



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS

CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

**LAS CONDICIONES DE CREACIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA
EN MÉXICO (1988-2012),
Y SU RELACIÓN CON LA POLÍTICA CULTURAL**

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

PRESENTA

MÓNICA RUEDA TARACENA

TUTOR PRINCIPAL: ALBERTO DALLAL. IIE, UNAM.

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR: DRA. SUSANA GARCÍA SALORD. IIMAS, UNAM.

DRA. MARGARITA TORTAJADA. CENIDI DANZA, INBA.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

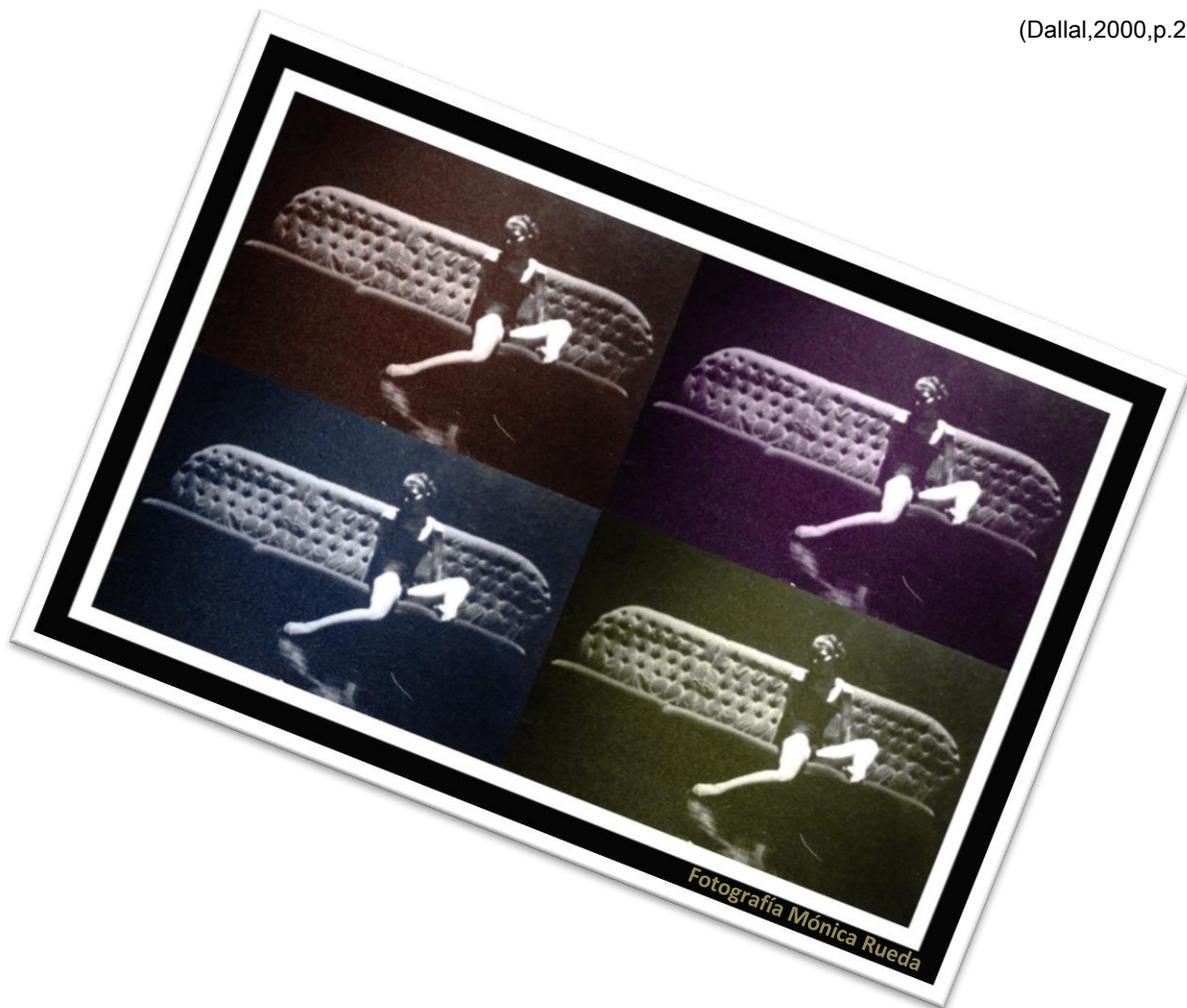
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

“La danza no puede explicar *el todo*, explicarlo todo; pero el movimiento del cuerpo y su relación con el mundo, además de la libertad que segrega, representa la vuelta a la posesión clara y directa de uno mismo: es una suerte de autoconciencia. En tanto que puedo expresarme con mi más preciada e inmediata posesión (mi cuerpo y sus movimientos) entro en contacto con los demás, con lo otro. No hay vuelta de hoja. La danza es, en última instancia, comunión. Y sobreviene otro fenómeno interesante en el arte dancístico: nos remitimos al origen.”

Alberto Dallal

(Dallal,2000,p.25)



AGRADECIMIENTOS

Agradezco primero a la Universidad Nacional Autónoma de México, por ser un espacio abierto a la investigación, a la reflexión y a la producción de conocimiento sobre la cultura y el arte, y en particular al Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales y a la Facultad de Ciencias Políticas. Gracias también al respaldo de Conacyt. La confianza y el apoyo depositados en mi proyecto hicieron posible el presente trabajo.

Estaré siempre agradecida con el constante y cálido acompañamiento de mi tutor Alberto Dallal, así como con el de mi comité integrado por la Dra. Susana García Salord y la Dra. Margarita Tortajada. Fueron sumamente generosos compartiendo su conocimiento, sus agudas visiones, y sus increíbles vivencias, todo lo cual multiplicó los aprendizajes durante el proceso de investigación. Gracias por las horas de lectura, y también por todas asesorías tomadas en charlas y en grandes lecciones de historia sobre la danza en México. Finalmente gracias a Tomás Ejea, y a Fernando Ayala Blanco, quienes se sumaron enriqueciendo el resultado final con sus valiosos aportes.

Gracias a mi madre, por su amor, su brillante ejemplo y su incondicional apoyo. Con ellos me dio la confianza y la inspiración necesaria para abrir las puertas que me han traído hasta aquí.

Gracias a Moni, por su cariño, impulso y complicidad que siempre me llenaron de alegría y fuerza para seguir adelante.

A la memoria de ambas dedico éste trabajo. Sé que desde donde se encuentren, estarán celebrando conmigo.

A mi padre quiero agradecer su amor, su cariñosa compañía, sus valiosos y siempre sabios consejos. A mis hermanos su calidez, su vitalidad y todo el amor compartido.

A mi hija Eli Darién, por ser mi mayor motivación para ser mejor persona. Por contagiar su amor y alegría por la vida cada día, por hacer siempre más grandes mis sueños y más grande mi corazón.

Han sido años de mucho aprendizaje, en los que sin la compañía y el soporte de los amigos, y toda la gente querida que me sostuvo, este trabajo no hubiera sido posible. En especial gracias a Daniel, a Iztam y Yururia, a Mara y a Lila, a Lola, y a Myrna de la Garza, por tanto, por todo. Por ser parte entrañable de mis locuras e imaginarios compartidos. Gracias a todos quienes conforman mi familia elegida y expandida. Les agradezco tantas cosas, pero por encima de todo gracias por su amor.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	5
Capítulo 1.....	12
Definiciones Teóricas.....	12
1.1 La Danza Escénica.....	14
LOS DISTINTOS GÉNEROS DE DANZA ESCÉNICA.....	16
1.2 La Política Cultural como Concepto	26
CAPÍTULO 2.....	32
La Danza Contemporánea y las Etapas Básicas para su Producción. Herramientas metodológicas.....	32
2.1 La danza contemporánea: etapas básicas del proceso de creación, producción y consumo.	34
2.2 La organización de la danza contemporánea en México: estructuras y formas de producción.	38
COMPAÑÍAS DE GRAN FORMATO, GRUPOS INDEPENDIENTES Y UN CENTRO DE PRODUCCIÓN. QUIÉNES SON, QUÉ HACEN Y CÓMO LA HACEN.	38
2.3 La política cultural como proceso vinculado al desarrollo de la danza contemporánea	54
2.4 Agentes participantes en las toma de decisiones vinculadas a la danza contemporánea.	59
Capítulo 3.....	63
La danza contemporánea en México, y su relación con la política cultural.....	63
3.1 El antecedente: la danza moderna mexicana. La conformación de un nuevo campo profesional para la danza.	67
EL CONTEXTO INSTITUCIONAL PARA EL NACIMIENTO DE LA DANZA MODERNA MEXICANA.....	67
LA DANZA MODERNA: ORIGINAL Y NACIONALISTA. UNA GENERACIÓN QUE FUNDÓ LOS PRIMEROS ESPACIOS INSTITUCIONALES PARA LA DANZA.	70
LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA DANZA MODERNA MEXICANA, EN EL CONTEXTO DEL NUEVO ESPACIO INSTITUCIONAL RESPONSABLE DE SU DESARROLLO.	82
LA ACADEMIA DE DANZA MEXICANA.....	85
EL DEPARTAMENTO DE DANZA DEL INBA	87
EL BALLET NACIONAL DE MÉXICO	91
LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS INDEPENDIENTES	95
3.2 La danza contemporánea, una nueva danza que encuentra lugar en un campo profesional ya establecido.....	99
EL BALLET INDEPENDIENTE.....	103
SE MULTIPLICAN LOS ESPACIOS PARA LA DANZA. CENTROS DE FORMACIÓN DE PROFESIONALES, FESTIVALES, TEMPORADAS Y NUEVOS FOROS.	106
LA UNAM, UN ESPACIO INSTITUCIONAL QUE AMPLÍA EL CAMPO DE LA DANZA PROFESIONAL EN MÉXICO	109
NUEVAS INSTITUCIONES PÚBLICAS DE FORMACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA. LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA CLÁSICA Y CONTEMPORÁNEA (ENDCC), Y EL CESUCO.....	112
EL BALLET TEATRO DEL ESPACIO	115

LA DANZA SUBSIDIADA. LA CONSOLIDACIÓN DE LOS PIONEROS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA	119
LOS ORÍGENES DE LA EXPRESIÓN “GRUPOS INDEPENDIENTES”	123
LA CONFORMACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN DE GRUPOS INDEPENDIENTES.....	127
UNA NUEVA GENERACIÓN, LOS HEREDEROS DE LOS PIONEROS. LA CONVIVENCIA DE AMBAS GENERACIONES EN UN MISMO CAMPO PROFESIONAL.....	134
EL PREMIO NACIONAL DE DANZA.....	139
Capítulo 4.....	144
<i>La lógica institucional para entregar recursos implementada a partir de 1988, y su relación con las condiciones para la creación de danza contemporánea</i>	144
4.1 Nuevas instituciones en un contexto de política neoliberal y de precarización laboral ...	149
EL CONACULTA, EL FONCA Y EL CENART	152
EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES	157
EL FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES.	159
LOS PROGRAMAS POR CONVOCATORIA ABIERTA DEL FONCA.....	164
LOS ESPACIOS INSTITUCIONALES PARA LA DANZA EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA.....	174
4.2 La reorganización en el campo de la danza contemporánea	177
LOS POSCOLECTIVOS, LOS GRUPOS INDEPENDIENTES CREADOS BAJO LA LÓGICA DE PRODUCCIÓN ESTABLECIDA POR EL FONCA	177
LOS PROGRAMAS POR CONVOCATORIA ABIERTA DEL FONCA, ENTRE EL 2000 Y EL 2012	180
EL CIERRE DE LAS COMPAÑÍAS SUBSIDIADAS. EL REACOMODO DE POSICIONES DENTRO DEL CAMPO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA	189
EL CEPRODAC	196
LA LÓGICA INSTITUCIONAL EN EL CEPRODAC.....	200
4.3 La estabilidad negada pero necesaria, o los nuevos subsidios posibles. Del discurso a la realidad.	202
DESMONTAR EL COLECTIVO: LOS MECANISMOS INSTITUCIONALES QUE FAVORECEN LA INDIVIDUALIDAD	203
UNOS CUANTOS QUE SI PERMANECEN, ESTABLES Y EN COLECTIVO	207
EL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	209
FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	213
MÉXICO EN ESCENA.....	218
VISIBILIZAR EL APOYO CONSTANTE O EL NUEVO SUBSIDIO.....	224
Conclusiones	237
BIBLIOGRAFÍA.....	247

PRESENTACIÓN

La danza contemporánea, como toda manifestación artística, está viva y en constante transformación. Su creación es resultado de una necesidad de comunicación, de expresión estética y artística; al tiempo que se ve afectada por su entorno social, político y económico. El contexto marcado por las condiciones de creación, de producción, el acceso a recursos económicos, y las condiciones laborales con las que puedan contar los involucrados, se relacionan de manera directa con la forma de organizarse para crear danza, y el resultado creativo en sí mismo.

Las condiciones de creación se determinan a partir de la relación que se establece entre las necesidades de los grupos de danza, y la toma de decisiones a partir de la puesta en acción de políticas culturales dedicadas a su desarrollo profesional. En particular interesa en este caso, las políticas culturales específicamente vinculadas a la danza contemporánea.

Es por ello que resulta trascendente y necesario realizar un análisis sobre la relación entre las políticas culturales que se implementan para la danza contemporánea, y los cambios en las condiciones de creación, que con ello se generan.

El inquietud detonante para realizar la presente investigación, fue estudiar la coyuntura histórica del cierre de dos muy importantes compañías de danza contemporánea: el Ballet Nacional de México (1948-2006) y el Ballet Teatro del Espacio (1979-2009), así como la creación de una nueva entidad institucional

llamada Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac, 2011). Ello representaba una evidente reconfiguración del campo de la danza en México, y resultaba importante conocer elementos para comprender las circunstancias que llevaron al cierre de dos de las compañías de danza contemporánea más reconocidas y con mayor antigüedad en México, así como sobre la creación de una nueva institución dedicada a la creación coreográfica.

La intención fue generar información para conocer la relación que existe entre la implementación de ciertas políticas culturales y la organización de quienes crean danza contemporánea. Analizar la trascendencia de tales políticas culturales en la creación de danza, para contribuir a la reflexión profunda y propositiva sobre las decisiones institucionales que afectan tanto la configuración del campo de la danza en México, como las posibilidades de creación en sí mismas.

En 1988, con el inicio del sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari, el gobierno mexicano definió entre muchas otras cosas, su proyecto de política cultural. Los lineamientos definidos para la política cultural a partir de ese momento han gozado de continuidad hasta nuestros días, y ha tenido efectos prácticos en la manera de tomar decisiones y de entregar recursos para la creación de danza contemporánea, dentro de las instituciones encargadas del desarrollo de la danza en México.

Como problema de investigación se identificó que la política cultural modificó las condiciones de creación de las compañías de danza contemporánea, y transformó sus posibilidades de **continuidad, constancia, estabilidad, acumulación de**

conocimiento y trascendencia; e influyó por tanto, en la forma en que se organizan los grupos y compañías de danza. La política cultural estuvo relacionada con cambios estructurales en el campo mismo de la danza contemporánea, dificultando la existencia de las compañías estables y de gran formato, y facilitando que los pequeños grupos pudieran acceder a recursos para la producción de sus obras coreográficas.

El objetivo principal de la investigación fue **indagar cuáles fueron las condiciones de creación de danza contemporánea en México, y cómo se relacionaron con los lineamientos de la política cultural implementada a partir de 1988. Ello, analizando la manera en que se entregan los recursos, y la lógica para tomar decisiones en las instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea.** En particular en lo que tuvo que ver con el cierre tanto del Ballet Nacional de México como del Ballet Teatro del Espacio; así como con la creación del Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac).

Se partió de la hipótesis de que la política cultural implementada a partir de 1988, tuvo efectos prácticos que afectaron las condiciones de creación de coreografías, y fueron un factor que repercutió en la configuración del campo de la danza contemporánea, ya que influyó en las posibles formas de organización de los grupos o compañías de danza, así como en las condiciones de reproducción del campo mismo.

Los criterios operantes para entregar recursos económicos para la creación de danza se fueron generalizando en las diferentes instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea (Fonca, Coordinación de danza del INBA,

Cenart, Dirección de danza de la UNAM) y se establecieron lineamientos que dificultaron los **procesos creativos de larga duración**; la **estabilidad** en la conformación de los grupos de danza; la **constancia y continuidad** en los procesos creativos; así como la posibilidad de **acumulación de conocimiento**, y de **trascender** a partir de una cierta manera de hacer danza, a través de la formación de **nuevas generaciones** dentro de las mismas compañías.

Dichos lineamientos afectaron la reproducción del campo de la danza contemporánea en México, y operaron como un factor determinante para su reconfiguración, ya que por un lado generaron condiciones adversas para las compañías de gran formato, conocidas como “subsidiadas” (llegando al cierre tanto del Ballet Nacional de México como del Ballet Teatro del Espacio). Y por otro lado promovieron la creación de danza desde pequeñas agrupaciones independientes, y definieron la manera de producir danza desde el Ceprodac.

En función de lo anterior se planteó la siguiente **pregunta principal de investigación**: ¿Cómo afectó la política cultural implementada a partir de 1988 las diferentes maneras de organizarse de las compañías, para crear danza contemporánea?

De ella se derivan las siguientes preguntas particulares:

- ¿Cuál es la manera de **asignar recursos** establecida a partir de 1988?
- ¿Cuáles fueron los mecanismos establecidos para la **toma de decisiones** a partir de entonces?

- ¿Qué alcance tiene el establecimiento de la política cultural a partir de 1988, en la manera de **tomar decisiones** y **asignar recursos** para la danza contemporánea en las instituciones responsables de su desarrollo?
- ¿La forma de producir danza desde el Ceprodac corresponde a los lineamientos de políticas culturales establecidas a partir de 1988?
- ¿El proyecto de política cultural implementado a partir de 1988, afecta la posibilidad de continuidad, constancia y estabilidad en el proceso de producción de danza de los grupos y compañías de danza contemporánea?
- ¿Los espacios de formación de nuevas generaciones de bailarines, establecidos dentro de las compañías, se ven afectados por dicho proyecto de política cultural?
- ¿De qué manera dichas políticas culturales afectan la configuración y reproducción del campo de la danza contemporánea?

La perspectiva a partir de la que se realizó el presente trabajo tuvo como antecedente la redacción de la tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Políticos y Sociales por la UNAM, “Crear danza desde un grupo independiente en la Cd. de México” en el que se estudió la aparición de los grupos conocidos como “independientes” dentro del gremio de la danza en México, y su forma de organizarse para producir sus coreografías. (Rueda, 2006)

El objetivo de dicha tesis fue identificar los grupos independientes de danza contemporánea creados en la Cd. de México entre 1970 y 2005. Conocer cuántos grupos existían, cuándo habían surgido y quiénes eran. Reconocer cómo se

estructuraba el ámbito profesional de la danza contemporánea en la Ciudad de México, y cuáles eran las fuentes de financiamiento posibles. Investigar por qué se les reconocía con el nombre genérico de “independientes”, y cuál era el significado de dicha independencia.

Como parte de las conclusiones de aquella investigación se planteó que la independencia de dichos grupos de danza contemporánea se trazaba sobre todo en relación a su actividad creativa, ya que las presentaciones en teatros, becas, así como salones de ensayo eran financiadas por el gobierno. Por tanto era sobre todo la manera, el motivo, y el objetivo de crear danza lo que definía lo independiente. Representaba una elección en la forma de establecer su vida profesional que marcaba distancia de las compañías subsidiadas y de gran formato.

Desde entonces el interés ha sido abordar el estudio de la danza a partir de perspectivas vinculadas a los recursos económicos necesarios para su creación, en relación con el contexto social y político. Ya era clara la necesidad de generar estructuras analíticas que permitieran objetivar los procesos involucrados en la creación de danza, así como bases de datos para conocer con mayor profundidad a la población dedicada a crear danza contemporánea en México, sus aportes y necesidades. Por ello uno de los intereses del presente trabajo fue aportar conocimiento en éste sentido, y proponer estructuras que permitan objetivar la manera en que los grupos organizan el trabajo para la creación, el personal y la infraestructura que se requiere.

El texto que a continuación se presenta se ordenó en cuatro capítulos. En el primero se expusieron ciertas definiciones teóricas necesarias como nociones que conformaron parte del análisis del objeto de investigación, referente a la danza

escénica y sus distintos géneros, así como a la definición del concepto de política cultural.

El segundo capítulo incluye la delimitación de las herramientas metodológicas utilizadas. En él se concentraron una serie de esquemas de elaboración propia que conforman un esfuerzo por establecer ciertos aspectos del proceso de creación, sus participantes y los recursos materiales necesarios para ello. Como parte de la labor mencionada se incluyeron las etapas básicas del proceso de creación, producción y consumo de danza. Las diferentes estructuras y formas de producir danza, desde una compañía de gran formato, de un grupo independiente, y del Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac). Se desarrollaron esquemas relacionados con la manera en que la política cultural se vincula al desarrollo de la danza contemporánea, así como los agentes sociales participantes en la distribución de recursos para la creación de obras coreográficas.

En el tercer capítulo se abordó la historia de la danza contemporánea en México, y su relación con la política cultural a través de los años, con especial atención en la manera en que se fue consolidando un campo institucional específicamente responsable del desarrollo de la danza en México. Y finalmente en el cuarto capítulo se planteó la relación entre la lógica institucional para entregar recursos implementados a partir de 1988, y las condiciones para la creación de danza contemporánea.

CAPÍTULO 1

DEFINICIONES TEÓRICAS





En este primer capítulo se presentan las definiciones teóricas que conformaron el punto de partida para la investigación.

Tales nociones abarcaron dos conceptos básicos, por un lado la definición de la danza escénica, y por el otro el de política cultural.

Se expone en primer término las nociones básicas sobre los elementos que distinguen a la danza escénica, y a sus diferentes géneros, en particular a la danza contemporánea. Nociones que se retomaron en función de lo que fuera útil para alcanzar los objetivos que guiaron el trabajo de investigación.

Resultó necesario establecer algunos términos básicos de distinción entre ellos, así como características estéticas, técnicas y de organización de la danza. Se buscó con estas enunciaciones aclarar el punto de partida teórico, para posteriormente utilizar dichos conceptos en el desarrollo del análisis del objeto empírico que nos ocupó.

En la segunda parte del capítulo se abordó el concepto de política cultural, y se delimitó su uso a una definición particular y concreta, que resultó adecuada para los intereses del presente trabajo de investigación.



1.1 La Danza Escénica

La danza ha sido expresión humana desde los primeros tiempos, y de ella existen infinitas manifestaciones distintas. Pero la danza escénica es el tema que interesa en particular a la presente investigación, y más precisamente, el género dancístico reconocido como danza contemporánea. Por lo que a continuación se mencionan sus principales características a fin de establecer parámetros que delimiten el tema.

La danza escénica, nos dice el estudioso y crítico de danza Alberto Dallal, “consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan.” (Dallal, 2007, p.20) Los elementos que la componen son: “el cuerpo humano, el espacio, el movimiento, el impulso del movimiento (sentido, significación), el tiempo (ritmo, música), la relación luz-obscuridad, la forma o apariencia, el espectador-participante.” (Dallal, 2007, p.20)

Dicha definición se complementa con la de la investigadora y autora de múltiples libros sobre danza en México, Margarita Tortajada. Ella escribe: “Esta danza de concierto se refiere a la que necesita de una formación académica, y tiene como fin llevarse a un foro, con vocación de arte. Por esas razones se le nombra indiscriminadamente danza académica, danza teatral o danza escénica.” Y añade, “El hecho de considerarla danza profesional no se refiere a razones económicas, sino principalmente de calidad artística y de reconocimiento en el interior del campo.”(Tortajada,1995,p.28)

Dentro de la historia de la danza escénica se han establecido diferentes géneros. Cada género se diferencia de los otros por tener una propuesta estética y expresión particular, un manejo distintivo de movimiento, por una codificación, registro y sistematización de los tipos de movimientos que comunican de una cierta manera específica (técnica de entrenamiento), así como por intenciones artísticas diferentes y particulares. Los géneros de danza profesional y escénica reconocidos mundialmente son la danza clásica, la danza moderna, la danza contemporánea y la danza folclórica.

A continuación se hará una descripción de cada género, proporcionando elementos distintivos que den cuenta del contexto en el que nace la danza contemporánea, y establecer así ciertos parámetros básicos que la definen y la distinguen frente a los otros géneros.

Cabe aclarar que no se incluyó la definición de danza folclórica, a pesar de ser un importante género de danza escénica, por no estar vinculada al tema de la presente investigación.

LOS DISTINTOS GÉNEROS DE DANZA ESCÉNICA

Como se mencionó, se encuentran adelante ciertos elementos que distinguen a cada género, referentes a la manera en que las compañías o grupos de danza se organizan para crear y representar sus coreografías, persiguiendo ciertos aspectos estéticos particulares, en un contexto histórico particular.

La danza clásica

La danza clásica es la más antigua de los tres géneros anteriormente mencionados. Sus orígenes se remontan a Europa en la época del Renacimiento, y fue evolucionando hasta llegar a ser lo que conocemos el día de hoy como ballet o danza clásica. Existen referencias de lo que se registra como los primeros manuales, o instrucciones para ejecutar una danza, y de las primeras puestas en escena, en Italia alrededor de 1450.

Posteriormente el Rey Luis XIV de Francia creó, en 1661, la Real Academia de la Danza, bajo el consejo de Jean Baptiste Lully (músico, bailarín y coreógrafo), para dar cierto entrenamiento a sus bailarines, que se reconoció como la primera escuela de danza clásica con la intención de profesionalizar a sus integrantes. Como parte de dicha labor estableció posiciones del cuerpo y movimientos, sistematizando la manera correcta de realizarlos y de nombrarlos. A esta escuela francesa se asocia el hecho de que, el vocabulario que identifica a los movimientos de la técnica, permaneció hasta nuestros días en francés.

La sistematización de los movimientos y la estructura como técnica de danza clásica se fue consolidando y perfeccionando constantemente a través de los años, por lo que ha perdurado vigente y viva hasta nuestros días. Fue durante más de dos siglos la única forma reconocida como entrenamiento profesional para la danza escénica occidental.

En cuanto a este género Dallal comenta lo siguiente: “El asentamiento de la técnica clásica fue lento y largo. Posee muchos antecedentes en las danzas populares – principalmente campesinas- de Europa central, Inglaterra y España, surgidas y practicadas durante la última Edad Media. (...) En las principales ciudades europeas se establecieron escuelas y academias. Cualquiera que aspirara a convertirse en bailarín debía acudir a estos centros y aprender sus reglas, asimilar sus actitudes, familiarizarse con su repertorio.”(Dallal,2007,p.59)

Las obras de danza clásica, en su mayoría, plantean una trama dramática definida, cuentan una historia, cuya temática favorita son las historias de amor y de fantasía. Los movimientos tienden a la elevación y al aligeramiento de la figura humana, y se muestran predominantemente suaves y fluidos. Especialmente desde el período identificado como Romanticismo, los movimientos establecidos dentro de la danza clásica distinguen claramente el rol exageradamente frágil, delicado y volátil de la mujer; mientras que exalta la energía, los saltos y la virilidad de los hombres.

Las compañías de danza clásica, en general cuentan con un cuerpo de baile numeroso (la Compañía Nacional de Danza de México inició en 1963 con 35 integrantes, y en 2015 contaba con 77); que funciona con un sistema marcadamente jerárquico, y del que se distinguen los más destacados bailarines como solistas o

primeros bailarines, en función de sus virtudes como ejecutantes y de su participación en las representaciones. Al resto de la compañía se les va asignando una posición, la cual define su grado de participación en las coreografías, según son evaluadas sus cualidades técnicas e interpretativas. Mientras que de los solistas se espera que destaquen en su ejecución; de quienes pertenecen al coro o al cuerpo de baile, se espera que sus movimientos sean exactamente idénticos entre sí. Los roles y movimientos permitidos son muy diferentes entre hombres y mujeres, tanto en el entrenamiento cotidiano en las clases, como en las coreografías.

Si bien se siguen creando nuevas obras, existe un repertorio de obras ya establecido y que ha perdurado a través de los años, en el que se mantienen intactos tanto los ejes dramáticos, como los movimientos, la música, y las propuestas coreográficas.

La danza moderna

A finales del siglo XIX surge lo que se definiría como danza pre-moderna. Nace a partir de la búsqueda de una expresividad dancística más afín que la danza clásica, a la época de una sociedad moderna y en pleno proceso de industrialización y de transformación de ideologías. Comienza con la distinción de algunas grandes figuras que se hicieron conocidas por sus propuestas experimentales, tanto en Estados Unidos, donde destaca la búsqueda de una danza libre (reconocida como free dance); como en Europa, en el que se desarrolla el expresionismo. Al paso de los años se fueron consolidando estilos, técnicas, códigos y escuelas que marcaron todo una época de la danza escénica.

Se reconocen como grandes pioneras de la danza pre-moderna norteamericana, a Loïe Fuller, Isadora Duncan y Ruth St. Denis. La danza que crean en las primeras décadas del siglo XX, es identificada como danza libre. Estas creadoras establecieron que la danza iba más allá de un espectáculo de entretenimiento, y quisieron hacer de ella una forma de libre expresión artística que trascendiera los límites impuestos por la codificación del ballet. En Europa Emile Dalcroze y François Delsarte, son reconocidos como los pioneros de las nuevas propuestas corporales que posteriormente dieron como resultado técnicas de danza moderna.

Loïe Fuller (1862-1928) basó sus creaciones en la improvisación de movimientos naturales, e integraba diseños de luces como parte de sus diseños coreográficos. Cobró fama con su obra *Serpentine Dance*, y desarrolló parte de su actividad artística desde su residencia en París.

Isadora Duncan (1877-1927) nació en Estados Unidos, pero residió en Europa. En su propuesta incorporó influencias de la cultura griega, de danzas tradicionales, y de elementos vinculados a la naturaleza. Sus obras se caracterizaban por sus vestuarios similares a las túnicas de los antiguos griegos, por bailar con el cabello suelto, sin maquillaje y con los pies descalzos; utilizando movimientos libres, fluidos y naturales.

Ruth St. Denis (1879 -1968) creó danzas inspiradas en las culturas y las mitologías orientales. Cobró fama en Estados Unidos y luego en Europa, pero a diferencia de Fuller y Duncan, ella se estableció en Norteamérica. Junto con su esposo Ted Shawn, fundó en Los Ángeles, California, lo que se reconoce como la primera escuela de danza moderna: la Denishawn School of Dancing and Related Arts.

En los años 20 surgió la danza moderna, que logró sistematizar y codificar diversas técnicas. Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, y Mary Wigman, conforman esta nueva generación fundadora. Posteriormente, tanto Graham, como Limón, Horton y Cunningham, desarrollaron diferentes técnicas que fueron sistematizadas y utilizadas en las escuelas de danza moderna, y luego contemporánea, para formar nuevas generaciones de bailarines profesionales.

La danza moderna parte de la necesidad de alejarse de las temáticas establecidas por los ballets clásicos, y de la búsqueda por diversificar los movimientos expresivos, más allá de los codificados por la técnica clásica. Usa la fuerza de gravedad del piso a favor del movimiento del cuerpo; y un manejo del centro del cuerpo que facilita el acercamiento del bailarín al piso y su salida de él. El movimiento de los brazos es mucho más libre y prominente que en la danza clásica;

se incorporan muchas líneas curvas en el trabajo del torso. Se baila con los pies descalzos y bien apoyados sobre el piso, abandonando la tendencia del ballet de la elevación y la ligereza como sinónimo de belleza. Los movimientos codificados no distinguen tanto como en el ballet, la diferencia entre hombres y mujeres, lo que se ve reflejado en las puestas en escena.

Sobre la danza moderna Dallal escribió: “Como ocurrió al finalizar el siglo XIX en otras manifestaciones artísticas, muchos bailarines y coreógrafos comenzaron a cuestionar la vigencia y operatividad de la danza clásica. En una búsqueda de códigos más accesibles, naturales y lógicos – que concordaron con la cultura del cuerpo internacionalmente observada-, surgen personalidades innovadoras tanto en Estados Unidos como en Europa. (...) La búsqueda de formas más libres de expresión coincide con la lucha por la liberación femenina, el asentamiento de la sociedad industrializada y tecnológica, la emancipación de las imágenes en el escenario, el aprovechamiento de la energía corporal mediante movimientos más naturales y eficaces.”(Dallal,2007,p.61)

En lo que se refiere al tipo de códigos o movimientos que distinguen a la danza moderna, y que la hacen totalmente distinta a la clásica Dallal resume lo siguiente: “el apoyo del cuerpo se halla en su interior; la expresividad de rostro y partes del cuerpo es simultánea y también hace completos a los movimientos; el cauce de la energía a través del cuerpo es fluido y libre; se utiliza *todo* el espacio; se reconoce el suelo como parte del espacio; comienza a romperse el figurativismo mediante la expresividad; hombres o mujeres provienen – para bailar en un escenario- de una

misma actitud técnica y, por tanto, la capacidad dancística no distingue sexos.”(Dallal,2007,p.63)

En entrevista con la reconocida crítica de arte Raquel Tibol, en 1956, el maestro y coreógrafo Xavier Francis, creador él mismo de danza moderna y contemporánea en México, la definía de siguiente manera: “Creo que la danza moderna es una continuación evolucionada de la danza tradicional. La danza de todos los tiempos y de todas partes va encontrando su lugar en esa tendencia de gran libertad que denominamos danza moderna y que ha sobrevenido para satisfacer las necesidades expresivas de nuestro tiempo. Para facilitar su desarrollo la danza clásica sintetizó las posiciones del cuerpo en cinco fundamentales. Eso surgió como nomenclatura, pero con el tiempo se convirtió en una limitación. Lo que ha hecho la danza moderna es liberarse de ese enclaustramiento; ahora movemos el torso, las manos, los pies, en todas las formas posibles; la danza moderna es un motor que impulsa movimientos y no un molde que los impone. Al humanizar los movimientos el bailarín descubrió que no sólo era danzable la fantasía sino la vida misma con sus problemas y sus esperanzas.”(Tibol,1982,p.61)

En contraposición de la danza clásica, cuyo repertorio coreográfico se interpreta intacto al pasar de los años; la danza moderna nace con avidez de originalidad, de novedad, de realidad, de actualidad. Aunque perdura en ella todavía la intención narrativa. Anna Sokolow, fundadora de la danza moderna en México lo dice en sus propias palabras, en entrevista con Raquel Tibol, en 1960: “La danza moderna es arte para la escena, como el ballet clásico. Danza moderna es aquella que busca siempre formas nuevas, nuevas expresiones y nuevas concepciones. No puede

llamarse danza moderna la que repite los hallazgos de hace diez o quince años. La conciencia artística de quienes trabajan en danza moderna debe cambiar constantemente. (...) Esas historias con mamás y papás y romances ya no sirven, son fatales. Hoy buscamos sentidos más profundos y trascendentes. Y el público puede ver más de la vida real y concreta en estas obras que en los cuentos de princesas y espectros.” (Tibol,1982,p.26)

Existe también una manera particular de organización de las compañías de danza moderna. En México a lo largo de la primera mitad del siglo XX se crearon varias compañías de danza moderna con menos integrantes que las compañías que ya existían de danza clásica, pero en las que perduró la idea de gran compañía estable. Quien pertenecía a alguna, lo hacía durante toda su vida de intérprete o ejecutante, o durante muchos años; en los que se construía un sentido de pertenencia que definía incluso una cierta identidad. Al trabajar y concebirse de manera estable y permanente, cada compañía hacía uso de una infraestructura propia, o por lo menos asignada por periodos de varios años.

La organización de las compañías, se tornó menos jerárquica que las de danza clásica. Si bien la figura principal eran los directores y directoras de las compañías, siendo éstos los principales coreógrafos, algunos grandes bailarines, participaron también como coreógrafos, dando lugar a un sentido de cierta creación colectiva dentro de las compañías. Dejó de haber distinción de género para los movimientos danzados por hombres y mujeres, tanto en escena como en las clases de entrenamiento.

La danza contemporánea

La danza contemporánea es la más reciente de los tres géneros dancísticos antes mencionados. Y surge como una evolución más, una respuesta a lo ya establecido por la danza moderna. Se comienza a hablar de danza contemporánea a partir de la década de 1960. Si se rastrean los términos en inglés son claros, pues se pasa de la *modern dance* a la *postmodern dance*, y el término de posmoderno es utilizado para otras artes que coinciden en el tiempo histórico, y en propuestas estéticas. Sin embargo el término adoptado en México no es tan claro pues hace referencia a una temporalidad específica que es la *contemporánea*. El género es difícil de definir pues precisamente lo que lo distingue es su apertura a la diversidad de propuestas, surgen numerosos estilos, varias escuelas y se sistematizan distintas técnicas de entrenamiento.

Sin embargo se pueden identificar ciertos elementos distintivos que la definen. En lo que se refiere a la temática de las coreografías, surge el interés por crear en relación a temas de alcance universal, que preocupan al humano por su propia condición. Se crean propuestas coreográficas en las que el movimiento habla por sí mismo, sin el acompañamiento de una narrativa dramática. Se dejan de contar historias para mostrar sentimientos, estados de ánimo, crear sensaciones a través de la danza misma, del movimiento y la expresividad de los cuerpos. Se incrementa el interés de acercar las obras al público y buscar foros alternativos a los tradicionales dentro del teatro, se llevan así muchas obras al espacio público, a las calles. Se da cabida a una búsqueda de mayor libertad expresiva, de

experimentación, un reconocimiento a la individualidad del bailarín y sus capacidades singulares, así como una temática más relacionada con la vida diaria. Se comparten los movimientos para hombres y mujeres. Se incrementa también la experimentación con la música y el sonido utilizado en las coreografías.

Hasta aquí se dejan planteadas nociones teóricas básicas en cuanto a los diferentes géneros de danza, que fueron útiles para el desarrollo de la presente investigación sobre las condiciones de producción de danza contemporánea en México. El apartado siguiente aborda la definición teórica del segundo concepto central utilizado: el de la política cultural y sus diferentes acepciones.

1.2 La Política Cultural como Concepto

El concepto de política cultural es muy vasto, y de él encontramos múltiples definiciones. Se enuncian a continuación algunos de sus elementos centrales, para luego acotarlo a un eje particular que permita estudiarlo en sus formas empíricas, es decir, en relación con los mecanismos establecidos para la toma de decisiones y la entrega de recursos destinados a la producción de danza contemporánea.

Se entiende que la política cultural gubernamental se elabora con base en la manera particular en que cada gobierno decide organizar y planificar el desarrollo cultural de su país. El interés que tiene por organizarlo está ligado principalmente con el desarrollo educativo, el bienestar social y la construcción de una identidad nacional, adecuada a sus propias realidades sociales, culturales y territoriales, con el fin de generar una identidad particular en una comunidad. En este sentido nos dice Fonseca: “La naturaleza del régimen político y de convivencia de una sociedad determina el tipo y la naturaleza de la política cultural posible. Es decir: no se puede intentar cualquier tipo de política cultural en cualquier tipo de régimen político.”(Fonseca,2001,p.48)

Es importante por tanto entender que las políticas culturales “forman parte de la política global de un gobierno; por ello, su diseño y elaboración no deben ser diferentes a los de las otras políticas: económica, social, educativa. La política debe asumir los problemas del Estado en todas las formas y niveles de gobierno.”(Moreira,2003,p.42)

Es en el siglo XX cuando la política cultural se registra explícitamente como una labor administrativa específica y por tanto aparece en los organigramas, y cobra un valor estratégico. “Dicha política cumple diversas funciones que van desde la simple afirmación de la especificidad cultural de un país hasta el proselitismo y se vuelve relevante en los regímenes autoritarios, o en las naciones en formación, donde se utilizan los poderes persuasivos de la historia y de las artes para inducir lealtades en torno a un proyecto político.”(González, 2010,p.2)

Sin embargo en el caso de México, después de la independencia de España se hizo necesario para el gobierno en turno desarrollar una identidad nacional para el nuevo país en formación. El alto grado de analfabetismo entre la población, y la diversidad de culturas existentes hizo indispensable la definición de políticas que contribuyeran al desarrollo, la cohesión y la unificación del país. La política del país se volvió a organizar y a plantear con la Revolución. En lo que se refiere a la atención, administración y planeación de lo relacionado con la cultura, la política de México se mantuvo muy vinculada a la necesidad de generar una identidad nacional, y de educar a una población en su mayor parte analfabeta.

Poco a poco se fueron creando leyes e instituciones que avanzaron en el sentido de establecer una educación laica, gratuita y obligatoria. En este sentido, Estrada nos recuerda: “Si bien en toda sociedad la cultura es un componente fundamental en el origen y dinámica de sus estructuras, conductas y, sobre todo, valores sociales y políticos, en pocos casos ha sido tan evidente como en el de México, particularmente a partir del triunfo de la Revolución de 1910”.(Estrada,2010,p.453)

Desde entonces la política cultural ha sido vista por el gobierno como una

herramienta para generar y promover una identidad nacional cohesionada, así como un mecanismo de desarrollo, que le permita integrarse como una sociedad moderna a la comunidad internacional.

Debido a las características propias de la construcción del Estado Mexicano, desde sus primeros años de existencia se estableció un discurso que le confería un papel determinante a la educación y a la cultura, y desde el inicio de nuestra historia la planeación política de la cultura ha sido subsumida a la de la educación, manteniéndolas íntimamente ligadas. Después de la Revolución el gobierno de México se posicionó como el principal actor en torno del desarrollo de la cultura, utilizándola como una herramienta de cohesión social y legitimación del Estado. En la política cultural posrevolucionaria Vasconcelos concibió el fomento a las artes como parte de las acciones necesarias desde la Secretaría de Educación Pública. Se instituyó desde entonces un discurso nacionalista que perduraría por décadas.

Conforme se amplió la discusión y la legislación sobre el desarrollo de la cultura como parte de las Políticas de Estado en el mundo, se incluyeron temáticas relacionadas con la difusión y la democratización de la cultura en los planes e informes de gobierno, dándole mayor formalidad a la importancia de organizar bajo ciertos lineamientos políticos el acceso y el desarrollo de la cultura. Como muestra de ese sentido de importancia y formalidad en 1982, en el marco de la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de la UNESCO se estableció por primera vez y de manera explícita que la cultura “procede de la comunidad entera y a ella debe regresar”(Moreira,2003,p.43). En la Declaración de dicha conferencia mundial se puede leer: “la Conferencia afirma solemnemente los principios siguientes, que

deben regir las políticas culturales: identidad cultural; dimensión cultural del desarrollo; cultura y democracia; patrimonio cultural; creación artística e intelectual y educación artística; relaciones entre cultura, educación, ciencia y comunicación; planificación, administración y financiación de las actividades culturales; cooperación cultural internacional. En lo que se refiere a la creación artística e intelectual y educación artística se establece que: el desarrollo de la cultura es inseparable tanto de la independencia de los pueblos como de la libertad de la persona. La libertad de pensamiento y de expresión es indispensable para la actividad creadora del artista y del intelectual. Es imprescindible establecer las condiciones sociales y culturales que faciliten, estimulen y garanticen la creación artística e intelectual, sin discriminaciones de carácter político, ideológico, económico y social. El desarrollo y promoción de la educación artística comprende no sólo la elaboración de programas específicos que despierten la sensibilidad artística y apoyen a grupos e instituciones de creación y difusión, sino también el fomento de actividades que estimulen la conciencia pública sobre la importancia social del arte y de la creación intelectual.”(Declaración de México sobre las Políticas Culturales,1982)

En adelante, la política cultural va adquiriendo importancia mundial en los planes de gobierno, tanto a nivel de organización interna, como de diplomacia, e incluso de seguridad de las naciones. “Por ejemplo, en Estados Unidos la política cultural llega a concebirse como una defensa de la democracia frente al totalitarismo; en Francia, como una defensa de la cultura clásica europea no sólo frente al totalitarismo sino frente a la cultura de masas norteamericana; y en muchas naciones del entonces

llamado Tercer Mundo, como un instrumento para combatir el imperialismo y promover cohesión en torno a proyectos nacionalistas.”(González,2010,p.2)

Más recientemente se comenzó a discutir en torno a la pertinencia de la intervención única del Estado en el diseño y aplicación de las políticas culturales. Se incluyó entonces la intervención de diversos agentes, tales como los grupos comunitarios, empresas privadas, organizaciones no gubernamentales, e individuos. Estaríamos hablando por tanto de una concepción más amplia de política cultural, tal como la que sigue: “Conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social.”(Moreira,2003,p.124)

En síntesis podemos ver entonces cómo la política cultural se implementa para gestionar básicamente, lo que tiene que ver con la conservación y difusión del patrimonio cultural; con el desarrollo de los servicios para que la mayor parte de la población goce de los beneficios de la cultura; así como para apoyar, fomentar y difundir las artes.

