Guillermina Bravo, quien no cejó en su intento y fortaleció su propuesta y a su compañía; y hubo muchos otros que defendieron la suya y se impusieron: Raúl Flores Canelo, Gloria Contreras, Nellie Happee, Luis Fandiño, Rossana Filomarino, Graciela Henríquez, el grupo Expansión 7 y Amalia Hernández, sólo por mencionar a algunos.

Sacrificio *versus* desprestigio y el caso de los varones

Otro de los problemas a los que se enfrentaba la danza fue mencionado en 1971 por Juan Alonso: el “material humano”, pues eran pocos los jóvenes “dispuestos a llevar la vida severa que se precisa para ser bailarín”.²¹ Esto tenía referencia a la visión de “sacrificio” que se tenía de la danza y la forma de vida que ésta imponía, difundida por los propios artistas. Uno de ellos, el primer bailarín de la compañía oficial de ballet, Francisco Araiza, sostenía que su profesión requería de “la disciplina de un atleta y primordialmente ser completamente sano de espíritu y de cuerpo, hay que llevar una vida ordenada”.²²

El coreógrafo Job Sanders también tenía sus ideas al respecto y en 1972 declaró que el proceso que debía seguir un bailarín era “aprender lo más que se pueda acerca de la danza antes de bailar”, y tener conciencia de que implicaba “una vida de constante dolor físico y de total entrega. Es el todo para una persona. La duda asalta al bailarín a cada momento, por ello la danza no se debe tomar como pasatiempo. El bailarín no se puede admitir pereza. El cansancio físico, repito, será parte de la vida diaria”.

Para Sanders, los bailarines debían iniciarse en el estudio de la danza a los nueve años de edad, pero mencionaba que eso sucedía sólo en países como Rusia, Inglaterra, Dinamarca o Francia, donde la danza era “una honrosísima profesión”.²³ Y en el caso de Latinoamérica y México, como mencionó el coreógrafo chileno Germán Silva en 1971, era una actividad que se veía como “una cosa entretenida, intrascendente y hasta pueril, para no decir inútil”.²⁴

En México, según Sanders, el machismo impedía que los varones se acercaran a la danza y lo consideraba la principal causa de la carencia de éstos: “el ser bailarín es especialmente difícil para el hombre aquí en México. El hecho de serlo lleva a pensar en el hombre con desprecio y burla, cuando debía ser todo lo contrario”. Para evitar la oposición familiar, proponía “buscar elementos en los orfanatos, donde estoy seguro hay grandes valores que no han sido descubiertos”,²⁵ lo que efectivamente se llevó a cabo a finales de sexenio.

Las burlas eran parte de la vida cotidiana de los bailarines, y para muestra de ello basta el comentario de un cronista en 1973 a raíz de la subida en el precio de los cigarros, sin ninguna relación con la danza, por supuesto: “Los que van a estar muy ofendidos son los bailarines del INBA pues a los Delicados sólo les aumentaron 50 centavos. Y con eso no sacarán ni para pintarse la boquilla”.²⁶

Esto reflejaba prejuicios muy asentados de la cultura y sociedad mexicanas, que Juan Alonso explicaba por su condición “de país subdesarrollado” en lo referente a la “educación sexual”, los cuales se constituían en barrera para los varones: “basta que un muchacho se dedique al ballet para que se le empiece a juzar con mala fe o ironías sobre su capacidad hormonal”.²⁷ O el comentario de Conchita Ortega, quien en 1973 escribió que aunque el público (masculino y femenino) pudiera sentir afinidad con la danza contemporánea,

lo cierto es que el bailarín no es aceptado socialmente. En la mayoría de los casos, a la madre le da un ataque agudo de histeria cuando alguno de sus hijos declara que



su vocación es ser bailarín de ballet. Eso, sin contar con que el padre afirma que nunca lo permitirá y suspende la ayuda económica y con que los amigos en adelante le echarán miraditas maliciosas y lo tacharán de raro.²⁸

Ante esta situación, Felipe Segura señalaba la responsabilidad de los maestros para ayudar a que los varones se decidieran a bailar, lo cual sucedía “cuando cuenta con el aliado de un núcleo profesional, los maestros deben crear un ambiente propicio para interesarle”.²⁹

Los bailarines tuvieron que desarrollar sus estrategias para dedicarse a la profesión que habían elegido. Francisco Araiza se enfrentó a la oposición familiar, lo que le implicó cambiar su apellido Araujo, esperar hasta los 15 años para ingresar a ella, a pesar que desde siete antes había mostrado su vocación, y luchar constantemente contra los prejuicios sociales y también internos del campo dancístico.³⁰

Jesús Romero, bailarín del Ballet Nacional, opinaba que la sociedad pensaba que el bailarín era “un degenerado, un ser diabólico que salió del infierno y que no tiene límite ni moral”, lo que le parecía era resultado de “una concepción equivocada de la danza”, pues “como se supone que el ballet clásico es femenino y como nosotros nos presentamos en mallas, prácticamente desnudos, los moralistas se asustan y nos agreden”.

Las respuestas podían ser, como en el caso de Federico Castro, ignorándolas, pues sabía de los muchos prejuicios contra los bailarines debido al “tradicional machismo mexicano. Pero yo no lo siento, o será que soy tan conchudo y me importa tan poco que no me doy cuenta de las agresiones”.³¹ Pero Jesús Romero sí las percibía y respondía retando a sus agresores.³² En el caso de Jaime Blanc o de Luis Fandiño, nunca se sintieron agredidos, aunque Blanc confesó que se había resistido a ingresar a la danza “porque pensaba: ¿bailarín?, no, ¡cómo!, jamás. Por la mala fama, el prejuicio y todo eso”.³³ O Fandiño, quien recibió el cuestionamiento de su familia porque ésta consideraba que no le daría los medios para sobrevivir decorosamente.³⁴

El hecho era que, según Conchita Ortega, “de una u otra forma, todos llegaron para quedarse. A pesar de que al desprestigio social, la danza añade el ‘encanto’ de una pésima remuneración”.³⁵ Esto último era parte del “sacrificio”, y se reivindicaba abiertamente, como Carlos Gaona que opina-

ba que así se “forjaba” el artista, o Mauricio Caracas, que ante las protestas de otros bailarines por las carencias económicas que imponía la danza, lo veía como obligado en la condición de bailarín. De manera semejante a lo que Keys opinaba, Caracas recriminaba a las nuevas generaciones de bailarines, pues “únicamente piensan cuándo será el día de quincena para ir a cobrar”; el salario estable lo consideraba como una manera de “burocratización” del artista y con ello su actividad perdía “todo lo bello, lo creativo y se convierte en un agente de lo irreal. El arte debe ser ilusorio y para que tú des esa idea tienes antes que olvidarte de los problemas personales y comunes”. Deseaba que los nuevos bailarines se concentraran más “en su labor artístico-creativa que en su labor burocrática-sedentaria”.³⁶

De los numerosos testimonios de los hombres en la danza, reivindicando su trabajo y protestando por la discriminación que sufrían, Francisco Araiza era quien tenía una más clara visión. La defensa que hacía de su profesión la consideraba como uno de sus derechos humanos: “la libertad es necesaria para poder crear y expresar las más altas manifestaciones del espíritu, que sólo se dan allí en donde el artista es respetado y considerado como un ser humano”.³⁷

También las mujeres analizaban la situación de los varones. Gloria Contreras habló claramente en 1972 de los prejuicios que debían vencer sus compañeros. Para ella, “el poco interés de los hombres por la danza se debe al miedo a la homosexualidad”, olvidando que “la danza fue masculina en sus orígenes”. En cuanto a las mujeres, explicó que su indiferencia hacia esa actividad era causada “fundamentalmente por la esclavitud a que de hecho la ha relegado el hombre. En México la mujer no tiene derecho a decidir por sí misma lo que quiere ser en la vida, elige su profesión en razón de lo que considera el hombre que esté más afín con ella”.³⁸