El interés del presente trabajo se centró particularmente en éste último rubro de la política cultural. Y más específicamente todavía, a lo que dentro de ese rubro de la política cultural destinada al apoyo y fomento a las artes, afectó o se puso en relación con las condiciones de producción de la danza contemporánea en México. Se indagó sobre un eje analítico particular, el cual se retomó del autor Tomás Ejea, quien ha estudiado a la política cultural como “la lógica institucional por medio de la cual los actores sociales intervienen en el proceso de toma de decisiones y de

distribución de los recursos.”(Ejea,2009,p.19) En el caso que nos ocupa, se estudió la distribución de los recursos destinados a la producción de danza contemporánea. Se analizó dentro del campo profesional artístico de la danza, cuál fue la lógica institucional a partir de la que se tomaron decisiones para aplicar una cierta política cultural, y cómo esto se relacionó con las maneras posibles de organizarse para hacer danza en México. Ya que la política cultural tiene este carácter de relación, entre quienes gestionan los recursos destinados a la creación, producción y difusión de danza; quienes la crean y producen; y quienes gozan de ella. De cierta forma define las reglas, criterios y mecanismos a partir de las cuales se entregan recursos; se garantiza a la sociedad que esos recursos sean retribuidos; y define también dichas condiciones de retribución.

CAPÍTULO 2

LA DANZA CONTEMPORÁNEA Y LAS ETAPAS BÁSICAS PARA SU PRODUCCIÓN. HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS



¹ Fotografía Renzo Gostoli Archivo: Alberto Dallal

En este capítulo se exponen las herramientas metodológicas utilizadas para analizar la manera en que los grupos de danza mexicanos se organizaron para la creación de danza contemporánea; así como las etapas necesarias para el proceso de creación en sí mismo; y los agentes sociales involucrados en dicho proceso.

Los esquemas incluidos en el capítulo son todos de elaboración propia, y se realizaron con la intención de representar gráficamente los elementos que conforman un proceso de creación de danza, las distintas maneras de organizarse de los grupos o compañías, así como para objetivar agentes involucrados en la toma de decisiones para asignar recursos para los proceso de creación de coreografías.

Todas estas herramientas metodológicas, fueron generadas a partir de la necesidad de contar con elementos que permitieran objetivar el proceso de creación, producción, distribución y difusión de las coreografías de los grupos y compañías de danza contemporánea. Contar con estas herramientas de sistematización permitió posteriormente analizar la manera en que la producción de danza se relaciona con las políticas culturales.

2.1 La danza contemporánea: etapas básicas del proceso de creación, producción y consumo.

A continuación se señalan algunos aspectos referentes a la manera empírica en que se organizó la creación de danza contemporánea en México. Ello con la intención de objetivar las condiciones materiales, y referentes a los recursos necesarios para la creación de danza. Para más adelante, ponerlas en relación con la forma de asignar recursos de las instituciones responsables del desarrollo y fomento de la danza contemporánea. La información que se presenta proviene del conocimiento propio de quien escribe, como nativa del campo, de lo consultado en bibliografía, en publicaciones hemerográficas, así como en consultas con expertos en el campo de la danza.

Para conocer cuáles fueron las condiciones de producción de danza contemporánea en México, y cómo se relacionaron con los lineamientos de la política cultural implementada a partir de 1988, fue necesario reconocer previamente las diferentes etapas que implica el proceso de creación de una coreografía. Cada etapa implica a su vez diversas actividades, en las que participan de distintos agentes sociales en diferentes espacios especializados para la creación de danza.

Con el propósito de contar con elementos de análisis que contribuyan a objetivar tal proceso creativo y sobre la relación que se estableció entre la política cultural implementada a partir de 1988, y las condiciones de producción de danza contemporánea en México, se diseñaron algunos esquemas en los que se objetivaron las etapas del proceso de creación de una coreografía. Para ello se

representaron las etapas de creación, de producción, de difusión, así como de la presentación, la cual hace posible el consumo y socialización de la creación coreográfica. En cada una de las etapas se especifica qué agentes sociales participan, qué actividades realiza cada uno, y en qué espacios realiza sus acciones relacionadas con la creación de danza.

Los esquemas que se presentan tienen la intención de hacer visibles las etapas, actores y espacios de infraestructura que son necesarios en un proceso de creación de una coreografía, para establecer elementos que contribuyan al análisis en los siguientes capítulos.



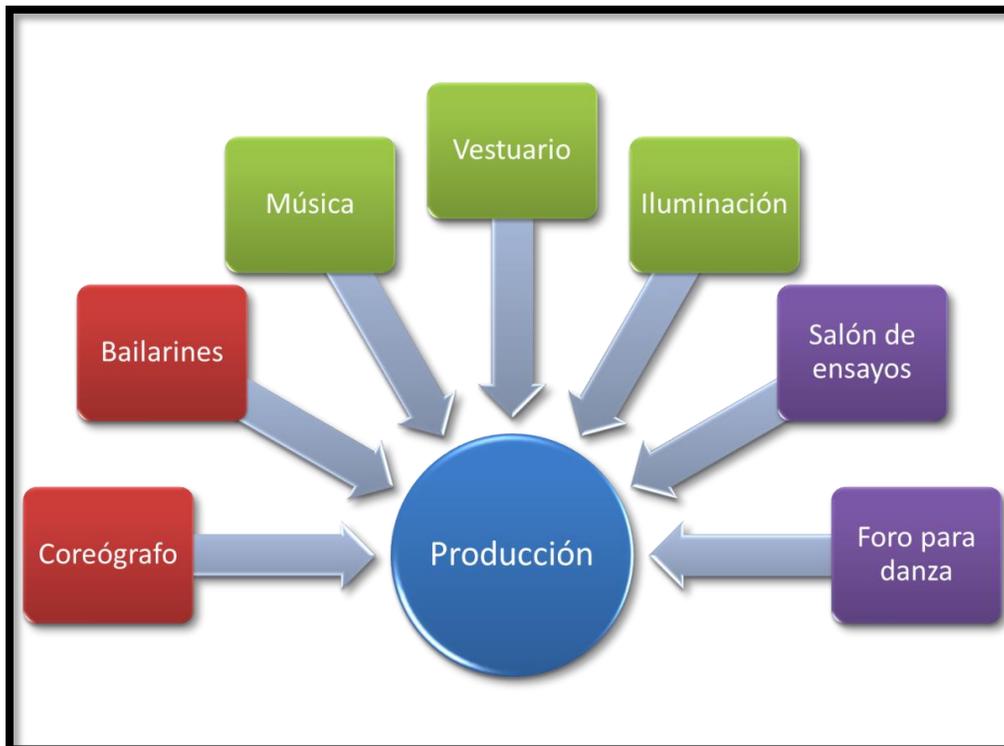
Elaboración Mónica Rueda

Creación de una coreografía



Elaboración Mónica Rueda

Producción de una coreografía



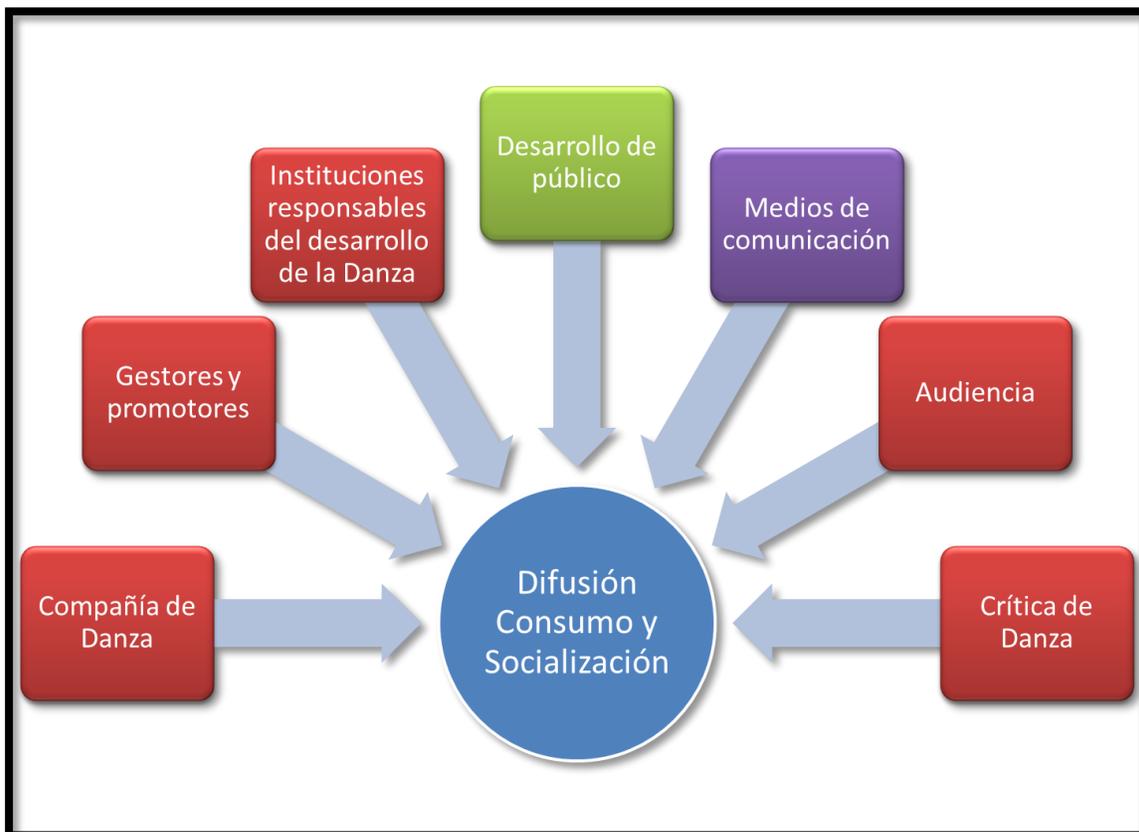
Elaboración Mónica Rueda

Etapa de Presentación



Elaboración Mónica Rueda

Etapa de Difusión, Consumo y socialización



Elaboración Mónica Rueda

2.2 La organización de la danza contemporánea en México: estructuras y formas de producción.

A continuación se ofrecen descripciones de las diferentes formas de organizarse para crear danza contemporánea en México. La intención es aportar elementos tangibles que permitan identificar en qué consiste cada una, así como establecer similitudes y diferencias entre ellas. En el presente apartado no se abundó en el contexto histórico ni estético relacionado con dichas maneras de organizarse para crear danza, como se hizo en el capítulo 3.

El objetivo del presente subcapítulo es aportar material esquemático, y de definición estructural de los grupos de danza, que permita más adelante la reflexión analítica sobre parámetros previamente establecidos.

COMPAÑÍAS DE GRAN FORMATO, GRUPOS INDEPENDIENTES Y UN CENTRO DE PRODUCCIÓN. QUIÉNES SON, QUÉ HACEN Y CÓMO LA HACEN.

Se hace mención aquí de los agentes sociales que participan de la creación de danza, por su forma de organizarse. Se parte del principio de que en México la danza contemporánea se ha creado de muy diversas formas, pero para fines analíticos se distinguieron dos maneras principales que se contraponen: la compañía de gran formato, beneficiada con la asignación directa de recursos del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), y reconocida dentro del campo de la danza como “compañías subsidiadas” u “oficiales”; y en el otro extremo, el grupo de pequeño formato, reconocido dentro del campo de la danza como “independiente”,

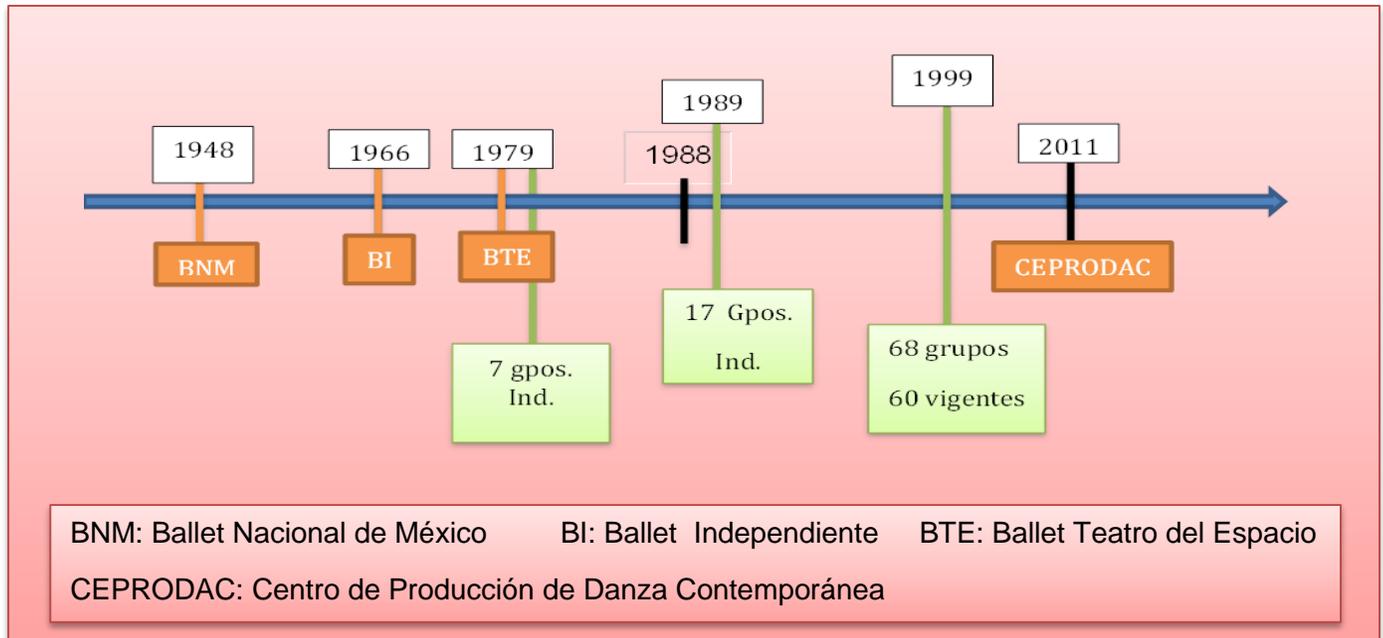
y que obtiene sus recursos básicamente a través de los apoyos emitidos por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Se manejarán los opuestos a manera de referencia analítica, entendiendo que en el campo de la danza contemporánea existen diversas modalidades de organización entre estos dos extremos.



Es importante, de igual manera, anotar que tales formas de organizarse para hacer danza tuvo una tendencia de evolución en el tiempo histórico. Fundándose primero las compañías subsidiadas, oficiales o de gran formato, y tiempo después los primeros grupos independientes. Es notorio también que el tiempo marcado por la creación del Consejo Nacional para la Cultura y la Artes primero (Conaculta 1988), y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes Fonca inmediatamente después (1989), representa un punto cronológico decisivo, en la que el número de grupos independientes se multiplicó de manera muy significativa (Rueda, 2006).

Aun cuando hubo algunos grupos que se concibieron como independientes desde la década de los años cincuenta, tal forma de organización se reprodujo de manera exponencial a partir de la creación del Fonca. La aparición de grupos independientes respondió a ciertas búsquedas artísticas, pero se vio favorecida por la lógica institucional para entregarles recursos. Se hizo posible por tanto que su

vida artística se prolongara durante más tiempo, aunque como se analiza más adelante, sus creaciones fueran intermitentes y con integrantes variables.



Resulta fundamental conocer las formas de organizarse para crear danza desde una compañía de gran formato y desde un grupo independiente. Establecer la cantidad de personas que dichos procesos implican en cada caso, la infraestructura requerida y las actividades involucradas, para llevar a cabo un proceso de creación de danza. Ello con la intención de relacionar tal proceso con las posibilidades de continuidad, constancia, estabilidad, productividad, trascendencia, posibilidad de acumulación de conocimiento y trabajo creativo, que se hacen posibles a partir del acceso a recursos económicos.

Para trabajar lo que se refiere a los creadores de danza contemporánea (las compañías de gran formato, o subsidiadas; y los grupos de pequeño formato, o independientes) fue necesario definir sus formas y estructuras de producción. Para

ello se presentan esquemas que buscan hacer visible la manera en que se integran las diferentes modalidades de compañías o grupos de danza contemporánea, de manera genérica. La intención es objetivar el proceso necesario para producir una obra de danza contemporánea, tanto en el caso de las compañías de gran formato como el Ballet Nacional de México, el Ballet Teatro del Espacio, el de los grupos independientes, como en el del Ceprodac.

Para realizar dichos esquemas se tomó en cuenta tanto el proceso de producción en sus diferentes fases (creación, producción, presentación y difusión y socialización de la obra), como los sujetos, las actividades y la infraestructura involucrada en dicho proceso.

No se pretende con ello reducir el proceso de creación a la relación de los recursos, entendiendo que el acto de creación de una obra de arte requiere de mucho más que eso. Simplemente se propone una manera posible, específica, de aproximación a un objeto de estudio particular, poniendo énfasis en ciertos elementos con fines analíticos.

Compañías de Gran Formato

En México existieron diversas compañías de danza moderna, de las cuales algunas se transformarían después en contemporánea. Pero tres de ellas destacaron como las de mayor importancia y perduraron como compañías estables y que produjeron danza de gran formato (en cuanto al número de personas involucradas, tanto en el hecho escénico como en el proceso de producción coreográfica): el Ballet Nacional de México (1948-2006), el Ballet Independiente fundado en 1966 y aún existente, y el Ballet Teatro del Espacio (1979-2009). El INBA asumió la entrega constante de recursos para estas tres compañías, y con el paso de los años, en el campo de la danza, fueron reconocidas como las compañías oficiales, o las “subsidiadas”, debido a la lógica institucional con la que recibían los recursos del INBA.

La primera de ellas en fundarse fue el Ballet Nacional de México, que surgió en 1948 bajo la dirección de Guillermina Bravo, y dejó de existir en 2006, con lo que sumó 58 años de vida activa y productiva. Raúl Flores Canelo creó el Ballet Independiente en 1966, compañía que hasta 2016 siguió vigente, con lo que suma una actividad de 50 años. Y por último Michel Descombey y Gladiola Orozco se separaron del Ballet Independiente y crearon el Ballet Teatro del Espacio en 1979, compañía que se mantuvo activa hasta el año 2009, sumando 30 años de actividad dancística como tal.

Estas tres compañías fueron reconocidas en el campo de la danza en México como pilares de la danza contemporánea. Entre otras cosas por su aportación artística y estética, así como por los centros de formación que consolidaron en sus años de

existencia. Espacios que lograron conquistar un lugar de gran prestigio en el gremio de la danza; a los que se les identificó como estables, en los que continuamente se crearon coreografías, y se formaron bailarines que aspiraron a integrarse a los elencos de dichas compañías. La exigencia y la formalidad con la que trabajaron en sus centros de formación los hizo ser reconocidos como escuelas de alto prestigio y gran nivel técnico. Alberto Dallal escribió lo siguiente al respecto: “Desde la perspectiva técnica, las deficiencias de los sistemas organizativos nacionales en la impartición de los conocimientos y dominios de la danza habían impedido que existiese un contingente de cuadros dancísticos bien pertrechados y preparados para recibir las nuevas corrientes. Muchos jóvenes al mismo tiempo se enfrentaron a la expansiva libertad que la danza contemporánea ofrece, pero algunos de ellos carecían de una estructura corporal y del adiestramiento muscular que les permitiera penetrar en este interesante mundo del tanteo y la experimentación creativos. Sólo en determinados núcleos de enseñanza – el Colegio del Ballet Nacional de México, la escuela del Ballet Teatro del Espacio, etcétera- se garantizaba -y se garantiza- la racional preparación de los estudiantes para “contender” con ese complejo y bello desafío que es la danza teatral de concierto.”(Dallal,1997,p.272)

Las tres compañías compartían ciertas características en cuanto a la manera en que se organizaban para producir una obra coreográfica. Más allá de lo estético se distinguieron por organizar su trabajo de forma menos jerárquica que las compañías de ballet clásico, en cierta medida con una visión más colectiva, en la que se involucraba la participación de toda la compañía, y en donde se abrían ciertos

espacios para que algunos intérpretes participaran de la creación, si bien la voz principal siempre fue la del coreógrafo/director de la compañía; distinto a lo que sucede en las compañías de danza clásica que funcionan con una estructura totalmente jerárquica y vertical. Así lo refiere Dallal: “Los integrantes del grupo asumirán una actitud abierta a la libre expresión de las ideas y de las formas, tanto como un más flexible sistema de organización interna colectiva.”(Dallal,1997,p.160)

La estabilidad que estas compañías lograron conquistar, hizo posible que trascendieran y sobrevivieran a los constantes cambios de administraciones de las instituciones responsables de entregarles recursos. Su estabilidad y producción continua hizo posible finalmente, el desarrollo artístico y creativo, su reproducción a través de las generaciones, e inclusive su evolución estética.

Se presenta a continuación un esquema que ilustra algunos aspectos necesarios para llevar a cabo un proceso de creación, en una compañía de gran formato o “subsidiada”. Con el objetivo de representar gráficamente las actividades, personas y espacios involucrados en el hecho creativo que realizan. En la parte superior se encuentra un recuadro que contabiliza aproximadamente 40 personas involucradas en los quehaceres de las compañías; pues si bien en diversos programas de mano tanto del Ballet Nacional de México, como del Ballet Teatro del Espacio se pueden contabilizar entre 15 y 20 bailarines, hay mucho más actividades que realizar para poder completar el proceso de creación en todas sus etapas.

Y precisamente una de las diferencias notorias entre las dos formas de organización que aquí se propone analizar, es la infraestructura estable con la que cuentan las

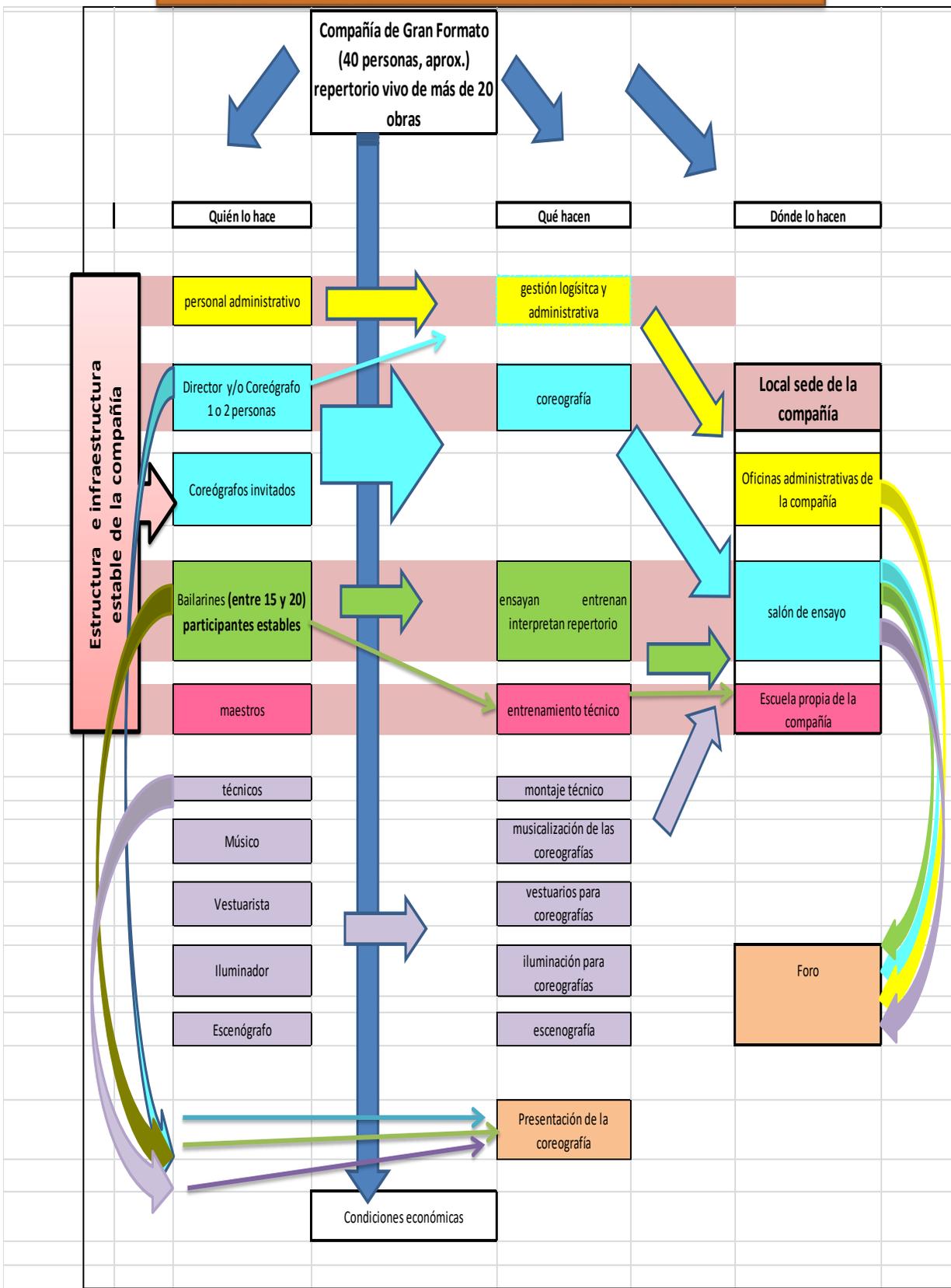
grandes compañías, y que posibilitan un proceso de creación en condiciones de estabilidad, continuidad y acumulación de conocimiento y de creatividad.

El número concreto (40 personas) se toma de dos referencias encontradas, y coincidentes. Por un lado se retoma lo que Guillermina Bravo le comenta a Rosario Manzanos, periodista y crítica de danza, en una entrevista originalmente publicada en 1994 en la revista Proceso (Manzanos,1994). En ella Guillermina Bravo se refiere al traslado de su compañía al Estado de Querétaro, para crear el Centro Nacional de Danza Contemporánea. En ese momento, refiere, se fueron 40 personas del D.F. a Querétaro para poder instalar su compañía.

En el sitio digital especializado en historia del arte en México, Artes e Historia México, se registra que el Ballet Teatro del Espacio está “conformado por alrededor de 40 personas entre bailarines, directores, coreógrafos, maestros, técnicos y personal administrativo” (Artes e Historia México http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=15&id_doc=153).

El hecho de que ambas cifras coincidan es significativo, por eso se incluyó tal número, aunque se entiende que lo que aquí se esquematizó tiene la intención de establecer parámetros y nociones que permitan clarificar y avanzar en la investigación, y no pretende establecer formas únicas e infalibles de organización de las compañías.

Proceso de creación y producción de las compañías de gran formato



Elaboración Mónica Rueda

Los grupos independientes o de pequeño formato

A finales de la década de los 70 y durante los años 80 surgió una generación de jóvenes que quisieron probar nuevas formas de creación, organización y entrenamiento para hacer danza. Si bien varios de ellos completaron sus formaciones en las escuelas de las compañías subsidiadas, tenían claro que no querían integrarse como parte de sus bailarines, y más bien querían innovar tanto en sus creaciones, como en la manera de organizarse.

Se fundaron pequeños colectivos, con estructura participativa y horizontal. Dichos colectivos fueron reconocidos en el gremio de la danza como grupos independientes, en oposición a las compañías subsidiadas, haciendo referencia tanto a su independencia creativa, como al hecho de que ellos no recibían subsidio del INBA.

Esta nueva generación empezó su obra con mucha libertad de experimentar nuevas rutas creativas, sin ingresos económicos constantes, y sin infraestructura propia. Tanto por sus necesidades de experimentación y renovación artística, como por las condiciones inciertas de los recursos económicos a los que podían acceder, se conformaron agrupaciones menos numerosas, pero con un fuerte sentido de identidad colectiva.

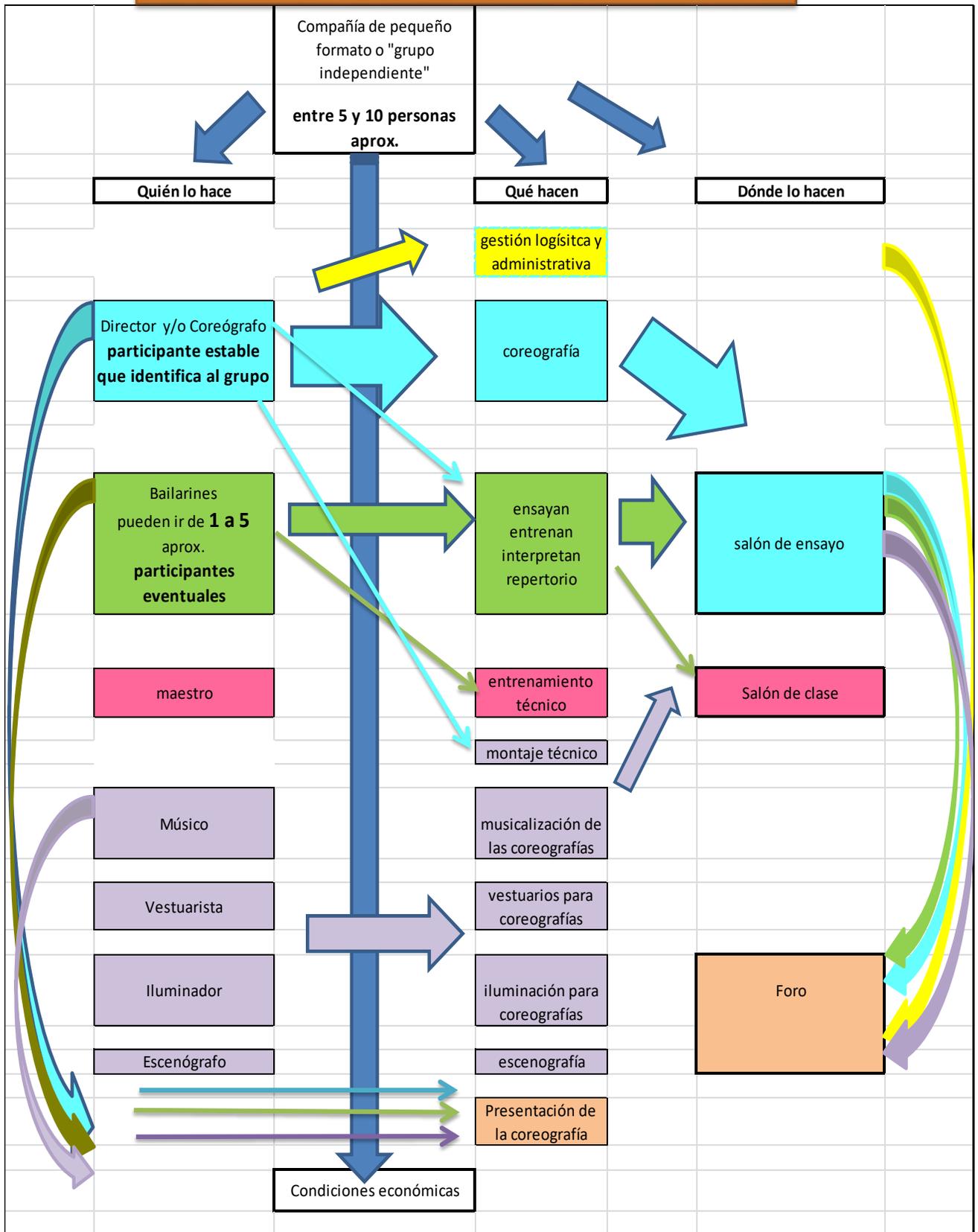
Muchos de estos grupos independientes recibieron apoyo de la Coordinación Nacional de Danza del INBA y de la UNAM, en forma de préstamo de espacios

para entrenar y ensayar en instalaciones de las escuelas profesionales de danza del INBA, y en salones de danza de la UNAM; así como becas para tomar cursos de profesionalización, o ciertos apoyos no formalizados para sus producciones coreográficas.

Estos grupos caracterizaron por su libertad creativa, y de organización, al ser pequeños colectivos auto gestionados y con posibilidades organizarse según las necesidades impuestas por las circunstancias, sin estar apegados a ninguna instancia burocrática, administrativa o de instalaciones propias.

Se presenta a continuación un esquema en el que se muestra qué actividades realiza cada integrante de un grupo independiente en el proceso de creación de una coreografía y qué infraestructura resulta necesaria.

Proceso de creación y producción de un "Grupo de Pequeño Formato"



Elaboración Mónica Rueda

Es importante hacer notar que desde ambas maneras de organizarse para hacer danza, prácticamente se realizan las mismas actividades; sólo que desde el grupo de pequeño formato no se cuenta con infraestructura, instalaciones propias, ni personal administrativo y de gestión. Estos elementos se relacionan con la posibilidad de crear danza con constancia y continuidad, y por lo tanto con la posibilidad de acumulación de conocimiento sobre una manera en particular de crear danza y de transmitirlo.

El CEPRODAC

Una tercera manera de organizarse para crear danza en México, se da dentro de la fórmula propuesta por la Coordinación Nacional de Danza del INBA en conjunto con el Conaculta, en 2011, al crear el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac).

El Ceprodac se funda como una propuesta institucional para generar un espacio estable desde el cual se produzca danza contemporánea de manera constante, y en las mejores condiciones en cuanto a recursos. Sin embargo es importante hacer énfasis en que el espacio institucional se plantea como estable, aun cuando se diseña con una estructura en la que todos sus participantes son itinerantes o cambiantes.

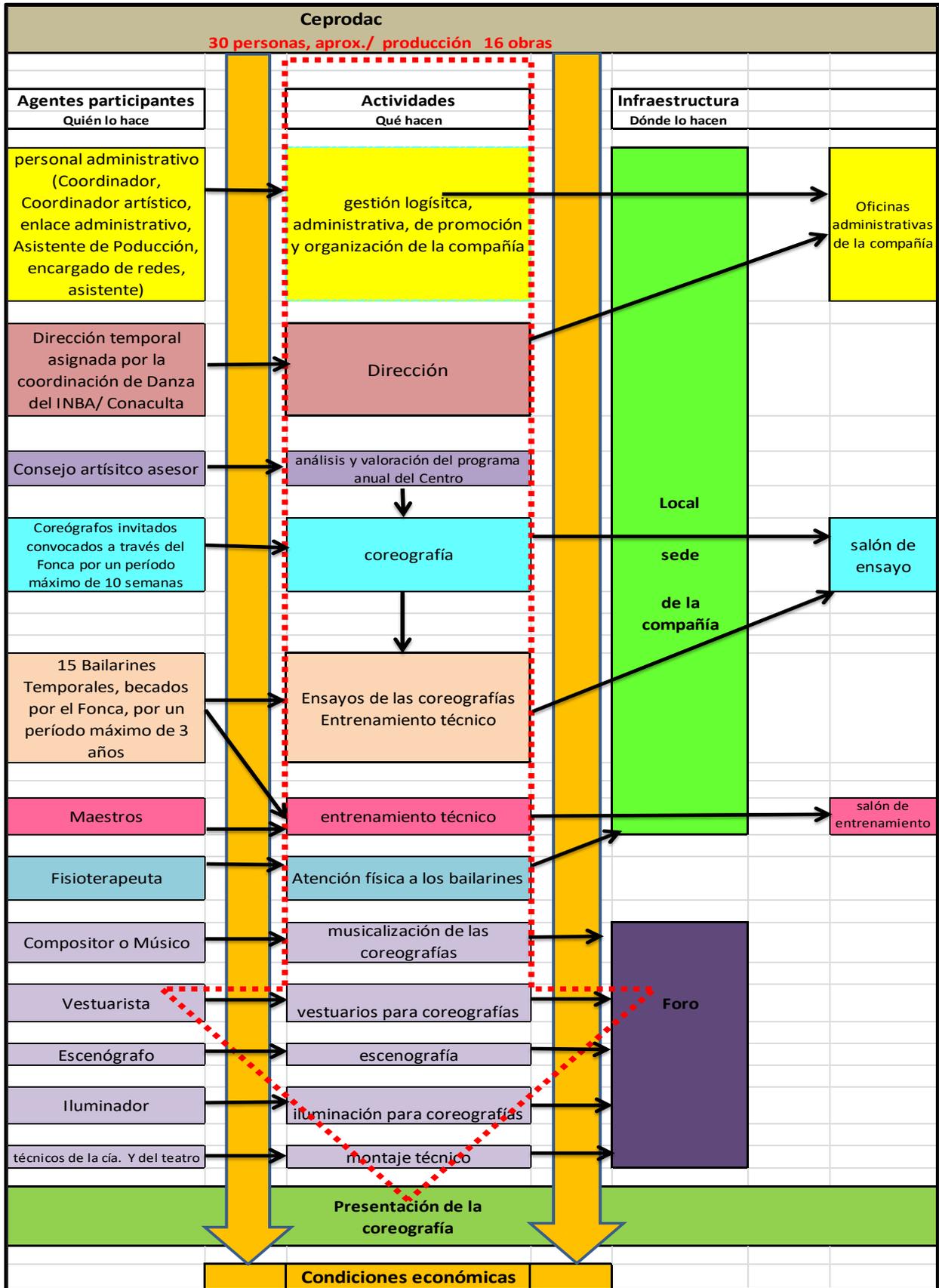
Es un centro de producción oficial, que cuenta con un director artístico y otro ejecutivo elegidos por un comité y renovados cada cierto tiempo. El primer director (2011-2016) permaneció como tal durante 5 años. El centro cuenta con un conjunto de bailarines, contratados por un período de entre dos y cuatro años; y las actividades se realizan en instalaciones (salones de danza y oficinas) que el Conaculta y la Coordinación Nacional de Danza asignaron para tales fines.

Se emiten convocatorias abiertas, desde el Fonca, para realizar concursos para elegir a los bailarines que serán seleccionados para formar parte del Ceprodac, y como sueldo recibirán una beca del Fonca.

Se emiten también ese mismo tipo de convocatoria para seleccionar a coreógrafos que propongan un proyecto creativo a realizar con los bailarines. Dichos coreógrafos

sólo pueden participar para trabajar en una coreografía, durante un tiempo establecido (de máximo dos meses y medio), con los bailarines que en ese momento formen parte del Ceprodac.

El centro ofrece también un programa de formación continua para bailarines profesionales externos al Centro de Producción. Y maneja recursos para producciones que se llevan a foro con los distintos participantes en turno.



2.3 La política cultural como proceso vinculado al desarrollo de la danza contemporánea

Como ya se ha planteado el concepto de política cultural puede ser muy amplio. Es de mi interés por tanto acotar el uso de dicho concepto, para aclarar las maneras de aproximación al problema de investigación. Es decir, en aras de entender qué relación se establece entre la política cultural implementada a partir de 1988, y las condiciones de producción de danza contemporánea en México, se vuelve necesario retomar ciertos elementos concretos de la política cultural. A partir de los mismos se puede reconstruir el proceso de implementación de lineamientos que definen las instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea en México, y que se van consolidando como políticas culturales.

Retomo entonces, con esa intención, la definición que propone Tomás Ejea quien, con el interés de conocer lo que tiene que ver con el fomento a las artes, plantea abordar el estudio de la política cultural como “la lógica institucional por medio de la cual los actores sociales intervienen en el proceso de toma de decisiones y de distribución de los recursos”(Ejea,2009,p.19) destinados a la creación artística, en este caso a la creación de danza contemporánea.

Dicha definición brinda la posibilidad de abordar el concepto de política cultural no como un hecho dado, sino como un proceso, que a partir de la puesta en relación de agentes que disputan objetos de interés, van definiendo estrategias y lógicas de reproducción dentro de un campo determinado; haciendo así más visibles los efectos que dichas estrategias van generando en la configuración del campo. Se puntualizó entre quiénes suceden qué cosas, cuándo y dónde, en el proceso de

establecimiento de un proyecto de política cultural determinado y su relación con el campo de la danza contemporánea.

Se partió del principio de que, en el proceso de toma de decisiones relacionadas con la distribución de los recursos, intervienen diversos agentes sociales desde diferentes esferas de acción, dentro del campo de la danza. Y siguiendo con la intención de ir acotando, los agentes sociales que se tomaron en cuenta por su trascendencia para el interés de la investigación son los siguientes:

- Los creadores de danza contemporánea: Las compañías de gran formato o subsidiadas (BNM, BTE, BI); los grupos de pequeño formato o independientes
- Las instituciones responsables del desarrollo de la danza: principalmente la Coordinación Nacional de Danza del INBA; el Fonca en los programas de convocatoria abierta que consideran danza; y el Ceprodac.
- Las instituciones gubernamentales responsables de la cultura: El INBA, el Conaculta. A manera de contexto, como las grandes instituciones que van delimitando los objetivos generales de cada gobierno en lo al desarrollo de las artes.

Los procesos en los que se profundizó para indagar sobre política cultural fueron los siguientes:

- Los mecanismos que organizaron las tomas de decisión
- Las tomas de decisión a partir de las cuales se distribuyeron recursos
- La lógica institucional con la que se organizaron los dos anteriores

Todo ello conformó esferas de acción distintas que al momento de ponerse en relación, fueron configurando lineamientos institucionales que se fueron consolidando como política cultural. Cada esfera de relación funciona desde campos de intereses diferentes y con lógicas de acción distintas. Por lo que se reconstruyó a partir de dicha complejidad el proceso de tomas de decisión que finalmente fue teniendo efectos en las condiciones de posibilidad de la creación de danza. La figura que se muestra a continuación, ilustra la relación que existe entre las diferentes esferas de acción del campo de la danza. Y cómo a partir de los distintos intereses y acciones de los agentes sociales que intervienen en cada una de ellas, se va configurando la política cultural responsable del desarrollo de la danza.

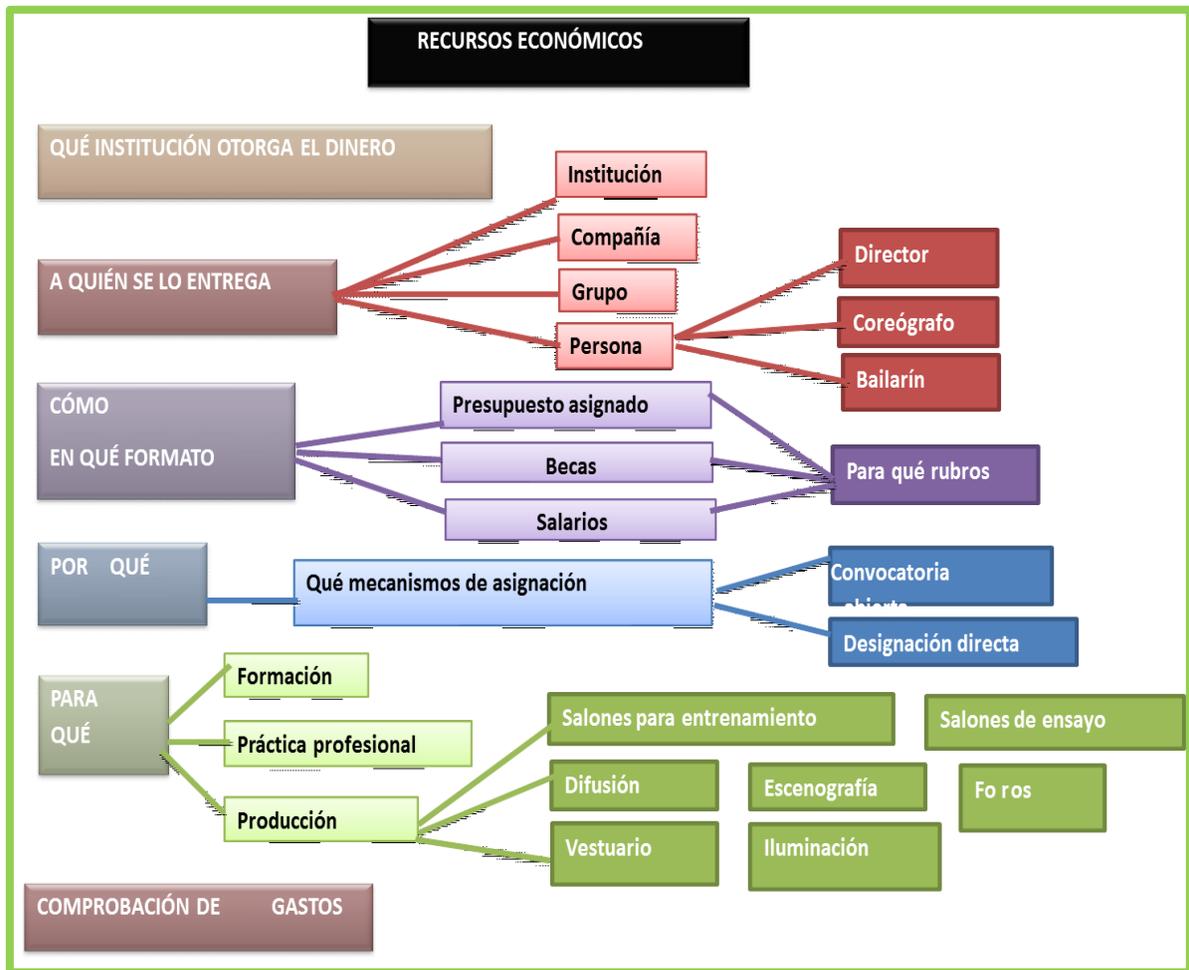
La política cultural como proceso.