En 1971 Sonia Castañeda también opinó que era común el prejuicio que consideraba que los hombres al bailar se convertían en “afeminados” por influencia del medio. Para ella, esas ideas eran “lamentables”, y al contrario, señalaba que “la danza es un arte más propio del hombre que de la mujer. La figura masculina luce más bella en el baile, pues éste es ante todo vigor físico y la mujer carece por naturaleza de él. Toda la fuerza que contiene en sí misma la danza encuentra su mejor expresión, la del auténtico arte, en el hombre”. Ejemplificaba con las danzas rituales, cuya figura central era el varón, porque “la resistencia física es el elemento más

importante”. Explicaba que cuando los hombres, a pesar de las críticas, optaban por la danza, era demasiado tarde y su edad ya no era propicia “para que suelten debidamente todos sus músculos y por ello casi siempre los aspirantes a bailarines viven prematuramente frustradas sus ambiciones”, y la danza tenía carencia de varones. Sin embargo, Castañeda, quien era una vigorosa bailarina, reconocía que la carrera de danza para las mujeres era un esfuerzo físico constante y de entrega.³⁹

Nellie Happee tenía otra opinión al respecto, y en septiembre de 1971 declaró que la mujer jugaba un papel de gran importancia dentro de la danza escénica. Para ella, era “una de las pocas profesiones en la que ser mujer no es un impedimento para llevar a cabo su labor”. Consideraba que las mujeres prestaban “su fe, entusiasmo, energía y entrega a la danza”, y quienes habían permitido “en gran parte el desarrollo cultural de México”. Sin embargo, señalaba que la lucha seguía y “hay que seguir soñando, como dice Octavio Paz: ‘Hay que cantar hasta que el canto eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros’. Soñar sí, hasta que haya escuelas, bailarines, maestros, compañías”.⁴⁰

Happee hizo referencia en varias ocasiones a la vida de los y las bailarinas. Para ella, las mexicanas no contaban con las mejores condiciones para dedicarse al ballet, debido a su conformación física, por lo que en el salón de clases había que “elongarles el cuello, estrecharles las caderas, estirarles las piernas, levantarles el empeine. En una palabra, adaptarlas por medio de ejercicios especiales”. Sin embargo, las mexicanas “aportamos al ballet la imaginación y el fuego”.

Sobre los cuidados del cuerpo que deberían tenerse, y que fortalecían la idea del “sacrificio” y dedicación total a la danza, decía que era necesario dormir entre ocho y diez horas diarias, pues de lo contrario se “merma el sentido del balance”. No se podía practicar cualquier actividad física: “la caminata nos atrofia el calcáneo, lo mismo que el baile común. Nos ayuda algo la natación, pero en dosis muy pequeñas”, aunque consideraba que ese deporte era el único recomendable.



Para ella, fumar, beber y el sexo también traían problemas a las bailarinas: “algunas se casan. Otras suelen cometer el desliz de vez en cuando, también de preferencia más vale abstenerse, porque todo repercute en el rendimiento”.⁴¹

Angelina Géniz, directora del Ballet Folklórico de la UNAM, también habló al respecto en 1975. Señaló que los estudiantes universitarios se habían mostrado hostiles a incorporarse al grupo en sus inicios, en 1966, porque pensaban que cualquier forma de la danza escénica “conduce a la homosexualidad. No es cierto, como lo prueban reiteradamente la experiencia”. Sobre el sexo de las y los bailarines, señalaba que aunque “se tiene la idea también, y también gratuita, de que una bailarina o un hombre que baila de por vida debe renunciar al sexo”, era falso, ya que “en este mundillo la gente se casa y tiene hijos, y no pierde facultades ni se deforma”.⁴² Lo que era más cercano a la realidad y combatía el “aislamiento” de todos los bailarines, algunos de los cuales que-

rían “hacer creer a los demás que somos una raza aparte”, como decía Germán Silva.⁴³

Los requisitos y las técnicas para bailar

En cuanto a las cualidades físicas que debía cumplir el aspirante (idealmente de nueve años), Sanders mencionaba que eran necesarias “las proporciones y la flexibilidad”, o sería “doblemente difícil” su trabajo en la danza, y la figura delgada. Como la danza provocaba hambre por el desgaste físico, si se tenían problemas de peso “nos enfrentamos a otro sacrificio”. Un requisito más eran la musicalidad, para lo cual sugería auxiliarse del aprendizaje de un instrumento como la flauta; tener “un espíritu libre que rápidamente absorba los cambios y las emociones nuevas”; desarrollar aptitudes para la técnica de actuación; tener facilidad para expresarse; y contar con una educación integral. Sobre esto último hacía énfasis:

La educación en otras materias es básica. Hay que cultivarse. En ocasiones el bailarín acusa una marcada tendencia escapista sin sentir la necesidad del contacto con el mundo. El círculo de un bailarín no debe reducirse a tomar diariamente su clase. El ballet esencialmente comunica ideas, por lo tanto, hay que redondear la educación en forma integral, saber lo que está sucediendo alrededor. Jamás debemos perder de vista el hecho innegable de que el ballet es primero un arte y después un espectáculo.⁴⁴

Felipe Segura opinó también al respecto, y en 1972 dijo que se habían terminado “las fronteras de una danza ‘parcial’ que reduce artísticamente e impide avanzar”, por lo que era una obligación formar al “bailarín ‘redondo’, el bailarín ‘total’”; no sólo se refería a lo técnico sino al “control de enseñanza” y a la necesidad de “guiar a la juventud” hacia la danza considerando al bailarín de manera integral.⁴⁵

Araiza también señalaba que era importante que los bailarines no vivieran “aislados en su mundo, sino incursionar en otras ramas del arte, tener presente el siglo en que vivimos, presenciar diversos espectáculos y vivir de acuerdo con nuestra época”. El aislamiento era común porque “como todo artista, el bailarín es egocéntrico, es una persona que tiene una especie de caparazón que lo hace estar metido en su pequeña isla que es la danza”, y mantenerse en un “estado sensual” porque su actividad lo hacía “desarrollar los músculos y los sentidos”; además, permanentemente “estamos

desechando energía” y cuando ésta se acumulaba “nos volvemos un tanto neuróticos”.⁴⁶

El énfasis en esa educación integral se refería a la extendida idea de aislamiento, pero también de ignorancia que había entre los bailarines, quienes al egresar de las criticadas escuelas de danza, que según Lozoya funcionaban mal “como todas las escuelas del país”, no tenían “ni la menor idea de quién fue siquiera Nijinski”.⁴⁷

Además de la necesidad que tuvieron escuelas y compañías de profesionalizar la educación dancística, fortalecer la formación de los bailarines y no centrarla exclusivamente en lo corporal, sino combatir la ignorancia, en los setenta se dio una importante tendencia hacia la “cientificidad” de la educación en general y de la aplicación de las técnicas de la danza.

En las tres especialidades (clásica, contemporánea y folclórica) surgió un interés por las metodologías que llevarían a la construcción eficaz y productiva del cuerpo, y además por la unificación de criterios y procedimientos. Debido a eso se discutió sobre las diferentes escuelas existentes en el mundo, los resultados que se habían obtenido y la manera de adaptarlas a México. Las escuelas de danza, públicas y privadas, se involucraron en este proceso, así como las compañías. Todos participaron de este interés: el Ballet Nacional puso énfasis en tecnificar los cuerpos por medio de la técnica Graham y experimentar con otras a partir de un “laboratorio”; el Ballet Independiente recurrió al ballet, Graham y hasta la acrobacia; el Ballet Folklórico de México alcanzó un nivel técnico mayor; la compañía oficial de ballet recurrió al apoyo soviético primero y luego a la asesoría cubana; el Taller Coreográfico de la UNAM regresó a sus bases rusas; y la Academia de la Danza Mexicana sistematizó la enseñanza de la danza tradicional, por sólo citar algunos ejemplos.