Esferas de relación entre los elementos constitutivos de la política cultural vinculada con danza



Elaboración Mónica Rueda

En lo que se refiere a los procesos a indagar, el de la distribución de recursos resultó fundamental. A continuación se presenta un esquema que plantea algunos ejes organizadores para el análisis de la distribución de los recursos para crear danza. Identificar dichos elementos organizadores de la distribución de recursos permitió observar la manera en que la forma de entregar recursos para la creación de danza se fue transformando a partir de 1988, y cómo la manera de tomar decisiones se generalizó en las distintas instituciones responsables del desarrollo de la danza en México.



Elaboración Mónica Rueda

2.4 Agentes participantes en las toma de decisiones vinculadas a la danza contemporánea.

Los agentes que conforman el campo de la danza contemporánea se distinguieron en el presente trabajo por su forma de organizarse para hacer danza (grupos independientes/ compañías de gran formato). Ello tomando como referencia siempre la creación de su compañía o grupo de danza.

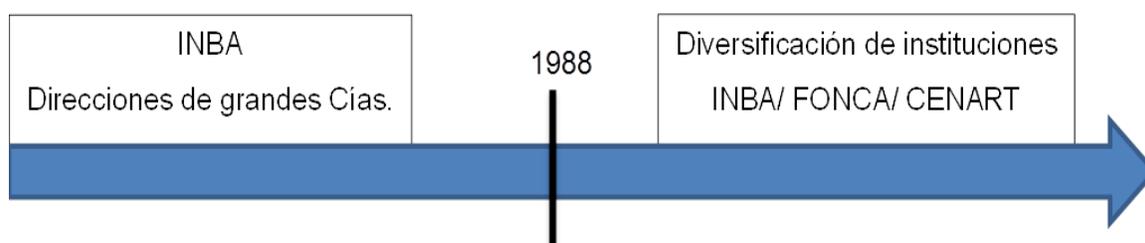
Se consideró a agentes que participen en las siguientes actividades relacionadas con la creación de danza:

- Funcionarios en las instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea
- Directores de compañías de danza contemporánea
- Bailarines de danza contemporánea
- Coreógrafos de danza contemporánea
- Maestros de danza contemporánea

Se analizó la forma de tomar decisiones con el objetivo de identificar de qué manera participan los diferentes agentes, en las instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea, en la distribución de recursos y los espacios para crear danza.

Se tomó como punto de inflexión la política cultural implementada a partir de 1988-1989, ya que podemos observar un importante cambio en la configuración de las instituciones responsables de desarrollo de la danza, pues a partir de dicho proyecto se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, su brazo financiero el Fonca;

el Centro Nacional de las Artes y más adelante el Ceprodac. Cada una de estas nuevas instituciones tendrá un efecto de reconfiguración en el campo de la danza en México. Si bien se consideraran algunos datos sobre otras instituciones, como la UNAM o el Departamento, luego convertido en Secretaría de Cultura del Distrito Federal, que por momentos fueron claves para el desarrollo de la danza contemporánea.



Fue necesario identificar espacios de toma de decisiones en las instituciones responsables del desarrollo de la danza contemporánea; así como identificar quienes participaron en ellas.

Los espacios de toma de decisiones que se consideraron fueron los siguientes:

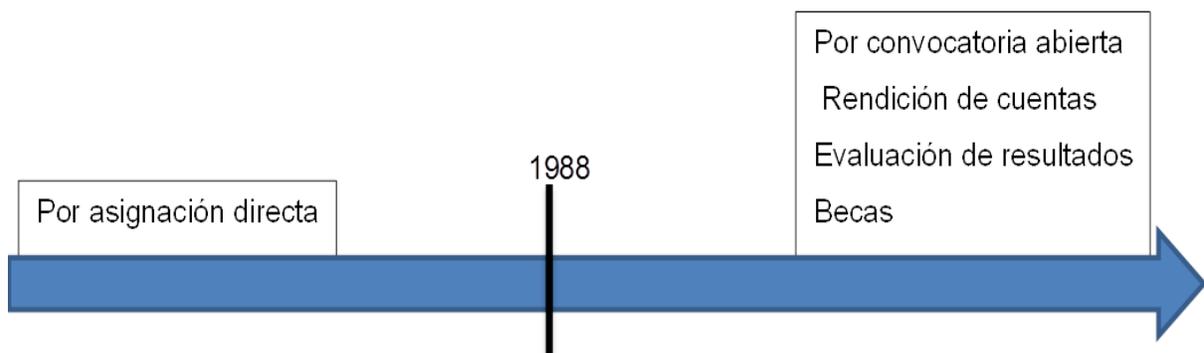
- ↪ Coordinación Nacional de Danza (INBA): consejos y puestos de poder
- ↪ Fonca: Consejos y jurados
- ↪ Cenart
- ↪ Ceprodac

De igual manera fue necesario identificar los mecanismos con los que se tomaron las decisiones en relación con los siguientes rubros:

- ↪ Distribución de recursos económicos

- ↻ Distribución de espacios de presentación
- ↻ Distribución de espacios para desarrollar el trabajo creativo
- ↻ Distribución de espacios de formación y entrenamiento dancístico.

Una de las maneras en que la política cultural ha tenido impacto directo sobre la creación de danza ha sido en la transformación de la lógica institucional para asignar recursos para el desarrollo de la danza, que pasó de asignación directa y discrecional, a concursos por convocatoria abierta, con requisitos establecidos, con exigencia de rendición de cuentas, y resultados, con carácter temporal delimitado, y mayormente en forma de becas.



Los criterios que se investigaron en relación con la distribución de recursos fueron:

- ↻ Duración de los períodos en los que se entregan recursos (exigencia de resultados a corto, mediano o largo plazo)
- ↻ Posibilidad de generar estabilidad en la conformación de los grupos de danza, a partir de la constancia de la entrega de recursos

- ↻ Formación de nuevas generaciones dentro de las compañías, como proceso de continuidad del trabajo creativo, y de reproducción de una manera particular de hacer danza contemporánea.
- ↻ Recursos asignados de manera individual o colectiva.
- ↻ Recursos asignados para creación, producción, promoción, presentación de obra.

CAPÍTULO 3

LA DANZA CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO, Y SU RELACIÓN CON LA POLÍTICA CULTURAL



2



3

² <http://galeon.hispavista.com/guillerminabravo/img/ima6>

³ El adiós. Ballet Teatro del Espacio. 2009. Archivo Cenidi Danza José Limón

El establecimiento de cierta política cultural responsable del desarrollo de la danza, es el resultado de la relación que se da entre los intereses de quienes administran los recursos para producir danza desde las instituciones oficiales y las necesidades de los creadores de danza. En esa puesta en relación de intereses y necesidades entre artistas, gestores de las instituciones y administradores de recursos, se van tomando decisiones, creando instituciones y formalizando lógicas para la entrega de recursos. Todo ello en conjunto genera condiciones posibles para la producción de danza, e inclusive se vuelve un factor influyente para la creación de un nuevo estilo artístico.

Particularmente la danza contemporánea surge en el contexto de un campo con una estructura institucional establecida por quienes fueron los creadores de la danza moderna. A los creadores de la danza moderna les tocó fundar los primeros espacios para profesionalizar su práctica. Esos espacios se tornaron con los años en las primeras instituciones responsables del desarrollo de la danza mexicana. De tal manera que ya en esos espacios establecidos, a finales de los años cincuenta en México, la danza moderna se fue transformando en contemporánea.

En el presente capítulo se narra cómo surgió la danza contemporánea, registrando sobre todo qué formas de organizarse para producir danza se generaron a partir de la relación de intereses y necesidades que se dio entre los grupos y compañías; y las condiciones para asignar recursos, foros, y espacios de formación determinadas desde las instituciones oficiales. Es decir, cómo se fue consolidando la estructura institucional del campo profesional de la danza contemporánea.

El capítulo inicia con el recuento de cómo hubo una generación de creadores que antecedió a la danza contemporánea, a la cual le tocó instituir los primeros espacios estables para su quehacer dancístico. De cómo la lógica institucional para entregar el financiamiento para la danza se fue formalizando, al tiempo que su práctica se fue profesionalizando. Se posibilitó de tal manera la creación de danza con los recursos necesarios para mantener a una compañía estable, con una vida creativamente activa y productiva; con la disposición de un espacio físico para sus actividades, conformándose así la generación pionera de la danza contemporánea.

Continúa registrando el surgimiento de la generación siguiente que, en rebeldía a las compañías subsidiadas, en la década de los años 80 se establece como la generación de los reconocidos como grupos independientes. Dicha generación se estableció en el contexto institucional de una estructura heredada de la generación pionera.

La responsabilidad e injerencia del INBA en el desarrollo de la danza contemporánea fue muy importante por ser la principal institución del Estado, cuya actividad se concentra en el fomento, creación, desarrollo y difusión del arte. Además, como parte de dicha institución, se creó un espacio estructurado cuyo objetivo específico fue el desarrollo y fomento de la danza (que actualmente existe como la Coordinación Nacional de Danza).

Por ello a lo largo del capítulo se profundizó en la historia de dicha institución, como eje central, en lo relacionado con la gestión de la danza contemporánea. Aunque a lo largo de la historia de dicho género de danza escénica en México, los intereses y las necesidades de quienes producen danza contemporánea, han sido gestionados

y resueltos a través de distintas instituciones, y la entrega de recursos para financiar la producción de coreografías se ha hecho de diferentes maneras. Por lo que se incluyó la intervención de algunas otras instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana, el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), sólo en momentos destacados en los que resultaron de primordial importancia para la aparición o consolidación de espacios para la danza contemporánea.

Se pretende a lo largo del capítulo hacer visible cómo a partir de la puesta en relación entre intereses y necesidades de quienes crean danza, y las instituciones vinculadas a dicha actividad, se logra la consolidación de un nuevo campo profesional. En él se generan y transforman estrategias de producción de danza, y de formas de existir como compañía, que se van ajustando a las condiciones establecidas por las lógicas institucionales para entregar los recursos.

Para entender la consolidación del campo profesional de la danza contemporánea se expone información sobre la creación de escuelas; de temporadas en foros; de espacios de visibilización y generación de prestigio, como el Premio Nacional de Danza; y del surgimiento de espacios de organización gremial.

Todo ello con el objetivo de poder dar cuenta de las transformaciones que tuvo la política cultural vinculada con la danza contemporánea en México, y qué impacto tuvo en las condiciones para crear coreografías. Así como en las posibilidades reales con las que contaron las compañías de danza, a partir de la transformación en la lógica institucional para entregar recursos que se estableció con la creación del Conaculta y del Fonca.

3.1 El antecedente: la danza moderna mexicana. La conformación de un nuevo campo profesional para la danza.

EL CONTEXTO INSTITUCIONAL PARA EL NACIMIENTO DE LA DANZA MODERNA MEXICANA

Como ya se mencionó en el primer capítulo, la búsqueda estética de la danza moderna surge como una postura frente a la ya establecida danza clásica, que era hasta entonces lo que existía como danza escénica profesional. Dicha búsqueda se da a comienzos del siglo XX. El caso de México es muy particular, pues dicha búsqueda estética y artística encuentra un contexto histórico y político de un país que se encuentra en reformulación de sus instituciones políticas y educativas. El contexto establecido después de la Revolución, en el que se comenzaban a reorganizar las nuevas instituciones políticas, con un fuerte interés en construir y difundir una nueva identidad nacional.

La danza moderna representaba pues, por sus posibilidades expresivas, una vía fecunda y fructífera para ir en la búsqueda de tal identidad auténtica y nacional, y difundirla. Como tal, la danza moderna mexicana, nació ávida de originalidad y personalidad propia. En todos los textos que la definen se encuentran constantes referencias a una profunda búsqueda de crear un lenguaje original, auténtico y mexicano. Esa trascendencia de “lo original y nacional” iba más allá de la danza, y era común a todas las manifestaciones artísticas y culturales en ese momento en México. Así lo expresa un importante compositor de la época, muy cercano al

movimiento de danza moderna mexicana, Carlos Jiménez Mabarak, quien externa que “en 1935 hubo en México una epidemia de originalidad: *Los artistas teníamos la manía de considerar que todo estaba bien si era original.*”(Tibol,1982,p.8)

Es importante también ubicar que hasta principios del siglo XX, no existían instituciones oficiales que se ocuparan específicamente y de manera especializada en el desarrollo de la danza profesional en México. Existía danza clásica que se desarrollaba en academias particulares, y que no constituía todavía un campo profesional como tal. La organización del Estado Mexicano que se fue configurando a partir de la Revolución Mexicana en 1910 incluyó instituciones cuya responsabilidad fue primero el desarrollo educativo. En un segundo momento se crearon Departamentos y Coordinaciones de dichas instituciones, cuya responsabilidad específica fue la preservación y desarrollo cultural, así como artístico del país. Dichas instituciones fueron conformando el Subsector Cultura (OEI,1999). “La consigna de la posrevolución fue tierra y escuelas, porque la escuela era la frontera que había que traspasar para acariciar la palabra justicia. De la escuela y de la cultura dependía la posibilidad de ser nación, de forjar patria, como diría Manuel Gamio, en 1916”, escribe Lucina Jiménez en su libro Democracia Cultural (Berman y Jiménez,2006,243).

Durante el gobierno de Álvaro Obregón, en 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública, con los Departamentos de Bellas Artes y Bibliotecas. El Departamento de Bellas Artes de la SEP se fundó con el objetivo de atender la educación artística (dibujo, música, y gimnasia) de niños y adultos. En 1934 con la preocupación de atender la necesidad de alfabetización y fomento a la lectura, el gobierno creó el

Fondo de Cultura Económica. Luego, una red de librerías con la idea de contar con un sistema de distribución de tales publicaciones, con la creación en 1982 de las librerías Educal.

En 1938, se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, cuya responsabilidad se estableció principalmente en torno a la conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural. En 1941, se creó la Dirección General de Educación Extraescolar y Enseñanza Estética; y finalmente en 1946 se constituyó la que sería hasta 1988 la mayor institución dedicada específicamente al desarrollo, fomento y conservación de las artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

LA DANZA MODERNA: ORIGINAL Y NACIONALISTA. UNA GENERACIÓN QUE FUNDÓ LOS PRIMEROS ESPACIOS INSTITUCIONALES PARA LA DANZA.

Antes de que se creara el INBA en 1946, existía el Departamento de Bellas Artes, que dependía de la Secretaría de Educación Pública. Dicho Departamento tuvo a su cargo la creación de las primeras escuelas de danza oficiales. Así lo refiere en su libro *Danza y Poder*, Margarita Tortajada, quien relata que en 1931 se fundó la Escuela de Plástica Dinámica que un año después se transformó en la Escuela de Danza, que luego sería la Escuela Nacional de Danza. (Tortajada, 1995, p.28) Podemos ubicar entonces el primer espacio institucional para la danza en México, con la creación de la Escuela Nacional de Danza.

Pocos años después se inicia el movimiento de danza moderna en México con la llegada de dos personalidades norteamericanas, quienes resultarían fundamentales para el campo de la danza profesional mexicana: Waldeen y Anna Sokolow. Ellas son apoyadas por el Departamento de Bellas Artes, como un proyecto alternativo a la Escuela Nacional de Danza. “El Departamento de Bellas Artes promueve en 1940 la creación de dos compañías de danza moderna, ambas con el nombre de Ballet de Bellas Artes. [...] A partir de ese momento hay un enfrentamiento entre las dos corrientes artísticas, por un lado el ballet clásico de la END y su compañía, el Ballet de la Ciudad de México (1943); por otro, la de los bailarines y coreógrafos de la danza moderna.” (Tortajada, 1995, p.29)

Anna Sokolow formó parte en Estados Unidos de la Compañía de Martha Graham. “Paralelamente formó el grupo Dance Unit, en el que creaba sus propias obras, todas con contenido de crítica social y propuestas artísticas

novedosas.”(Tortajada,1995,p.107) En 1939 Carlos Mérida asistió a una de sus presentaciones y logró que el Departamento de Bellas Artes la invitara por primera vez a México. Sokolow se presentó con su compañía en el Palacio de Bellas Artes con mucho éxito. Al año siguiente comenzó a trabajar en México, en donde se le dio la posibilidad de continuar el trabajo que ya había comenzado a realizar en su país de origen. Aquí reunió a varios bailarines y junto con varios artistas e intelectuales formó el patronato La paloma azul, a través del cual financió a su grupo. El trabajo del grupo de Sokolow fue impulsado por un trabajo colaborativo de artistas provenientes de diversas disciplinas, entre los que se encontraban músicos, coreógrafos, escenógrafos, poetas, muchos españoles exiliados por la Guerra Civil Española y la represión de la dictadura de Francisco Franco. En opinión de Tibol, el trabajo de Sokolow “había encontrado un terreno fértil pues la concurrencia interdisciplinaria se había dado ya desde principios de los treinta en el grupo de las hermanas Campobello.”(Tibol,1982,p.19)

Me parece interesante resaltar el registro que se hace de ciertos aspectos sobre la manera en que una figura tan importante, y reconocida como pionera de la danza moderna en México, enfrentó la producción de sus coreografías. En la siguiente cita Raquel Tibol, narra cómo Sokolow tuvo la oportunidad de producir sus obras de manera semi-independiente, creando un patronato en el que participaban artistas e intelectuales diversos que colaboraban creativa y económicamente para producir sus coreografías, sumando su apoyo a lo recibido por el gobierno. Deja registro también de la temprana percepción de que la relación de los coreógrafos con el INBA ha sido excesivamente burocrática y poco efectiva. Tibol lo refiere de la

siguiente manera: “En México las dificultades burocráticas han sido la enfermedad precoz y crónica de los grupos oficiales de ballet. La Sokolow trató de evadir el mal y fue como empresa semiindependiente que se presentaron los primeros ballets modernos creados por ella.”(Tibol,1995,p.19) Sokolow logró atraer un trabajo de colaboración entre músicos, escenógrafos, coreógrafos y artistas diversos. Entre ellos del poeta español José Bergamín, quien, según documenta Tibol, “llegó a poner dinero de su bolsa para poder levantar el telón en el antiguo Teatro Fábregas.”(Tibol,1995,p.19)

Otro registro sobre Sokolow y su grupo, es el escrito por Tortajada, en el que se sintetizan dos aspectos muy importantes para la materia que aquí nos ocupa, que es el de la relación compleja que se da entre intereses artísticos, institucionales y condiciones de producción, que dan como resultado, tanto los lineamientos con los que se define la política cultural, como las condiciones posibles para producir danza. Tortajada describe cómo la falta de recursos, derivada entre otras cosas de la toma de decisiones cambiantes de un sexenio a otro, frenó la producción de danza del grupo de Sokolow, a pesar de tener posibilidades, necesidades e intereses artísticos vivos. Y resalta también, cómo a pesar de no poder seguir con su producción coreográfica, la labor de Sokolow generó un movimiento artístico que siguió avanzando más allá de su grupo, a través de sus integrantes. Quienes se volvieron más adelante, personalidades claves en la afianzamiento del campo de la danza mexicana consolidándola como una actividad profesional. Tortajada lo narra así: “A pesar de que el equipo de trabajo tenía enormes posibilidades para seguir con su labor, [...] se presentaron problemas internos y el patronato se desintegró.

Además con el cambio de sexenio el Departamento de Bellas Artes les retiró su apoyo. Sin embargo se había dado el primer paso. Se había creado el grupo de las “sokolovas”; muchas de ellas llegaron a ser grandes figuras de la danza, como Ana Mérida, Rosa Reyna, Martha Bracho, Raquel Gutiérrez, y Carmen Gutiérrez. Anna Sokolow les había descubierto un universo nuevo. Habían vivido la danza académica profesional, conocieron el uso de temáticas populares para la creación, habían estado en contacto con los grandes artistas de la época quienes les ayudaron a formar su propio concepto de danza moderna como el camino que se debía seguir para expresarse y crear. Una danza sin virtuosismo, sino fruto de la propia necesidad expresiva. Ya sin Anna Sokolow, las sokolovas continuaron trabajando unidas. [...] Y aunque tuvieron también algunas funciones, ya no alcanzaron la trascendencia de 1940”(Tortajada,1995,p.112)

Una gran figura pionera de la danza moderna mexicana fue Waldeen, quien se presentó por primera vez en México, en 1934, como parte de la compañía de Michio Ito. En 1939 el Departamento de Bellas Artes la invitó como solista y ella ofreció sus obras con un estilo definido ya como danza moderna. “Waldeen había tenido una formación académica dentro del ballet, y después entró en contacto con la escuela alemana de danza, la otra corriente que dio origen a la danza moderna mundial.”(Tortajada,1995,113)

Al igual que Sokolow, Waldeen generó en un grupo de alumnas un impulso que posteriormente las llevaría a la creación de nuevos espacios institucionales para la danza moderna mexicana. En ambos casos su actividad fue posible en primera

instancia por el auspicio económico de Celestino Gorostiza, quien era el director del Departamento de Bellas Artes. A través de la entrega de recursos hizo posible que un grupo de ex alumnas de la Escuela Nacional de Danza se dedicara a participar de la creación coreográfica de Waldeen. En el libro *Danza y Poder* de Margarita Tortajada narra que entre las alumnas de la Escuela Nacional de Danza que se integraron al trabajo con Waldeen se encontraban Guillermina Bravo, Lourdes Campos, Amalia Hernández y Josefina Lavalle, quienes se habían salido de la escuela por problemas con Nellie Campobello. “El grupo se había ido a estudiar con Estrella Morales; a esta escuela llegó un telegrama de Gorostiza (Jefe del Departamento de Bellas Artes) avisándoles que las visitaría una maestra norteamericana para formar un grupo auspiciado por el Departamento de Bellas Artes.”(Tortajada,1995,p.113) Waldeen inició los ensayos con un grupo conformado por una selección de 20 bailarines, para crear el repertorio que debía presentar en Bellas Artes el 10 de noviembre de 1940.

Artísticamente las creaciones de Waldeen se sumaron a la consolidación a una época muy importante para el desarrollo de la danza, pues a partir de sus coreografías se identifica el período nacionalista de la danza moderna mexicana. Sus obras materializaron el interés cultural del momento de generar arte que permitiera una nueva imagen nacional, a partir de la danza moderna. Margarita Tortajada lo documenta de la siguiente manera: “Con *La Coronela* (1940), obra que abre un parteaguas en la historia dancística mexicana, Waldeen es considerada la iniciadora del movimiento nacionalista en la danza. De hecho el nacionalismo ya había llegado anteriormente, pero ella lo manejó dentro del lenguaje moderno de la

danza, un lenguaje que logró convencer y conmover porque abría las posibilidades reales de creación y recreación de la cultura popular. [...] Waldeen adquirió fuerza en el grupo de artistas que la rodearon, que tenían muy clara su búsqueda de un arte nacional con identidad propia y que podría ser un arma de lucha social.”(Tortajada,1995,p.117)

Sus seguidoras se distinguieron por su entrega, y por ser grandes personalidades para la danza mexicana. A partir de ese momento todas ellas lucharon por la apertura de nuevos espacios institucionales para la danza moderna y contemporánea, y finalmente lograron la consolidación del campo profesional de la danza contemporánea. Tanto las alumnas de Waldeen como de Sokolow se mantuvieron vigentes como bailarinas y coreógrafas durante varias décadas, planteando nuevos parámetros estéticos y sociales para la danza. Fueron “una generación de aguerridas bailarinas que descubrió la danza moderna y la hizo suya. Hasta este momento sólo habían tenido contacto con la danza clásica, en una época en la que la danza moderna era considerada antiestética. Ellas se arriesgaron y ganaron. Buscaron su propio lenguaje, el medio para comunicar su mensaje social; esto iba más allá de los recursos técnicos, significaba la creación de algo totalmente nuevo en nuestro país.”(Tortajada,1995,p.118)

Tanto Waldeen como Anna Sokolow son reconocidas como las grandes fundadoras de la danza moderna mexicana. Fueron líderes, que junto con muchos otros artistas que las apoyaron, conformaron los primeros grupos que a su vez lucharon y lograron abrir cada vez más espacios institucionales responsables del desarrollo de la danza en México, transformando la visión de la danza académica que se tenía.

Resulta interesante recuperar un comentario de Tibol referente a dicho momento en el que surge la danza moderna, con respecto a la política cultural responsable del desarrollo de la danza en ese tiempo; y a los efectos que la autora identifica de tal política: “A partir de entonces brotaron en el medio mexicano grupos y grupitos de vida efímera debido a múltiples adversidades, no siendo la menor de ellas la sexenidad de los proyectos culturales. Ninguna compañía puede lograr alta calidad técnica y coherencia si cada seis años, rigurosa y obligadamente, le cambian al promotor. Y el promotor de la danza en México es el Instituto Nacional de Bellas Artes. El Estado es en México el único empresario constante de la danza.”(Tibol,1982,p.13)

Me parece importante anotar varios puntos referentes a la observación de Tibol en la cita anterior. El primero es que desde un inicio el impulso por crear grupos de danza o compañías existió, si bien su permanencia no fuera la suficiente para tener hoy registro de todos ellos. La danza moderna nació en un medio que, administrativamente, se percibe adverso desde entonces. Y finalmente que la danza escénica profesional en México ha dependido desde su origen de los recursos otorgados desde el gobierno, tanto del Departamento de Bellas Artes de la SEP, como posteriormente del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

La idea de un medio adverso, pero que se asume como reto, y como vocación sacrificada, se ratifica en el siguiente comentario de la misma autora: “Si en el medio artístico mexicano alguien estaba convencido con terquedad inquebrantable de la necesidad de inventar, ese alguien era la pequeña vanguardia de la danza moderna. No era fácil trabajar en un medio espinoso, poco propicio, cuando no adverso; pero

es característica de un impulso ascendente aceptar el reto de las dificultades.”(Tibol,1982,p.72)

Aun así, la danza moderna nació en México con gran fuerza e identidad propia. Esta generación concibió una gran producción de obras, y conformó un nuevo campo profesional en el que se desarrollaron enormes personalidades que impulsaron extraordinariamente la danza escénica profesional mexicana. Tibol nos brinda una muy hermosa descripción de este nuevo movimiento artístico: “En México la danza moderna arraigó con tal pujanza que pronto comenzó a transitar por caminos originales. Se volvió más carnosa, más multitudinaria, más desmedida; sumó arqueologismos y socialismos con absoluto desenfado, sin temor alguno por lo híbrido. Entre el exceso y la discreción, prefirió el exceso. Había que acumular primero para depurar después. Hubo sectarismos, vanidades, envidias, egoísmos; tuvo la danza moderna mexicana un desarrollo con todas las impurezas y contradicciones que da la pasión. Los errores que se iban cometiendo tenían por compensación una entrega sin reservas. No fueron pocos los que sobrellevaron con integridad y valentía su responsabilidad de pioneros. Una ambición de tono mayor les impidió estancarse; con avances y retrocesos, pero buscando siempre, esos pioneros le dieron a la danza moderna mexicana un horizonte singularmente amplio, donde encontraron cabida tanto el lirismo sutil de las cosas mínimas como la dimensión heroica de los grandes problemas.”(Tibol,1982,p.12)

Las obras de danza moderna abordaron temáticas relacionadas con las problemáticas sociales que se percibían como trascendentales para el pueblo de México en ese momento. Su intención era bailar por el pueblo, y para el pueblo. Sus

coreografías buscaban temas relacionados con la tradición cultural del México antiguo.

El contexto político dio un viraje en esta época, y durante el sexenio de Ávila Camacho, se recorta el apoyo económico a la producción de danza moderna y se le da prioridad a la danza clásica. Sin embargo, el movimiento de danza moderna ya había cobrado fuerza propia, y si bien ve reducido el apoyo de institucional, surgen otras alternativas que lo mantiene vivo, aunque con un presupuesto más reducido. Los nuevos recursos se buscan entre asociaciones de trabajadores, o civiles, como el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas. En éste período se encuentran registros de los avatares sufridos por el soporte económico intermitente y variable, pero lo que es notorio, es que la constitución del campo de la danza era incipiente. Las instituciones dedicadas exclusivamente al desarrollo de la danza profesional eran pocas, y la normatividad al respecto escasa. Por lo que finalmente, las decisiones partían más del emprendimiento de un funcionario en turno, que de una lógica institucional formalmente establecida como tal. Son tiempos en los que las compañías se crean, cambian de nombre según la fuente de los recursos económicos, desaparecen y recobran vida tiempo después.

Así se puede leer en el texto de Tortajada, *Danza y Poder*, en el que documenta cómo el Ballet de Bellas Artes que dirigió Waldeen desaparece por falta de recursos, aunque ella siguió su labor creativa fundando una nueva compañía. “A finales del cardenismo las reformas se detienen y el nuevo proyecto de Estado-nación y la modernización se imponían por las presiones del capital. La clase gobernante se dividía y ya no había cabida para una danza nacionalista y revolucionaria oficial. De

esa manera desaparece el Ballet de Bellas Artes de Waldeen después de haber dado tres funciones y sin cumplir los objetivos que los artistas se habían planteado (al igual que los muralistas en su momento): llegar a las masas populares. Sólo un reducido público de artistas e intelectuales conocía su trabajo, al igual que el de Anna Sokolow. El apoyo de esta danza nueva ahora se buscaría en la sociedad civil, en las organizaciones laborales, como el Sindicato Mexicano de Electricistas, al cual pertenecía el Teatro de la Artes.”(Tortajada,1995,p.120) La compañía de Waldeen se volvería entonces el Ballet del Teatro de las Artes, y como tal continuó su obra creativa con nuevas coreografías.

La autora nos da noticia de lo que significó para otros grupos de danza moderna el cambio de rumbo en la lógica institucional para entregar recursos, y cuyo interés se alejaba de la propuesta nacionalista de la danza moderna: “La danza moderna durante el periodo avilacamachista [1940-1946] tuvo que pasar la prueba de resistencia: sobrevivir de manera creativa a pesar de la falta de apoyos. De los nuevos grupos existentes, sólo Waldeen mantuvo una continuidad en su trabajo. Los solistas como Xenia Zarina tuvieron poca difusión y el grupo de Anna Sokolow casi desapareció.”(Tortajada,1995,p.159) Sin embargo Tortajada documenta también, cómo algunos funcionarios desde sus trincheras entregaron recursos económicos para mantener la actividad de ciertas compañías de danza, logrando con ello que mantuvieran su labor creativa en actividades significativas que resultarían trascendentales para el futuro desarrollo de la danza mexicana: “En realidad el apoyo del Estado no fue retirado del todo, pues en la SEP el titular, a principios de sexenio, seguía siendo un cardenista, Sánchez Pontón, y desde ahí

los apoyó.”(Tortajada,1995,p.160) De esa manera el Ballet Teatro de las Artes realizó una gira en 1941 por Estados Unidos, como parte de la Delegación Educativa Mexicana, organizada por el gobierno mexicano en conjunto con organizaciones educativas estadounidenses. (Tortajada,1995,p.160)

Tortajada sigue la ruta de Waldeen, y documenta cómo logró, junto con su grupo de estudiantes, ir estableciendo espacios para la danza que se fueron formalizando, y que lograron mantenerse activas hasta recibir nuevamente recursos de la SEP. De tal forma se puede leer: “En 1942 aparece un folleto de la Escuela de Danza del Teatro de las Artes, dirigida por Waldeen, lo que significa que ella y su grupo habían logrado establecerse. En esa escuela daban clases Waldeen y sus ayudantes, Dina Torregrosa, Guillermina Bravo y Lourdes Campos, únicas autorizadas en México para enseñar su técnica.”(Tortajada,1995,p.161)

Dentro de esta misma narración sobre el Ballet de Waldeen, se puede entrever cómo independientemente del éxito artístico o de las características o necesidades creativas de las compañías de danza, la lógica para entregar recursos se hace como una toma de decisiones verticales, que aparentemente dependen más del criterio individual del funcionario en turno que de una planeación más profunda diseñada administrativamente como una cierta política cultural; una decisión que se entiende dentro de un contexto de intereses políticos y sociales, pero que recae más en una lógica personal, discrecional y vertical de toma de decisiones.

Recupero a continuación algunos fragmentos del libro de Margarita Tortajada en los que da cuenta de cómo gracias a los recursos entregados por la SEP en 1943, a cargo de Torres Bodet, el Ballet de Waldeen obtiene un tremendo éxito, y a pesar

de ello finalmente deja de recibir apoyo económico. Para 1945 “el grupo tenía el nombre de Ballet de Waldeen y sus integrantes recibieron nombramiento de la SEP. [...] por intervención directa de Vicente Lombardo Toledano, Torres Bodet subsidió con 15000 pesos al Ballet de Waldeen para presentar una temporada en el Palacio de Bellas Artes. [...] El Ballet de Waldeen estaba formado por varios grupos de bailarines, por un lado aquellos que habían trabajado con ella desde 1939; además estaba Ana Mérida, ex sokolova, y el grupo de bailarines que habían salido del Ballet de la Ciudad de México. Waldeen logró aglutinarlos a todos, a pesar de las diferencias existentes. El éxito que alcanzó el Ballet de Waldeen, en 1945 fue enorme, el público llenó el Palacio de Bellas Artes, pero no volvieron a recibir más apoyos de la SEP”.(Tortajada,1995,p.162)

A todos los esfuerzos que lograron conformar las primeras propuestas de danza moderna, se sumó la organización institucional de un nuevo espacio que se crearía precisamente con la voluntad de organizar bajo un mismo eje directivo, el desarrollo artístico y cultural de México.

LA PROFESIONALIZACIÓN DE LA DANZA MODERNA MEXICANA, EN EL CONTEXTO DEL NUEVO ESPACIO INSTITUCIONAL RESPONSABLE DE SU DESARROLLO.

El Instituto Nacional de Bellas Artes nació como tal en 1946, agrupando en una misma institución lo que hasta entonces existían como esfuerzos aislados por el desarrollo la cultura del país, y particularmente del desarrollo artístico, desde distintos ámbitos del gobierno. El INBA se creó por decreto presidencial del 31 de diciembre de 1946, por el recién nombrado presidente Miguel Alemán Valdés, con el objetivo de estimular la producción artística, promover la difusión de las artes y organizar la educación artística en todo el territorio nacional. “El patrimonio artístico del INBA se integró con las pinturas, esculturas y obras de arte que eran propiedad del gobierno federal, además de los edificios públicos que albergaban dichas obras, las instalaciones de las principales escuelas de formación en las diversas ramas de las artes y todos aquellos bienes artísticos que el Instituto adquiriera o recibiera por herencia, legado o donación.” (INBA, <http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/his>)

Tomás Ejea apunta la creación del INBA en 1946 como un “momento muy relevante en lo que respecta al fomento de las Bellas Artes en México: si la creación del INAH en el gobierno de Lázaro Cárdenas representó el franco apoyo gubernamental a la protección y conservación del patrimonio cultural, la del INBA significó el respaldo a la creación artística, con lo cual quedaron cubiertas por parte del Estado posrevolucionario ambas tareas, dos de las ramas más importantes de la política cultural en general.”(Ejea,2011,p.84)

Si bien como se ha narrado anteriormente, ya existían escuelas, compañías y manifestaciones dancísticas previas a este momento, a partir de la creación del INBA se institucionalizó un espacio en el que formalmente y como parte de sus objetivos, el gobierno tuvo la responsabilidad de apoyar la creación de danza, y la formación de bailarines profesionales; más allá del gusto o esfuerzo personal y momentáneo de algún funcionario. Marcó la creación de un espacio institucional que asumió como su responsabilidad la enseñanza, el desarrollo y difusión de la danza. En los años siguientes se fueron haciendo más específicas las funciones de nuevos espacios institucionales, especialmente con la creación del Departamento de Danza de INBA; así como formalizando los objetivos y organización de las escuelas de danza; y en consecuencia se fueron estableciendo procedimientos más formales y estructurados para la entrega de recursos para la producción de danza, y el mantenimiento de la infraestructura necesaria para ello.

Es interesante anotar cómo, desde las primeras escuelas oficiales y después en estas primeras designaciones relacionadas con la creación del INBA y su Departamento de Danza, no se nombran a funcionarios que provengan de la comunidad de danza (si bien como se ha narrado aquí, ya había personalidades destacadas en dicho campo artístico). Con los nombramientos se designa a músicos o artistas plásticos, que en su vida profesional, o inclusive por razones personales hubieran sido cercanos a la producción de coreografías. Lo cual nos habla, entre otras cosas, del mayor prestigio social con el que contaban campos artísticos de mayor tradición en México hasta entonces, como la música o las artes plásticas; y de la falta de legitimidad y reconocimiento de los artistas de la danza.

Así Carlos Chávez, muy reconocido compositor, participó en la elaboración del proyecto concerniente a las bellas artes desde la campaña de M. Alemán, y fue nombrado como primer director general del INBA; lo cual, nos explica Tortajada “era una ventaja para la danza. [...] pues había trabajado directamente en las compañías mexicanas oficiales de danza, el Ballet de la Ciudad de México y las de Anna Sokolow y Waldeen; tenía interés especial por la danza, no sólo como promotor e investigador, sino también como compositor.”(Tortajada,1995,p.173)

Como director general del INBA Carlos Chávez estableció espacios institucionales que resultaron muy importantes para la consolidación y el desarrollo de la danza profesional en México.

LA ACADEMIA DE DANZA MEXICANA

Como acción prácticamente inmediata posterior a su nombramiento frente al INBA, su entonces director Carlos Chávez crea en febrero de 1947 la Academia de la Danza Mexicana, en primera instancia como compañía, bajo la dirección de Guillermina Bravo y la subdirección de Ana Mérida. Con ello se buscaba proporcionar a los bailarines una compañía profesional en la cual sus integrantes pudieran desarrollarse como coreógrafos, profesores y bailarines de danza moderna. “La Academia de la Danza Mexicana se fundaba para dedicarse a la creación, la investigación y la difusión de la danza. Esto se lograría primero por medio de la investigación documental y de campo, contando con apoyos externos (como la fotografía) para conocer, en su contexto, las danzas mexicanas populares; segundo, se trabajaría el entrenamiento riguroso de la técnica dancística para sus bailarines y aspirantes; tercero, por medio de la investigación y la técnica adquirida se realizarían los trabajos coreográficos, y éstos se difundirían en las temporadas que el INBA programara. La Academia estaba definida como una compañía profesional de danza que sería espacio de creación y experimentación para proyectar la identidad y las raíces nacionales con un lenguaje moderno y alcances universales.”(Tortajada,1995,p.176)

En un primer momento se integraron a la Academia de la Danza Mexicana las discípulas de Waldeen, y fueron contratadas como empleadas del INBA para desarrollar su labor dentro de dicha institución. Así lo describe Tortajada: “Los

miembros de la ADM son los mismos del Ballet Waldeen, por lo que no estaban representadas las sokolovas.”(Tortajada,1995,p.177)

Considero importante hacer énfasis en el registro que la investigadora Margarita Tortajada hace con respecto al acuerdo por medio del que se crea la ADM, el cual está firmado por el secretario de Educación Pública, y en el que se menciona que los objetivos que se le imponen a la Academia sólo se podrán cumplir si se organiza un grupo de técnicos de la danza que trabajen en permanencia.(Tortajada,1995,p.176)

La creación de dicha institución resultaría un evento fundamental para la profesionalización de la danza en México. En un principio nació como una compañía, que en los hechos generó un espacio institucional para perfeccionar la técnica de los bailarines profesionales a través de cursos impartidos por grandes maestros internacionales, que lograron posicionar a la danza hecha en México a un primer nivel.

EL DEPARTAMENTO DE DANZA DEL INBA

Otro espacio institucional que se creó con el objetivo específico de fomentar la danza fue el Departamento de Danza, que formaba parte del INBA, y que con los años evolucionó hasta ser la Coordinación Nacional de Danza. Dicho espacio institucional sería el primero estrictamente dedicado, más allá de la formación, al desarrollo y fomento de la danza en México. Si bien las fechas de su creación, así como los detalles de sus responsables y organización dejan por momentos algunas incertidumbres, es claro que el interés por el desarrollo de la danza mexicana del director del INBA, Carlos Chávez, se hizo presente desde el inicio de su gestión. Así lo registra Tortajada en su libro *Danza y Poder*: “El interés de Chávez en la danza se manifestó desde el momento de la creación del INBA, designándose él mismo jefe del Departamento de Danza. En ese puesto podría comisionar la producción de cualquier ballet que considerara conveniente y financiarlo con lo que parecía ser un presupuesto ilimitado. El hecho es que desde el primer momento Chávez apoyó la danza dentro del INBA y promovió la creación de la Academia de la Danza Mexicana.” (Tortajada,1995,p.174)

Una de las primeras intenciones del INBA con la creación del Departamento de Danza, fue concentrar bajo un mismo mando todas las actividades relacionadas con danza. “En el informe de la SEP de 1948, se habla de que durante todo 1947 las actividades de danza estuvieron dispersas, y no es sino hasta enero de 1948 cuando se funda el Departamento de Danza que “asumió el control de las actividades del Instituto en el ramo correspondiente”. También se dice que este

Departamento elaboró un plan de estudios de iniciación artística en coordinación con los otros departamentos del INBA (teatro, música, y artes plásticas). A pesar de estas afirmaciones, en la práctica no existía ningún encargado del Departamento de Danza, sino Chávez directamente.”(Tortajada,1995,p.179)

Con el tiempo se va formalizando y estructurando la actividad y la gestión de dicho Departamento, hasta que en 1949 se da el nombramiento de un Jefe de Departamento, diferenciando sus acciones de las del director del INBA. Como se anotó arriba, nuevamente la responsabilidad se le otorga a una personalidad proveniente del campo artístico, pero no de danza. Margarita Tortajada recupera dicho evento, haciendo notar las funciones del Departamento serían estructurar la enseñanza de la danza en las dos escuelas oficiales y profesionales, así como en las escuelas de educación pública, concentrándose básicamente en el diseño de actividades de formación de danza. Tortajada lo relata así en el siguiente párrafo: “En enero de 1949 Germán Cueto es nombrado jefe del Departamento de Danza. Es la primera vez que aparece este departamento en forma oficial e independiente de las otras tareas del INBA. El escultor presentó un proyecto de reglamento donde se establecían entre sus funciones: difundir y orientar las actividades de enseñanza y práctica de la danza en todas las instituciones de la SEP (escuelas, primarias, secundarias, normales, Escuela Nacional de Danza y Academia de la Danza Mexicana), formular y autorizar programas de estudio, seleccionar al profesorado y designar una Comisión Técnica para la resolución de problemas.”(Tortajada,1995,p.183) La creación de tal comisión para la resolución de problemas llama la atención, pues se presta a pensar que probablemente

existían disputas, e intrincadas relaciones de poder entre quienes se interesaban por desarrollar un género de danza escénica (clásica, folclórica o moderna) por encima de los demás; intereses que se debaten desde el nacimiento de las instituciones dedicadas al fomento y desarrollo de la danza en México.