Esa tecnificación respondía a una necesidad práctica e inmediata por mejorar el nivel de los bailarines y el “desarrollo” de las compañías, como señaló Rosa Bracho en 1976 refiriéndose a la danza moderna. Ese concepto implicaba “falta de ubicación real” y de “verdaderos medios técnicos”, pues los existentes, opinaba, eran de “enorme pobreza” y de carencia del “oficio básico de la danza”.⁴⁸ Se requería, según Felipe Segura declaró en 1972, establecer “una escuela de enseñanza sistemática que tenga continuidad y cumpla planes definidos”,⁴⁹ lo que inicialmente se pretendió hacer,

dentro del INBA y hasta la Escuela de Danza del DDF, retomando la escuela rusa y, posteriormente, la cubana.

La propuesta de Mauricio Caracas iba más allá y sostenía que no sólo debía reestructurarse la danza y crear una escuela adecuada para el país (a partir del trabajo colegiado de los especialistas nacionales e internacionales), sino obligar la impartición de esa nueva técnica en las escuelas profesionales de danza del INBA “por decreto presidencial”,⁵⁰ lo que casi prácticamente sucedió.

La reivindicación

La primera reivindicación que se hacía de la danza en los setenta era el “sacrificio” de quienes la practicaban, como una forma de “limpiar” la imagen tergiversada que pudiera tenerse de ella y demostrar que, como decía Laura Urdapilleta, era “una profesión estimada y estimable”.

La bailarina consideró en 1971, como muchos otros a lo largo del sexenio que iniciaba, que la danza debía contribuir al fomento del “arte para el pueblo”. Para lograrlo, se requería de promoción y fomento de las artes a gran escala, como se hacía con el deporte, señalando con ello “un problema de educación y cultura” en México. Al igual que otros, también decía que la iniciativa privada tenía que contribuir en esa tarea de difusión, para lo cual debería formarse un patronato. Sostenía que el ballet no era “lucrativo ni comercial, sino esencialmente para la comunicación vital de los entendimientos” por sobre “barreras políticas, raciales y religiosas”, y era también una profesión digna, que implicaba “arte y salud para el intérprete y el público”.⁵¹

También con el fin de combatir los prejuicios contra la danza y el desprestigio de ésta dentro de la sociedad, Felipe Segura mencionó en varias ocasiones las virtudes del ballet, equiparándolo con el deporte. En 1975 se refirió igualmente

te a la salud como un aspecto práctico y benéfico que tenía la danza para la juventud: la salud. Para él

no hay deporte que pueda compararsele, nadie podrá discutir que el mejor físico lo poseen los bailarines de ambos sexos, sin ninguna degeneración o exageración muscular. Les proporciona una disciplina física y mental, les enseña a supeditar todo lo físico a un comando absoluto. Les proporciona ritmo, coordinación y armonía

y además, era un medio para introducir a las demás artes. Por eso, insistía en que la danza debería incorporarse como asignatura en los últimos grados de las escuelas primarias o en los de secundaria, aunque “tal vez no dejaría el nombre de ‘clase de ballet’, para evitar discusiones”.

Ya casi al concluir el sexenio, Segura se mostraba optimista, y aseguraba que “hoy en día en nuestra patria todo luce mejor y apunta a un futuro diferente”, pues los grupos dancísticos tenían maestros profesionales en su quehacer; las dependencias e instituciones gubernamentales (SEP, IMSS, DDF) sostenían escuelas de danza “abiertas para todo el pueblo y son gratuitas. Necesitamos ahora un plan de estudios, hacer selecciones, hasta preparar un medio ambiente familiar que permita que nuestros artistas se desarrollen”.⁵²

Nunca se llegó a tanto, pero en los setenta hubo un gran avance y efectivamente se fortaleció la profesión dancística, su educación y sus propuestas artísticas; los bailarines y coreógrafos vieron la necesidad de abrirse al público y retroalimentarse de él a partir de diálogos, charlas y debates, también como un medio para explicar su trabajo, obtener apoyo y aumentar su audiencia; y de manera muy importante, se le dio énfasis a la técnica, a las metodologías y a los procesos de enseñanza-aprendizaje en función de las especificidades de su actividad. •

Notas

¹Sam Askinazy, “México Contemporary Ballet needs Support”, en *The News*, México, 18 de octubre de 1971.

²Gloria Contreras, “Pocos hombres en la danza por miedo a la homosexualidad”, en *Excelsior*, México, 7 de octubre de 1972, p. 26.

³Jaime Labastida, texto leído antes de la presentación del grupo Expansión 7, Teatro del BFM, México, 11 de abril de 1975, documento mecanografiado.

⁴Juan Alonso, “La danza en México: problemas, caminos”, en *El Sol de México*, México, 1° de julio de 1971.

⁵Los bailarines del cuerpo de baile, categoría más baja de la compañía oficial de danza clásica del INBA, percibían mil pesos mensuales de sueldo, y en el caso de las figuras principales llegaba hasta cuatro mil pesos. Estas cifras eran difíciles de alcanzar por las otras compañías, como el Ballet Independiente, cuyos bailarines en 1973 (todos, sin diferencias jerárquicas) podían recibir como máximo 250 pesos