En 1950 Miguel Covarrubias asumió el cargo de jefe del Departamento de Danza del INBA. Su gestión al frente de dicho Departamento representó un fuerte impulso para la profesionalización de la danza, así como su consolidación como campo profesional. Una vez estructuradas más específicamente los espacios institucionales y sus objetivos, fue posible pasar a las siguientes acciones en favor del desarrollo de la danza. La dirección de Covarrubias se distinguió entre otras acciones por haber traído a figuras internacionales a México, tales como José Limón, Doris Humphrey y Xavier Francis. Con respecto a la estancia de José Limón en México, Raquel Tibol comenta: “Los magistrales espectáculos de ese bailarín y coreógrafo, nacido en México y formado en los Estados Unidos, decidieron vocaciones y aumentaron el número aún reducido de baletómanos.”(Tibol,1982,p.57) A todos ellos se les reconoce, en el gremio de la danza, como grandes maestros que contribuyeron de manera fundamental para estructurar la enseñanza de la danza moderna, elevar considerablemente el nivel técnico e interpretativo de los bailarines, y transformar las inquietudes creativas.

El período encabezado por Covarrubias es evocado en varios textos por el éxito y la adecuada visión de sus iniciativas relativas a la política cultural. Su gestión de 1950 a 1952, son años que coinciden justo con el auge de la danza moderna nacionalista mexicana. Me parece importante resaltar, que si bien sus acciones se

dieron en un contexto en el que la danza profesional en México era muy incipiente, su resultado fue justo la consolidación de dicho campo profesional. Aunque se puede pensar que los efectos de sus acciones se potenciaron por darse justamente en un campo en formación, me parece importante observar que su gestión sobresale por dejar registro documental y hacer declaraciones públicas sobre los objetivos para mejorar el desarrollo de la danza profesional en nuestro país. Entre las acciones de su gestión se encuentra el haber traído maestros internacionales a formar y mejorar la técnica de los bailarines mexicanos. Los coreógrafos y maestros invitados, además de dar clase, presentaron sus obras para incrementar la oferta de coreografías internacionales, y fomentar así la creación de público para la danza. Con ese mismo objetivo, incrementó los recursos asignados a las producciones coreográficas, y le dio espacio extraordinario a los nuevos talentos para que presentaran sus obras en los mejores foros del país.

La necesidad de profesionalizar a los bailarines de la Academia de la Danza Mexicana se resolvió en gran medida con la contratación de Xavier Francis como maestro; acerca de quien Tibol documenta: “un muchacho mulato de talento y disciplina notabilísimos. Había llegado a México en 1950 a pasar unas vacaciones y se quedó contratado por el Instituto Nacional de Bellas Artes como el primer maestro estable de la Academia de la Danza Mexicana.”(Tibol,1982,p.57) Ahí impartió clases hasta 1953. La estancia de Francis fue ampliamente reconocida como determinante para que los primeros integrantes de la Academia realmente pudieran incrementar la calidad de su interpretación y ejecución técnica; y una vez más aparece la estabilidad que dio el periodo de Covarrubias, como elemento clave,

reconocido como parte importante para que Francis pudiera realizar sus labores con el éxito que lo hizo.

EL BALLETO NACIONAL DE MÉXICO

En 1948 Guillermina Bravo decidió separarse de la Dirección de la Academia de la Danza Mexicana y continuó su trabajo de manera independiente. Junto con ella se salió un grupo de maestros de dicha institución y formaron una nueva compañía: el Ballet Nacional de México. Desde la creación de la ADM Guillermina Bravo había manifestado diferencias políticas y artísticas con respecto a Ana Mérida. En lo artístico Guillermina defendía la creación de una danza con compromiso social, mientras que Mérida se inclinaba hacia una danza más formalista, que tuviera valor por sí misma. Ella misma decía: “Guillermina tenía una fuerte tendencia izquierdista y yo no, ella decía que había que hacer una danza con fines políticos...Yo era mucho más romántica y pensaba que la danza tenía su valor en sí misma.”(Tortajada,1995,p.179)

Dos características fundamentales, nos dice Dallal, distinguirán los intereses artísticos del Ballet Nacional de México: “la oposición a las formas meramente ilustrativas y superficiales de la danza clásica y la asunción de que la expresión artística (la obra) debe cuestionar crítica y tal vez políticamente la realidad social.”(Dallal,1997,p.159)

Al firmar su renuncia a la Academia de la Danza Mexicana, Guillermina Bravo y su grupo “agradecían a Chávez su ayuda y le pedían cambio de comisión de sus plazas”(Tortajada,1995,p.180), como personal de la Academia por lo que dicho salario resultó el primer medio de financiamiento con el que contaron los miembros fundadores del Ballet Nacional de México.

Con el tiempo el Ballet Nacional de México fue reconocido como compañía oficial del INBA o subsidiada, debido tanto a los recursos que recibía, como a la posición de gran prestigio que logró conquistar dentro del campo de la danza profesional. Pero es importante resaltar que justamente la compañía fue fundada por Guillermina Bravo como un reclamo a su derecho y necesidad de crear danza con independencia. Así se puede leer en la siguiente cita de Tortajada en el que documenta el testimonio de la propia Guillermina Bravo: “Las diferencias artísticas no eran las únicas causas de la separación de este grupo disidente. También existían las políticas, no únicamente por pertenecer al Partido Comunista, sino por una postura de independencia de Guillermina Bravo respecto al gobierno. Ella misma dice: Estábamos acostumbrados a tener autonomía. No nos acostumbrábamos a los sistemas burocráticos. Mientras el maestro Carlos Chávez no nos hostigó fuimos bien: actuábamos como grupo independiente.[...] Esa independencia, aunque no total por el subsidio que recibe, ha sido conservada por Guillermina Bravo, por eso su compañía tiene la solidez de más de 45 años de trabajo.”(Tortajada,1995,p.181)

Si bien Guillermina Bravo tomó la decisión de separarse de la Academia de la Danza Mexicana, no abandonó la preocupación por desarrollar el nivel técnico y

profesionalizar el entrenamiento de los bailarines. Y además de su aportación artística, el Ballet Nacional de México creó un muy importante y reconocido centro de formación para bailarines, maestros de danza y coreógrafos. Esta función formativa del Ballet Nacional resultó fundamental, como bien lo anota Dallal, tanto para el crecimiento artístico de la compañía, como para lograr su paso de la danza moderna a la contemporánea. Ello tuvo eco mucho más allá de la compañía misma, teniendo impacto en la danza nacional. Dallal lo describe de la siguiente manera: “el desarrollo de la preparación técnica, la ampliación de los caminos creativos de la compañía y la estricta profesionalización de las huestes y cuadros dancísticos del Ballet Nacional de México permitirán trasladar, prolongar y vincular la danza moderna hasta la acción del nuevo género que a principios de la década de los setenta adquirirá el nombre genérico de *danza contemporánea*.”(Dallal,1997,p.159)

El centro formativo del BNM existió con diversos nombres y fue albergada por distintas instituciones, como la UNAM y el INBA. Finalmente, dicho espacio se constituyó como Centro Nacional de Danza Contemporánea en 1991, cuando el Ballet Nacional de México traslada su sede a la ciudad de Querétaro, creando un centro con instalaciones que albergarían al mismo tiempo a la compañía y a la escuela. “Muchos cuadros de la danza contemporánea (como antes ocurrió en la danza moderna) habrán de surgir de esta escuela adjunta y muchos otros habrán de acudir, aun temporalmente, para recibir el mejor adiestramiento. El sistema, constantemente mejorado, vigilado e incrementado, culminará en el Centro Nacional de Danza Contemporánea que en 1991 queda instalado inmejorablemente en el ciudad de Querétaro.”(Dallal,1997,p.204)

El Ballet Nacional de México, dirigido por Guillermina Bravo existió como compañía de danza durante 58 años, a lo largo de los cuales fue ampliamente reconocido por su constante producción de obra y la calidad de sus coreografías en el campo de la danza en México. Se estableció de igual forma como un espacio de formación de danza profesional para varias generaciones que iniciaron ahí tanto sus estudios como su carrera profesional como bailarines.

LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS INDEPENDIENTES

Como hemos descrito anteriormente, para los años 50 ya habían existido numerosas propuestas de compañías de danza, que habían funcionado con recursos del INBA, de la SEP, o inclusive de asociaciones de trabajadores y de intelectuales; y no pocos habían alcanzado mucho éxito y prestigio en la vida nacional. Llegados los años 50 narra Tortajada, ya sin el apoyo de la gestión de Covarrubias al frente del Departamento de Danza del INBA, “se crearon grupos independientes de danza moderna: con un pobre e irregular subsidio del INBA, el Ballet Nacional de México (1948); con apoyo de la UNAM, el Ballet de la Universidad (1950-1961); y otros que al no contar con ayuda, como Nuevo Teatro de Danza (1954-1963), finalmente desaparecieron.”(Tortajada,1995,p.30)

Uno de los que fueron reconocidos por ser de vanguardia y muy experimental fue el Nuevo Teatro de Danza, grupo dirigido por Xavier Francis y Bodil Genkel. Me parece importante recuperar testimonios referentes a dicha experiencia por varios motivos: uno por ser uno de los primeros reconocidos como grupos auténticamente independientes, tanto por su propuesta coreográfica muy experimental, como por haber tomado la decisión de no recibir recursos provenientes del Departamento o de la Dirección de Danza del INBA. Y también porque a través de su experiencia quedaron registros de cómo la relación para conseguir recursos del INBA, desde sus inicios tuvo mucho que ver con trámites burocráticos que parecían excesivos, y poco eficientes. Finalmente me parece importante recuperar una reflexión del

mismo Francis, sobre cómo el panorama para conseguir recursos para producir danza contemporánea fuera del INBA parecía ser demasiado incierto y poco viable.

En una entrevista con Raquel Tibol, Xavier Francis habla sobre su grupo Nuevo Teatro de Danza, y su experiencia con respecto a la manera de conseguir recursos a finales de la década de los 50. A pesar de ser una conversación sostenida hace más de 50 años, las problemáticas planteadas por Francis no se alejan mucho de las vigentes para bailarines y coreógrafos actuales: “Resulta muy engorroso hacer arte al amparo del INBA; todo se pierde allí en montañas de papel. Para obtener cualquier cosa hay que hacer una solicitud que tarda meses; por eso muchas veces se levanta el telón sin haber logrado un ensayo general. Claro que fuera del INBA el problema económico se agrava. Nosotros no tenemos ni un quinto, pese a ello nuestra escuela ha producido muchos bailarines; hemos trabajado muy duro para formar la compañía; ninguno de nuestros artistas cobra, excepto cuando salimos de gira. La solución del problema económico de los bailarines es algo que está todavía en el aire; planes no nos faltan: conseguir patrocinio, hacer más funciones, tener más alumnos, realizar giras por el interior y el exterior. Quizá la única solución inmediata consista en lograr un subsidio del INBA.”(Tibol,1982,p.76)

Raquel Tibol narra sobre el Nuevo Teatro de Danza: “El grupo estaba compuesto por elementos de diversa procedencia: Manuel Hiram y Rodolfo Reyes eran estudiantes de artes plásticas (pintor el primero, escultor el segundo) que se acercaron a las clases de danza en busca de modelos; Carmen Valle Franco y Beatriz Garfias eran maestras, en un jardín de niños de Iztapalapa la primera, en una escuela de la colonia La Joya la segunda. Aunque en siete años Luis Fandiño

había hecho una carrera brillante como bailarín, no había podido abandonar el dibujo publicitario pues había hijos y mujer que sostener. Ruth Noriega, John Fealy, Bodyl Genkel y Xavier Francis habían llegado a México como profesionales de la danza y se habían mantenido en esa categoría a costa de muchos esfuerzos y no pocos renunciamentos. Rosa Bracho hacía doblajes de película. La única que sabía de la comodidad de un hogar burgués era la pequeña Cecilia ” (de 15 años de edad).(Tibol,1982,p.73)

Recupero la anterior narración de Tibol con la intención de resaltar la idea de que, quienes participaban de este grupo independiente, obtenían recursos económicos por medios distintos al de su actividad como bailarines de dicha agrupación. Condición que se mantiene hasta la actualidad entre muchos de quienes conforman grupos independientes de danza y que no cuentan con recursos estables para producir sus coreografías. Los recursos económicos corren por cuenta del coreógrafo y de cada bailarín, fuera de la actividad en el grupo.

Como cierre de las reflexiones sobre este período me parece importante enfatizar que finalmente, y a pesar de la diversidad de decisiones en torno a la creación de instituciones dedicadas al desarrollo de la danza, su impulso o descuido, la entrega generosa por momentos y escasa por otra; la danza moderna logró establecer un lugar importante de reconocimiento en el campo de las artes y de la danza. La actividad y producción que se logró, marcó camino para el desarrollo posterior de la danza contemporánea, que pudo construirse sobre los logros alcanzados en cuanto a conquista de espacios institucionales, estables, que comenzaron a normarse más

formalmente, gracias a la labor de los creadores de la danza moderna. Tortajada lo sintetiza y lo sitúa de la siguiente manera: “El proyecto de danza moderna culminó en los años 1950-1952 con un movimiento muy importante, caracterizado por su fuerte nacionalismo, por la participación de los más reconocidos artistas de la plástica, la literatura y la música de ese momento, así como por la enorme difusión que tuvo, y la llegada de maestros norteamericanos que lograron una mayor profesionalización de la danza moderna. Esta corriente se impuso definitivamente sobre el ballet clásico, que perdió la mayoría de sus apoyos, aunque la Escuela Nacional de Danza se mantuvo.”(Tortajada,1995,p.29)

A la danza moderna en México le tocó establecerse junto con las instituciones específicamente creadas con la responsabilidad de desarrollar la danza, y le tocó transitar de una lógica de toma de decisiones más personales y verticales, a una lógica cada vez más reglamentada e institucionalizada.

3.2 La danza contemporánea, una nueva danza que encuentra lugar en un campo profesional ya establecido.

Como se mencionó anteriormente, la danza moderna apareció en México a partir de los años 30, y abrió espacio a la creación y experimentación. Sus creadores contaron con condiciones de relativa estabilidad en cuanto a infraestructura y espacios disponibles; así como con recursos entregados mayormente a los espacios de formación y a las compañías para la producción de coreografías. Después de años de creación acumulada de danza moderna, fue apareciendo en nuestro país un nuevo género dancístico de danza escénica: la danza contemporánea. Se reconoce su surgimiento como la transformación de un género a otro, que fue definiéndose a finales de la década de los 50 y más claramente a partir de los años 60.

Se identifican varios elementos artísticos que distinguen a la danza contemporánea, tales como la diversificación de lenguajes y técnicas en busca de herramientas más aptas para lograr una expresión más personal y honesta con el sentir del coreógrafo; el entrenamiento más riguroso de un bailarín “completo” es decir capaz de interpretar cualquier exigencia de los coreógrafos; un tratamiento temático más cercano a la vida del ser humano en un sentido universal, y un abandono de la narrativa en busca de la expresión del sentimiento por el movimiento mismo. La danza contemporánea, define Xavier Francis, es “una resultante de las formas antiguas y se está haciendo y experimentando con formas nuevas y seguirá así. Una de sus características es hablar al público de asuntos inmediatos, casi cotidianos; de ahí que tanto en México como en Estados Unidos muchos bailarines

se ocupen de problemas raciales y políticos. [...] Esta comunicación entre los pueblos es cada vez más factible porque el mundo se ha achicado con el incremento de renovados y multiplicados medios de contacto. Por eso, aunque tomemos como motivo un asunto local o regional, su tratamiento será de alcance universal.”(Tibol,1982,p.59)

Un testimonio directo que resulta muy interesante rescatar es el de Anna Sokolow, que en una visita a nuestro país en 1956 expresaba a Raquel Tibol sus intereses creativos: “Ahora no quiero trabajar sobre asuntos objetivos sino sobre lo que mi vida interior es capaz de captar y sentir; ahora no necesito títulos ni argumentos dramáticos, necesito que el movimiento mismo vaya expresando la idea, cosa que no debe confundirse con la abstracción.” (Tibol,1982,p.22) Como parte de esa misma charla, Sokolow opina sobre el desarrollo de la danza mexicana: “En 1939 tenían –como hoy todavía los europeos- la idea de que la danza moderna no se podía encerrar en una disciplina. Hoy se han disciplinado, pero todavía les falta comprender y elaborar su propio concepto sobre danza moderna. Como bailarines modernos son tan buenos como los mejores del mundo, están preparados para una nueva etapa. Deben superar nacionalismos y limitaciones provincianas, desechar banderías y demagogias.”(Tibol,1982,p.23)

Finalmente me parece interesante recuperar dos testimonios más de Xavier Francis a finales de los años 50, brindados en una entrevista con Raquel Tibol, sobre el trabajo de su grupo, el Nuevo Teatro Danza (1953-1963), en el que pone nuevamente énfasis en cómo se fue transformando el interés artístico de la danza, alejándose del nacionalismo y buscando una expresión universal: “lo que queremos

expresar con nuestro arte es toda la vida y la muerte; en esos límites caben todos los temas. Los ismos se acaban arruinando siempre porque son limitados por definición; sólo una inexplicable terquedad puede mantener a un artista fiel a un ismo.”(Tibol,1982,p.75) En esa misma plática Francis continúa: “En lo contemporáneo la forma se libera a base de conceptos. Nuestro único límite, nuestra única obligación, la única constante es el cuerpo intérprete. Claro que hay leyes de la ciencia coreográfica que tomamos en cuenta y aplicamos. Ahora, si me preguntas qué persigo con mis obras, diré: unir a las gentes, entenderlas, acercarme al prójimo. Y para ello todos los temas son buenos porque el hombre siempre parte del punto de vista del hombre.”(Tibol,1982,p.77)

Otro acontecimiento relevante para la transformación de la danza moderna en contemporánea fue una larga gira, que en el año de 1957, realizaran la compañía oficial llamada Ballet Contemporáneo y el Ballet Nacional, por la URSS, China y algunos países europeos. Dicha gira, documenta Tortajada, “significó para los artistas de esas compañías un reconocimiento oficial, y un cambio en su concepción de la creación nacionalista y del quehacer dancístico. Este cambio se tradujo en la producción de obras más “universales” en cuanto a temática, música, escenografía, vestuario y trabajo dancístico propiamente, sentando las bases de la modernización técnica y temática de la danza moderna, que se verá expresada claramente en los años sesenta y setenta.”(Tortajada,1995,p.30)

Todas estas características de la danza contemporánea han sido abordadas anteriormente en el presente texto. Por lo que en este apartado me gustaría poner el énfasis en que, en el momento en que surge la danza contemporánea en México

confluyen tres puntos relevantes para los intereses de la presente investigación: por un lado a partir de finales de los años 50 el campo de la danza cuenta ya con sus propias instituciones cuya responsabilidad específica es el desarrollo de la danza, por lo que se puede considerar ya realmente como un campo profesional. Por el otro, surge la inquietud de ir más allá de la temática nacionalista y emprender una búsqueda más experimental y profunda que daría como resultado un nuevo género con personalidad propia, y con mayor contacto, interés y visión universal. Y finalmente también coincide, con la consolidación de un entrenamiento técnico riguroso propio de dicho género de danza escénica, con una real sistematización de la técnica de danza creada por Martha Graham, que permitía formar bailarines profesionales.

Todo lo anterior se da en un contexto en el que las instituciones especializadas en el desarrollo de la danza habían ya establecido lineamientos de política cultural que entregaban recursos, que aunque seguían siendo escasos, resultaban suficientes para el trabajo permanente y estable de las compañías de danza más importantes del momento. Al tiempo que se fue consolidando una estructura institucional cada vez más amplia que fue designando espacios y presupuestos para la creación de danza. De tal manera que ya existían varias compañías que contaban con apoyo reducido, pero estable y permanente de parte de instituciones como el INBA, y posteriormente la UNAM, y el Departamento del Distrito Federal.

EL BALLE INDEPENDIENTE

Uno de los grupos que nacieron ya dentro de un campo con instituciones establecidas, dedicadas al desarrollo profesional de la danza escénica y propiamente dentro de la danza contemporánea, fue el Ballet Independiente. Como tal, desde su inicio buscó establecerse como una compañía con integrantes estables, con instalaciones fijas y con un presupuesto que, aunque reducido, pudiera ser constante. Tanto su fundador Raúl Flores Canelo, como sus integrantes, formaron parte durante muchos años de las filas de Ballet Nacional, pero en 1966 después de una estancia en Nueva York, Flores Canelo decide formar su propia compañía, separándose así del Ballet Nacional de México.

Flores Canelo fue director y coreógrafo de la compañía hasta su fallecimiento en 1992; sin embargo la compañía ha mantenido su actividad bajo la dirección de su esposa Magnolia Flores; sumando 50 años de existencia. Actualmente, el Ballet Independiente se define a sí mismo de la siguiente manera: “Corría el año de 1966 cuando nació el Ballet Independiente, con la meta de romper con la solemnidad que empezaba a dominar en la danza mexicana. Varios bailarines le apostaron a la frescura, la irreverencia y la crítica que Flores Canelo proponía en sus coreografías, fue el de Flores Canelo, el sello que marcó la primera etapa de más de un cuarto de siglo hasta su muerte en 1992. Dejó para la agrupación la herencia de sus cuarenta coreografías, la de su espíritu lúdico, la de la búsqueda y la de la crítica que compartió con los bailarines, otros coreógrafos nacionales y extranjeros y con otros artistas.”(<http://balletindependiente.mx/mx/ballet-independiente.php#historia>)

En su libro *La Danza en México en el Siglo XX*, Dallal documenta los objetivos del Ballet Independiente: “En 1970 los objetivos del Ballet Independiente quedan expuestos con claridad en los programas de mano del V Festival de la Danza que se realiza en el Palacio de Bellas Artes, [...]: somos una comunidad artística sin dogmas, con pensamientos similares y sencillos. Nos une la sola idea de bailar. Con nuestras diferentes personalidades, razas y credos, tratamos de hacer un pequeño grupo donde el amor y la danza se convierten en un objetivo real... Éste es el espíritu que acercamos al espectador. Tratamos de servir de estímulo para su sensibilidad y, al mismo tiempo, de reposo en su actividad rutinaria.”(Dallal,1997,p.190)

En cuanto a las inquietudes artísticas de Ballet Independiente Dallal explica lo siguiente: “Las tendencias estéticas y coreográficas de Flores Canelo son evidentemente mexicanistas y obedecen a una línea única de desarrollo. [...] En la década de los setenta la creatividad de Flores Canelo se impregna de ciertos afanes épicos y monumentalistas que parecen reproducir la dimensión del enfrentamiento político-cultural de México con la penetración cultural de países más avanzados industrialmente.”(Dallal,1997,p.190) La aportación creativa de Flores Canelo es ampliamente reconocida, y su producción coreográfica sumó en total 40 obras, que dejó como legado a la agrupación que hasta la actualidad la mantiene viva. “Aparte de las exitosas giras que el Ballet Independiente y Raúl Flores Canelo realizaron por diversos estados de la república mexicana y por varios países, las 26 coreografías montadas por Flores Canelo entre 1958 y 1979 indican la seriedad y

el talento de este coreógrafo mexicano, inspirado en el ambiente pueblerino y popular y propiciador de la crítica social.”(Dallal,1997,p.191)

Raúl Flores Canelo falleció en 1997, pero la agrupación siguió sus actividades bajo la dirección de Magnolia Flores. Contó con el subsidio del INBA desde 1975, y hasta 2010, con períodos intermitentes en los que la Coordinación de Danza les retiró el apoyo económico. A partir del año 2011 sus recursos provienen del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), a través de su programa “México en Escena”.

SE MULTIPLICAN LOS ESPACIOS PARA LA DANZA. CENTROS DE FORMACIÓN DE PROFESIONALES, FESTIVALES, TEMPORADAS Y NUEVOS FOROS.

Una de las evidencias que se observan como signos de la reproducción y consolidación del campo de la danza profesional, es la creciente necesidad de contar con espacios para la exhibición de danza profesional. Tal necesidad se puso en relación con la disposición desde las instituciones, de asignar presupuesto, así como proporcionar espacios formales para la presentación de danza. Se construyeron nuevos teatros especializados en danza, se crearon festivales de danza, temporadas en diversos foros, y se brindaron apoyo para la creación de nuevos espacios formativos para bailarines profesionales.

Así en 1966 se organizó el Primer Festival de la Danza, que se identificó como Festival de 1966. Dicho evento contó con una segunda emisión en 1967, con el título de Segundo Festival de Danza Profesional Clásica y Contemporánea. En esa segunda emisión se presentaron el Ballet Clásico de México, el Ballet Independiente, el Ballet Concierto, el Ballet Nacional de México y un grupo internacional de danzas tradicionales de Japón. En 1968, México fue país sede de la XIX emisión de los Juegos Olímpicos; los cuales se acompañaron de todo un programa cultural organizado por las autoridades, en el que la danza tuvo importante presencia.(Dallal,1997,p.201)

En cuanto a la apertura de nuevos espacios para la danza resultó trascendente la construcción del Centro Cultural del Bosque, del INBA. Como parte de dicho Centro, se incluyó un foro especializado para presentaciones de danza, el Teatro de la Danza, que se inauguró el 19 de septiembre de 1969, como foro profesional

únicamente dedicado a la presentación de dicha disciplina artística, con una capacidad de 336 butacas. El Instituto Nacional de Bellas Artes, en su página institucional, comenta sobre el Teatro de la Danza lo siguiente: “Su excelente equipamiento y disposición escénica le dieron un lugar como uno de los consentidos de las compañías más importantes del país. Abierto al público con un programa de Ballet Clásico de México, bajo la dirección de la maestra Clementina Otero, este teatro se ha convertido con el paso de los años en un bastión para los bailarines, coreógrafos y directores que han pisado su escenario.”(<http://www.ccb.bellasartes.gob.mx/index.php/teatro-de-la-danza>)

Durante toda la década de los años 70 continuaron teniendo lugar los Festivales de danza, con sede en Bellas Artes, que se habían iniciado en 1966. De tal suerte que en 1970 se realizó el V Festival de la Danza; hasta que en 1978 tiene lugar el Primer Festival Internacional de Danza Contemporánea.(Cardona,1990,p.29) Y en 1979 el gobierno de México decidió otorgar el Premio Nacional de Arte a la coreógrafa Guillermina Bravo, contribuyendo con ello al mayor prestigio, no solamente a la coreógrafa y su compañía de danza, sino a la danza misma dentro del campo de las artes en México.

También en la década de los años 70 cobró mayor impulso institucional la compañía de danza clásica del INBA, pues se decidió juntar dos compañías que ya existían desde 1963 (el Ballet Clásico de México y el Ballet de Bellas Artes), para conformar en 1973 la Compañía Nacional de Danza, tal como existe hasta la actualidad.(Dallal,1997,p.206) Consolidando así la propuesta institucional de danza clásica desde el INBA, en un único proyecto de compañía.

Durante la década de los años 70 la organización institucional dedicada a administrar la cultura atravesó por varios cambios. En 1971 se transformó la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la SEP, como parte de la Subsecretaría de Cultura Popular y Educación Extraescolar. Luego en 1977, se le nombró Subsecretaría de Cultura y Difusión Popular, en 1978 su denominación fue Subsecretaría de Cultura y Recreación, para finalmente en 1981 establecerse como la Subsecretaría de Cultura. Se transformó el Consejo Nacional para la Cultura y la Artes en 1988, para mantenerse así hasta la creación de la Secretaría de Cultura en 2015.

Entre sus funciones la Subsecretaría de Cultura se hacía cargo de “planear y dirigir publicaciones, bibliotecas, derecho de autor, promoción cultural, culturas populares, T.V. educativa, divulgación y el programa cultural de las fronteras. Promover el estudio y desarrollo de las culturas populares. Organizar actividades culturales para educandos, jóvenes y profesores. Promover y difundir actividades culturales para los distintos sectores de la población. Coordinar la operación del INBA, el INAH, Radio Educación y demás órganos del área. Formular los proyectos de leyes, reglamentos, decretos, acuerdos y órdenes en asuntos culturales. Promover y difundir la cultura y las artes. Ejercer las atribuciones de la SEP en promoción y difusión de las artes. Coordinar las unidades administrativas pertinentes. Dar congruencia al funcionamiento del Subsector Cultura. Organizar la educación artística, bibliotecas públicas y museos; así como eventos de carácter cultural. Establecer criterios culturales en la producción de cine, radio, televisión y editorial. Fomentar las relaciones culturales y artísticas con otros países, en coordinación con

la Secretaría de Relaciones Exteriores. Coordinar las tareas referentes a las lenguas y culturas indígenas y promover las tradiciones y el arte popular. Promover la política editorial del Subsector y proponer directrices sobre publicaciones y programas educativos y culturales para TV.”(OEI,1999)

Observamos cómo se diversificaron y multiplicaron tanto los espacios para la cultura y la danza dentro de las instituciones, como el establecimiento de una política cultural más específica vinculada al desarrollo del arte y la cultura en México.

LA UNAM, UN ESPACIO INSTITUCIONAL QUE AMPLÍA EL CAMPO DE LA DANZA PROFESIONAL EN MÉXICO

En lo que se refiere a la creación de nuevos espacios para la formación de bailarines, en el año de 1969 se inició el Seminario de Danza Contemporánea y Experimentación Coreográfica. El proyecto del Seminario fue elaborado por el Ballet Nacional de México y contó con el apoyo de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, a cargo, en ese momento, de Gastón García Cantú. Dicho Seminario sería el antecedente de lo que después se integraría como espacio formativo permanente del Ballet Nacional de México.

En ese momento el Seminario contó con un Primer Curso Intensivo de Danza Moderna y un ciclo de conferencias. A partir de tales actividades se integró un grupo de alumnos para continuar con estudios de danza moderna. Respecto a dicho Seminario, Alberto Dallal registra lo siguiente: “Aunque el curso intensivo sólo se dio a conocer en el ámbito universitario, tuvo resultados sorprendentes: recibieron

instrucción más de veinticinco jóvenes, de los cuales destacarían cinco que posteriormente ingresarían en las filas del Ballet Nacional de México. [...] El amplio desarrollo posterior del seminario, su incorporación permanente como escuela o colegio adjunto del Ballet Nacional de México y finalmente su éxito ante los numerosos sectores asiduos a clases y funciones de danza, indicaron la creación de un sistema organizativo para la preparación técnica del bailarín, sistema que renovarían las actividades dancísticas en México.”(Dallal,1997,p.206)

De tal manera, la década de los años 70 inició para la danza con un teatro del INBA dedicado a las artes coreográficas, con festivales de danza, y nuevos espacios dedicados a la formación, que encontraron lugar en instituciones que iban más allá del INBA, y se establecieron dentro de la UNAM. A las actividades dedicadas a la danza contemporánea desarrolladas como parte del Seminario del Ballet Nacional de México se sumó otro espacio que resultó trascendental dentro del campo de la danza mexicana. Si bien se conformó como una propuesta de danza clásica, se posicionó como un espacio de primera importancia en el campo de la danza tanto como compañía, como centro de formación dentro de la UNAM. En 1970 Gloria Contreras fundó y dirigió el Taller Coreográfico de la Universidad, que se ha distinguido por su estilo neoclásico. El Taller Coreográfico cuenta con más de 45 años de existencia, y ha ofrecido más de mil funciones, presentando más de noventa coreografías.(Dallal,1997,p.206)

En 1979 la UNAM formalizó y consolidó el espacio institucional de la danza como parte de la estructura universitaria, y creó el Departamento de Danza dentro de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM con Colombia Moya al frente. En ese

mismo año, se sumó a las actividades de danza dentro de la UNAM un nuevo grupo de danza, que se creó a partir de la separación de algunos miembros del Taller Coreográfico, con el nombre de Danza Libre Universitaria, bajo la dirección de Cristina Gallegos. Dallal lo relata como sigue: “Una de las bailarinas del Taller, Cristina Gallegos, formó el Grupo Danza Libre Universitaria y se presentó en el Teatro de Arquitectura el 22 de noviembre con el siguiente programa: *Prólogo* de Marco Antonio Silva, *Adagio* de Cora Flores, *Suite de jazz* de Carlos López, *Trío* de Aurora Agüeria y *Dueto y Percusiones número 2* de la misma Gallegos. Muy poco tiempo después, el grupo habría de tomar el nombre de Danza Libre Universitaria, en un intento de *abrirse* hacia nuevas expresiones dancísticas (actitud que Gloria Contreras ya había sostenido en algunas obras). Sin embargo, por mucho tiempo todavía habrá de subsistir en éste y en otros grupos una especie de *confusión de sentimientos* con respecto a la oposición de las técnicas clásica y moderna.”(Dallal,1997,p.218)

En noviembre de 1980 la UNAM inauguró un nuevo teatro, específicamente dedicado a presentaciones de danza, la Sala Miguel Covarrubias, en su Centro Cultural Universitario. La sala cuenta con una capacidad total de 724 espectadores, repartidos en dos pisos. Posee un escenario con superficie de 867 metros cuadrados; y un foso para ubicar a la orquesta cuando se incluye música en vivo. Si se cubre el foso el escenario puede extenderse, y ofrecer una mayor superficie para las representaciones artísticas.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_\(UNAM\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Centro_Cultural_Universitario_(UNAM))

En 1983 la UNAM creó un nuevo espacio para la danza contemporánea, con la temporada de Joven Danza Mexicana, que llegó a ser una plataforma tan importante para quienes conformaban el campo de la danza contemporánea, como el Premio Nacional de Danza/UAM-INBA. (Cardona,1990,p.33)

De tal manera la UNAM representó en la década de los años ochenta un espacio institucional de primera importancia, generando múltiples espacios que contribuyeron en la consolidación del campo de la danza contemporánea profesional en México.

NUEVAS INSTITUCIONES PÚBLICAS DE FORMACIÓN DE PROFESIONALES DE LA DANZA. LA ESCUELA NACIONAL DE DANZA CLÁSICA Y CONTEMPORÁNEA (ENDCC), Y EL CESUCO

Otro momento importante de crecimiento y consolidación de la estructura del campo de la danza profesional en México fue la creación, dentro del INBA, de una nueva escuela para la formación de bailarines profesionales. Así, el 16 de agosto de 1977 se fundó la Escuela Profesional de Danza Clásica, posteriormente llamada Escuela Nacional de Danza Clásica. Esa misma escuela formó parte en 1978 del “Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza” (SNEPD), que surge, según da cuenta el propio INBA, “bajo la idea de generar un modelo estructural y metodológico a seguir en las escuelas oficiales de danza de la República Mexicana y profesionalizar la danza como una actividad especializada.”(<http://www.endcc.bellasartes.gob.mx/nuestra-esc/historia.html>)

El “Sistema” estaba conformado por tres escuelas que funcionaban dentro de las mismas instalaciones y bajo la misma estructura administrativa: la Escuela Nacional de Danza Clásica, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea y la Escuela Nacional de Danza Folklórica. Ofrecía formación a nivel medio superior de ejecutantes de danza clásica, de danza contemporánea y de danza folklórica, así como profesores de danza clásica. (<http://www.endcc.bellasartes.gob.mx/nuestra-esc/historia.html>)

En 1983 se anunció la agrupación de las tres escuelas de danza del INBA en una misma Subdirección, la de Educación Artística del INBA, a cargo de Jaime Labastida. Tania Álvarez fue nombrada titular de las tres escuelas, agrupadas bajo el nombre de Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza.(Cardona,1990,p.33)

En 1979 se creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO), un nuevo espacio institucional que resultó muy importante como espacio de reproducción del campo de la danza contemporánea. El CESUCO fue un centro coreográfico de la Escuela de Perfeccionamiento Vida y Movimiento, del Departamento del Distrito Federal. Y en ella se formaron varios de los que más adelante se distinguieron como grandes personalidades dentro de la danza contemporánea profesional de México. El CESUCO funcionó como centro de formación de coreógrafos y tuvo también una compañía de danza. En mayo de 1983 el CESUCO se convirtió en el Centro de Investigación Coreográfica (CICO), y quedó bajo el auspicio del INBA.

Como se puede observar entre 1970 y 1979 el campo de la danza profesional creció y se consolidó, sumando y formalizando espacios en diversas instituciones, nuevos

centros de formación de bailarines profesionales, así como nuevos grupos y compañías, con actividades por todo el país. Así lo refiere Dallal en el siguiente texto: “En distintas ciudades de la república artistas como Onésimo González (Guadalajara, Veracruz), Martha Bracho (Hermosillo); Lila López (San Luis Potosí), Alejandra Serret (Monterrey, Oaxaca) y Rossana Filomarino (Xalapa) incorporarán a los jóvenes a las actividades dancísticas profesionales, principalmente en su modalidad contemporánea.”(Dallal,1997,p.205)

En su conjunto toda esta nueva estructura institucional con la que contó la danza profesional contemporánea hizo posible que se transformara el concepto que había, de que sólo para la danza clásica era necesario el rigor del entrenamiento técnico y sistematizado; y con ello se revolucionaron las posibilidades creativas y técnicas de los bailarines de danza contemporánea. Finalmente se hizo posible que la danza contemporánea fuera capaz de sistematizar un lenguaje propio.

EL BALLET TEATRO DEL ESPACIO

El Ballet Teatro del Espacio fue una compañía de danza contemporánea dirigida conjuntamente por Gladiola Orozco y Michel Descombey, que resultó de una escisión del Ballet Independiente y adoptó el nombre de Ballet Teatro del Espacio en 1979. Se mantuvo activa y vigente durante 30 años, hasta 2009, logrando ser una de las compañías de danza más reconocidas en el campo de la danza mexicana. Se creó con el propósito de “realizar un arte contemporáneo abierto a las diferentes corrientes artísticas y técnicas de nuestro tiempo, forjando a través del trabajo colectivo un espíritu de comunidad artística y humana. Sin dejar de nutrirse en las raíces culturales y en la realidad social de México, promueve una colaboración permanente con artistas de otros países”(<http://www.balletteatrodelespacio.com/compania.htm>), según ellos mismos lo definen, como parte de su propia presentación. El Ballet Teatro del Espacio se presentó con regularidad en el interior de la República y en el Distrito Federal. Una vez al año presentaba una temporada en el Palacio de Bellas Artes (como lo hacían las tres compañías subsidiadas), y participó en festivales nacionales e internacionales que se celebran en el país.

Contaba con un espacio fijo y estable, sede de la compañía, el cual fundó con apoyo de la Secretaría de Educación Pública y el INBA a través de su Dirección de Danza, originalmente sede del Ballet Independiente. Además de funcionar como lugar de ensayos y creaciones, el “Espacio Independiente”, contaba con una escuela de danza y una galería de arte, y más adelante como foro para sus presentaciones.(<http://www.balletteatrodelespacio.com/compania.htm>)

El Ballet Teatro del Espacio resultó de la separación de Michel Descombey y Gladiola Orozco de Raúl Flores Canelo. Tal división causó mucha polémica en el campo de la danza, pues puso en disputa los recursos tanto económicos, como de infraestructura, e inclusive el nombre mismo de la compañía de danza con los que el Ballet Independiente contaba hasta entonces. El Ingeniero Vázquez Araujo era el titular de Danza y Ópera del INBA, y fue quien intervino en la toma de decisiones en torno a la nueva asignación de recursos, y fue acusado de tomar partido a favor de Descombey y Orozco.

Michel Descombey y Gladiola Orozco consideraban que tenían derecho a conservar el subsidio que les era entregado por el INBA como parte del Ballet Independiente, y finalmente con esos recursos se establecieron como Ballet Teatro del Espacio. Respecto a tal acontecimiento Alberto Dallal registró los siguientes detalles: “Raúl Flores Canelo y su gente, desprovistos incluso de un lugar en donde tomar clase y ensayar, conservaron el nombre de Ballet Independiente, reiterando los principios y la orientación estética que habían caracterizado al grupo desde su origen. Por fin en marzo de 1980 Raúl Flores Canelo y las autoridades del INBA (cuyo titular de danza y ópera había sido acusado de suscitar la disputa en franco apoyo al grupo Orozco-Descombey) llegaron a un acuerdo que consistió fundamentalmente “en trabajar en las mismas condiciones profesionales y económicas como el Ballet Nacional de México y el Ballet Teatro del Espacio”.(Dallal,1997,p.238)

La respuesta de Flores Canelo quedó registrada dentro del mismo libro de Dallal: “Aunque Flores Canelo, tanto como los críticos, no consideró que las condiciones del arreglo eran las ideales, declaró que se trataba de...una resolución necesaria por el momento, sobre todo para la compañía que se encuentra en condiciones de inestabilidad profesional y económica. Yo tengo 25 años de trabajar en el INBA y, por razones totalmente ajenas a mí, todo el año pasado fui desplazado de la programación. Ahora bien, el ingeniero Vázquez Araujo pide que no utilicemos el nombre; pues no lo utilizaremos dentro de los términos del convenio estipulado para el INBA, pero en funciones extra-INBA, no hay impedimento porque el nombre nos corresponde por derecho.”(Dallal,1997,p.239) Finalmente el Raúl Flores Canelo logró conservar para su agrupación el nombre de Ballet Independiente, y el grupo liderado por Michel Descombey y Orozco se estableció en 1979 como Ballet Teatro del Espacio.

Resulta importante anotar aquí el control que podía llegar a tener el INBA sobre la producción de danza, así como la prevalencia de una lógica vertical y personal para la toma de decisiones, pues como se ejemplifica en éste conflicto, de una decisión personal, en este caso del Director de Danza del INBA, podía depender que una compañía fuera programada en los teatros de dicha institución (de lo cual dependían gran parte de sus ingresos), o inclusive determinar el derecho de utilizar o no el nombre de la compañía.

Como manifestación de apoyo del gremio de artistas a la agrupación dirigida por Flores Canelo, la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro, entregó en 1980 un premio al coreógrafo. Así quedó registrado en el libro de Dallal, *La Danza*

en México en el Siglo XX: “Al respecto, los primeros días de abril de 1980 se anunció que Raúl Flores Canelo, dirigente del otro grupo, recibía el Premio de la Unión Mexicana de Cronistas de Música y Teatro, en consideración de sus importantes labores realizadas durante muchos años en el seno de la danza mexicana.”(Dallal,1997,p.236) Finalmente tal acontecimiento trascendió, y ambas compañías lograron establecerse con apoyo estable y constante por parte del INBA, aunque no con la misma cantidad de recursos. Independientemente de las decisiones finales todo ello contribuyó a generar un crecimiento y consolidación del campo de la danza, pues a pesar de los costos y las pérdidas de cada parte en conflicto, el resultado fue la multiplicación de espacios consagrados a la danza contemporánea.

Es interesante notar cómo, a partir de la estabilidad con la que logra trabajar y establecerse el Ballet Nacional de México se generó una estructura suficientemente sólida que con el tiempo formó en sus filas a nuevas grandes personalidades creativas, que una vez que emergen para crear su propia compañía, lo hacen reproduciendo la misma estructura de organización y obtención de recursos. Exigieron en su momento, como una real necesidad y como un derecho contar con subsidio del INBA. Tal exigencia por parte de los creadores de danza es además recibida por las autoridades institucionales en turno como una responsabilidad a atender con recursos gubernamentales, desde las instituciones responsables del desarrollo de la danza. Es decir que se estableció una lógica en la toma de decisiones que funcionó tanto para los funcionarios responsables de las

instituciones encargadas del desarrollo de la danza, como para los creadores de danza.

LA DANZA SUBSIDIADA. LA CONSOLIDACIÓN DE LOS PIONEROS DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

Finalmente se estableció el Ballet Teatro del Espacio como la tercera compañía, que junto con el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente fue subsidiada por el INBA. El hecho de que con el surgimiento del Ballet Teatro del Espacio se reproduzca por tercera vez la manera de entregar recursos estables, hace que sea posible, como se mencionó, señalar el establecimiento de una lógica institucional específica de entrega de recursos en forma de subsidio, que responde tanto a las necesidades de los coreógrafos, como a los intereses de quienes eran titulares de los cargos institucionales responsables del desarrollo de la danza.

Es signo también de un campo de la danza profesional relativamente consolidado, en el que cual las instituciones del gobierno asumían la responsabilidad y el compromiso de apoyar y otorgar recursos constantes, que aun cuando resultaron limitados, permitieron el desarrollo de la danza contemporánea, de manera estable.

La lógica institucional establecida reconocía la necesidad artística del campo de la danza contemporánea de producir de manera constante; su derecho a contar con la asignación de recursos para la creación, así como una responsabilidad del INBA de entregar dichos recursos para el desarrollo de la danza en México. Dicha

lógica institucional respondía tanto a líneas políticas más amplias que lo relacionado a la danza, como a la calidad y trayectoria de las compañías y de sus obras, y a la lucha que cada una dio en su momento para recibir recursos del INBA.

Una de las características importantes en la forma de organizarse de estas compañías subsidiadas, fue la estabilidad en su numeroso personal, tanto creativo (bailarines, coreógrafos, directores y maestros), como administrativo (quienes se encargaban de gestionar todo lo relacionado con las instalaciones en las que funcionaba cada una). Los elencos de cada compañía se distinguieron por su alta calidad creativa e interpretativa, y por su larga trayectoria. Varios de sus intérpretes se volvieron insignias distintivas de las compañías en sí mismas. Así lo destaca Dallal en su siguiente comentario referente al Ballet Teatro del Espacio: “La atención puesta en el adiestramiento profesional de los bailarines ha dado lugar al brillo de intérpretes de excelente talla: Javier Salazar, Solange Lebourges, Lino Perea, y otros, cuadros dancísticos que hacen lucir a la compañía y han permitido, junto con las arduas labores de Descombey, que el Ballet Teatro del Espacio entusiasme a públicos exigentes, dentro y fuera de México.”(Dallal,1997,p.248)

La forma de producción de las compañías de gran formato se realizaba a través de una estructura más bien vertical, con responsabilidades bien definidas para cada integrante. La pertenencia de los integrantes era bastante estable, por lo que, quienes bailaban en ella, lo hacían durante muchísimos años. Tal participación generaba un sentido de identidad con la compañía, que se concebía a sí misma como un colectivo creativo. Todas ellas lograron hacerse de infraestructura para su trabajo de entrenamiento, de creación, y de ensayo. Todas contaban también con

personal permanente para lo administrativo y la gestión; así como con un equipo relativamente consistente y nutrido de colaboradores creativos que se encargaban de realizar el vestuario, la escenografía, la composición y edición musical, la iluminación y resolución de las necesidades técnicas. Si bien tanto los recursos como la infraestructura fueron escasos y limitados, fueron suficientes para permitir desenvolver con estabilidad su vida creativa, establecer sus propias escuelas, y sus espacios de ensayo.

Vale aclarar que si bien las tres compañías subsidiadas contaron con recursos constantes por parte del INBA, existió siempre el reclamo de las mismas, de que dichos recursos no eran suficientes para su pleno desarrollo, y quienes permanecieron en ellas lo hicieron con una gran vocación de sacrificio, y de identidad artística que cada compañía enaltecía como propia. Muchos de los que fueron reconocidos como grandes bailarines y personalidades creativas distintivas de cada una de las compañías subsidiadas, vivieron después en terribles condiciones de precariedad laboral, sin reconocimiento de su aporte artístico de parte de las autoridades institucionales, y sin prestación social alguna.

A pesar de los presupuestos escasos las tres compañías subsidiadas se establecieron como espacios fijos tanto de producción de coreografías, como de centros formativos de bailarines y coreógrafos profesionales, que contaban con mucho prestigio. El Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio, ocuparon desde su fundación y hasta los años noventa una posición privilegiada en el campo de la danza, recibiendo recursos del INBA destinados a su desarrollo, y concentrando en ellas el mayor prestigio del campo de

la danza contemporánea profesional de México. Ese gran prestigio con el que contaban se puede ver reflejado en el siguiente fragmento escrito por Dallal: “Durante los ochenta, el Ballet Teatro del Espacio coadyuvó a ampliar las miras, los resultados y los alcances de la producción profesional dancística. Junto con el Ballet Nacional de México y el Ballet Independiente se concentraron esfuerzos y atenciones, no sólo en la preparación sistematizada de los bailarines dentro de las estructuras de grupos y compañías, sino también en las presentaciones rigurosamente realizadas, dentro de escenarios variables, foros con características cambiantes, sistemas de iluminación experimentales o actualizados.”(Dallal,1997,p.251)

Las compañías subsidiadas se crearon en el contexto político de gobiernos que se consideraban responsables del bienestar social. Y que como parte de ese bienestar asumían la responsabilidad de desarrollar y difundir la cultura, el arte y dentro de ello la danza. Quienes formaron esas compañías tenían la certeza de que la labor que realizaban como creadores de danza, merecía el respaldo económico de las autoridades responsables del impulso y la difusión de la danza en el INBA. Y movidos por dicha certeza, su demanda por recursos suficientes para sueldos, producciones, sedes para realizar su trabajo diario de entrenamiento y ensayos, acceso a los foros para presentar sus obras coreográficas, fue permanente.

La consolidación que alcanzaron las tres compañías de gran formato, que fueron subsidiadas, representó a una generación pionera de la danza contemporánea profesional. Tras muchos años de creación se lograron establecer como una forma hegemónica de producir danza, cada una con un sello artístico muy particular.

Funcionaron como establecimientos creativos estables, e inclusive de formación para las generaciones siguientes de bailarines y coreógrafos. Es decir como espacios de reproducción para el campo profesional de la danza contemporánea.

Funcionaron como lugar de nacimiento de toda una nueva generación de bailarines y coreógrafos, que iniciaron su vida profesional como parte de las filas de dichas compañías, para seguir su crecimiento como directores de sus propios grupos independientes. Es decir que estas tres grandes compañías subsidiadas hicieron posible el surgimiento de toda una nueva generación artística, que con nuevas necesidades creativas, establecieron una nueva forma de organizarse para producir sus propias coreografías.

LOS ORÍGENES DE LA EXPRESIÓN “GRUPOS INDEPENDIENTES”

Tanto la consolidación de las tres compañías mencionadas anteriormente, como el hecho de contar con una asignación estable de recursos provenientes del INBA, les valieron ser coloquialmente conocidas como compañías oficiales o subsidiadas. Estos términos se volvieron muy utilizados entre quienes participaban del campo de la danza, sobre todo a partir de los años ochenta; en contraposición al de “grupos independientes”, una forma de organizarse para crear danza que se fue haciendo cada vez más común hacia finales de los ochenta.

Si se revisa literatura relacionada con el tema, se puede observar que desde los inicios de la danza contemporánea en México, se encuentran referencias al término de grupos independientes. Más haciendo referencia a una independencia creativa que financiera, con la intención de deslindarse de la imposición de una línea temática o creativa, que en relación de los recursos financieros recibidos. Se recuperan a continuación algunas de las primeras experiencias con las que se asoció el término, recuperando un poco del sentido con el que se comenzó a utilizar y cómo fue evolucionando.

Curiosamente uno de los primeros ejemplos es el del Ballet Nacional de México, bajo la dirección de Guillermina Bravo, quien se deslindó de los lineamientos creativos que se le quisieron imponer en algún momento como parte de la Academia de la Danza Mexicana. Y quien con tal de preservar su necesidad de crear de manera libre e independiente, prefirió renunciar a la dirección de la Academia de la Danza Mexicana para fundar el Ballet Nacional de México en 1948, como grupo independiente.

Otro caso emblemático es el del grupo dirigido por Bodil Genkel y Xavier Francis, llamado Nuevo Teatro Danza, que se caracterizó por su propuesta experimental. Xavier Francis fue considerado un personaje fundamental en la profesionalización de los bailarines en México. Se estableció como maestro de la Academia de la Danza Mexicana entre 1950 y 1953. Y en 1954 “organizó, con Bodil Genkel el Nuevo Teatro de Danza, taller de trabajo cuya seriedad lo convirtió en el contrapeso de las crisis balletísticas oficiales, en refugio para la indispensable continuidad que requiere la conservación de ese instrumento expresivo que es el cuerpo del

bailarín.”(Tibol,1982,p.60) El grupo de Francis “se había perfilado ya como un grupo experimental, de búsquedas técnicas; un laboratorio en el que se concebían, como en todos los laboratorios, muchas fórmulas fallidas, pero que, por lo mismo, se convertía en insustituible elemento de prueba.”(Tibol,1982,p.66)

El Nuevo Teatro Danza subsistió sin recibir recursos del INBA para sus producciones, y realmente los obtenían de las presentaciones en los foros del INBA en los que tenían temporadas. Ello les implicó, como a muchos otros grupos independientes años después, resolver sus necesidades a través de su trabajo en otros ámbitos, y también impidió que su creación coreográfica perdurara por más tiempo. Así lo registra Raquel Tibol en los siguientes fragmentos: “El Nuevo Teatro de Danza no recibía ayuda del Estado y no se quejaba; pero hubieran sido felices sus miembros si hubiera aparecido algún mecenas, pues tenían muchos planes y ningún fondo. No somos mendigos- decían-, pero para hacer arte hace falta dinero.”(Tibol,1982,p.70)

Fueron en su momento reconocidos como una propuesta seria, profesional, experimental y de vanguardia, y a pesar de su escaso acceso a recursos lograron conquistar una posición de amplio prestigio en el campo de la danza. “Entonces Francis y su grupo eran los únicos bailarines que no gozaban de un subsidio ni trabajaban amparados por el presupuesto de la temporada oficial. Quienes seguían sin prejuicios las temporadas del Nuevo Teatro Danza debían reconocer que, pese a errores y fracasos, siempre alcanzaban categoría profesional y que el saldo era no sólo positivo sino provechoso e inquietante.”(Tibol,1982,p.73) A pesar de las dificultades para obtener recursos el Nuevo Teatro Danza existió durante 10 años.

Francis sin embargo continuó con su labor como un maestro y coreógrafo muy reconocido, durante muchos años más y siguió participando en diversas compañías y propuestas de danza contemporánea. Recupero a continuación un fragmento de una entrevista realizada por Raquel Tibol a Xavier Francis en 1956, en la que el coreógrafo refería su opinión sobre la Compañía de Ballet de Bellas Artes, y a partir de lo cual hace varias reflexiones relevantes, y sobre todo que sintetizan grandes temas de discusión que perdurarán vigentes en el gremio durante varias décadas más, por lo que resulta muy interesante que el coreógrafo las exprese en la década de los años cincuenta.

Uno de los temas que aborda es el de la temporalidad de los proyectos asociada a los sexenios administrativos, y el efecto que ello tiene en la consolidación de las compañías. Otro tema importante es la discusión sobre si el mejor camino para el desarrollo de la danza es el de entregar la mayor parte de los recursos a una compañía del INBA, o repartirlos entre diversos grupos independientes. Francis lo expresa de la siguiente forma con sus palabras, refiriéndose a la Compañía de Ballet de Bellas Artes: “En vista de que el organismo oficial depende de los cambios burocráticos, resulta que periódicamente se cambian los directores y coreógrafos. Estas etapas sexenales han impedido e impedirán la consolidación de cualquier compañía y de cualquier repertorio. El estímulo que requiere la danza moderna en México no es el de patrocinar una compañía oficial, sino el de solventar la actividad de los grupos independientes para que puedan poner sus obras y divulgarlas tanto en la capital como en los estados, de esta manera se llegaría a lograr un repertorio capaz de sustentar las actividades de una compañía oficial.”(Tibol,1982,p.62)

Como vemos desde el establecimiento de la danza moderna y contemporánea en México hubo agrupaciones que se reconocieron a sí mismas como independientes, sobre todo en un sentido que apelaba a la libertad creativa. Sin embargo el término trasciende con más fuerza y reconocimiento dentro del campo profesional de la danza, como una toma de distancia frente a la manera de crear desde las tres compañías subsidiadas.

LA CONFORMACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN DE GRUPOS INDEPENDIENTES

En cuanto a la aparición de grupos independientes como forma de producir danza contemporánea, se puede observar una nueva etapa, con mucha trascendencia para el desarrollo del campo de la danza profesional en México, en la década de los años setenta, y de manera más clara en los ochenta. En ellos participaron personalidades que resultaron de primera importancia para la danza contemporánea; muchos de ellos ya contaban con amplia experiencia como parte de las compañías subsidiadas, pero quisieron probar propuestas más libres y experimentales, como Valentina Castro o Jaime Blanc, Lidya Romero o Luis Fandiño; varios resultaron grandes figuras que más adelante consolidarían su trayectoria como autoridades dentro del campo, ya sea en puestos directivos o como reconocidos maestros.

Uno de los primeros que marcaron pauta como grupo independiente, en la década de los años setenta, fue Expansión Siete. “Expansión Siete queda fundado en 1973

por un grupo de exbailarines de varias compañías. Sus integrantes tratan, sobre todo, de aplicar sus enormes conocimientos técnicos y su experiencia dancística en búsquedas de obras abiertas, en las que no resulten indispensables enormes esfuerzos de producción y en las que el público participe activamente”.(Dallal,1997,p.206) Expansión Siete se presentó por primera vez con un repertorio integrado con obras de la autoría de Valentina Castro y Miguel Ángel Palmeros. Cuando desaparece Expansión Siete la misma Valentina Castro funda en 1978 el grupo de danza contemporánea Danza-Teatro Mexicano. “En 1980 sus integrantes eran la propia Valentina Castro, Elena Fernández, Cynthia Couttolenc, Canuto García, Bernardino Gómez y Enrique Guzmán.”(Dallal,1997,p.207)

Otro de los primeros grupos independientes que marcó pauta en su forma de crear danza fue el Forion Ensamble, creado en 1977. Dallal registra su creación de la siguiente manera: “El 25 de octubre de 1977 se presenta en el teatro del Ballet Folclórico de México un grupo de jóvenes bailarines. Las características que unen a estos jóvenes son las siguientes: 1) todos poseen experiencia dancística de más de tres años; 2) su preparación se ha inscrito dentro de los cánones de la danza contemporánea (técnicas Graham, Nikolais, Falco, Murray Louis y/o Merce Cunningham); 3) todos han estudiado en México y han salido al extranjero varias veces para adquirir mayores conocimientos; 4) todos buscan una nueva expresión, más libre y totalizadora, por medio de una experimentación que se rija técnicamente; 5) ninguno llega a los 27 años de edad; 6) el grupo responde al nombre de Forion Ensamble [...] 7) un ensamble es la unión de diferentes elementos que se ajustan para formar un todo. Sin embargo, cada uno de estos elementos no pierde su

independencia ni sus características propias. Partimos de ideas individuales para hacer obras colectivas.”(Dallal,1997,p.208)

Dallal menciona aquí uno de los elementos constitutivos fundamentales de esta nueva generación de grupos independientes: su necesidad de establecer nuevos espacios creativos, en los que su individualidad expresiva tuviera cabida y fuera reconocida. Los primeros en incursionar en esta forma de producir danza, venían de la experiencia de las compañías subsidiadas y de gran formato. Grandes compañías en las que si bien las jerarquías eran mucho menos fuertes que en las compañías de ballet clásico, fueron espacios colectivos ya establecidos por una generación anterior a ellos. Los que se perfilaron como grandes bailarines, e inclusive luego como coreógrafos ya estaban instalados como autoridades. A la nueva generación que ahí se formaba le tocaba hacerlo como parte integral de un conjunto, de un cuerpo de baile, en el que la voz sonante, la que se expresaba en la coreografía, era la del coreógrafo por encima de los bailarines.

El Forion Ensemble existió como tal durante cinco años, luego sus integrantes participaron de diversos proyectos, y algunos de ellos se reagruparon nuevamente para seguir con un nombre diferente: el de El Cuerpo Mutable. De ello se da cuenta en el registro que realiza Dallal, en el siguiente fragmento: “El Forion Ensemble dejó de existir en 1982. Sus integrantes pasaron a otras entidades o fundaron nuevas; desde el punto de vista artístico, Domínguez, Romero y Olivera incursionaron en la tendencia denominada danza-teatro, experimentando fugaces apariciones y obras asimismo efímeras.[...] En 1983 estos tres mismos artistas fundaron el grupo Cuerpo Mutable.”(Dallal,1997,p.214)

En el libro *La Danza en México en el Siglo XX*, Dallal ahonda sobre el tema del surgimiento de propuestas de pequeños grupos, y plantea algunas problemáticas importantes que se suman a lo que resultará más adelante en la generalización de esta nueva forma de organizarse en grupos independientes para producir danza contemporánea. “La nuclearización de los grupos, por ejemplo, responde, por una parte, a la necesidad básica de expresión que sienten –o padecen- los bailarines jóvenes. Por otra parte, la ausencia de un sistema nacional de enseñanza de las actividades dancísticas obliga a los auténticamente interesados a buscar, a perseguir, solos o aislados, a los maestros itinerantes. En los pocos centros de impartición de técnicas y de adiestramiento profesional se concentran muchos jóvenes que ansían participar en las actividades de la danza.”(Dallal,1997,p.246)

Otro de los grupos importantes de esta incursión en la década de los años setenta fue Danza Alternativa, que se fundó en 1978; que de igual forma surge entre bailarines-coreógrafos provenientes de la experiencia previa de participar en el Ballet Nacional de México. Lo dirigió Rodolfo Reyes, y después Luis Fandiño, muy reconocido coreógrafo de la danza mexicana, miembro del Ballet Nacional de México hasta 1975. “En 1975, Fandiño sale de la compañía para trasladarse a Xalapa, Veracruz, en donde se hace cargo del Departamento de Danza del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Veracruzana. En 1980 asumió la dirección del grupo Alternativa.”(Dallal,1997,p.215)

En la década de los ochentas surgió entonces una generación de jóvenes que quisieron probar nuevas formas de organización para hacer danza. Si bien varios de ellos completaron sus formaciones en las escuelas de las compañías

subsidiadas, tenían claro que querían innovar tanto en sus creaciones, como en la manera de organizarse. Se fundaron pequeños colectivos, con estructura participativa y mucho más horizontal. Dichos colectivos fueron reconocidos en el gremio de la danza como grupos independientes, en oposición a las compañías subsidiadas, haciendo referencia tanto a su independencia creativa, como al hecho de que ellos no recibían entrega de recursos constantes por parte de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, como sí lo hacían las tres compañías subsidiadas.

Esta generación empezó su obra con mucha libertad de experimentar nuevas rutas creativas, sin apoyo económico constante, y sin infraestructura propia. Tanto por sus necesidades de experimentación y renovación artística, como por las condiciones inciertas de los recursos económicos a los que podían acceder, se conformaron pequeñas agrupaciones menos numerosas, pero con un fuerte sentido de identidad colectiva, de equipo.

Siguiendo el camino de las generaciones anteriores, muchos de estos grupos independientes demandaron a las autoridades responsables de la Coordinación Nacional de Danza del INBA y de la UNAM, apoyos como el préstamo de espacios para entrenar y ensayar en instalaciones de las escuelas profesionales de danza del INBA, y en salones de danza de la UNAM, así como ciertos apoyos económicos para sus producciones coreográficas, e inclusive becas para cursos de perfeccionamiento profesional.

La cantidad de grupos y compañías que solicitaban foros para sus presentaciones creció de manera considerable. Durante los mismos años se abrieron algunos foros

nuevos, pero no los suficientes para dar cabida a todas las compañías de gran formato y a los nuevos grupos. Sin acceso a recursos de manera constante, más que por sus presentaciones; quienes formaron parte de los grupos independientes, se vieron en la necesidad de resolver sus necesidades económicas realizando otros trabajos, por los que si recibieran remuneración, y que les dejara tiempo suficiente para su labor creativa dentro del grupo de danza. Algunos de estos trabajos estaban relacionados con su profesión de danza, otros no tenían nada que ver. Lo importante era resolver las necesidades económicas que su trabajo como integrantes de un grupo independiente no les resolvía, manteniendo la posibilidad de gestionar su tiempo para poder seguir bailando.

Al hacer un recorrido por la danza en México en los años ochenta, Patricia Cardona dejó testimonio del quehacer de varios grupos de danza contemporánea que más adelante se perfilaron como las nuevas autoridades dentro del campo de la danza contemporánea profesional. Poco a poco esta nueva manera de producir danza a partir de pequeños grupos reconocidos coloquialmente como grupos independientes se multiplicó y se volvió cada vez más común. Tan solo en la introducción de su libro *La nueva cara del bailarín mexicano*, Cardona hace mención de cerca de 15 agrupaciones independientes, quienes marcaron huella con su propuesta coreográfica en la década de los ochenta.

A través de su crónica periodística Cardona comenta el acontecer en la escena de la danza contemporánea en México, de la siguiente manera: “Graciela Henríquez se sumerge en la danza popular urbana para crear, junto con Ismael Fernández el *Tropicana’s Holiday*; mientras el exForion Ensamble –sus integrantes- se convierten

en arqueólogos de las raíces prehispánicas para romper con el movimiento convencional y hacer teatro contemporáneo del movimiento; cuando Pilar Medina quiebra y desarma el baile flamenco y el español para rearmarlos en expresión teatral y, simultáneamente, Cecilia Appleton, de Contradanza, desata su descarga emocional, antes implacable silenciada por todos los prejuicios hacia la emotividad del bailarín; mientras el exCESUCO arranca con una investigación exhaustiva de las técnicas de entrenamiento e inicia los primeros seminarios de coreografía, vemos crecer, en México, la semilla del género naciente danza-teatro y posmodernismo mexicano.”(Cardona,1990,p.9)

A todos ellos se sumaron Barro Rojo, UX Onodanza, Contradanza, Contempodanza, Antares, Marco Antonio Silva con su grupo Utopía, Gregorio Fritz, Silvia Unzueta, Athenea Baker y Mirta Blostein, Asalto Diario y Cuerpo Mutable entre otros. Todos ellos fueron parte de esta nueva generación de los ochenta, y como lo dice Cardona abrieron camino para toda una generación siguiente cada vez más numerosa.

A partir de la década de los ochenta la opción de crear danza desde un grupo independiente se volvió cada vez más común. Para ello, se pusieron en relación necesidades e intereses artísticos; con ciertas condiciones de producción de danza establecidas por las instituciones; así como con intereses de quienes gestionan las instituciones y determinan la lógica institucional para entregar los recursos para el desarrollo de la danza. Se cierra el presente apartado con la reflexión de Cardona, quien narra cómo, al terminar la década de los ochenta: “la nueva cara del bailarín mexicano ya es un hecho y se ubica fundamentalmente en la danza independiente,

[...] La danza-teatro está en el foro y en las plazas y cada año – lo vemos durante los premios nacionales de danza- surgen nuevos grupos que no sólo indican que los grupos subsidiados dejaron de ser fuentes de trabajo para los bailarines recién egresados de las academias, sino que cultural y biológicamente el hombre necesita convivir con esa sensación de estar vivo, creciendo creativamente.”(Cardona,1990,p.13)

De tal forma se establece la posibilidad de pertenecer a un grupo independiente de danza contemporánea como una manera cada vez más común de integrarse al campo profesional de la danza contemporánea en México.

UNA NUEVA GENERACIÓN, LOS HEREDEROS DE LOS PIONEROS. LA CONVIVENCIA DE AMBAS GENERACIONES EN UN MISMO CAMPO PROFESIONAL

La década de los 80 comienza para la danza mexicana con instituciones bien establecidas, dedicadas específicamente a desarrollar el campo de la danza profesional desde diferentes ámbitos, incluyendo la formación profesional de bailarines, la de coreógrafos, nuevos festivales, nuevos teatros para danza, tres compañías subsidiadas por el INBA e instituidas de manera estable. Todo ello complementado con la influencia de la oferta de espectáculos internacionales presentados en esos mismos años. Así se puede leer en las crónicas tanto de Alberto Dallal, como de Patricia Cardona, en las que refieren las nuevas inquietudes de los nuevos bailarines. Una visita que, según lo que se puede leer, resultó memorable, fue la de Pina Bausch, coreógrafa de danza contemporánea, de

primera importancia internacional, que pasó por México en 1980. “El decenio de los ochenta se inauguró en la danza mexicana con la inquietud suscitada por la presencia de Pina Bausch en la ciudad de México y con la esperanza de los jóvenes bailarines mexicanos de romper las esclusas expresivas de la danza contemporánea. Había ansiedad por conducir la danza de concierto mexicana en dirección y a la vista de ofrecimientos más espontáneos, frescos, universales y cotidianos. En efecto, los nuevos grupos parecían desear no sólo una superación de los cánones técnicos; se hallaban llenos de expectativas, ideas e imágenes. Se hablaba de nuevas formas de organización de la danza y de los danzantes mexicanos.”(Dallal,1997,p.289)

Pero más allá de la legendaria visita de Pina Bausch, Patricia Cardona en La Nueva Cara del Bailarín Mexicano, registra que entre 1976 y 1982, “México hospedó a más de 30 compañías extranjeras de ballet clásico y danza contemporánea y organizó tres galas internacionales de ballet con 18 parejas de primer orden [...] Prácticamente se vio danza de todos los continentes”(Cardona,1990,p.29)

En la década de los años 80, documenta Dallal: “Los grupos profesionales merecieron apoyo estable; consiguieron salones, estudios y escenarios donde desarrollar sus actividades. A la danza se abrieron vestíbulos, gimnasios y calles. Auténticamente vanguardistas, algunos grupos y compañías presentaron sus trabajos innovadores y consistentes. Los buenos experimentos coincidieron con la trayectoria profesional de sus integrantes. Jorge Domínguez y Lidya Romero, junto con Jaime Blanc (del Ballet Nacional de México) y Bernardo Benítez y Miguel Ángel Palmeros (del Ballet Teatro del Espacio) mantuvieron la actitud más firme, fresca y

creativa de la danza contemporánea de México en ese lapso. Algunos coreógrafos ya fogueados y estables, como Gloria Contreras, Federico Castro, Michel Descombey y la misma Guillermina Bravo, afinaron sus conceptos y renovaron la naturaleza de sus montajes. Se poseía una técnica, modalidad o género bien delineado y localizado: la danza contemporánea. Surgirán durante el lapso nuevas ideas, inesperados experimentos: danza-teatro, danza callejera, danza de salón en el escenario, *collage* visual-dancístico, etcétera.”(Dallal,1997,p.228)

En La nueva cara del bailarín mexicano Patricia Cardona documenta a través de sus crónicas periodísticas sobre el quehacer dancístico en México, cómo para esos años empezaban a competir por recursos del INBA desde tres maneras distintas de organizarse para crear danza: la Compañía Nacional de Danza (de danza clásica); las 3 compañías subsidiadas; y alrededor de 41 grupos independientes de danza. Según relata Cardona, el INBA atendía solicitudes de recursos de los grupos independientes para la difusión y promoción, apoyo en forma de becas, tiempos para ensayar y entrenarse en los salones de danza de las escuelas oficiales, cursos formativos con maestros extranjeros, asistencia y apoyo médico. Cardona pone en contraste los recursos que el INBA entregaba a la Compañía Nacional de Danza y lo que se pagaba a las compañías subsidiadas. Al tiempo que la Compañía Nacional de Danza contaba con sueldos de entre 600 y 900 mil pesos, provenientes del presupuesto del INBA; los miembros de las tres compañías de danza contemporánea subsidiadas por el INBA, ganaban menos de mitad de lo asignado al cuerpo de baile de la Compañía Nacional de Danza, a pesar de contar con primeras figuras con más de 20 años de vida profesional. Mientras que los bailarines

independientes recibían ingresos muy por debajo del salario mínimo.(Cardona,1990,p.17)

Durante los años 80 siguieron multiplicándose los espacios para la presentación de grupos recién creados, y reconocidos como grupos independientes. Tal es el caso del Festival de San Luis Potosí, que se creó en 1981; y del evento organizado anualmente con motivo de la conmemoración del Día Internacional de la Danza, que a partir de 1982 se convirtió en unos de los eventos con mayor asistencia a espectáculos de danza presentados de manera simultánea y en su mayor parte gratuita. Un dato que puede darnos idea de lo numeroso y consolidado de esta nueva forma de organizarse para crear danza como grupos independientes, es el hecho de que en 1983 los bailarines sin subsidio se organizaron para conformar el Frente de trabajadores de la Danza Independiente como una Sección de Danza del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.(Cardona,1990,p.33) Las instituciones dedicadas al desarrollo de la danza siguieron su desarrollo, pues en 1983 se crea el Centro de Investigación y Documentación de Danza, inscrito a la Subdirección de Educación Artística del INBA.

Resulta importante para los objetivos aquí perseguidos, recuperar datos referentes a los planteamientos de las autoridades responsables de entregar recursos para crear danza en los años ochenta. Y es muy interesante resaltar cómo ya a principios de ésta década se hace referencia a la necesidad de involucrar financiamiento de la iniciativa privada y no únicamente del Estado. Planteamiento que irá cobrando cada vez más fuerza en las administraciones que seguirán. En ese sentido queda registro de que Guillermo Arriaga, quien en 1983 fue nombrado nuevo director de

danza del INBA, como sucesor de Salvador Vázquez Araujo, habló de “impulsar un patronato mixto entre el Estado y la iniciativa privada para apoyar al artista independiente. Concluida su gestión, y mediante el nombramiento de Patricia Aulestia para la Coordinación de Danza, se vuelve al mismo planteamiento. Además el director general del INBA, Manuel de la Cera, anuncia la *Operación combi* como fuente de trabajo, de difusión y promoción de la danza dentro del territorio nacional.”(Cardona,1990,p.17)

En este contexto, ya con nuevas generaciones de bailarines profesionales egresados de los nuevos centros de formación, de los centros de entrenamiento creados en las tres compañías subsidiadas, así como en el Ballet Folclórico de México a cargo de Amalia Hernández; llenos de nuevas necesidades expresivas y artísticas; y capacitados con las técnicas de danza contemporánea, es que se empezó a perfilar como una opción de desarrollo profesional crear un grupo independiente. Tales grupos contaron con un espacio que resultaría fundamental para mostrarse frente al resto del gremio dancístico, así como para otorgarles el prestigio a través del cual posicionarse en el cada vez más estructurado y expandido campo de la danza mexicana: el Premio Nacional de Danza, surgido en 1980.

EL PREMIO NACIONAL DE DANZA

En 1980, la Universidad Autónoma Metropolitana y el Fonapas, publicaron la primera convocatoria para promover la creación coreográfica y apoyar a la danza mexicana a través de un Premio Nacional de Danza. “Desde que se inauguró se dijo claramente que era un premio a la imaginación, a la audacia creativa, a la transformación del coreógrafo mexicano, en fin, que es un premio al futuro de la semilla y no al árbol.” (Cardona,1997,p.104) El Premio Nacional de Danza – UAM/INBA – fue durante muchos años el evento anual de mayor importancia para el gremio de la danza contemporánea de México. Su creación funcionó como espacio de expresión para la generación heredera de las compañías subsidiadas, para que los emergentes grupos independientes pudieran mostrar sus creaciones frente a su propio gremio. Muchos de ellos marcaron el inicio de su existencia como grupo profesional a partir de su participación exitosa en el Premio.

Las instituciones encargadas de su organización fueron alternándose, y variando con el paso de las distintas ediciones del mismo, pero el certamen siguió teniendo lugar año con año. Se recuperan a continuación algunas narraciones, en la que resulta importante destacar cómo va aumentando el número de grupos participantes, que habla entre otras cosas de la buena respuesta que tuvo la convocatoria entre los grupos existentes en ese momento. Es información que permite también dimensionar el crecimiento del campo profesional de la danza contemporánea, si se observa el número de participantes en posteriores emisiones del mismo concurso. Es además destacable la reconocida necesidad que hubo de

generar nuevos foros de expresión para las creaciones de una nueva generación de coreógrafos, cuya propuesta era muy distinta a la propuesta artística que desde las grandes compañías subsidiadas se proponía en ese momento.

Dallal describe la primera emisión del Premio (1980) de la siguiente manera: “las bases de la convocatoria respondían perfectamente a los requerimientos y exigencias del momento. Por primera vez se prestaba atención a la creatividad y al talento de los coreógrafos y se intentaba propiciar una competencia leal en bien del arte coreográfico. El considerable número de participantes indicó que la inquietud estaba siendo debidamente encauzada. De entre los 24 grupos que se presentaron el jurado seleccionó a la obra *Si al menos* de Cristina Gallegos para recibir el premio. El grupo que presentaba la obra fue Danza Libre Universitaria.”(Dallal,1997,p.238)

Es interesante notar cómo conforme evoluciona, el certamen va formalizando, estructurando y especificando sus reconocimientos. Así se comenzó en 1980 entregando premios a las mejores coreografías; en 1984 se entregaron reconocimientos, además a los mejores bailarines; en 1985 se reconocieron las mejores creaciones coreográficas, la mejor interpretación masculina y femenina, una mención honorífica, el mejor evento sonoro y el mejor vestuario.

En 1983 el certamen del Premio Nacional de Danza tuvo lugar en el Teatro de la Ciudad. Ese año el jurado, integrado por Guillermina Bravo (directora del Ballet Nacional de México), Graciela Henríquez, Julio Castillo y Dionisia Urtubees, “declaró desierto el primer lugar y otorgó el segundo lugar a Silvia Unzueta y a Rolando Beattie.”(Cardona,1990,p.93) Silvia Unzueta pertenecía en ese momento al Ballet Independiente; mientras que Rolando Beattie se presentó como parte de la

Compañía Estatal de Danza Contemporánea de Oaxaca. Posteriormente se descalificó la obra de Beattie “por haber sido estrenada a mediados de año en Oaxaca” (Cardona,1990,p.96), por lo que tocó a Rocío Flores, autora de la obra *Quizás cualquiera*, compartir el segundo lugar con Unzueta. Esta edición del Premio resultó muy polémica, tanto por la decisión del jurado de declarar desierto el primer lugar (aun cuando el Premio se instituía como un espacio para jóvenes coreógrafos); como por la descalificación de uno de los segundos lugares. Tal polémica generó mucha discusión acerca del certamen, destacando temas como la importancia de que se comunicaran abiertamente los criterios de evaluación que el jurado utilizaba para elegir a los ganadores; y cómo, entre otros temas, hacía falta tomar en cuenta un elemento fundamental en las coreografías que era la interpretación de los bailarines.

En 1984 se llevó al cabo la quinta edición del Premio Nacional de la Danza, en el Teatro Hidalgo. El jurado estuvo integrado por Rossana Filomarino, Alberto Dallal y Jaime Blanc. En esta ocasión se entregan premios a la mejor coreografía, pero también a los mejores intérpretes. Así el reconocimiento como mejor coreografía se le otorgó a Juan José Islas; el segundo lugar fue para Beattie. Mientras que el premio a los mejores intérpretes se lo llevaron Raúl Parrao y Cecilia Appleton. Entre los finalistas quedó la obra de Marco Antonio Silva, a la que se reconoce como una creación colectiva. “El jurado calificador propone que en los futuros premios se dé un reconocimiento al mejor arreglo musical y diseño escenográfico, necesarios para la elaboración de toda obra profesional.”(Cardona,1990,p.101)

En la edición de 1985, Cardona registra 23 grupos participantes, de entre los cuales fueron seleccionados 5 finalistas. U.X. Onodanza, de Parrao obtuvo el primer lugar de creación coreográfica con Héroes; el 2º lugar fue para Janet Tame con el grupo del Centro de Investigación Coreográfica. En esta edición se entregaron premios a los mejores bailarines, así como al mejor evento sonoro (premio para Jorge Reyes) y al mejor vestuario.

El certamen siguió teniendo emisiones anuales y representó un importante espacio para mostrar las coreografías y ganar prestigio en el campo profesional entre grupos independientes.

Observamos cómo en la década de los años ochenta, el campo de la danza mexicana contaba con una compañía oficial de danza clásica, tres compañías de danza contemporánea, subsidiadas por el INBA, consolidadas y establecidas como hegemónicas en el campo de la danza profesional. Diversas instituciones responsables del desarrollo de la danza, y nuevos espacios para que los emergentes grupos independientes pudieran hacerse de un lugar de prestigio en su propio campo profesional, pero sin presupuesto fijo asignado para ellos.

Los grupos independientes de ese momento surgieron como herederos de las compañías subsidiadas. Se crearon como espacio de resistencia o de rebeldía frente al espacio de normalidad ya establecido por las tres compañías de gran formato. Surgieron como pequeños colectivos con tales inquietudes expresivas y experimentales que se manifestaron con producciones de pequeño formato, que con tal de producir sus nuevas propuestas artísticas, asumieron su actividad profesional con presupuesto esporádico e itinerante, muchas veces producto de su

trabajo en otras actividades laborales. A partir de ese lugar, configuraron un espacio distinto a las compañías subsidiadas desde donde compitieron por hacerse de un lugar de prestigio para poder obtener recursos para producir su danza en las instituciones responsables del desarrollo de dicha expresión artística.

Entre estos grupos independientes herederos de los pioneros de la danza contemporánea, creados en los ochenta se encuentran varios que lograron perdurar varias décadas vigentes, como Antares, Barro Rojo, Contradanza, Contempodanza, Delfos, Utopía, UX Onodanza entre muchos otros.

CAPÍTULO 4

LA LÓGICA INSTITUCIONAL PARA ENTREGAR RECURSOS IMPLEMENTADA A PARTIR DE 1988, Y SU RELACIÓN CON LAS CONDICIONES PARA LA CREACIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA



4



5

⁴ Delfos, 2009. Archivo Cenidi Danza José Limón

⁵ Foco al Aire 2013. Archivo Cenidi Danza José Limón

A partir del sexenio del presidente Carlos Salinas de Gortari (1988) se crearon nuevas instituciones culturales, como el Conaculta, el Fonca, y Centro Nacional de las Artes (CENART). Desde ésta nueva configuración del espacio institucional, la lógica que se estableció para la producción de danza, fue entregar recursos de manera predominantemente individual, por concurso a partir de convocatorias abiertas, por un tiempo corto y delimitado, por proyecto específico, sin posibilidad de continuidad y acumulación, dificultando establecer nuevos espacios de creación que resultaran estables.

Ante la consolidación del campo profesional de la danza en México, y la diversificación de instituciones responsables de asignar recursos, surgió la necesidad de establecer normatividades cada vez más específicas para entregar financiamiento. Se instituyó una lógica a través de concursos, con convocatorias abiertas y con obligación de entrega de informes con rendición de cuentas. Predominó el apoyo para la formación y la creación individual; y en contraparte se desarrollaron mucho menos las políticas vinculadas a la generación de espacios estables para la creación y presentación de danza, así como la creación de público, y la difusión de las obras. Los espacios de encuentro, intercambio y discusión entre profesionales del campo fueron muy reducidos.

La política cultural se planteó en términos de desarrollo de competencias, de excelencia, de productividad. Para que la rendición de cuentas de lo hecho con el presupuesto entregado fuera posible, se establecieron cada vez más términos y categorías que contabilizaban lo hecho en gastos y ganancias, y todo debía ser redituable, mientras más corto el plazo, mejor. Poco a poco dicha lógica para

entregar recursos para la producción de danza, se generalizó como una tendencia en las diferentes instituciones responsables del desarrollo de la danza.

Lo anterior fue transformando la lógica institucional para entregar recursos para la creación de danza, normada por criterios diferentes a las necesidades de las grandes compañías, quienes para seguir funcionando requerían recursos estables y no temporales. Ya que creaban como un colectivo, contaban con un grupo de personas que conformaban un equipo administrativo, un espacio de formación de bailarines e instalaciones que funcionaban como una infraestructura propia, o por lo menos estable, que mantener. Se afectó por tanto la posibilidad de trabajar de manera continua y permanente, y se dificultó la posibilidad de que las compañías formaran a sus propios cuadros para nuevas generaciones, como parte importante de su manera de organizarse.

En cambio se abrieron nuevas posibilidades de obtener recursos para quienes no formaban parte de las grandes compañías. Se ofreció una nueva vía, en principio accesible a la mayoría, que se presentó como democrática e incluyente, al funcionar a partir de concursos abiertos para proyectos que fueran elegidos para producirse y presentarse, por jurados conformados por artistas pares. Lo cual le vino muy bien a la gran cantidad de nuevos grupos independientes que comenzaban a buscar hacerse de un lugar en el campo de la danza profesional. Y generó una vía de posibilidad para que las nuevas generaciones de egresados de las escuelas profesionales de danza, esa generación heredera de los pioneros, consideraran como opción de desarrollo profesional, crear sus propios grupos de danza contemporánea.

Se estableció una nueva manera de acceder a recursos para la producción de danza, distinta a la de los subsidios de las compañías en ese momento establecidas como hegemónicas en el campo. Y quienes eran criticadas por recibir recursos y hacer un uso discrecional del presupuesto, por su procedimiento vertical y sin rendición de cuentas, para el mantenimiento de las compañías y la producción de sus coreografías.

La nueva lógica institucional para entregar recursos favorece, por lo tanto, cierta manera de organizarse para crear danza contemporánea. Y afecta la posibilidad de generar procesos que permitan acumular experiencias y conocimientos; es decir, las propias condiciones de reproducción del campo profesional de la danza contemporánea. Es una lógica institucional que forma parte de las políticas culturales elaboradas en un proyecto político neoliberal, y que fue instaurando la normalización de condiciones de precarización laboral.

Dichas condiciones precarias de trabajo fueron naturalmente aceptadas por una primera generación de herederos de los pioneros, como condición de excepción, pues significaba para ellos abrir un espacio que marcaba una manera de organizarse distinta a la de las compañías subsidiadas.

En función de todo lo anterior, se analizó el surgimiento de las instituciones responsables de la política cultural vinculada a la danza contemporánea, para comprender en qué medida los lineamientos de las políticas culturales tuvieron relación con los cierres del Ballet Nacional de México, así como del Ballet Teatro del Espacio. Y qué tanto la lógica institucional para entregar recursos influyó en el

diseño operativo de la nueva institución responsable del desarrollo de la danza que fue el Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC).

De igual forma se abordó la creación del Conaculta y del Fonca, para reflexionar en torno a la manera en que a estas nuevas instituciones se les adjudicaron varias responsabilidades que antes correspondían al INBA, y cómo dichas responsabilidades se fueron transformando.

El capítulo comienza con un primer apartado en el que se hace mención del concepto de precarización laboral. Dicha noción fue retomada de los textos de Isabell Lorey.(2008 y 2016), y funcionó para brindar elementos de análisis y comprensión del contexto social y político del momento en el que se implementaron las políticas culturales propuestas por el gobierno mexicano a partir de 1988. Debido a la importancia del concepto para la redacción del presente texto se consideró necesario comenzar por un apartado en el que se explica cuáles son las nociones que lo definen.

4.1 Nuevas instituciones en un contexto de política neoliberal y de precarización laboral

En 1988 se implementaron ajustes a la política cultural que respondieron a intereses establecidos desde un proyecto político y económico neoliberal. Dichos lineamientos políticos fueron mucho más amplios de lo que tiene que ver con la danza, con las artes y la cultura. Tiene incluso un contexto internacional, político, económico y social, muy importante. Dicho contexto es amplio, pero resulta indispensable mencionar algunos aspectos definitorios, vinculados a la lógica de entrega de recursos para producir danza, y su relación con la organización de los grupos para crear sus coreografías.

En el contexto político se vivió el paso de un gobierno de bienestar social, en el que el Estado se asumía como responsable de la seguridad y el bienestar de todos aquellos ciudadanos que vivían dentro de la norma social; a uno liberal en el cual sus responsabilidades fueron cada vez menores. Una de las características de los gobiernos que adoptaron proyectos de política neoliberal, son las condiciones cada vez más frecuentes de precarización laboral.