- mensuales, según John Fealy en Jorge Alberto Lozoya, "Querer no siempre es poder", en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, núm. 567, México, 6 de mayo de 1973.
- ⁶Raquel Vázquez en Conchita Ortega, "La danza, esa desconocida", en *Siete*, vol. 2, núm. 13, México, 27 de julio de 1973, pp. 58-65.
- ⁷Jaime Labastida, *op. cit.*
- ⁸Jorge Alberto Lozoya, *op. cit.*
- ⁹John Fealy, *op. cit.*
- ¹⁰Manuel Blanco, "Temas y subtemas. Nuevas jornadas danzarias", en *El Nacional*, México, 4 de agosto de 1976.
- ¹¹Emilio Carballido, "The Place, indigno del Ballet Nacional", en *Excelsior*, México, 20 de diciembre de 1974, pp. 1-B y 2-B.
- ¹²Jaime Labastida, *op. cit.*
- ¹³Miguel Guardia, "Teatro. Y de la danza, ¿qué?", en *El Día*, México, 29 de enero de 1976, p. 16-D.
- ¹⁴Rossana Filomarino en Patricia Cardona, "En México, la danza es una expresión particularmente elitista: Filomarino", en *El Día*, México, 13 de mayo de 1975, p. 17.
- ¹⁵Guillermo Keys en "Los continuos cambios en la danza impiden el surgimiento de figuras", en *El Día*, México, 20 de febrero de 1975, p. 15.
- ¹⁶"Hay que buscar nuevas formas de expresión en nuestra coreografía", en *El Universal*, México, 8 de julio de 1971, pp. 1 y 4.
- ¹⁷Pedro Díaz, "La actuación del Ballet Clásico de México en el Teatro de la Danza", en *El Día*, México, 26 de noviembre de 1971.
- ¹⁸Waldeen en Sarah Sloan, "Waldeen da su fórmula para revitalizar la danza en México: improvisación, nada de imitación", en *Novedades*, México, 17 de octubre de 1971.
- ¹⁹John Fealy, "Más confesiones de un crítico", en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, núm. 567, *op. cit.*, p. 5.
- ²⁰Marco Antonio Acosta, "Luis Mauricio Caracas. ¿Qué pasa en la enseñanza de la danza en México?", en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, núm. 567, *op. cit.*, p. 6.
- ²¹Juan Alonso, *op. cit.*
- ²²Francisco Araiza en Angelina Camargo, "Francisco Araiza: una vocación a toda prueba", en *El Heraldo de México*, México, 1° de julio de 1976, p. 5-C.
- ²³Job Sanders en Alfredo Henares, "Job Sanders: la danza exige un espíritu libre", en *El Sol de México*, México, 19 de noviembre de 1972, p. 11.
- ²⁴Germán Silva en Beatrix Denis, "Danza, política, desarrollo. ¿Por qué no surge un Maurice Béjart en Latinoamérica?", en *Excelsior*, México, 21 de noviembre de 1971, pp. 14 y 16.
- ²⁵Job Sanders en Alfredo Henares, *op. cit.*
- ²⁶Carlos León, "Humorismo en serio", en *Novedades*, México, 15 de enero de 1973.
- ²⁷Juan Alonso, *op. cit.*
- ²⁸Conchita Ortega, *op. cit.*
- ²⁹Felipe Segura en Patricia Aulestia, "Quién es quién en la danza. Felipe Segura", en *Cine mundial*, México, 29 de enero de 1972.
- ³⁰Francisco Araiza en Angelina Camargo, *op. cit.*
- ³¹Federico Castro en Conchita Ortega, *op. cit.*
- ³²Jesús Romero, *idem.*
- ³³Jaime Blanc, *idem.*
- ³⁴Luis Fandiño en Margarita Tortajada, *Luis Fandiño, danza generosa y perfecta*, México, INBA, 2000, pp. 28-29.
- ³⁵Conchita Ortega, *op. cit.*
- ³⁶Mauricio Caracas en Leo, "Mauricio Caracas habla de la enseñanza del ballet clásico", en *El Nacional*, México, 21 de enero de 1973, p. 8.
- ³⁷Francisco Araiza en "Vibra el Ballet entre olor a cebolla", en *El Universal*, México, 11 de enero de 1976, p. 4-C.
- ³⁸Gloria Contreras, *op. cit.*
- ³⁹Sonia Castañeda en Luis Rábago, "Por machismo muy a la mexicana tenemos pocos bailarines de calidad, asegura Sonia Castañeda", en *Novedades*, México, 18 de julio de 1971.
- ⁴⁰Nellie Happee en "Gran creación de Amalia Hernández", en *Cine mundial*, México, 1° de septiembre de 1971, p. 70.
- ⁴¹Nellie Happee en Armando Carlock, "Diálogos y personas. Nellie Happee", en *El Nacional*, México, 20 de septiembre de 1971.
- ⁴²Angelina Géniz en "Angelina Géniz canaliza la energía juvenil hacia el ballet folclórico", en *El Sol de México*, vespertino, México, 2 de abril de 1975.
- ⁴³Germán Silva en Beatrix Denis, *op. cit.*
- ⁴⁴Job Sanders en Alfredo Henares, *op. cit.*
- ⁴⁵Felipe Segura en Patricia Aulestia, *op. cit.*
- ⁴⁶Francisco Araiza en Angelina Camargo, *op. cit.*
- ⁴⁷Jorge Alberto Lozoya, *op. cit.*
- ⁴⁸Rosa Bracho en Patricia Cardona, "Rosa Bracho. Es necesario preparar profesores de danza", en *El Día*, México, 19 de febrero de 1976, sección Vida cultural, p. 11.
- ⁴⁹Felipe Segura en Patricia Aulestia, *op. cit.*
- ⁵⁰Mauricio Caracas en Marco Antonio Acosta, *op. cit.*
- ⁵¹Laura Urdapilleta, "El ballet es un arte que sirve a la comunicación del sentimiento humano", en *El Nacional*, México, 18 de marzo de 1971, p. 12.
- ⁵²Felipe Segura en "El ballet en México", en *México en el mundo*, núm. 2, México, septiembre de 1975.