Lorey describe el empleo precario como un trabajo temporal, por proyectos que se suceden unos a otros, casi siempre sin seguro de enfermedad, sin vacaciones pagadas, ni subsidio de desempleo, sin seguridad social o con una protección social mínima. “La semana de cuarenta horas de trabajo es una ilusión. El tiempo de trabajo y el tiempo libre no tienen fronteras definidas. El trabajo y el ocio ya no se pueden separar. Invierten tiempo de trabajo no remunerado en acumular una gran

cantidad de saber por el que no se les paga, pero de forma natural se exige y se utiliza en las situaciones de trabajo remunerado.”(Lorey, 2008, p.74)

Para explicar la precarización laboral Lorey se remonta al siglo XVIII cuando, explica, la burguesía y el liberalismo se hicieron hegemónicos y “donde por primera vez la población se sumó a una nueva forma del poder que pretendía mejorar la vida del pueblo bajo su mando. El poder del Estado ya no dependía solamente del tamaño de un territorio o de la regulación autoritaria y mercantil de sus súbditos, sino de la felicidad de la población, de su vida y de la constante mejora de ésta.”(Lorey, 2008, p.60)

Bajo un marco liberal burgués se orientó la acción política a producir y asegurar la normalidad. “Para ello se necesitaba una gran cantidad de datos: se produjeron estadísticas, se calcularon las tasas de probabilidad de nacimiento y muerte, la frecuencia de las enfermedades, las condiciones de vida, los medios de nutrición, etcétera”(Lorey, 2008, p.61) Todo ello con el fin de establecer criterios para establecer una normalidad de bienestar para la población en general. “En las sociedades biopolíticas gubernamentales la constitución de lo normal esta siempre entretejida con lo hegemónico. Cuando en el curso de la era moderna se desarrolló la exigencia de orientarse hacia lo normal –que puede ser burgués, heterosexual, cristiano, blanco hombre, blanco mujer, nacional- se hizo necesario desarrollar también la idea de controlar el propio cuerpo y la propia vida, regulando y por lo tanto dirigiendo el yo.”(Lorey, 2008, p.66)

El concepto de normalidad implica también la existencia de quienes quedaban fuera de ella, voluntaria o involuntariamente. Dicho sector social que vivía fuera de

la norma era quien quedaba en condiciones de empleo precario. “Ante este telón de fondo, a quienes no eran conformes a esta norma y a esta normalización del sujeto libre, soberano, burgués y blanco (incluidas sus relaciones de propiedad) se les convertía en precarios y precarias.”(Lorey, 2008, p.69)

Como ya se mencionó, con la puesta en vigor del proyecto político y económico neoliberal el gobierno transforma sus responsabilidades vinculadas al bienestar social y se establecen condiciones cada vez más precarias de trabajo. En un principio se justificaron por ser para ciudadanos que se salían de la norma dentro de un sistema, para poblaciones social o políticamente segregadas (por su condición de género, racial, etc). Pero que poco a poco se establecieron como manera hegemónica de ejercer el poder político, y se fueron transformando así, en parte medular de un sistema económico mundial.

La precarización laboral como normalidad, como pieza distintiva del sistema político y económico neoliberal, definió lógicas institucionales para entregar recursos, en diferentes ámbitos. Uno de ellos es el que tiene que ver con los trabajadores de la cultura, pero no es el único. Una de sus características es justamente plantear la entrega de recursos en formas que fomentan la individualidad, la productividad, la competencia como modo de sobrevivencia, la discontinuidad y la generación de espacios de trabajo con poca o nula estabilidad. Las relaciones de trabajo temporales, ofrecieron cada vez menos prestaciones y garantías sociales; y en contraparte una máxima flexibilidad y libertad para quienes decidieron adoptar tales modalidades de empleo.

En este contexto sociopolítico neoliberal nacieron en México nuevas instituciones, que redefinieron las lógicas institucionales para entregar recursos para la cultura, el arte y la danza.

EL CONACULTA, EL FONCA Y EL CENART

En 1988 se estableció una nueva organización del sector cultural a partir de la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Arte (el Conaculta). Que fue en adelante la figura máxima en cuanto a la organización y planeación de la cultura en México. Según explicaba el propio Salinas de Gortari en la ceremonia de presentación del nuevo proyecto de política cultural, el Conaculta “se encargará de reorganizar la amplia infraestructura de que dispone el país para la creación, promoción y difusión de la cultura, y de abrir nuevos caminos a los creadores y artistas del siglo XXI mexicano”(Tovar y de Teresa,1994,p.99)

Como una parte vinculada a la entrega de recursos para el desarrollo artístico, en 1989 se instaura el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), con el objetivo de apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad, promover y difundir la cultura e incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de México.

Finamente en 1994 se inaugura el Centro Nacional de las Artes (Cenart), un centro artístico en la Ciudad de México, como un espacio de educación, investigación y difusión de las artes. En él se albergan el Centro de Capacitación Cinematográfica, la Escuela Nacional de Arte Teatral, Escuela Nacional de Danza Clásica y

Contemporánea, la Escuela Superior de Música, la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Además de cuatro centros de investigación que pertenecen al INBA: de música, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez CENIDIM; de teatro el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, el CITRU; de danza el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, el CENIDI-Danza; y de artes plásticas el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, el CENIDIAP. Además cuenta con 6 galerías de exhibición, 12 espacios escénicos, una biblioteca y un centro multimedia.

Para narrar su desarrollo se siguió un proceso de investigación que requirió recuperar información de diversas fuentes, para integrar los datos encontrados y sistematizarlos de manera tal que abonaran al conocimiento del problema de investigación. Particularmente el Fonca, por su carácter de institución abocada a entregar recursos a los creadores artísticos ha tenido un permanente escrutinio por parte de la comunidad artística de México, y se le ha hecho, de manera constante, una demanda de hacer pública la información acerca de sus modos de operación. Sin embargo, los datos que da a conocer se presentan de manera aislada, desagregada e inconsistente. Por lo que la labor de obtener la información que a continuación se presenta requirió de un esfuerzo por diversificar las fuentes, así como de ir adquiriendo un conocimiento acumulativo en cuanto al funcionamiento interno de la misma institución.

La intención de conocer la lógica institucional con la que funcionaron el Conaculta y el Fonca, va en el sentido de comprender quiénes fueron los agentes sociales que intervinieron; bajo qué lógica se tomaron las decisiones, para finalmente asignar recursos para la creación de danza contemporánea; y cómo ello se relacionó con la manera de organizarse para crear danza contemporánea.

Las fuentes de consulta y el diseño de los instrumentos de sistematización de la información

Con el fin de analizar la manera en que se distribuyeron los recursos para crear danza contemporánea a partir de la política cultural implementada en 1988, fue necesario investigar sobre el funcionamiento y la lógica institucional tanto del Conaculta como del Fonca. Para conocer los datos que más adelante se presentan sobre dichas instituciones, se consultaron varias fuentes bibliográficas, así como algunos artículos de opinión. Entre ellos me gustaría destacar el aporte del libro que escribió Rafael Tovar y de Teresa al finalizar su primer período a la cabeza del Conaculta en 1994, en el cual dio cuenta de los objetivos del desarrollo de este nuevo proyecto de política cultural, y en el que compiló un anexo muy nutrido de datos sobre los estímulos otorgados entre 1989 y 1994 por el Fonca.

Otro texto que resultó fundamental en el avance del trabajo que se presenta fue el titulado 1988-2012 Cultura y Transición (Cruz, 2012), coordinado por Cruz Vázquez y Lara González. Gracias a dicho texto pude acercarme al trabajo realizado en el contexto del Grupo de Reflexión de Economía y Cultura (GRECU), así como a las diversas publicaciones de sus integrantes. El más importante fue el trabajo realizado por Tomás Ejea Mendoza, integrante del GRECU, y quien ha desarrollado una línea de investigación sobre la política cultural muy cercana a mis propios intereses. Se consultó el artículo titulado La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística (Ejea, 2009). Así como el libro que lleva por título Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo

Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), editado en 2011 por la UAM; cuya lectura resultó altamente fructífera.

La mayor parte de los datos que se presentan se sistematizaron a partir de lo que el Fonca hace público a través de sus espacios digitales. Es de hacerse notar que la información que se encuentra está totalmente desagregada, por años, por programas, y algunos resultados están disponibles y otros no, sin mediar explicación alguna.

Finalmente me parece importante referir que ante la necesidad de disponer de información acerca de los actores sociales que intervienen en la toma de decisiones para asignar los recursos del Fonca, se realizó una entrevista a un miembro del campo de la danza contemporánea, quien ha participado en varias ocasiones, tanto como becario del Fonca, como jurado de danza. La información que se obtuvo a partir de dicha experiencia empírica resultó muy enriquecedora para conocer la lógica institucional con la que opera el Fonca. Se sistematizó la información obtenida a partir de las fuentes anteriormente descritas en tablas que se presentan más adelante en el texto. En ellas se exponen los datos referentes a la creación de los programas del Fonca entre 1989 y 2012. Entre 1989 y 1994 fue posible sistematizar la información de manera más detallada por la disponibilidad de los datos incluidos en el libro de Tovar y de Teresa (Tovar y de Teresa, 1994).

EL CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes fue creado por decreto presidencial. “El decreto presidencial que le dio origen le otorgó las facultades, al principio asignadas a la Subsecretaría de Cultura, con el propósito de establecer una mejor articulación entre las dependencias del subsector dentro de la Secretaría de Educación Pública (SEP).”(Cruz, 2012, p.19)

Además de regular instituciones culturales tales como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), así como su amplio patrimonio arqueológico y artístico; el Conaculta “coordina la televisión y la radio culturales de Estado, estudios y escuelas de cine, sistemas de bibliotecas, una dirección de publicaciones y una red de librerías, festivales, centros de educación artística y otros espacios culturales.”(González, 2010, p.3)

Se creó, según las propias palabras de uno de sus presidentes, Rafael Tovar y de Teresa, con el fin de cumplir con los tres grandes objetivos de la política cultural, descritos en el Plan Nacional de Desarrollo 1989-1994: la protección y difusión del patrimonio cultural; el estímulo a la creatividad artística; y la difusión del arte y la cultura (Tovar y de Teresa, 1994, p.7). Este amplio proyecto se planteó como un proceso de “modernización” de la política cultural de México, y se realizó en el marco de la apuesta del gobierno mexicano por integrarse al acelerado proceso de la globalización en la economía mundial. “La modernización se propone la consolidación de nuestra presencia en el mundo a partir de la riqueza múltiple de nuestra cultura y la asimilación creativa de otras influencias. Entendemos a la

cultura universal como el entramado de culturas nacionales articuladas en una extensa red de vasos comunicantes. En ese conjunto, México ocupa un lugar y lo seguirá ocupando, alimentándose de otras culturas y aportando talento y sensibilidad al horizonte mundial.”(Tovar y de Teresa, 1994, p.16)

En materia de cultura, el proceso de apertura de la economía y las comunicaciones, planteó la disyuntiva entre la construcción de una identidad surgida de una sociedad internacional y en ese sentido homogeneizada; y por el otro el de la exacerbación de la particularidad de cada cultura. En ese sentido me pareció importante recuperar la noción de cultura que delimita Tovar y de Teresa, Presidente del Conaculta. La cultura nos dice, “Es, al mismo tiempo, ámbito de confluencia de la globalización y medio de afirmación de las particularidades de los pueblos: a través de la cultura, los países pueden compartir procesos de desarrollo sin perder aquello que los caracteriza y distingue.”(Tovar y de Teresa,1994,p.12)

Otro eje importante que definió a este nuevo proyecto de política cultural es todo lo que se refiere a una “mayor participación” de la sociedad en la política cultural. En este sentido se abrió la posibilidad de la participación de la sociedad civil, y de grupos empresariales en el gasto presupuestal de cultura, con lo cual también se compartió la responsabilidad anteriormente asignada únicamente al Estado. Sin embargo, a la fecha no ha quedado definido en qué medida este objetivo ha logrado llevarse a cabo, a partir de la documentación pública disponible.

De igual manera se generaron nuevos mecanismos de asignación de recursos en los que se incluyó la participación de los creadores mismos. Y se hizo hincapié en la necesidad de descentralizar la actividad cultural de la capital del país para que un

mayor sector de la sociedad pudiera participar en ella. Tovar y de Teresa lo escribió de la siguiente manera: “Sin renunciar a la responsabilidad que le corresponde al Estado en la custodia, promoción y difusión de este patrimonio, se reconoció la importancia de respaldar el talento creativo de los mexicanos y abrir nuevos cauces para una participación social abierta y plural en estos campos. En consecuencia se revisaron los principios de la política cultural y el marco institucional a través del cual se llevaba a la práctica, para permitir una política más participativa y descentralizada. Este reconocimiento ha sido el punto nodal de la política cultural de la presente administración y la razón que explica el surgimiento y la consolidación del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.”(Tovar y de Teresa,1994,p.19)

Con respecto al Conaculta Tomás Ejea apuntala ciertos rasgos que marcan pautas de análisis: que el principal órgano de cultura del gobierno federal en México, de “consejo” solamente tienen el nombre, pues es un consejo sin consejeros. Que desde la perspectiva de su jerarquía orgánica y su nivel de autonomía funciona como una subsecretaría. Y finalmente que tiene como principal instancia encomendada a la promoción y el apoyo a la creación artística a un fondo de financiamiento especializado (el Fonca).(Ejea,2011,p.66)

EL FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES.

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes se creó el 2 de marzo de 1989. Es una dependencia del gobierno federal, que forma parte del Conaculta, y que se fundó con el objetivo de “apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad;

promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación.” (<http://fonca.conaculta.gob.mx/>) Es el organismo encargado de gestionar los recursos y otorgarlos para su uso. Según lo escrito por Tovar y de Teresa en el libro publicado en 1994, uno de sus objetivos era recaudar fondos del sector privado para su inversión en cultura: “El FONCA ha actuado como gestor ante la iniciativa privada para la obtención de recursos y como mecanismo financiero encargado de hacer deducibles de impuesto sobre la renta las aportaciones que las propias instituciones culturales gestionan ante el sector empresarial.”(Tovar y de Teresa,1994,p.103) Aunque particularmente dicho objetivo, hasta ahora no se haya logrado poner en práctica.

Según la información con la que la institución misma se presenta, su misión es: “Apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad, que operen bajo las premisas de participación democrática, equidad de oportunidades y juicios de paridad en la selección de proyectos.” Su visión: “Propiciar una política incluyente, que respete y aliente la multiplicidad de las culturas, y la libertad de las personas para crear y expresarse.” Y sus objetivos: “Conjuntar los esfuerzos y recursos del Estado, la sociedad civil y la comunidad artística en torno a la generación de estímulos, para la creación artística y cultural de calidad. Invertir en los proyectos culturales profesionales que surgen en la comunidad artística, y ofrecer fondos para que los creadores puedan desarrollar su trabajo sin restricciones, afirmando el ejercicio de las libertades de expresión y creación. Compartir mercados, tecnologías y productos culturales, ante la prodigiosa pluralidad de culturas y de identidades que

conviven en nuestro país y en el resto del mundo.”(<http://fonca.conaculta.gob.mx/inicio/mision/>)

Es importante resaltar que en su propia definición institucional el Fonca habla de apoyar una producción artística de calidad; de participación democrática; de equidad de oportunidades y de paridad; de ser incluyente y respetar la libertad creativa; y finalmente de invertir en proyectos que surjan de la propia comunidad artística. Lo anterior puede retomarse como una serie de criterios propuestos por la institución misma, que fueron delimitando la lógica institucional con la que ha operado, siendo ésta una institución responsable de una parte importante de la política cultural de México. Estos ejes de análisis se retomaron más adelante en el texto para reflexionar sobre la asignación de recursos; así como en torno a la toma de decisiones que tuvieron relación con la producción de danza contemporánea.

La importancia que se le dio a esta institución fue tanta, que cobró un lugar protagónico en lo que se refiere a la asignación de recursos para el fomento a las artes, dentro de la planeación de las políticas de Estado. Con respecto a ello Tomás Ejea apunta: “Aunque no existió un plan sectorial de cultura en el sexenio de Carlos Salinas de Gortari, desde entonces se le considera un elemento medular de la política respectiva. Una de las directrices centrales en aquella administración fue la de reforzar las acciones de la instituciones, cuyo propósito consistía en promover las disciplinas artísticas. Por supuesto, en ese momento se pensaba en primera instancia en el INBA, pero tras la fundación del FONCA éste pasó a ocupar un lugar cardinal.”(Ejea,2011.p.124)

Este crecimiento del Fonca por encima del INBA, habla de la importancia que el gobierno dio a esta institución. La trascendencia del Conaculta y del Fonca, a lo largo de ya más de cuatro sexenios, y la continuidad que ese proyecto cultural tuvo sus lógicas institucionales, maneras de tomar decisiones, y criterios para asignar recursos, que fueron generalizándose en las otras instituciones, particularmente en la Coordinación Nacional de Danza del INBA, como una lógica institucional, establecida desde lineamientos gubernamentales que trascienden el espacio de una institución en particular. Y que sin duda modificaron la manera de organizarse para crear danza.

Las Reglas de Operación del Fonca definen tres tipos de programas, a partir de los cuales ejerce su presupuesto. Tomás Ejea lo recupera de la siguiente manera:

“1. Programas de Subcuentas o Subfondos Especiales.

2. Programas de apoyo a Proyectos Especiales.

3. Programas de apoyo a Proyectos por Convocatoria Abierta.” (Ejea,2011,p.143)

A los Programas de Subfondos Especiales se les destinó el 52.4% del total administrado por el Fonca, entre 1989 y 2006. Los recursos destinados a Proyectos Especiales conformaron el 18.4% del presupuesto del Fonca en esos mismos años; mientras que los programas por Convocatoria Abierta recibieron el 25.3% del total del presupuesto de la institución entre 1989 y 2006. Porcentaje que ascendió a 1, 458.6 millones de pesos.(Ejea,2011,p.143)

Los programas de Subfondos Especiales están destinados a acciones culturales diversas, tales como fomento a la lectura, desarrollo cultural municipal, desarrollo

cultural infantil, etc. Es decir que su ámbito no es el del desarrollo ni la promoción artística. Sus mecanismos de asignación son particulares, diversos y complejos; y se dedican fundamentalmente a la conservación y ampliación del patrimonio cultural. Son los programas a través de los cuales el Fonca canaliza la mayor parte de sus recursos (52.4%)

Según las Reglas de Operación del Fonca para los Programas de Apoyo a Proyectos Especiales, a los que dedicó 18.4% de sus recursos entre 1989 y 2006 “(...) se otorgará por excepción apoyos especiales a los miembros de la comunidad artística y cultural que requieren de apoyo económico para el desarrollo de sus proyectos, que por causas de desfase en el calendario no hayan participado en las convocatorias (...) y/o que el proyecto o actividad no esté considerado en los programas sustantivos.”(Ejea,2011,p.147)

Los apoyos, nos dice Ejea son otorgados por la Comisión de Apoyos Especiales “conformada en su totalidad por funcionarios que dependen de manera directa del Secretario Ejecutivo [del FONCA] (...) Y a pesar de que este tipo de proyectos se *otorgan por excepción*, el monto de dinero canalizado a ellos no tiene nada de *excepcional*: los 1,231 millones de pesos otorgados, de 1989 a 2006, constituyen 14.8% de los fondos totales del FONCA y lo más importante, representan más de 50% de aquellos otorgados mediante Convocatoria Abierta.”(Ejea,2011,p.148)

Queda entonces el tercer tipo de Programas, que son, estos sí, los que “están dirigidos explícitamente al fomento y apoyo a la creación artística, representando el 28% (2,283 millones) de apoyos totales del FONCA.”(Ejea,2011,p.151) Veamos

entonces a detalle cómo se han desarrollado los Programas por Convocatoria Abierta que el Fonca ha creado.

LOS PROGRAMAS POR CONVOCATORIA ABIERTA DEL FONCA

En 2012 el Fonca contaba con 17 programas de Convocatoria Abierta. Desde su creación contó con 12 más, que fueron interrumpidos. Ello suma un total de 29 programas creados desde su fundación hasta 2015. De los 17 vigentes, 12 consideraron danza en sus convocatorias.

De los 7 programas creados durante el primer sexenio de existencia del Fonca, 6 siguieron vigentes hasta el 2012. Entre ellos se encuentran los dos programas que concentraban la mayor cantidad de recursos asignados por dicha institución. Estos son el programa de Creadores Intelectuales, que a partir de 1993 se convierte en el Sistema Nacional de Creadores de Arte; y el Programa de Grupos, transformado en 1993 en el de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. Esto permite hablar de una importante continuidad tanto de la institución como de los programas a través de los que se entregan los recursos para el desarrollo y fomento a las artes. Y considerar a esos dos programas como los de mayor importancia y consolidación.

Si observamos más a detalle el desarrollo que tuvieron los programas en cada administración política podemos ver que, en el primer sexenio de vida el Fonca acumuló 11 programas diferentes. 6 creados bajo la administración del Conaculta

en manos de Víctor Flores Olea de 1988 a 1992, quien fue su primer presidente; y 5 más creados en la administración correspondiente a Rafael Tovar y de Teresa de 1992 a 1994. De los 11 programas del gobierno del Presidente Salinas de Gortari, en 7 se incluyó a la danza como disciplina. Y en 2012 se mantuvieron vigentes 6 de aquellos programas creados en el primer sexenio del Conaculta y del Fonca. Lo anterior se ilustra en la siguiente tabla.⁶

⁶ Todas las tablas que a continuación se presentan son de autoría propia, y fueron elaboradas a partir de datos proporcionados por la página oficial de resultados y convocatorias del FONCA <http://fonca.conaculta.gob.mx/>; así como de los anexos del libro de Tovar y de Teresa *Modernización y política cultural*. FCE. 1994. México

PROGRAMAS DEL FONCA (1988-1994)

Gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988 - 1994)				
Presidente del CONACULTA				
(1988 - 1992): Víctor Flores Olea (1992 - 1994): Rafael Tovar y de Teresa				
http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php				
	EMISIÓN			
	INICIO	FIN	VIGENCIA	DANZA
CREADORES INTELECTUALES	1989	1993		1
JÓVENES CREADORES	1989		2013	1
EJECUTANTES (LUEGO INTÉRPRETES/ CREADORES ESCÉNICOS)	1989		2013	1
ESCRITORES EN LENGUAS INDÍGENAS	1992	2008		0
FIDEICOMISO PARA LA CULTURA MÉXICO-EEUU	1992	2003		?
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS	1992		2013	1
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	1993		2013	1
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	1993		2013	1
BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO	1994		2013	1
CREACIÓN LITERARIA	1994	1994		0
PALEOGRAFÍA	1994	1994		0
TOTAL:	11	5	6	7

La primera emisión de becas otorgadas como parte de los programas de estímulo a la creación artística fue en 1989-1990, y arrancó con 4 programas: Creadores Intelectuales, Ejecutantes, Grupos y Jóvenes Creadores. Se consideraron 5 disciplinas artísticas: Música, Artes Plásticas, Letras, Teatro y Danza. En total se

otorgaron en ese año 120 estímulos o becas con duración de un año. Si bien la danza se consideró en cada uno de los programas, fue la disciplina con menos becas, recibiendo un total de 11 becas en ese año, es decir el 9% del total; mientras que artes plásticas fue la disciplina que más estímulos recibió (29 becas, o 24% del total). Lo anterior se ilustra en la tabla que a continuación se presenta.

PROGRAMAS DEL FONCA PRIMERA EMISIÓN 1989-1990								
Programas del FONCA	1989-1990		Danza	Música	Artes plásticas	Letras	Teatro	5 DISCIPLINAS
	Creadores intelectuales	3						
Ejecutantes	4	9	/	/	12			
Grupos	2	6	/	/	7			
Jóvenes Creadores	2	7	17	16	7			
TOTAL	4 PROGRAMAS	11	26	29	28	26	120 BECAS	

En los siguientes años de Flores Olea al frente del Conaculta, el desarrollo del Fonca se mantuvo bastante estable en cuanto a alcance y número de programas, aumentando como disciplinas, en 1990 a Arquitectura y en 1992 a Lenguas Indígenas. El número de estímulos entregados creció gradualmente, y pasó de 120 a 148 en su emisión 92-93.

El lugar que ocupó Danza en cuanto a obtención de becas se mantuvo también estable pasando del 9 al 10% del total de estímulos recibidos. Artes Plásticas fue siempre la disciplina con mayor número de becas, llegando a obtener el 27.7%, en la emisión del Fonca 1992-93.

PROGRAMAS DEL FONCA SEGUNDA EMISIÓN 1990-1991

Programas del FONCA		1990-1991						
		Danza	Música	Artes plásticas	Letras	Teatro	Arquitectura	6 DISCIPLINAS
	Creadores intelectuales	2	3	13	11	4	2	
	Ejecutantes	4	13	/	/	8	/	
	Grupos	3	6	10	/	/	/	
	Jóvenes Creadores	2	5	16	16	3	2	
TOTAL	4 PROGRAMAS	11	27	39	27	15	4	123 BECAS

PROGRAMAS DEL FONCA TERCERA EMISIÓN 1991-1992

Programas del FONCA		1991-1992						
		Danza	Música	Artes plásticas	Letras	Teatro	Arquitectura	6 DISCIPLINAS
	Creadores intelectuales	1	3	13	10	5	1	
	Ejecutantes	6	11	/	/	7	/	
	Grupos	3	5	/	/	9	/	
	Jóvenes Creadores	3	5	20	15	5	2	
TOTAL	4 PROGRAMAS	13	24	33	25	26	3	124 BECAS

PROGRAMAS DEL FONCA CUARTA EMISIÓN 1992-1993

Programas del FONCA		1992-1993							
		Danza	Música	Artes plásticas	Letras	Teatro	Arquitectura	Lenguas Indígenas	7 DISCIPLINAS
	Creadores intelectuales	3	4	15	10	3	2	/	
	Ejecutantes	7	12	/	/	10	/	/	
	Grupos	2	6	/	/	8	/	/	
	Jóvenes Creadores	3	4	26	15	6	2	10	
TOTAL	4 PROGRAMAS	15	26	41	25	27	4	10	148 BECAS

En 1992 Rafael Tovar y de Teresa asumió la presidencia del Conaculta, y a partir de su emisión 1993-94 se pueden apreciar diversos cambios importantes en el

Fonca. Como parte de esa reestructuración el programa de Creadores Intelectuales se transformó y engrosó para convertirse en el Sistema Nacional de Creadores Artísticos (SNCA). En ese mismo año el programa de apoyo a Grupos, se transformó en el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales. La cantidad de estímulos entregados se incrementó bastante, pasando de 148 a 418, y los 4 programas se repartieron ahora en 11 disciplinas artísticas. Sin embargo la proporción de recursos otorgados se mantiene estable: 11% para Danza; 29.4% para Artes Plásticas. Todo ello se muestra a continuación.

PROGRAMAS DEL FONCA QUINTA EMISIÓN 1993-1994

Programas del FONCA		1993-1994											
		Danza	Música	Artes plásticas	Letras	Teatro	Arquitectura	Medios Audiovisuales	Culturas Populares	Estudios Culturales	Fotografía	Interdisciplina	11 DISCIPLINAS
Creadores intelectuales		DESAPARECE (se reemplaza por el Sist. Nac. De Creadores de Arte)											
Ejecutantes		12	19	/	/	19	/	/	/	/	/	/	
Grupos		DESAPARECE											
Jóvenes Creadores		3	5	38	20	6	3	/	/	/	/	/	
Fomento a Proy y Coinversiones Cult.		15	19	9	4	18	/	8	11	7	5	1	
Sistema Nac. Creadores de Arte	duración de 3 años	16	composición musical	Artes visuales	76	47	19	3	19	/	/	/	/
TOTAL	4 PROGRAMAS	46	59	123	71	62	6	27	11	7	5	1	418 BECAS

Finalmente se analizó lo sucedido específicamente con Danza, por lo que se pudo anotar que en el primer sexenio de existencia del Fonca, Danza se mantuvo de manera constante como una de las disciplinas con menor número de estímulos recibidos, sumando un total de 96 a lo largo de todo el sexenio.

Dentro de los rubros del quehacer relacionado con la danza, en estas primeras 5 emisiones se consideraron: coreografía, interpretación, formación, promoción, e investigación. Lo descrito se ilustra a continuación:

PROGRAMAS DEL FONCA PARA DANZA 1988-1994

PROGRAMAS DEL FONCA PARA DANZA 1988-1994										
Programa FONCA 1988-1994 PRESIDENTES DEL CONACULTA: (1988 - 1992): Víctor Flores Olea										
(1992 - 1994): Rafael Tovar y de Teresa	EMISIÓN			becas por año						
http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php	INICIO	FIN	VIGENCIA	DANZA	1990	1991	1992	1993	1994	
CREADORES INTELECTUALES	1989	1993		coreografía	3	2	1	3	X	
JÓVENES CREADORES	1989		2013	coreografía?	2	2	3	3	3	
EJECUTANTES (LUEGO INTÉRPRETES/ CREADORES ESCÉNICOS)	1989		2013	bailarines	4	4	6	7	12	
GRUPOS	1989	1993		?	2	3	3	2	X	
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS	1992		2013	bailarines /coreografía	0	0	0?	?		
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	1993		2013	producción / promoción/ formación/ Investigación	0	0	0	0	15	
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	1993		2013	coreografía	0	0	0	0	16	
BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO	1994		2013	bailarines /coreografía	0	0	0	0?		
					11	11	13	15	46	
									TOTAL BECAS	96

Durante el gobierno del presidente de Ernesto Zedillo, de 1994 al 2000, Tovar y de Teresa continuo encabezando la presidencia del Conaculta. En dicho período el Fonca creció considerablemente: se agregaron 11 programas nuevos, que se sumaron a los ya existentes, terminando en el 2000, con un total de 19 programas. Sin embargo, con lo ilustrado en la siguiente tabla, podemos observar que 6 de esos 11 nuevos programas se dedicaron al apoyo a la literatura, el resto a TV cultural, y teatro. Por lo que Danza se mantuvo igual que en el sexenio anterior, participando en los mismos 6, de los 19 programas implementados.

PROGRAMAS DEL FONCA 1994-2000

Gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994 - 2000)				
Programas FONCA 1994-2000	EMISIÓN			
Presidente del CONACULTA (1994 - 2000): Rafael Tovar y de Teresa				
http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php	INICIO	FIN	VIGENCIA	DANZA
JÓVENES CREADORES	1989		2013	1
EJECUTANTES (LUEGO INTÉRPRETES/ CREADORES ESCÉNICOS)	1989		2013	1
ESCRITORES EN LENGUAS INDÍGENAS	1992	2008		0
FIDEICOMISO PARA LA CULTURA MÉXICO-EEUU	1992	2003		?
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS	1992		2013	1
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	1993		2013	1
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	1993		2013	1
BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO	1994		2013	1
FOMENTO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA	1995	2006		0
PROGRAMA "EDMUNDO VALADÉS" DE APOYO A LA EDICIÓN DE REVISTAS INDEPENDIENTES	1995		2013	0
CREACIÓN DE BIOGRAFÍAS	1996	1998		0
PRODUCCIÓN DE PROGRAMAS DE TELEVISIÓN CULTURAL	1996	1998		0
TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL	1996		2013	0
GUIONES PARA RADIONOVELA	1997	1997		0
TERMINEMOS EL CUENTO	1997-1999/2005	2007		0
PREMIO ACER	1998	1999		?
PROGRAMA AÑO 2000	1999	1999		?
ARTES APLICADAS	2000		2013	0
PROGRAMA DE APOYO A LA TRADUCCIÓN (PROTRAD)	2000		2013	0
TOTAL	19	9	10	6

En el Programa Nacional de Cultura 1995-2000, se asignó principalmente al Fonca la responsabilidad del estímulo a la creación artística. El programa concebía al Fonca como una reunión de esfuerzos de la comunidad artística e intelectual, del

sector privado y de las instituciones públicas para darle respuesta a los problemas que padecía el fomento de la creación artística: la dispersión de los apoyos así como la discrecionalidad y la intermediación administrativa. Es decir, el propio programa gubernamental aceptaba las situaciones discrecionales en la asignación de recursos para los creadores.(Ejea,2011,p.125)

Justo en estos años en el campo profesional de la danza en México se dio una fuerte crítica a la asignación de recursos para las compañías de gran formato subsidiadas por el INBA, pues en ese momento ya coexistían dos generaciones distintas de grupos y compañías, con formas diferentes de organizarse, producir y crear danza. Ambas buscaban obtener presupuesto de las instituciones responsables del desarrollo del arte coreográfico. Y los grupos independientes creados por jóvenes coreógrafos acusaban el reparto discrecional de los recursos disponibles para las compañías subsidiadas, para entonces establecidas como autoridades de la danza contemporánea.

A partir de este recuento cronológico del desarrollo del Fonca, se observó que desde el inicio la danza fue considerada en un total de 12 programas. 6 de ellos se crearon durante el primer sexenio entre 1989 y 1994, los cuales continuaron todos vigentes hasta el 2012, considerando que los dos que se descontinuaron (Grupos y Creadores Intelectuales) lo hicieron para transformarse o sustituirse por uno nuevo similar (Programa De Fomento A Proyectos y Coinversiones Culturales, y el Sistema Nacional De Creadores De Arte respectivamente). Por lo que se podría decir que dichos programas se han consolidado como una oferta permanente de

acceder a recursos para hacer danza en México, con más de 24 años de emitirse de manera constante.

LOS ESPACIOS INSTITUCIONALES PARA LA DANZA EN LA DÉCADA DE LOS NOVENTA

Fue en 1992, que la hasta entonces Dirección de Danza del INBA, se convirtió en la Coordinación Nacional de Danza, figura administrativa con la que sigue existiendo hasta el momento. Los objetivos de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, según la institución misma lo explica actualmente, son la promoción y la difusión de la creación y la presentación de espectáculos de danza, con el objetivo de contribuir al desarrollo profesional de dicho arte. “Su *Misión y Servicios* son generar acciones de fomento, difusión y desarrollo de la creación e interpretación de la danza, con énfasis en la nacional, con el fin de fortalecer la actividad profesional de esta disciplina en sus diferentes géneros y acercarla a sectores diversos de la población, a través de la realización de proyectos de coproducción coreográfica y editorial, programación, proyectos especiales, apoyo a festivales y programas de actualización profesional. Los Ejes de acción se dividen en 7: Coproducciones; Red Nacional de Festivales; Programación; Colaboraciones Interinstitucionales; Difusión y apoyos internacionales; Proyectos especiales; Administración.” (<http://www.danza.bellasartes.gob.mx/coordinacion-nacional-de-teatro/coordinacion-nacional-de-teatro>)

Fue a partir de 1994 que dicha Coordinación constituyó la Red Nacional de Festivales, que en 2015 abarcó 23 festivales al año establecidos en diversos

estados de la República Mexicana, y que funcionaron como una importante plataforma para el impulso y desarrollo de la danza profesional en todo el país.

En 1994, justo antes de terminar su sexenio, el Presidente Salinas inauguró el nuevo Centro Nacional de las Artes (Cenart). En él, se alojaron diversos foros escénicos (dos especializados en danza) la Biblioteca de las Artes, múltiples centros de investigación de diversas disciplinas artísticas (entre los que se encuentra el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza fundado en 1983), así como escuelas de formación artística.

También en el año de 1994, se revisó el proyecto educativo del INBA, precisamente frente a la perspectiva de trasladar al Cenart el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, que se encontraban en el Centro Cultural del Bosque desde 1979. Como resultado de dicha revisión se creó la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) con sede en el Centro Nacional de las Artes, lugar en el que permanece hasta la fecha. Se crearon las licenciaturas en coreografía y en docencia de la danza clásica.

La escuela de danza del Cenart abrió en 1995 con el nombre de Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, “con más de 35 años de experiencia, tradición e innovación en la formación de bailarines, coreógrafos y docentes y se mantiene como una de las instituciones más importantes en la formación de profesionales del campo dancístico mexicano.” (<http://www.endcc.bellasartes.gob.mx/nuestra-esc/historia.html>)

A todos estos espacios institucionales para el desarrollo de las artes se les asignó presupuesto para creación, producción y difusión de artes. Con ello se reconfiguró la organización del campo mismo de la danza, pues las decisiones relevantes en cuanto a asignación de presupuesto ya no dependían únicamente de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, sino también de quienes tomaban decisiones dentro del Conaculta y el Fonca, y quienes lo hacían desde las Direcciones de los diversos espacios del Cenart. Es decir que para 1995 se había creado una nueva manera de asignar recursos, diferente a lo que había existido. Las lógicas para entregar recursos paulatinamente tendieron a unificarse en las diversas instituciones, asignando recursos por concurso a través de convocatorias abiertas, y exigiendo cada vez de manera más reglamentada, la rendición de cuentas.

4.2 La reorganización en el campo de la danza contemporánea

LOS POSCOLECTIVOS, LOS GRUPOS INDEPENDIENTES CREADOS BAJO LA LÓGICA DE PRODUCCIÓN ESTABLECIDA POR EL FONCA

Como hemos mencionado el Fonca ofreció una nueva manera de obtener recursos, a través de concursos con convocatorias abiertas para recibir una beca durante un período determinado de tiempo (en general un año), para realizar un proyecto en específico, con resultados demostrables al final de período. Los recursos se asignaron en su mayor parte para formación de bailarines y coreógrafos y para producciones de coreografía. Aunque hubo algunos apoyos colectivos, una parte predominante se otorgó de manera individual, y con posibilidades muy reducidas de renovación o acumulación.

La cantidad de becas otorgadas por el Fonca fue mucho menor a la cantidad de jóvenes deseosos de obtener recursos para coreografías. A pesar de ello, parece que la mera posibilidad de obtener la beca funcionó como incentivo, y a partir de la existencia del Fonca (1989) el número de grupos independientes se multiplicó de manera exponencial.

Comenzó entonces, a partir de la década de los años noventa, una nueva forma de organización de los mismos grupos independientes, un tercer momento de desarrollo del campo de la danza. Recupero para nombrarlo, un término propuesto por Carlos Ocampo (Ocampo,2001,p.89), escritor y personalidad importante dentro de la gestión de la danza contemporánea de México. Él habla de los poscolectivos, haciendo referencia a la organización particular y efímera que los bailarines y

coreógrafos acuerdan para cada proyecto, en torno a un coreógrafo que, con recursos económicos asignados, en ese momento, decide invitar a ciertos colaboradores (bailarines, músicos, vestuaristas, iluminadores), únicamente durante la realización de una obra coreográfica en particular. Se genera un ambiente de absoluta libertad creativa y de organización, cuya unidad es la individualidad, y que se establece sin continuidad ni estabilidad alguna. Lo cual, por las condiciones de producción en las que se desarrollan, genera dinámicas problemáticas en cuanto a la acumulación de acervos, de conocimiento, y de registro de las creaciones coreográficas.

Como ya se mencionó anteriormente, las condiciones de precarización laboral que se fueron generalizando, no fueron únicamente para los profesionales de la danza, ni particulares del contexto mexicano; muchas de estas condiciones están estrechamente vinculadas al diseño neoliberal de políticas económicas, y concretamente de políticas culturales. Isabell Lorey escribe (desde Alemania) sobre los productores culturales: “Sus palabras clave eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación. Con frecuencia, estar bien pagado o bien pagada no era una preocupación, porque la remuneración consistía en disfrutar el trabajo.”(Lorey,2008,p.72)

El punto crítico, parece ser el momento en el que se instaura, como una nueva norma, la entrega de recursos económicos por proyecto, sin continuidad, sin la posibilidad de establecer espacios que permitan la generación de acervos y la

acumulación de conocimiento, con tiempo delimitado, por concurso, de manera individual. El punto en que esa precarización, que existió en un principio como algo excepcional, como una herramienta de resistencia, se convirtió en lo normal. Normalidad que se consolidó como el contexto social y económico de una tercera generación contemporánea a la creación del Fonca, y que asumió como su cotidianidad tales condiciones de trabajo. La precarización, escribe Lorey, “forma parte creciente de las técnicas de normalización gubernamental; el resultado de esta transformación neoliberal ha hecho que la precariedad haya pasado de ser una contradicción inherente, a tener una función hegemónica”.(Lorey,2008,p.70)

La condición de precariedad laboral obliga a los profesionales de la danza a tener varios trabajos temporales, y los mantiene en condición de individuos incomunicados. Dicha multiplicidad de empleos temporales genera una incapacidad para que, quienes viven de tal manera, puedan generar un sentido de identidad colectiva, pues cada individuo realiza muy diversas actividades laborales, en espacios sociales distintos. Ello dificulta la posibilidad de comunicación colectiva de las necesidades y problemáticas del campo profesional entre quienes pertenecen a él. “Los precarios, en toda su disparidad, están tendencialmente aislados e individualizados, porque andan a la búsqueda de trabajos temporales, saltan de un proyecto a otro y con frecuencia abandonan los sistemas colectivos de protección social.”(Lorey,2012,p.5) Se acentúa, con ello, el sentido de individualidad fomentado por la lógica institucional para entregar recursos para la producción de danza.

LOS PROGRAMAS POR CONVOCATORIA ABIERTA DEL FONCA, ENTRE EL 2000 Y EL 2012

Durante el sexenio de Vicente Fox, se nombró a Sari Bermúdez en la presidencia del Conaculta. Como parte del Programa Nacional de Cultura 2001-2006, el campo de acción que correspondía al estímulo de la creación artística “estipulaba que las instituciones destinadas a lograr tal fin eran, en primer lugar, el Fonca y, en segundo término, el INBA.”(Ejea,2011,p.126) En dicho período se crearon únicamente 3 programas nuevos y desaparecieron algunos, terminando su período con 17 programas.

Como parte de esta administración se crean en 2002 y 2005 dos programas en los que se considera a Danza, que son Encuentro de la Artes Escénicas y México en Escena respectivamente. Por lo que para 2005 Danza participó en 8 programas del Fonca. Así se puede observar en la siguiente tabla.

En su informe en 2006, el Conaculta reporta que a través del Fonca se entregó un total de 4,358 becas a “proyectos de excelencia” en el período que fue de 2000 a 2006, 8.7% más que lo otorgado entre 1995 y el 2000. (Datos tomados del informe de CONACULTA 2006, consultado en <http://www.conaculta.gob.mx/memorias/informe/index.html>).

PROGRAMAS DEL FONCA 2000-2006

Gobierno de Vicente Fox (2000 - 2006)				
Presidente del CONACULTA (2000 - 2006): Sari Bermúdez				
Programas FONCA 2000-2006	EMISIÓN			
http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php	INICIO	FIN	VIGENCIA	DANZA
JÓVENES CREADORES	1989		2013	1
EJECUTANTES (LUEGO INTÉRPRETES/ CREADORES ESCÉNICOS)	1989		2013	1
ESCRITORES EN LENGUAS INDÍGENAS	1992	2008		0
FIDEICOMISO PARA LA CULTURA MÉXICO-EEUU	1992	2003		?
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS	1992		2013	1
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	1993		2013	1
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	1993		2013	1
BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO	1994		2013	1
FOMENTO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA	1995	2006		0
PROGRAMA "EDMUNDO VALADÉS" DE APOYO A LA EDICIÓN DE REVISTAS INDEPENDIENTES	1995		2013	0
TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL	1996		2013	0
TERMINEMOS EL CUENTO	1997-1999/2005	2007		0
ARTES APLICADAS	2000		2013	0
PROGRAMA DE APOYO A LA TRADUCCIÓN (PROTRAD)	2000		2013	0
MÚSICOS TRADICIONALES	2001		2013	0
ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS	2002		2013	1
MÉXICO EN ESCENA	2005	2012		1
	TOTAL	17	5	12
				8

Durante el Gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) hubo dos presidentes del Conaculta: Sergio Vela cuyo período fue de 2006 a 2009, y quien creó tres programas nuevos en 2008; y Consuelo Sáizar Guerrero, quien lo presidió de 2009 a 2012. Este período está atravesado por la celebración del bicentenario de la Independencia de México en 2010, año en el que se crean 3 programas nuevos; en el 2011 2 más, y en el 2012 5 programas más, sumando en ésta gestión un total de 10 programas nuevos, 3 en la de S. Vela y 7 en la de Consuelo Sáizar.

Durante dicha administración se suman 4 programas nuevos que consideran danza, y se mantienen vigentes los 8 programas en los que ya se le había incluido, con lo que suma un total de 12 programas en los que la danza es considerada para la asignación de recursos.

Los 4 programas creados son: Residencias artísticas para creadores de Ibero América y de Haití en México, de la cual se emitió convocatoria de 2008 a 2012; el programa para el Centro De Producción De Danza Contemporánea (CEPRODAC) para el que se emite convocatoria a partir del 2011 y que se mantiene vigente; Ópera Prima (En Movimiento / @El Colectivo) que aparece en una única emisión en 2011, y que otorgó recursos para un programa de concurso de danza contemporánea realizado por el canal 22 de televisión; y finalmente el programa Rutas Escénicas Programa de apoyo a las Artes Escénicas México-Unión Europea, que se crea en 2012 y que otorga recursos para realizar giras por países europeos. Todo lo anterior se ilustra en la tabla que a continuación se anexa.

PROGRAMAS DEL FONCA 2006-2012

Gobierno de Felipe Calderón Hinojosa (2006 - 2012)				
Presidente del CONACULTA (2006 - 2009): Sergio Vela (2009 - 2012): Consuelo Sáizar Guerrero				
Programas FONCA 2006-2012	EMISIÓN			
http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php	INICIO	FIN	VIGENCIA	DANZA
JÓVENES CREADORES	1989		2013	1
EJECUTANTES (LUEGO INTÉRPRETES/ CREADORES ESCÉNICOS)	1989		2013	1
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS	1992		2013	1
ESCRITORES EN LENGUAS INDÍGENAS	1992	2008		0
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES	1993		2013	1
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE	1993		2013	1
BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO	1994		2013	1
FOMENTO A LA TRADUCCIÓN LITERARIA	1995	2006		0
PROGRAMA "EDMUNDO VALADÉS" DE APOYO A LA EDICIÓN DE REVISTAS INDEPENDIENTES	1995		2013	0
TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL	1996		2013	0
TERMINEMOS EL CUENTO	1997-1999/2005	2007		0
ARTES APLICADAS	2000		2013	0
PROGRAMA DE APOYO A LA TRADUCCIÓN (PROTRAD)	2000		2013	0
MÚSICOS TRADICIONALES	2001		2013	0
ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS	2002		2013	1
MÉXICO EN ESCENA	2005	2012		1
COMPAÑÍA NACIONAL DE TEATRO	2008	2012		0
PROGRAMA NACIONAL DE PRODUCCIÓN RADIOFÓNICA DE EXCELENCIA	2008	2009		0
RESIDENCIAS ARTÍSTICAS PARA CREADORES DE IBEROAMÉRICA Y DE HAITÍ EN MÉXICO	2008	2012		1
BECA MARÍA GREVER PARA COMPOSICIÓN DE CANCIÓN POPULAR MEXICANA	2010	2012		0
BICENTENARIO	2010	2010		?
CÁTEDRA CULTURA DE MÉXICO (UNIVERSIDAD DE BROWN)	2010		2013	0
CENTRO DE PRODUCCIÓN DE DANZA CONTEMPORÁNEA (CEPRODAC)	2011 (NO 2012)		2013	1
ÓPERA PRIMA (EN MOVIMIENTO / @EL COLECTIVO)	2011	2012		1
CENTRO DE EXPERIMENTACIÓN Y PRODUCCIÓN DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA (CEPROMUSIC)	2012		2013	0
GIRAS INTERNACIONALES	2012	2012		?
PREMIO DE TRADUCCIÓN LITERARIA TOMÁS SEGOVIA	2012	2012		0
PROGRAMA PARA LA PROMOCIÓN INTERNACIONAL DE ARTISTAS VISUALES MEXICANOS	2012		2013	0
RUTAS ESCÉNICAS PROGRAMA DE APOYO A LAS ARTES ESCÉNICAS MÉXICO-UNIÓN EUROPEA	2012		2013	1
TOTAL	29	12	17	12

En el gobierno del Presidente Enrique Peña Nieto (2012-2018), Rafael Tovar y de Teresa volvió a ser nombrado presidente del Conaculta. En 2015 por decreto presidencial el Conaculta se transformó en Secretaría de Cultura, del que fue ratificado como secretario Tovar y de Teresa.

A continuación se reproduce una tabla publicada por el Fonca en 2006 (Fonca, 2006, p.32). En ella se analiza el porcentaje de recursos que el Fonca invirtió entre 1989 y 2006 en cada programa, lo cual permite observar cuál fue la importancia en términos de concentración de recursos que se le dio a cada uno.

FONCA: Programas por Convocatoria Abierta, Presupuesto histórico, 1989 al 31 de agosto 2006

<i>Programa</i>	<i>Millones de pesos corrientes</i>	<i>Porcentaje</i>
Sistema Nacional de Creadores de Arte	635.3	43.56
Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales	225.8	15.48
Fundación Cultural México-EUA	96.3	6.6
Jóvenes creadores	90.7	6.22
Estudios en el extranjero	82.2	5.64
Intérpretes	70.9	4.87
Teatros para la Comunidad Teatral	62.1	4.26
México en Escena	52.3	3.59
Intercambio de Residencias Artísticas	24	1.65
Revistas Independientes	15	1.03
México: Puerta de la Américas	13.7	0.94
Escritores en lenguas Indígenas	13.3	0.92
Músicos tradicionales Mexicanos	6.5	0.45
Traducción literaria	5.4	0.38
Pro Trad	2.2	0.16
Artes Aplicadas	1.2	0.09
Proyectos descontinuados	10.9	0.74
Total	1,408.60	100

(Fonca, 2006, p.32)

Si bien los datos presentados datan del 2006, los porcentajes son contundentes, pues indican una tendencia muy clara establecida desde 1989. De acuerdo con dichos datos se puede observar la concentración de recursos en el Programa del SNCA, que obtiene el 43.56% del presupuesto destinado a los Programas por Convocatoria Abierta. Siendo así, por mucho, el primer programa en orden de importancia en cuanto a la asignación y concentración de recursos. El que le sigue es el de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, con un menor grado de concentración de recursos, ocupando el 15.48 % de los estímulos entregados por el Fonca. Juntos suman el 59% de los recursos, mientras que el 40.96% restante se reparte en 14 programas diferentes, más la suma de lo entregado a los programas discontinuados, que no llega al 1%.

El Fonca otorgó hasta 2006 un total de 823 estímulos como parte del SNCA (Ejea, 2011, p.174), de los cuales 80 corresponderían a danza. Si se consultan los resultados actualizados en la página del Fonca, se puede contabilizar que a lo largo de 19 años del Programa, se habrían asignado aproximadamente 133 estímulos para Coreografía. Cabe mencionar que no todos los resultados están disponibles para su consulta vía electrónica. De los 19 años sólo se encuentran publicados 13 años; los resultados de los años 1995, 1996, 1998, 2003, 2004, y 2005, no se pueden consultar a través del sistema digital para publicación de resultados con que cuenta el Fonca. (<http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php>)

Sin embargo, sacando el cálculo del porcentaje, con los resultados disponibles entre 1993 (primera emisión del programa) y 2012, se puede calcular que se habrían entregado un aproximado de 133 estímulos en total, en 19 años.

De los 100 estímulos que sí están publicados, desde 1993 hasta 2012, se pueden contabilizar 65 beneficiarios, es decir que desde la creación del SNCA 65 coreógrafos han sido parte de él. De ellos 37 han obtenido 1 vez la beca; 22 lo han hecho en 2 ocasiones; únicamente 5 personas lo han obtenido 3 veces; y sólo 1 persona lo ha obtenido 4 veces.

Si recordamos que el porcentaje de recursos concentrados en el SNCA es muy alto (43.56%), y consideramos que en lo que toca a danza sólo 65 personas han formado parte del SNCA, estamos hablando entonces de un mecanismo para asignar recursos que los concentra, y se aleja de los parámetros de equidad de oportunidades, democracia, paridad y desconcentración de recursos con los que se creó el Fonca.

A ello se le puede sumar el hecho de que dicho programa se otorga con carácter individual. Y si bien el segundo programa en orden de importancia, por la cantidad de recursos con los que cuenta, es el de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, que tiene el carácter de apoyar producciones que se podrían asumir como grupales, éste concentra un porcentaje mucho menor de recursos: el 15.48% de los asignados a los Programas de Convocatoria Abierta del Fonca.

Como parte de esta descripción cronológica es importante también anotar el grado de crecimiento que ha tenido el Fonca en los 24 años que lleva de existencia. Se hace evidente que la apuesta del Gobierno de México en cuanto a política cultural ha sido desarrollar una estructura cada vez más sólida y amplia de estímulos o becas. La multiplicación de sus programas, y el aumento en la consideración de

cada vez más disciplinas artísticas y su desarrollo en categorías cada vez más específicas.

Si bien el dato de que cada año se destine mayor presupuesto al estímulo de creación dancística fue positivo, no hay que perder de vista que las becas representan soluciones económicas temporales, que no resuelven a largo plazo problemáticas relacionadas con fuentes de empleo fijas, o con prestaciones sociales. Y sobre todo que representan en su mayor parte, soluciones a situaciones individuales, más que posibilidades para establecer espacios estables para la creación colectiva.

EL CIERRE DE LAS COMPAÑÍAS SUBSIDIADAS. EL REACOMODO DE POSICIONES DENTRO DEL CAMPO DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA

A las tres compañías subsidiadas, que ocupaban una posición consolidada en el campo profesional de la danza en México, les tocó transitar de una lógica en la que se les entregaba recursos de manera estable y regular, a otra en la que la responsabilidad del Estado se concebía cada vez menor en su obligación y compromiso de desarrollar la danza. Se vieron obligados, en ese sentido, a encontrar nuevas maneras de conseguir recursos para la producción y presentación de sus obras.

En el texto de *La Danza en México en el Siglo XX*, Dallal hace referencia a las estrategias para obtener recursos de una de las compañías subsidiadas, en la década de los ochentas: “El Ballet Teatro del Espacio, asimismo, organizó funciones coproducidas o subvencionadas por entidades comerciales y oficiales interesadas por el desarrollo cultural del país. Este tipo de temporadas anunciaban ya la nueva forma de organización del arte y de la cultura mexicanos, otrora en manos y bajo apoyo exclusivo del Estado.”(Dallal, 1997, p.251)

Las compañías subsidiadas se crearon en el contexto político de gobiernos que se consideraban responsables del bienestar social. Y que como parte de ese bienestar asumía la responsabilidad de desarrollar y difundir la cultura, el arte y dentro de ello la danza. Por lo mismo, quienes conformaron esas compañías tenían la certeza de que la labor que desarrollaban como creadores de danza, merecía el respaldo económico de las autoridades responsables del desarrollo y la difusión de la danza en el INBA. Y movidos por dicha certeza, su demanda por recursos suficientes para

sueldos, producciones, sedes para realizar su trabajo diario de entrenamiento y ensayos, acceso a los foros para presentar sus obras coreográficas fue constante y permanente.

Siendo pocas las compañías subsidiadas, su producción constante, y de gran calidad, sus directores y coreógrafos se instituyeron naturalmente como autoridades reconocidas del campo de la danza. Las instituciones responsables del desarrollo de la danza, como se ha dicho, hasta antes de 1988, también eran pocas. De tal forma, la negociación de presupuestos otorgados muchas veces se daba de manera personal, entre las autoridades en turno de dichas instituciones y los directores de las compañías. Sin necesidad de que las compañías subsidiadas dieran cuenta precisa del uso que hacían del presupuesto que recibían.

Luego vino una generación de “herederos” de las compañías subsidiadas, que en los años ochenta fundaron sus propios grupos independientes, alternativos a las compañías de gran formato. Ellos buscaban sobre todo una vía que fuera distinta a esa “normalidad” establecida por las compañías de gran formato, y frente a esa búsqueda de nuevos espacios la elección fue la creación de sus propios grupos independientes.

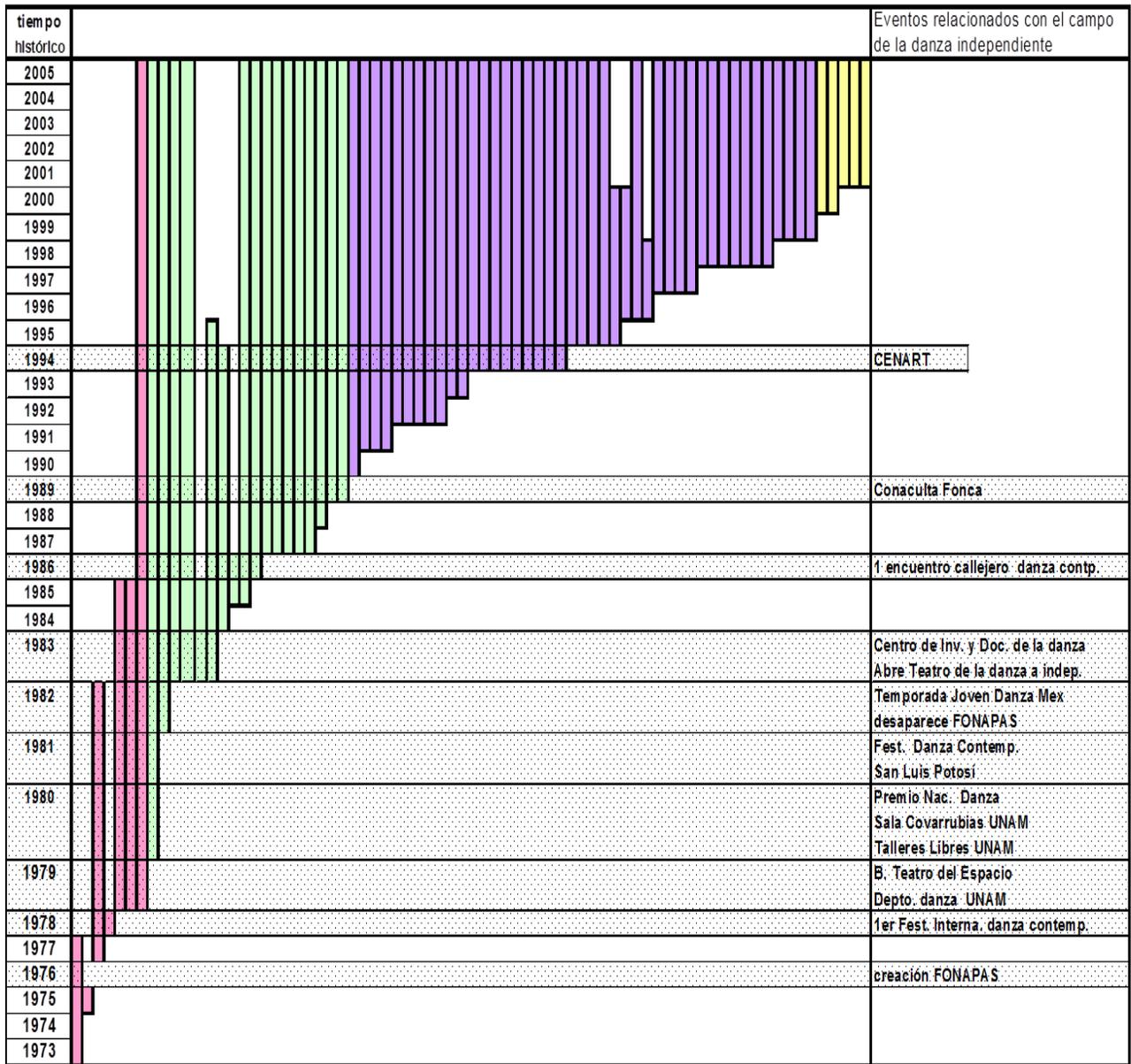
El espacio que tuvieron para competir por recursos otorgados por las instituciones responsables del desarrollo de la danza fueron muy pocos, pues la lógica establecida para ello no tenía lugar formal para estos nuevos grupo independientes. Como debían subsistir prácticamente sin recursos, el número de grupos independientes que se crearon en los ochenta, y que lograron mantenerse vigentes fueron pocos.

Como parte del trabajo de investigación que se realizó como tesis para obtener el grado de Maestría en Estudios Políticos y Sociales, sobre los grupos independientes en la Ciudad de México, entre 1980 y 1989 se registró la creación de 18 grupos, de los cuales 14 lograron mantenerse vigentes para el 2006 (Rueda,2006). Entre ellos se encuentran Barro Rojo, Contempodanza, y Contradanza. A partir de la creación del Fonca, la aparición de compañías fue exponencial, entre 1990 y el año 2000 se registró la creación de 43 grupos independientes de danza contemporánea, de los cuales 40 seguían vigentes en 2006. (Rueda, 2006)

Con los espacios en las compañías subsidiadas ya ocupadas por grandes figuras reconocidas como autoridades dentro del campo de la danza, una primera incursión en los grupos independientes de los “herederos” durante los años ochenta, y las becas establecidas como una opción formal y abierta para que cualquiera que pudiera concursar obtuviera recursos para crear su propio grupo de danza, el número de grupos creados entre 1990 y el 2000 creció muchísimo. A estos grupos que se constituyen en torno a la figura de un coreógrafo en particular, y que sólo permanecen con esa configuración de integrantes mientras cuentan con recursos para la producción de una obra coreográfica específica, los hemos nombrado aquí como la generación de “poscolectivos”, retomando un término propuesto por Carlos Ocampo (Ocampo,2001)

A continuación se reproduce una gráfica (Rueda, 2006) que presenta la cantidad de grupos independientes de danza contemporánea creados entre 1973 y 2006 en la Ciudad de México.

"Grupos independientes de danza contemporánea creados entre 1973 y 2005"



Total de gpos creados=73
Total de gpos vigentes=60

- grupos creados en los años 70
- grupos creados en los años 80
- grupos creados en los años 90
- grupos creados a partir del 2000

indica el año en que ocurrió algún evento

Fuente: Mónica Rueda, 2006

Esta nueva cantidad de grupos deseando conseguir recursos para la producción de danza, representaban la demanda de tres generaciones distintas, con formas

diferentes de organizarse para crear danza contemporánea, compitiendo en un mismo campo profesional. Ello coincidió con la diversificación de autoridades a cargo de las nuevas instituciones vinculadas a la producción de danza contemporánea. Se hizo necesario entonces ir reglamentando cada vez más la distribución de los recursos otorgados desde el presupuesto gubernamental, generando criterios de selección, y de distribución cada vez más claros y específicos.

Uno de los criterios que se generalizó fue someter a concurso los recursos, a partir de convocatorias abiertas públicamente. Se extendió también el establecimiento de criterios de evaluación de lo realizado por los grupos y compañías de danza, con los recursos otorgados. De igual forma se comenzó a establecer como exigencia el informe público de lo realizado con los recursos entregados por las instituciones para la producción de coreografías, es decir, la rendición de cuentas. Se sometió a una dinámica de objetivos, metas, evaluaciones, y rendición de cuentas, que permitieran evaluar eficiencia y resultados de lo hecho por los grupos y compañías de danza. Es decir que se impuso una lógica de competitividad y productividad.

Los nuevos requisitos y formas de entregar recursos no resultaban favorables para la organización que caracterizaba a las compañías subsidiadas. En cambio los grupos independientes surgían al tiempo que se establecían las nuevas lógicas institucionales, y lograban hacerse de un espacio para competir por recursos frente a las compañías de gran formato, y frente a los otros grupos independientes.

Mientras se multiplicaban los grupos independientes “poscolectivos” se dio primero el cierre de Ballet Nacional en 2006, año en el que su fundadora Guillermina Bravo

anunció la desaparición de la compañía de danza, aunque se mantienen las actividades del Colegio Nacional de Danza Contemporánea establecido en Querétaro.

En 2009, es decir tres años después, el Ballet Teatro del Espacio anunció también el cierre de la compañía, según acusaron sus directores, por falta de apoyo institucional. De ello dio testimonio Virgilio Caballero, en ocasión del fallecimiento del coreógrafo Michel Descombey en 2011, quien definió la desaparición del BTE, fundado por Gladiola Orozco y Descombey en 1977, “como una actitud deliberada del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), porque durante un año los coreógrafos vivieron angustiados ante la amenaza de retirarles el subsidio de 237 mil pesos que utilizaban para solventar los gastos de la renta del local y las becas de los 30 bailarines.”(Palapa,2011,La Jornada)

La tercera compañía subsidiada, el Ballet Independiente contó con recursos del INBA desde 1975 hasta 2010, con algunos períodos de interrupción. A partir de 2011 decidió asumir el cambio en la lógica institucional para entregar recursos y concursar en el proceso de selección para obtener el apoyo del programa de becas del Fonca México en Escena, recursos que ha recibido desde entonces en múltiples ocasiones.

Finalmente podemos observar cómo la lógica institucional para entregar recursos se pone en relación con la creación de danza. Como el cambio instituido a partir de la creación del Conaculta y el Fonca favoreció cierta forma de organizarse para

crear danza desde los grupos independientes, y como dificultó el acceso a recursos desde las compañías de gran formato reconocidas como compañías subsidiadas.

Así para el 2012 la configuración del campo de la danza contemporánea se transformó. Dos de las tres compañías reconocidas como hegemónicas habían desaparecido. La única subsistente, que era el Ballet Independiente se encontraba lejos de tener una posición reconocida o favorable dentro de la configuración del campo de la danza mexicana, y ya no contaba tampoco con financiamiento subsidiado. Se establecieron en cambio dos generaciones diferentes de grupos independientes compitiendo entre ellas por ser reconocidas, a su vez, como las nuevas autoridades dentro del mismo campo de la danza independiente. Frente a ello la propuesta institucional para crear danza de gran formato fue fundar el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac).

EL CEPRODAC

El Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) fue la más reciente creación institucional para producir danza contemporánea. En 2009, tras la desaparición del Ballet Teatro del Espacio, la Coordinación Nacional de Danza del INBA planteó el proyecto de crear una compañía de danza contemporánea. La idea levantó mucha polémica en el gremio, y se generó mucho rechazo al respecto, debido al sentir de que dicha compañía se llevaría todo el presupuesto destinado a los grupos independientes, y a la poca claridad sobre los mecanismos para decidir quién la dirigiría y cómo funcionaría. Finalmente y después de mucha discusión en el interior de la comunidad de danza, en 2011 se creó el Ceprodac.

El Ceprodac recibió presupuesto del INBA, del Conaculta y del Fonca. Se estructuró como una compañía de gran formato, sólo que los participantes tienen la característica de ser temporales e itinerantes. Las autoridades de la Coordinación Nacional de Danza del INBA presentaron tal característica como una opción que permitía integrar así a todos los que ya conformaban el campo de la danza contemporánea profesional, desde los grupos independientes; así como una forma más democrática de participación en el Centro de Producción. Se determinó entonces que los bailarines fueran convocados por medio de un concurso abierto, y a los seleccionados se les entregara un salario en forma de beca a través del Fonca. Según se puede leer en las bases generales de participación de la segunda convocatoria para integrar el cuerpo de bailarines del Ceprodac, publicada por el Fonca en 2013 (<http://fonca.conaculta.gob.mx/wp->

content/uploads/2013/09/bases_ceprodac_2013.pdf), se abrieron dos categorías, la de bailarines “Internos”, y la de “Residentes”.

Para la categoría “Internos” se otorgaron 6 becas para bailarines y bailarinas de reciente egreso de escuelas de formación profesional, registradas ante la Secretaría de Educación Pública, quienes podían permanecer en el Cepadac hasta por un periodo de dos años sin renovación. Para la categoría de “Residentes”, se asignaron 4 becas para bailarines y bailarinas profesionales con una trayectoria artística ininterrumpida superior a 3 años. Los seleccionados en la categoría “Residentes” podían permanecer en el Cepadac hasta por un periodo de dos años renovables para 10 bailarines de acuerdo con su desempeño. Después de un primer periodo de dos años en el Cepadac, los integrantes de la categoría “Internos” podían postular en la categoría “Residentes” si cumplían con los requisitos establecidos en las Bases.

De igual forma se convocó por concurso a coreógrafos invitados a montar obras con los bailarines del Centro, que debían realizarse en un lapso de entre 8 y 10 semanas de trabajo, pudiendo seccionar en 2 o hasta 3 etapas el proceso. (<http://www.ceprodac.com/convocatoria-2015/>)

Su participación también fue sometida a concurso a través de convocatorias abiertas organizadas por el Fonca, y que funcionan con la lógica institucional de entregar los recursos necesarios en forma de beca.

El Cepadac, se presenta en el 2015 de la siguiente manera: “Con la participación de bailarines, coreógrafos, productores y maestros provenientes de trece entidades federativas del país, el Centro de Producción de Danza Contemporánea, del 1ro de

septiembre del 2011 a la fecha, ha logrado cumplir con su propósito como espacio abierto para la creación e impulso al desarrollo de la danza contemporánea en México.” (<http://www.ceprodac.com/about/> consultado el 28/04/15)

Y hace el recuento: “El Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), ha realizado a la fecha, un total de 11 producciones y 5 co-producciones, 4 con distintas compañías mexicanas independientes y 1 con una coreógrafa latinoamericana, tanto el Centro como las compañías independientes, se han presentado en la Red Nacional de Festivales de Danza Contemporánea, asimismo han participado dentro de la programación del Día Internacional de la Danza, contando además con su presencia en el máximo recinto del desarrollo cultural en México, como lo es el Palacio de Bellas Artes.” (<http://www.ceprodac.com/about/> consultada el 28/04/15)

Según la misma institución lo definió su misión es: “fomentar, estimular y divulgar la creación coreográfica en México, brindando la infraestructura necesaria para la producción de cada obra que privilegie la libertad creativa, respetando las distintas líneas artísticas que se le presentan; el Ceprodac podrá co-producir con otros grupos o compañías, asimismo, establecerá un vínculo de preservación de la danza como patrimonio, tanto con los medios de comunicación, como con la comunidad artística y la población en su conjunto. Sus objetivos son: desarrollar estrategias de actualización profesional continua. Generar proyectos interdisciplinarios que permitan potenciar la investigación y experimentación. Desarrollar proyectos que favorezcan la formación de públicos. Su visión: “Emprender acciones que den innovación, reconocimiento y fortalecimiento de la danza contemporánea en

México, alentando a los coreógrafos para que sitúen al CEPRODAC como una alternativa para desarrollar sus propuestas artísticas, así como gestionar y ampliar los intercambios hacia el interior y el exterior del país, mediante presentaciones, seminarios, talleres y residencias, además de fomentar la búsqueda desde lo peculiar hasta lo vanguardista, para alentar el disfrute, la reflexión y el aprendizaje de la danza contemporánea en nuestra población.”

(<http://www.ceprodac.com/about/>)

Según se daba cuenta en 2012, sus integrantes fueron: Raúl Parrao como Director; Israel Ramírez-Soledad como Coordinador; Sonia Oliva Quiñones como Coordinadora artística; Erika Contreras Hernández como Enlace Administrativo; Andrea Valdéz como Fisioterapeuta; Karla Rubio como Asistente de Producción; Alejandro Arango encargado de Redes; Luis Nuño como Asistente. (<http://www.ceprodac.com/about/>)

Se menciona también la participación de un Consejo artístico asesor CEPRODAC, del cual es presidenta María Cristina García Cepeda, quien desde el 2012 es directora general del Instituto Nacional de las Bellas Artes; Sergio Ramírez Cárdenas, subdirector del INBA, es vicepresidente; el secretario técnico es Cuauhtémoc Nájera, quien es Coordinador Nacional de Danza del INBA; y Raúl Parrao, quien fue director del Centro desde que inició actividades en 2011 hasta el 2016.

Las competencias del consejo artístico asesor son: el análisis y valoración del programa anual del Centro. La evaluación de las producciones y los actos complementarios que constituyen el programa anual. Proponer al Consejo Directivo,

a partir del análisis de los proyectos presentados, candidatos o, en su caso, la propuesta de ratificación del Director del Centro en cada periodo de renovación del mismo. (<http://www.ceprodac.com>) Se da crédito a un conjunto de “especialistas en representación de la comunidad artística de danza contemporánea” que son: Rolando Beattie, Eleno Guzmán, Nadia Lartigue, Gabriela Medina y Laura Rocha.

LA LÓGICA INSTITUCIONAL EN EL CEPRODAC

Si se analiza la lógica con la que funciona el Ceprodac, se puede pensar que los lineamientos de la política cultural tienden a organizaciones institucionales que promueven espacios de desarrollo profesional, y laborales, que no son permanentes, ni permiten la acumulación de experiencia a largo plazo, como parte integral del desarrollo artístico de quienes lo conforman, pues lo único permanente en el Ceprodac es la estructura institucional en sí misma.

La nueva propuesta institucional creada desde el Conaculta, que ocupa la figura de compañía oficial de danza contemporánea, funciona convocando a los coreógrafos y bailarines por concursos; les entrega los recursos en forma de beca del Fonca, por proyectos temporales; y su participación como parte del centro tiene una temporalidad limitada; por lo que coincide en plantear una lógica institucional que se avoca a la difusión de la danza, pero que no favorece la continuidad, la estabilidad, ni la acumulación de conocimiento.

Ha funcionado con tiempos muy cortos: los coreógrafos seleccionados para realizar un montaje, disponen de entre 8 y 10 semanas de trabajo con los bailarines del Ceprodac en turno, para realizar una obra con duración de entre 45 y 60 minutos.

Contrariamente a las instituciones creadas durante los gobiernos que se asumían responsables de un bienestar social, entre las que se distinguen escuelas públicas de danza profesional y centros de investigación, el Ceprodac es coherente con los principios de gobiernos neoliberales, que han promovido el privilegio de pocos, en muy buenas condiciones, por muy poco tiempo, sometiendo los procesos creativos a una evaluación bajo criterios de eficiencia, competencia y productividad a muy corto plazo.

Se ha mantenido también como una institución que ha limitado sus resultados a presentaciones en espacios convencionales para la danza contemporánea, siguiendo la idea de que, por ser responsable de presentar espectáculos de la mejor calidad, lo debe hacer sólo en los espacios convencionales reconocidos como los foros de mayor prestigio cultural dentro del campo de la danza en México. Dejando de lado lo que podría ser una política cultural que atendiera la necesidad de promover nuevos públicos para la danza. O llevar danza al mayor número de espectadores, atendiendo poblaciones que normalmente no tienen acceso a ello.

4.3 La estabilidad negada pero necesaria, o los nuevos subsidios posibles. Del discurso a la realidad.

Hemos ya descrito cómo por un lado a partir de 1988 la lógica institucional que entregaba recursos de manera estable y permanente en forma de subsidios al Ballet Nacional, Ballet Teatro del Espacio y Ballet Independiente, se fue transformando, hasta desaparecer. Desaparecieron dos de las tres compañías subsidiadas, y la que se mantiene vigente ya no está subsidiada, así que se puede decir que desaparecieron como tales. Se implementó en cambio una nueva lógica de entrega de apoyos financieros, que se presenta como temporal, sin posibilidad formal de un financiamiento permanente y que otorga democráticamente el presupuesto disponible.

Pero que en los hechos la lógica institucional para entregar recursos para la producción de danza parece tener un doble sentido. Por un lado establece lógicas que favorecen la intermitencia, la evaluación de la creación con parámetros de productividad y competitividad, y la individualidad. Y por el otro parece contradecir sus propios principios, pues a través de los años ha favorecido a un pequeño número de compañías de manera constante. Tales compañías se han establecido como las de mayor prestigio del campo de la danza contemporánea en México, y sin duda la entrega de recursos les ha facilitado las condiciones para poder constituirse como equipos estables y constantes, con una producción, espacios de trabajo, inclusive espacios formativos y foros alternativos propios, también estables.

A continuación se presenta el análisis en primera instancia de las lógicas institucionales que se observaron cómo vías que favorecen la individualidad, la

competencia, y la autogestión de las compañías. Se sigue con el análisis de los resultados de las compañías que entre 1989 y 2012 recibieron apoyos de los principales programas de convocatoria abierta del Fonca. Se sistematizaron de manera que se hace posible visibilizar qué tanto apoyos por compañía han recibido, y cómo distribuyó el Fonca los recursos disponibles en esos años para la producción de danza contemporánea.

DESMONTAR EL COLECTIVO: LOS MECANISMOS INSTITUCIONALES QUE FAVORECEN LA INDIVIDUALIDAD

Una de las fortalezas relacionadas con la estabilidad de las primeras compañías de danza moderna, fue su característica como organizaciones colectivas, que marcaban la diferencia frente a las compañías de danza clásica, quienes se organizaban de manera exclusivamente jerárquica bajo una sola dirección. Dicha característica de colectividad se verá particularmente afectada con la manera de entregar recursos de manera predominantemente individual a partir de la existencia del Fonca.

Las compañías de danza moderna que se consolidaron en México, lograron hacerlo, en un marco institucional que se fundó en un contexto social e histórico en el que la danza se concebía como un arte de relevancia, y que podía aportar a la educación del pueblo. El impulso, apoyo, y estabilidad que las instituciones le dieron a las compañías en ese momento les permitió trascender a lo largo de varias generaciones. Tal estabilidad les permitió acumular el conocimiento suficiente para crear escuelas y formar bailarines profesionales que se educaran heredando una

manera específica de hacer danza. Tal trascendencia y constancia posibilitó también que las mismas compañías maduraran creativamente, de tal manera, que transitaron de la danza moderna a una renovada propuesta artística como lo fue la danza contemporánea.

Sin embargo lo colectivo implica recursos para mantener una infraestructura, que permita la posibilidad de realizar el trabajo creativo con estabilidad. Implica de igual forma un mayor gasto en personal administrativo responsable de gestionar el espacio de la compañía. Y la tendencia de la política cultural a partir de 1988 es reducir responsabilidades del Estado en cuanto a gasto cultural, y fomentar en cambio una dinámica de los creadores de arte que tienda a la auto-sustentabilidad.

Otra de las características de esta nueva lógica de entregar recursos, es reglamentar cada vez más las convocatorias abiertas a concursos para obtener el financiamiento. La lógica del concurso establece nuevas dinámicas, que se transforman en nuevas formas de obtener prestigio dentro del campo. Las compañías subsidiadas, quienes ya contaban con un lugar privilegiado en el campo, se ven de pronto sometidas a lógicas que los ponen en un lugar de igualdad con los recién llegados al campo, estableciendo concursos públicos para ganar recursos para la producción de sus coreografías. Esta nueva lógica de obtener financiamiento los mueve de su condición de privilegiados del campo, y los pone en desventaja.

La lógica institucional del concurso, y de la asignación de becas, además de ser una nueva forma de obtener recursos se consolida como la manera de acumular prestigio dentro del campo. Al tiempo que genera una dinámica que fomenta el individualismo, pues atomiza y genera competencia entre grupos.

Por otro lado, la lógica institucional del concurso, por sí misma, trae como resultado que se creen un mayor número de coreografías, pues funciona como incentivo para generar la elaboración de proyectos, independientemente de cuales sean los resultados del concurso.

Así se genera una dinámica de un mayor número de creaciones, con una inversión de recursos menor. Como resultado, el Estado gasta menos que cuando mantenía el trabajo colectivo, estable y continuo de las compañías subsidiadas, y obtiene más coreografías, pues entre otras cosas el proceso creativo y de producción de un grupo independiente implica un menor número de personas que las involucradas en el proceso las compañías subsidiadas.

Otro de los aspectos distintivos del cambio de lógica institucional para entregar recursos para danza, a partir del proyecto establecido con la aparición del Conaculta y el Fonca, fue impulsar acciones para que los grupos de danza se volvieran autosustentables. Una de las constantes, desde entonces, ha sido incentivar a los grupos de danza a contar con sus propios foros.

Así queda registrado en el caso del Ballet Teatro del Espacio, que en su página registra la creación de su foro, gracias al apoyo de Conaculta y otras fuentes de financiamiento: “En noviembre de 1991, inauguró su teatro Espacio Cultural gracias a la participación decisiva del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Delegación Cuauhtémoc y del Patronato de la Compañía recientemente fundado. Así, el Espacio Independiente se convierte en un foro multidisciplinario para la danza y para el arte en general, en el que el Ballet Teatro del Espacio presenta con regularidad en largas temporadas su

repertorio resultado de su constante labor creativa.”(<http://www.balletteatrodelespacio.com/compania.htm>)

Cabe señalar que tanto en éste, como en otros casos, los foros en cuestión se montan con un presupuesto muy escaso, y resultan muy austeros, en los que más bien se adaptan por momentos espacios que funcionan regularmente como salones de ensayo y para tomar clases de danza. Se deja además la responsabilidad a las mismas compañías de realizar la gestión, difusión y labor técnica de sus presentaciones. La tarea de que se vuelvan foros exitosos recae enteramente en la compañía, restando así una labor más a las instituciones responsables del desarrollo de la danza. Y haciendo más que nunca necesario contar con un equipo administrativo estable que realice las labores de difusión, al tiempo que los presupuestos se reducen al mínimo necesario para cubrir los gastos de quienes conforman el equipo artístico y creativo de las compañías.

Poco a poco la lógica institucional ha sido deslindarse de la responsabilidad de entregar recursos para la infraestructura y la estabilidad de las compañías de danza, y fomentar que recaiga en adelante en cada compañía o grupo de danza.

UNOS CUANTOS QUE SI PERMANECEN, ESTABLES Y EN COLECTIVO

Como ya se describió previamente, el presupuesto que el Fonca asignó a sus programas de convocatoria abierta, se concentró de manera mucho más significativa en algunos de ellos. El más importante en términos de porcentaje del presupuesto otorgado es el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), fundado en 1993; y en segundo lugar le sigue el de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, también instituido a partir de la misma fecha. Resulta relevante por lo tanto, conocer a qué grupos y con qué frecuencia se otorgaron dichas becas. Por lo que a continuación se expone un análisis sistematizado de los resultados de dichos programas en el rubro de danza.

Se muestran también los resultados de México en Escena, programa creado en 2003, por ser uno de los pocos programas que otorga recursos a grupos y no a individuos, que abarca una temporalidad mayor a un año, y porque también utiliza un porcentaje considerable de los recursos del Fonca.

La sistematización de la entrega de recursos a través de esos tres programas arrojó diversos resultados importantes. Uno de ellos es la observación de que algunos grupos de danza contemporánea recibieron recursos a través de los programas del Fonca, de manera permanente entre 1993 y 2012. Esto implica una contradicción en la lógica institucional establecida, ya que por un lado se instauró una forma de entrega de recursos temporal e intermitente, sometida a convocatorias y concursos abiertos, que no considera abiertamente la posibilidad de financiar de manera constante a ningún grupo. Sin embargo, esa misma institución que propone una

lógica de entrega de recursos por temporalidades limitadas e intermitentes, en los hechos parece aceptar la necesidad de un apoyo constante para facilitar la estabilidad en el trabajo creativo de un muy reducido número de grupos de danza.

Al sistematizar y analizar la manera en que el Fonca ha otorgado los recursos para danza, se observan dos mecanismos: el primero es, como se acaba de mencionar, que ha fortalecido a un pequeño número de compañías a través de la entrega permanente de recursos. Y el segundo es que ha repartido entre muchos grupos de danza una sola entrega de becas. Se obtiene con ello dos resultados: por un lado efectivamente los recursos se distribuyen entre muchos, cumpliendo con su misión de entregar equitativamente. Y por el otro fortalece a un muy pequeño número de compañías de manera permanente, sin anunciarlo como tal, lo que permite que dichas compañías funcionen como el ejemplo de éxito de la lógica temporal y sin permanencia, que establecen como discurso, las instituciones responsables del desarrollo de la danza en México. Lo que funciona como incentivo para que la mayoría siga aceptando crear danza en condiciones de precariedad laboral, con la idea de alcanzar en algún momento el mismo éxito del pequeño número de compañías favorecidas con becas permanentes.

Se presenta a continuación la sistematización y análisis del SNCA, el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, y de México en Escena; para mostrar los datos a partir de los que se concluyeron las lógicas institucionales de entrega de recursos para crear danza, mencionados anteriormente.

EL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE

El Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) tiene como finalidad, según se publica en la convocatoria, “estimular, fomentar y apoyar la creación artística individual y su ejercicio en condiciones adecuadas, así como contribuir a incrementar el patrimonio cultural de México”. Es el programa de convocatoria abierta al que se le asigna el mayor porcentaje presupuestal: 43.56%, según los datos presentados por el mismo Fondo (Fonca, 2006, p.32). Se creó en 1993, y se ha mantenido vigente hasta el 2016. Los datos que se presentan más adelante se sistematizaron hasta 2012, año en que se delimitó el corte analítico de la investigación, lo cual suma un total de 19 años continuos del programa.

El SNCA tuvo su antecedente en el programa de Creadores Intelectuales establecido en 1989. El programa de Creadores Intelectuales se consideró como una primera etapa, que otorgaba becas anuales, y justo uno de los principales argumentos para modificarlo, como parte de la reestructuración de 1993, fue la preocupación de que los artistas pudieran contar con el estímulo económico durante más tiempo. El SNCA se constituyó así en 1993 como uno de los pocos programas individuales, que consideraron una temporalidad mayor a la anual, pues en caso de ser evaluado favorablemente se puede mantener la beca durante tres años consecutivos.

La convocatoria la suscriben la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca); y en ella invitan a los creadores “de talento y

excelencia” a participar. Para concursar es requisito ser mayor de 35 años, así como haber obtenido premios o distinciones nacionales o internacionales en la disciplina para la que se postula.

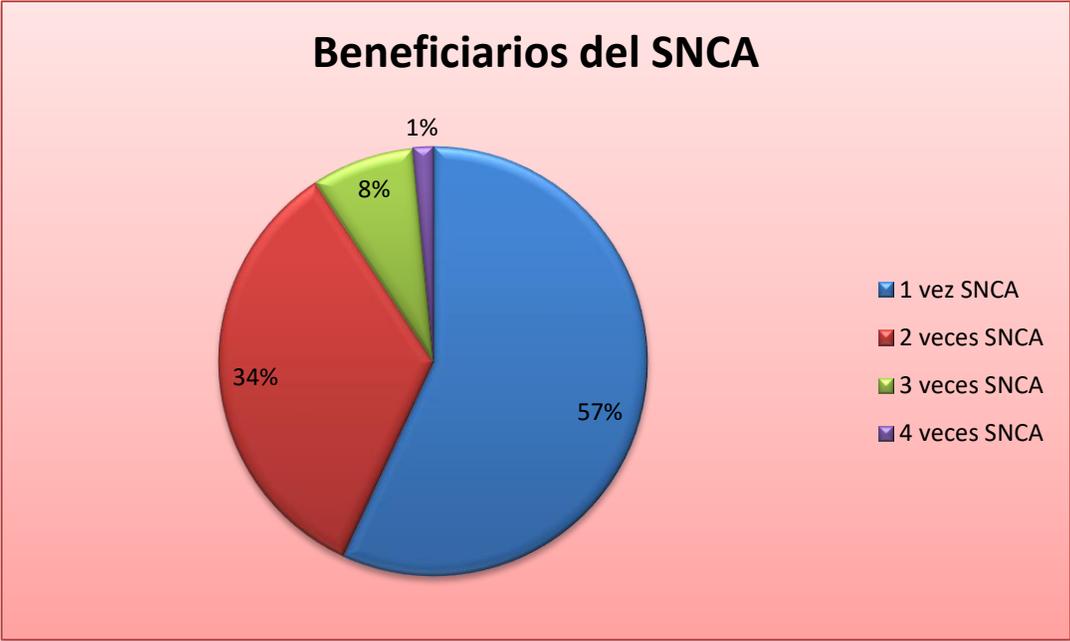
Entre las disciplinas y especialidades consideradas se encuentra Coreografía, y en ella se incluyen las siguientes categorías: contemporánea; diseño de escenografía; diseño de iluminación; diseño de vestuario; folclórica, étnica o tradicional; y sonorización. Los creadores artísticos se incorporarán al SNCA por un periodo de hasta tres años, que se evalúa anualmente. Salvo los mayores de ochenta años, deberán presentar un informe anual de actividades sobre la obra creativa realizada y sobre las actividades culturales efectuadas paralelamente al desarrollo del proyecto aprobado.

No se permite el ingreso al SNCA a aquellos solicitantes que al mismo tiempo gocen del apoyo de algún programa del Fonca. Sin embargo, se permite que de los beneficiarios (titulares o colaboradores) de los programas de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, México en Escena y Teatros para la Comunidad Teatral, si participen siempre y cuando se comprometan por escrito a que renunciarán a sus honorarios en el otro programa al ser incorporados al SNCA.

A partir de la sistematización de las entregas de las becas del SNCA, se puede observar que a lo largo de 19 años, entre 1993 y 2012, el FONCA otorgó un aproximado de 133 becas para la creación de Coreografía, es decir un promedio de 7 por año. Esas 133 becas se entregaron a un total de 65 beneficiarios.

Del total de 65 beneficiarios, 37 tuvieron una vez la beca; 22 dos veces, es decir que contaron con el estímulo económico durante 6 años; 5 personas la obtuvieron 3 veces, o durante 9 años; y sólo una persona recibió el apoyo durante 12 años, es decir 4 veces.

Para observar de forma más evidente los datos mencionados se ilustran en la siguiente gráfica con la intención de hacer más visible el mecanismo a través del cual el Fonca otorga una sola vez recursos aproximadamente a la mitad de los beneficiarios (56.92% de un total de 65 beneficiarios); repite en dos emisiones, es decir durante 6 años a una menor cantidad de coreógrafos (33%); y luego está una pequeña minoría que se benefició en 3 y 4 ocasiones de la beca, es decir durante 9 y 12 años fueron parte del SNCA (9.2%).



De tal manera podemos ver cómo se apoya mucho más a una minoría, a través del financiamiento prolongado de su actividad artística. Además de favorecer sus condiciones de creación, tal minoría cumple con la función de generar una imagen del éxito posible de un financiamiento temporal que promueve la creación a partir de condiciones de precarización e intermitencia laboral. Aunque para la mayoría que recibe sólo una o dos veces la beca, y nunca más la vuelve a obtener, las condiciones de creación sean muy diferentes.

Se sistematizaron los mismos datos agregando los nombres de los beneficiarios de la beca, ya no por individuo, sino por los grupos de danza al que pertenecen, y el resultado es el siguiente. El grupo Delfos es uno de los que ha sido beneficiado un mayor número de veces, obteniendo el SNCA en 5 ocasiones, es decir durante un acumulado de 15 años. Aunque cabe aclarar que en siendo el SNCA un estímulo individual, en el caso del grupo Delfos, las 5 emisiones son la suma de las becas que fueron asignadas a dos personas distintas. El caso del grupo Barro Rojo, es el mismo, dos de los integrantes formaron parte del SNCA, acumulando entre los dos 5 emisiones del estímulo.

Luego se encuentra el Ballet Nacional de México con 4 becas del SNCA, es decir 12 años. Los 4 estímulos fueron otorgados a 3 personas diferentes. Luego Contempodanza, Antares y Contradanza, con 3 emisiones o 9 años de formar parte del SNCA. Es estos 3 casos la beca fue otorgada en las 3 ocasiones a una sola persona. Finalmente Ballet Teatro del Espacio y Quiatora Monoriel, con 2 becas o 6 años.

BENEFICIARIOS	Año de creación del grupo	Ocasiones becados SNCA	Tiempo beneficiado
DELFIOS	1992	5	15 años
BARRO ROJO	1982	5	15 años
BNM	1948	4	12 años
CONTEMPODANZA	1986	3	9 años
ANTARES	1987	3	9 años
CONTRADANZA	1985	3	9 años
Ballet Teatro del Espacio	1979	2	6 años
Quiatora Monoriel	1992	2	6 años

Cabe recordar que se hace el recuento del tiempo perteneciente al SNCA de cada grupo, en el transcurso de 19 años, entre 1993 (año en que se creó el SNCA) y 2012 (corte temporal establecido para la presente investigación).

FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES

Este programa también se creó en la reestructuración del FONCA de 1993. Según la convocatoria tiene como finalidad estimular el desarrollo cultural del país y apoyar la iniciativa de creadores, intérpretes, investigadores, promotores y educadores para la realización de proyectos integrales que contemplen una salida al público en un lapso máximo de 12 meses. Cuenta con dos modalidades de apoyo: la de fomento, que otorga recursos a iniciativas que no cuenten necesariamente con otras

aportaciones económicas. Y la de coinversión, que se otorga a propuestas que cuenten con aportaciones en efectivo o en especie, que pueden provenir de otras fuentes de financiamiento públicas o privadas. Tuvo su antecedente en el programa llamado "Grupos", que se creó en 1989 desde el inicio del Fonca.

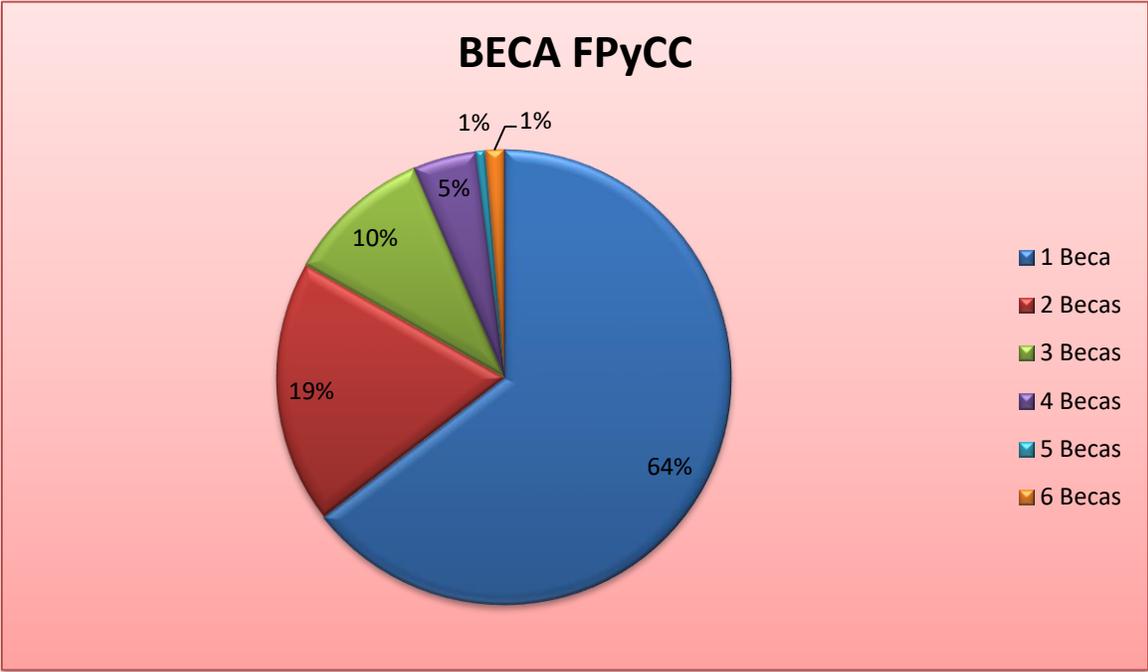
En el rubro de danza se consideran propuestas de danza clásica, contemporánea, folklórica, étnica o tradicional; en las categorías de producción, publicaciones (impresas y electrónicas), páginas electrónicas; promoción, organización y desarrollo de festivales, encuentros, muestras. Difusión de la danza en medios electrónicos (sitios o carteleras); formación, organización y desarrollo de talleres, cursos, foros, seminarios, diplomados, etcétera. Así como la elaboración de métodos, manuales o material didáctico diverso, en las diferentes técnicas, estilos y formas dancísticas; investigación, rescate de archivos, estudios teóricos y de análisis. Para ello ofrece un estímulo económico del que se hace entrega, y que tiene que tener salida al público en un plazo máximo de 12 meses.

Según los datos analizados por Tomás Ejea Mendoza (Ejea,2011,p.155), el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales ocupa el segundo lugar en importancia entre sus programas con convocatoria abierta, tomando como criterio la cantidad de recursos del Fonca invertidos en él, con un 15.48%.

Entre 1993 y 2012 (19 años) el Fonca entregó 251 becas a propuestas relacionadas con danza, es decir un promedio de 13 al año. De los 251 estímulos se beneficiaron un total de 155 personas. 100 de ellas obtuvieron 1 vez la beca, 29 dos veces, 16 creadores fueron becados 3 veces por éste programa, 7 personas obtuvieron en 4 ediciones el beneficio, 1 persona la obtuvo en 5 ocasiones, y finalmente sólo 2 personas lo obtuvieron en 6 ocasiones.

155 beneficiados
251 becas
100 beneficiados 1 beca
29 beneficiados con 2 becas
16 beneficiados con 3 becas
7 beneficiados con 4 becas
1 beneficiado con 5 becas
2 beneficiados con 6 becas

Al observar gráficamente los datos anteriores, queda claro que se repite la misma lógica institucional de entrega de recursos que en el caso del programa del Sistema Nacional de Creadores de Arte, en el que se beneficia a más de la mitad con una solo entrega, a cerca del 30% con 2 o 3 emisiones de la beca, y sólo a una minoría favorecida con múltiples estímulos. Dicha minoría en el caso del SNCA es del 9%, y en el del programa de FPyCC es del 7%.



De la misma manera que en el análisis de datos del SNCA, se presentan a continuación los resultados de los beneficiados con el programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales agregados por grupos de danza. Se ordenaron por número de veces en los que fueron beneficiados con el apoyo económico. En estos resultados podemos observar que 8 grupos obtuvieron en 2 ocasiones el apoyo, 10 grupos lo obtuvieron en 3, 6 grupos en 4 emisiones del programa, únicamente un grupo se benefició del programa 5 veces, y otra compañía de danza lo hizo 6 veces.

Grupo de Danza	Becas de FPyCC 1993-2012	Años con beca
DELFO	6	6 años
Barro Rojo	5	5 años
Asalto Diario	4	4 años
BNM	4	4 años
Contradanza	4	4 años
Tándem	4	4 años
Producciones La Manga	4	4 años
UX Onodanza	4	4 años
Aksenti	3	3 años
Alicia Sánchez y Compañía.	3	3 años
Athos	3	3 años
BTE	3	3 años
Cuatro x Cuatro	3	3 años
El Cuerpo Mutable	3	3 años
Eterno Caracol	3	3 años
Producciones La Lágrima	3	3 años
Púrpura Danza-Teatro.	3	3 años
Último Tren	3	3 años
Art's Atlántico/Cía. Jorge Domínguez.	2	2 años
Arteroo Danza	2	2 años
Bajo Luz	2	2 años
Compañía Sunny Savoy	2	2 años
Contempodanza	2	2 años
Desideratum	2	2 años
Foramen M. Ballet	2	2 años
Mandinga Mar	2	2 años

MÉXICO EN ESCENA

México en Escena es un programa del Fonca que inició en 2003. Invita a presentar un proyecto artístico con un diseño de programación por año, que contemple actividades del grupo o compañía que solicite el apoyo, en diversos rubros. Evalúa las propuestas considerando creación, producción y presentación de espectáculos coreográficos. Pero también se toma en cuenta que incluyan promoción y difusión de sus obras; gestión; invitación a otras agrupaciones para la presentación de espectáculos y/o acciones relacionadas con las artes escénicas, en caso de contar con un foro escénico.

Los proyectos considerados pueden incluir como actividades complementarias: giras estatales, regionales, nacionales y/o internacionales; así como actividades de formación: cursos, talleres, laboratorios, diplomados, conferencias, encuentros, coloquios, residencias e intercambios. Las propuestas podrán desarrollarse tanto en el lugar de residencia de la agrupación como en otra entidad federativa, ya sea de manera permanente o temporal.

De acuerdo con la categoría de participación, el grupo deberá cumplir con un mínimo de funciones por año: 40 o 30 funciones en el caso de danza; 5 funciones gratuitas en zonas vulnerables de la entidad en que se desarrolla el proyecto; 3 talleres gratuitos con un mínimo de asistencia de 15 personas y 20 horas de duración, dos de ellos dirigidos a grupos vulnerables del país y uno más a compañías nuevas, estudiantes o jóvenes artistas escénicos.

Como se presenta en la tabla siguiente entre 2003 y 2012 se emitieron 5 ediciones de México en Escena, ya que es de los pocos programas del Fonca, cuya

temporalidad es más larga, y contempla un programa de actividades que abarcan dos años a partir de una misma convocatoria. En el transcurso de 10 años, como se ilustra en la siguiente tabla, se entregaron en total 54 estímulos para danza, los cuales se repartieron entre 26 beneficiarios(100%), de la siguiente manera: dos grupos (8%) recibieron 5 veces el apoyo; 3 grupos (12%) lo recibieron 4 veces; 4 grupos (15%) 3 veces; 3 grupos (11%) 2 veces; y 14 grupos(54%) una vez.

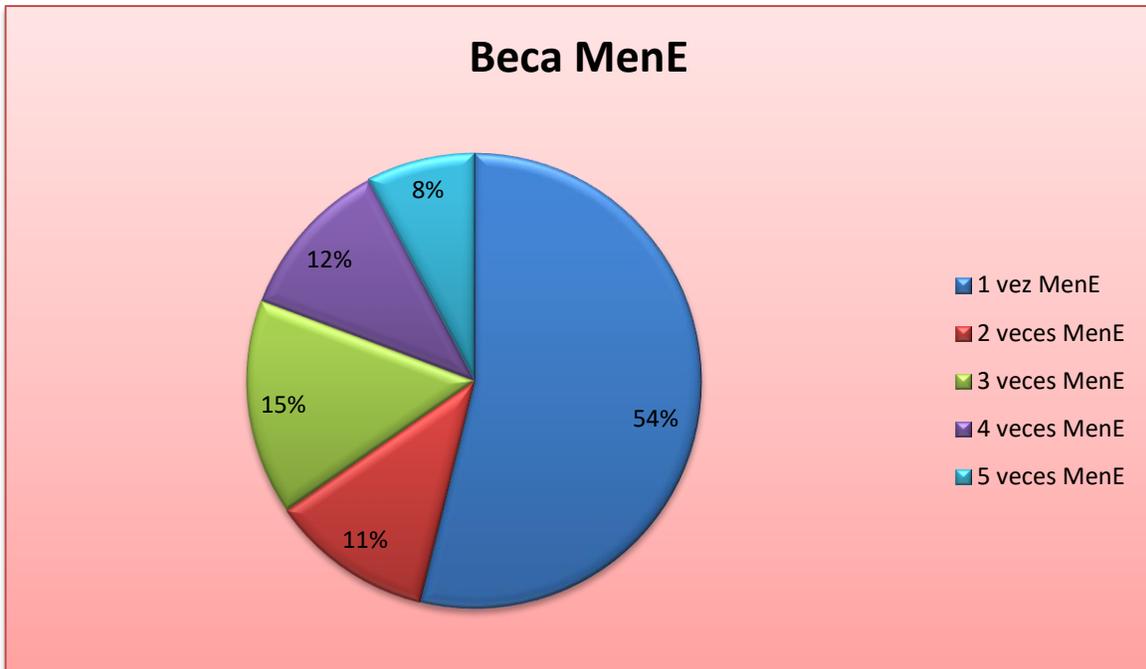
México en Escena		
5 ediciones 2003/2012		
54 estímulos para danza en 10 años		
26 beneficiarios		100%
2 grupos	5 veces	8
3 grupos	4 veces	12
4 grupos	3 veces	15
3 grupos	2 veces	11
14 grupos	1 vez	54

Los resultados completos entre 2003 y 2012 se presentan sistematizados por orden alfabético y agragados por grupos en la tabla siguiente.

Grupo de danza beneficiado por México en Escena 2003-2012	Responsable	emisiones	tiempo beneficiado
A Poc A Poc	Jaime Camarena	4	8 años
Antares Danza Contemporánea A.C.	Miguel Ángel Mancillas	3	6 años
Arte Móvil Danza Clan	Judith Téllez	1	2 años
AsyCía	Gabriela Lozano Montes de Oca	1	2 años
Bajo Luz	Juan Manuel Ramos	1	2 años
Ballet Folklórico Imágenes	Rodolfo Carillo	1	2 años
Barro Rojo	Laura Rocha	2	4 años
Centro Cultural los talleres	Isabel Beteta	1	2 años
Centro Nacional de Investigación y Difusión del Danzón A.C.	Miguel Ángel Zamudio	1	2 años
Cía Tania Pérez Salas	Tania Pérez Salas	1	2 años
Circo Contemporáneo	Mauricio Nava	3	6 años
Cirko de Mente A.C.	Andrea Peláez	2	4 años
Compañía Nacional de Danza Folklórica A.C.	Nieves Paniagua	1	2 años
Contempodanza	Cecilia Lugo	5	10 años
Contradanza	Cecilia Appleton	1	2 años
Delfos Danza Contemporánea A.C.	Claudia Lavista	5	10 años
Forámen M. Ballet A.C.	Beatriz Madrid	4	8 años
Lux Boreal A.C.	José Ángel Arámbula	4	8 años
Mezquite Danza Contemporánea	Jesús Jaime Hinojosa	1	2 años
Péndulo Cero A.C.	Carlos A. González	1	2 años
Proyecto Serpiente A.C.	Sara Martínez Ayala	3	6 años
Quiatora Monoriel	Evoé Sotelo	1	2 años
Raúl Flores Canelo A.C.	Magnolia Orozco	2	4 años
Tándem Cía de Danza A.C.	Leticia Alvarado	3	6 años
Teoría de la Gravedad	Aurora Buensuceso	1	2 años
Triciclo Rojo A.C.	Enrique Cárdenas	1	2 años

Al graficar los datos anteriores se puede observar claramente cómo se repite una lógica institucional para entregar recursos para la creación de danza, en la que al igual que en el SNCA, y el programa de Fomento y Coinversión, se reparten aproximadamente un 50% de los recursos entre diferentes personas que sólo obtuvieron una vez el apoyo, un 30% se beneficia del apoyo en más de una ocasión;

y se repite el esquema en el que una minoría lo obtiene un número de veces mayor al resto. En este caso si se suman quienes han obtenido México en Escena 4 y 5 veces, el porcentaje es del 20%.



En la Tabla siguiente se muestran los datos agregados por grupo de danza, incluyendo únicamente a los 12 grupos que han sido beneficiados por el programa de México en Escena en más de una ocasión, ordenados en función del número de veces que han recibido el apoyo. Estos 12 grupos representan al 46% del 100% de grupos que fueron beneficiados con la beca de México en Escena a lo largo de 11 años, entre 2003 (año de creación del programa) y 2012 (corte temporal de la investigación).

Grupo de danza beneficiado por México en Escena 2003-2012	Responsable	Año de creación del grupo	emisiones	tiempo beneficiado
Contempodanza	Cecilia Lugo	1986	5	10 años
Delfos Danza Contemporánea A.C.	Claudia Lavista	1992	5	10 años
A Poc A Poc	Jaime Camarena	1994	4	8 años
Forámen M. Ballet A.C.	Beatriz Madrid	1998	4	8 años
Lux Boreal A.C.	José Ángel Arámbula	2002	4	8 años
Antares Danza Contemporánea A.C.	Miguel Ángel Mancillas	1987	3	6 años
Circo Contemporáneo	Mauricio Nava	1999	3	6 años
Proyecto Serpiente A.C.	Sara Martínez Ayala	2001	3	6 años
Tándem Cía de Danza A.C.	Leticia Alvarado	1995	3	6 años
Barro Rojo	Laura Rocha	1982	2	4 años
Cirko de Mente A.C.	Andrea Peláez	2003	2	4 años
Raúl Flores Canelo A.C. (Ballet Independiente)	Magnolia Orozco	1966	2	4 años

Es importante anotar que entre estos 12 grupos beneficiados múltiples veces por la beca de México en Escena se encuentra al Ballet Independiente, que contó durante muchos años con un financiamiento permanente de la Coordinación Nacional de Danza del INBA. Es decir, fue una de las tres compañías de danza reconocidas como subsidiadas.

El Ballet Independiente informa, a través de su página electrónica que es “una agrupación dancística con carácter legal de Asociación Civil, fundada en 1966 por Raúl Flores Canelo. Desde 1975 hasta 2010 fue una de las tres compañías oficiales de danza contemporánea respaldadas por la máxima institución cultural del país: el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). A partir de abril de 2011, Raúl Flores Canelo, A.C. (Ballet Independiente) recibe el apoyo y reconocimiento aprobado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del programa

"México en Escena", para grupos de larga trayectoria ininterrumpida."(<http://balletindependiente.mx/mx/ballet-independiente.php#historia>)

Para los intereses de la presente investigación resulta importante hacer notar que dicho programa se otorga en forma de beca, y que como tal, cuenta con requisitos generales previamente establecidos, tales como realizar un proceso abierto de solicitud, compartido en condiciones de igualdad con otros grupos, y que son sometidos a concurso para que un jurado del mismo campo artístico tome la decisión de otorgar los recursos. Para tener acceso al concurso por la beca es necesario cumplir con los requisitos establecidos, tales como ser Asociación Civil. Los recursos se otorgan con una temporalidad delimitada y previamente definida, sin ningún compromiso de la institución (Fonca) de mantenerlos de manera constante, terminando el compromiso de la beca; a menos de que se vuelva a pasar por el proceso de selección y se gane el concurso nuevamente, a partir de la decisión del jurado en turno, de otorgar nuevamente la beca.

El Ballet Independiente es el único, de las tres compañías subsidiadas, que mantiene sus actividades, y como ellos mismos lo aclaran, lo hacen a partir de la lógica institucional de la entrega de recursos en forma de beca, temporal, obtenida por concurso, y con el compromiso de rendir cuentas de lo hecho con los recursos. Sin compromiso de parte de ninguna institución, de volverlos a entregar una vez terminada la temporalidad comprometida a través de la beca (en este caso, 2 años).

VISIBILIZAR EL APOYO CONSTANTE O EL NUEVO SUBSIDIO

A continuación se muestran los datos sistematizados, agregados por grupos de danza, ya no por individuos, para tener una noción del apoyo institucional que como grupo reciben. Se recuperó la información referente a los grupos mayormente favorecidos con la entrega de las becas anteriormente mencionadas.

La primera tabla muestra los resultados más altos del Sistema Nacional de Creadores de Arte, agregados por grupo, e incluyendo la relación del año en el que se creó el grupo, así como la cantidad de años que ha sido beneficiado por dicho programa.

Se identificó a los grupos que pertenecen a la generación de pioneros en amarillo, a los grupos creados en la década de los años 80 en rosa, y a los de la generación de la década de los 90 en verde. Se puede observar que uno de los grupos que tuvieron mayor número de becas del SNCA pertenece a la generación de grupos de los años 90, pero la mayoría forman parte de la generación de los grupos independientes creados en los 80. Aparece entre ellos también el Ballet Nacional de México que perteneció a las compañías subsidiadas por el INBA, y que como hemos mencionado dejó de existir en el 2006.

Observamos entonces que aun cuando el recuento de años en los que el Ballet Nacional pudo concursar por dicho apoyo fue de 1993 a 2006 (13 años), y no a 2012, como los demás grupos, aparece como uno de los más apoyados. Aunque cabe aclarar que los beneficiados con dicho apoyo fueron diferentes individuos. En

contraste con Contempodanza o Contradanza, grupos en los cuales la misma persona recibió la beca del SNCA.

El hecho de que haya un mayor número de grupos apoyados con la beca del SNCA de la generación de los años ochenta puede tomarse como un indicador de que los representantes de dicha generación lograron ser reconocidos como autoridades dentro del campo profesional de la danza en México.

BENEFICIARIOS	Año de creación del grupo	Ocasiones becados SNCA	Tiempo beneficiado
DELFO	1992	5	15 años
BARRO ROJO	1982	5	15 años
BNM	1948	4	12 años
CONTEMPODANZA	1986	3	9 años
ANTARES	1987	3	9 años
CONTRADANZA	1985	3	9 años

En la siguiente tabla se agregaron los datos de los grupos que obtuvieron la beca de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales un mayor número de ocasiones, mostrando los mismos datos que en la tabla anterior. Vemos que los dos grupos con mayor número de becas del FPyCC son los mismos que para el SNCA, y que también aparece entre los más favorecidos el Ballet Nacional de México, aun cuando sólo existió hasta el 2006. Entre los últimos tres lugares de la tabla se encuentra un segundo grupo que pertenece a la generación de grupos

independientes creados en la década de los años 90, es decir que surgieron ya en el contexto de la existencia de las becas del Fonca.

Grupo de Danza	Becas de FPyCC	Año de creación del grupo	Años con beca
DELFOS	6	1992	6 años
Barro Rojo	5	1982	5 años
Asalto Diario	4	1987	4 años
BNM	4	1948	4 años
Contradanza	4	1985	4 años
Producciones La Manga	4	1994	4 años
UX Onodanza	4	1985	4 años

Finalmente se realizó el mismo ejercicio con los apoyos entregados a través del programa de México en Escena. En este caso vemos que los dos grupos con mayor número de entregas de la beca, ya habían aparecido entre los grupos más beneficiados en el programa del SNCA y de FPyCC. En este programa aparecen mayor número de grupos de la generación de los años 90, y se incluyen también a una nueva generación de grupos más jóvenes fundados después del 2000.

México en Escena es el programa de más reciente creación de los tres programas aquí analizados. En ese sentido cumple con dos cometidos: por un lado refuerza el establecimiento de una muy pequeña minoría de grupos beneficiados por la entrega de recursos del Fonca; y por el otro es el programa que incorpora de manera más importante que los grupos más jóvenes.

Grupo de danza beneficiado por México en Escena 2003-2012	Responsable	Año de creación del grupo	emisiones	tiempo beneficiado
Contempodanza	Cecilia Lugo	1986	5	10 años
Delfos Danza Contemporánea A.C.	Claudia Lavista	1992	5	10 años
A Poc A Poc	Jaime Camarena	1994	4	8 años
Forámen M. Ballet A.C.	Beatriz Madrid	1998	4	8 años
Lux Boreal A.C.	José Ángel Arámbula	2002	4	8 años
Antares Danza Contemporánea A.C.	Miguel Ángel Mancillas	1987	3	6 años
Circo Contemporáneo	Mauricio Nava	1999	3	6 años
Proyecto Serpiente A.C.	Sara Martínez Ayala	2001	3	6 años
Tándem Cía de Danza A.C.	Leticia Alvarado	1995	3	6 años

Finalmente se hizo el ejercicio de agregar en una misma tabla los datos mostrados en las tres tablas anteriores, para poder observar con qué frecuencia los recursos fueron entregados a los mismos grupos a través de los tres programas del Fonca. En esta tabla se completó la información de los apoyos recibidos por cada grupo, aunque no fueran las cifras más altas en cada caso, y se sumó el número total de emisiones de becas con las que fueron beneficiados. Se presentan comenzando por el grupo con más becas otorgadas entre 1993 y 2012, que fue Delfos, con 16 becas asignadas a lo largo de 19 años. Y terminando con el de menor número de becas ganadas que fue el Circo Contemporáneo, con 3 emisiones de México en Escena.

Al agregar los datos de esta manera se puede observar cómo en la mitad más alta de la tabla todos los grupos recibieron presupuesto de los tres programas del Fonca. En cambio en la segunda mitad, a pesar de aparecer con una de las cifras más

altas en algún programa, recibieron el apoyo de sólo dos o uno de los programas. La única excepción es el caso del Ballet Nacional de México, que a pesar de encontrarse en el quinto lugar de la tabla, no recibió nunca el apoyo de México en Escena. Y que además es la única compañía que aparece en la tabla que dejó de existir en el 2006. Todos los demás grupos siguen vigentes.

BENEFICIARIOS	total de becas recibidas por grupo	SNCA OCASIONES	Becas de FPyCC	México en Escena
DELFO	16	5	6	5
BARRO ROJO	12	5	5	2
CONTEMPODANZA	10	3	2	5
TÁNDEM	9	2	4	3
BNM	8	4	4	0
CONTRADANZA	8	3	4	1
ANTARES	7	3	1	3
A Poc A Poc	7	2	1	4
UX Onodanza	7	2	5	0
FORÁMEN	6	0	2	4
Producciones La Manga	6	2	4	0
Lux Boreal A.C.	4	0	0	4
Proyecto Serpiente	4	0	1	3
Asalto Diario	4	0	4	0
Circo Contemporáneo	3	0	0	3

Se presenta a continuación una tabla en la que se sistematizaron los grupos que han recibido más recursos del Fonca de manera constante, a través de los 3 programas analizados. Se presentan ordenados por el número de becas otorgadas, agregando el año en el que fueron seleccionados, y los años en los que recibieron el apoyo, ya que como hemos mencionado, cada emisión del SNCA tiene duración de 3 años, FPyCC de un año, y México en Escena de 2 años. Se muestra también

si dos integrantes del mismo grupo recibieron de manera simultánea becas del SNCA.

En la columna izquierda se marcan los años cronológicos. La información relativa a las becas otorgadas a cada grupo se sistematizó por columna, asignándoles diferente color, para distinguirlos más fácilmente.

Las becas asignadas a cada grupo se marcaron con un 1, las del SNCA en gris, las del FPYCC en azul, y las del programa México en escena en verde claro.

	DELFO5			BARRO ROJO			CONTEMPODANZA			TÁNDEM			BNM			CONTRADANZA			ANTARES			A POC A POC		
Año de	1992			1982			1986			1995			1948-2006			1985			1987			1994		
emisión	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE	SNCA	FPYCC	MexE
1993		1					1						2				1							
1994					1						1													
1995		1						1																
1996		1			1						1						1			1				
1997				1							1		1	1		1								
1998		1						1						1										
1999	1				1					1				1					1					
2000		1		1							1													
2001	1													1			1							
2002					1		1																	
2003			1	1		1			1			1						1	1		1		1	
2004																								
2005													1										1	
2006			1						1			1				1					1			1
2007	1				1												1							
2008																								
2009			1				1		1			1							1		1			1
2010		1	1	1		1			1							1								1
2011	1			1						1													1	
2012	1		1						1															1
Total	5	6	5	5	5	2	3	2	5	2	4	3	4	4		3	4	1	3	1	3	2	1	4
de becas recibidas			16			12			10			9			8			8			7			7

A partir de la sistematización presentada podemos observar que salvo el Ballet Nacional de México, los 7 grupos restantes siguen vigentes. Que 4 de ellos pertenecen a la generación de grupos creados de la década de los años 80, y 3 a la generación que nació ya en el contexto de la entrega de recursos a través del Fonca, es decir después de 1990. La compañía más joven perteneciente a esta muy pequeña élite de grupos favorecidos por la constante entrega de becas del Fonca, es Tándem, que se creó en 1995. Notamos que no hay ningún grupo dentro de ésta minoría que se haya creado en el siglo XXI. Es decir que a través de este tipo de apoyos se ha fortalecido a las primeras generaciones de los grupos independientes.

A partir del análisis de los datos anteriormente presentados se puede observar que las coincidencias en la forma en la que el Fonca entregó recursos para la creación de danza, a través de diferentes programas por convocatoria abierta, hacen evidente la existencia de un sistema establecido por una lógica institucional específica, que favorece a una minoría para crear danza en mejores condiciones que la mayor parte de los grupos independientes de danza contemporánea.

Contrario a lo que la institución externa como discurso, parece reconocer en los hechos la necesidad de intervenir, otorgando un apoyo económico estable para que los grupos de danza puedan crear y producir de manera exitosa. Da la impresión de que junto con el cambio de generación de los reconocidos como autoridades dentro del campo de la danza, se sustituyó la entrega de recursos a través del subsidio, por la entrega permanente de becas a ciertos grupos de danza. Es claro en todo caso que existe un pequeño conjunto de grupos de danza que ha sido apoyado constantemente por las instituciones responsables del desarrollo de la danza en

México. Tal como si los subsidios a las antiguas compañías de gran formato, hubieran sido sustituidos por esta nueva forma de apoyo financiero institucional.

En ese sentido, lo que sucede en los hechos no coincide con los principios establecidos formalmente por las instituciones responsables del desarrollo de la danza en México. Dicha contradicción entre el discurso y los hechos, en la manera en que se entregan los recursos para la creación de danza, dificultan el conocimiento sobre el proceder del sistema que organiza la lógica para entregar los apoyos financieros para la creación de danza, con todo lo que ello implica.

Es decir, el Fonca no enuncia dentro de sus principios un sistema que entregue recursos de manera constante a los grupos de danza; por lo tanto no hay un reglamento establecido sobre dicho sistema, ni forma de conocer bajo qué criterios se decidió a qué grupos incluir en esa minoría favorecida con becas de manera permanente, y cómo se puede acceder a formar parte de ella, entre otras cosas.

Sin embargo es importante analizar las implicaciones que tiene este tipo de apoyo para los grupos favorecidos en estas condiciones. El hecho de que el apoyo institucional a través de dicho sistema no se enuncie formal y abiertamente como un compromiso institucional permanente, permite dejar de cumplirlo en cualquier momento. Y año con año se sigue sometiendo a todos los grupos, incluyendo a los más favorecidos, a la dinámica de la evaluación por productividad y por competencia, permanentemente sujeta a concursos.

Existen numerosos registros de que la cantidad de recursos que la Coordinación Nacional de Danza del INBA otorgaba como subsidio, siempre fue limitada para

cubrir las necesidades para la creación y la producción de danza de las compañías de gran formato que lo recibían. Con los subsidios se solventaban gastos de equipos creativos de un promedio aproximado de veinte personas, y se cubrían gastos administrativos, de gestión y de infraestructura. Es decir todo lo necesario para la actividad constante de las compañías de danza.

Además de que para el Fonca no existe ningún compromiso institucional en cuanto a la permanencia del apoyo a la minoría favorecida, tales patrocinios son principalmente becas individuales, que para nada se comparan en dimensión presupuestal con lo que en su momento fueron los subsidios, pues los apoyos son en su mayoría individuales.

Si bien en 2003, el Fonca consideró la necesidad de crear un apoyo grupal, como lo es la beca de México en Escena; los grupos que han recibido tal financiamiento, son mucho más pequeños en cuanto a equipo creativo, y en múltiples ocasiones son ellos mismos quienes realizan las labores tanto administrativas como de gestión.

El resultado parece ser por lo tanto, que a través de esta nueva lógica de entrega de recursos por medio de becas temporales y sometidas a concurso, bajo criterios de productividad y competencia, las instituciones responsables del desarrollo de la danza en México han logrado una mayor producción de danza, reduciendo su inversión en ello. Ya que además de que los apoyos a los grupos favorecidos con becas permanentes son menores a los antiguos subsidios, y de que son patrocinios otorgados sin compromiso formal de permanencia, funcionan también como incentivo para que muchos grupos, que no cuentan con esa posición favorable, sigan produciendo en condiciones de mayor precariedad, con la idea de que en

algún momento podrían ser incluidos como parte de la minoría favorecida. Pues como se mostró con la sistematización de los resultados de apoyos entregados por el Fonca por convocatoria abierta, más del 50% de los beneficiarios recibieron solamente en una ocasión la beca. Finalmente la producción de danza que se genera en condiciones precarias, sin recursos institucionales, es capitalizada por las instituciones responsables, con un gasto muy reducido o sin haber invertido directamente en ella.

Haciendo un recuento a la luz de los datos aquí sistematizados, podemos observar cómo entonces en la historia de la danza contemporánea en México hubo una primera generación que en la década de los años 30, fue fundadora de un nuevo campo profesional. Que a través de sus esfuerzos y obras coreográficas lograron establecer espacios de creación y formación que al instalarse de manera estable conformaron lo que serían las instituciones responsables en adelante del desarrollo de la danza, primero moderna y luego contemporánea en México. Tales condiciones permitieron el desarrollo y establecimiento de las tres compañías de gran formato de danza contemporánea subsidiadas por el INBA, a partir de la década de los años 50 y hasta la primera década del siglo XXI. Con el paso de los años dichas compañías lograron tener condiciones que luego fueron consideradas como la situación de normalidad.

La segunda generación, comenzó entre la década de los años 70 y 80, a rechazar esa normalidad como una rebeldía y aceptó establecerse en la precariedad, la intermitencia y la inestabilidad, con tal de ganar un espacio para sus creaciones fuera de lo establecido como norma por la generación pionera.

Ese momento coincide con la reorganización de la política cultural implementada a partir del gobierno del Presidente C. Salinas de Gortari, en 1988, con todas las características que ya hemos mencionado anteriormente. Entre muchos otros factores, la lógica institucional que se reestructura con el Fonca, establece un discurso que anuncia que cualquier grupo puede competir en circunstancias de igualdad por un patrocinio que le permita crear y producir sus creaciones de danza contemporánea.

Dicho cambio en la lógica para entregar recursos para la creación de danza, resulta un parteaguas en la historia de la danza en México. Pues con ello suceden dos cosas al mismo tiempo. Por un lado quienes se mantenían en la resistencia a la normalidad establecida por los pioneros (compañías subsidiadas) encuentran una manera institucionalizada de obtener recursos para sus creaciones, integrándose a esta nueva normalización. Y como vemos en la tabla que muestra a los grupos más favorecidos con la entrega constante de becas, 4 de los 7 grupos aún vigentes, forman parte de ésta generación, y sin duda el patrocinio permanente por parte del Fonca, ha influido en que se hayan podido establecer como autoridades dentro del campo profesional de la danza en México.

Por otro lado, el hecho de que los recursos se anunciaran como disponibles a cualquiera que se presentara a concurso, tiene el efecto de incentivar la creación de nuevos grupos de danza. Observamos como entonces, en la década de los años 90 aparecen muchos nuevos grupos, conformando una tercera generación que nace ya en tiempos del Fonca, con una lógica institucional para financiar la danza, que conlleva una situación de precarización laboral, ahora como normalidad, ya no como resistencia. Y que por tanto se asume con naturalidad por quienes participan

de dicha lógica. También ésta tercera generación aparece bien colocada en la tabla en la que se presentan a los grupos más favorecidos por el Fonca, ocupando 3 de los 7 lugares con más apoyos recibidos.

Es decir que entre esta pequeña cantidad de grupos favorecidos con apoyo constante del Fonca se han colocado dos generaciones distintas: la de los herederos de los pioneros (fundados en los años 80), y la de los poscolectivos (fundados entre 1990 y el año 2000) de manera más o menos equitativa. De tal forma que al desaparecer la generación de los pioneros, fundadores de las compañías subsidiadas, quedaron en igualdad de condiciones para establecerse como las nuevas autoridades dentro del campo profesional de la danza contemporánea.

Le sigue una cuarta generación, que ya no alcanza a aparecer dentro de la tabla que muestra a los grupos de danza más favorecidos por el Fonca, que son los grupos independientes creados a partir del año 2000. Ellos conforman la generación de recién llegados al campo profesional de la danza contemporánea. Y nacieron en una situación en la que el sistema establecido por las instituciones responsables del desarrollo de la danza en México, ha hecho de las condiciones de precarización laboral una condición de normalidad, y ya no de resistencia a ella.

CONCLUSIONES

La política cultural de México se estructuró a partir de 1988 como un amplio proyecto a largo plazo, al que se ha dado continuidad desde entonces. Pasó de una política cultural coherente con un Estado que anteriormente se asumía responsable del bienestar social, incluyendo como parte de ello el desarrollo de las artes y la cultura, e inclusive su uso como herramienta de identidad nacional y vinculada a la educación; a un Estado inmerso en un proyecto político neoliberal, en el que el gobierno se deslindó de varias responsabilidades y las cedió a la sociedad civil.

Ello implicó la transformación gradual en la manera en que se entregó el financiamiento para la producción de danza contemporánea. La reducción de gastos, una dinámica en la que predominó la entrega de recursos de manera individual, intermitente y por tiempos cortos y definidos, bajo criterios de productividad, y que por tanto favorecen la competencia entre los grupos de danza por encima del sentido de colectividad.

El apoyo estuvo mucho más encauzado a la formación de coreógrafos y bailarines, así como a la creación y producción de obras, que a la difusión, a la creación de público y de foros. Durante el período analizado las políticas culturales estuvieron más enfocadas al apoyo de las actividades relacionadas con la etapa de creación y producción que a la de presentación difusión, consumo y socialización. Favoreció por lo tanto, una dinámica orientada a generar producción artística sin una clara

estrategia institucional de desarrollo de público, dificultando que el proceso de creación de danza atravesara todas las etapas y se pueda completar el ciclo creativo. Como resultado se abrió una vía de posibilidad para todos aquellos que desearon conformar su propio grupo independiente, permitió el surgimiento de intérpretes de excelente nivel e hizo posible la diversificación de creaciones; pero todo ello generó una dinámica de mucha producción de danza, con una menor inversión por parte del gobierno, y sin una estrategia institucional establecida a la par, para dar salida al público a toda la nueva producción incentivada.

Tal política cultural tuvo continuidad a través del Conaculta, y de los programas por convocatoria abierta del Fonca. Y fue coherente con la organización de la institución creada en 2011 específicamente para la producción de danza contemporánea desde el gobierno: el Ceprodac.

En el mes de diciembre del año 2015 se transformó lo que hasta entonces había sido el Conaculta en la Secretaría de Cultura. Con ello se puede observar la intención de darle continuidad a esa misma línea de política para el desarrollo de la cultura y las artes. Pues se transformó el estatuto institucional del Conaculta, pero se mantuvieron vigentes los mismos programas, y se nombró Secretario a Rafael Tovar y de Teresa, quien fungía en el momento del cambio, como Presidente del Conaculta.

Según la información con la que la propia Secretaría de Cultura se presenta, la nueva institución es ahora “encargada de la promoción y difusión de las expresiones artísticas y culturales de México, así como de la proyección de la presencia del país en el extranjero. Impulsa la educación y la investigación artística y cultural y dota a la infraestructura cultural, de espacios y servicios dignos para

hacer de ella, un uso más intensivo. Trabaja en favor de la preservación, promoción y difusión del patrimonio y la diversidad cultural. Asimismo, apoya la creación artística y el desarrollo de las industrias creativas para reforzar la generación y acceso de bienes y servicios culturales, además de que promueve el acceso universal a la cultura aprovechando los recursos que ofrece la tecnología digital.”(<http://www.gob.mx/cultura/que-hacemos>)

A partir de diciembre del 2015, tanto el INBA como el INAH dependen jerárquicamente de la Secretaría de Cultura, ya no de la Secretaría de Educación Pública como lo habían hecho hasta entonces. Según se anunció oficialmente el objetivo de crear la Secretaría de Cultura fue englobar el conjunto de instancias culturales federales en una sola entidad, y así ordenar las instancias administrativas y burocráticas vinculadas al desarrollo artístico y cultural, para evitar que se dupliquen funciones desde diferentes espacios institucionales.

Hasta el momento la manera de proceder en la creación de la Secretaría de Cultura ha dado más elementos de continuidad que de alguna intención de cambio en los lineamientos de la política cultural. Por lo tanto es importante y necesario reflexionar en torno a los resultados de la política cultural vinculada a la danza contemporánea implementada a partir de 1988.

Es claro que la política cultural se propone desde un proyecto político amplio, que va mucho más allá de la danza, también es cierto que su establecimiento es viable en la medida en que es aceptada por quienes conforman el campo profesional de la danza. Y logró serlo porque la forma institucional de entregar recursos para la creación de danza resultó útil para resolver las necesidades particulares de cierto

sector de creadores de danza. Es decir que se genera una relación de intereses entre quienes establecieron los ejes de cierta política cultural, como una manera específica de entregar recursos para producir danza (autoridades culturales), y quienes dentro del campo resolvieron ciertas necesidades concretas a través de dichas formas de política cultural (grupos independientes).

En el caso particular de la danza contemporánea en México, la política cultural establecida a partir de 1988-1989 coincidió con un momento de cambio generacional dentro del campo. En dicho período los pioneros de la danza contemporánea ya se habían logrado establecer como autoridades, y se desarrollaban en instituciones consolidadas, y dedicadas específicamente al desarrollo de la danza. Su quehacer hizo posible que la generación siguiente, fuera heredera de los espacios, estables y consolidados, de formación y desarrollo artístico creados por los pioneros. Partiendo de esa base de estabilidad, dicha generación heredera manifestó la necesidad de crear nuevos espacios y formas expresivas, distinta a la de los pioneros.

La forma de organizarse para crear danza contemporánea que resultó favorecida con la lógica para entregar recursos desde las instituciones responsables del desarrollo de la danza a partir de 1988-89, fue la de los grupos independientes o de pequeño formato, por encima de las grandes compañías subsidiadas. Con el cambio de política cultural se redujo sobre todo la posibilidad de la entrega de recursos relacionada con el pago de instalaciones e infraestructura necesaria para la creación de danza contemporánea, así como la de personal administrativo y de gestión, necesarios en las etapas de presentación, difusión y consumo de las obras coreográficas. La organización de los grupos independientes resultó más adaptable

a esas nuevas circunstancias, y encontró la manera de seguir creando danza sin recursos estables para dichos rubros.

De tal forma la lógica establecida para entregar recursos para la creación de danza a partir de 1988-1989 favoreció la creación de grupos independientes, pero a partir de apoyos que incentivaron la individualización, la competencia, la productividad y condiciones laborales precarias e inestables. Ello implicó dificultad para que los grupos de danza generaran espacios estables de creación, de trabajos de colaboración o para establecer contacto entre ellos, la creación de organizaciones colectivas, así como el desarrollo de un sentido de comunidad de profesionales de danza contemporánea. También como resultado de dichas condiciones se dificultó el acervo de obras coreográficas, y por lo tanto el conocimiento de la existencia de otros grupos y sus creaciones, la investigación profunda en los procesos creativos así como la transmisión de conocimiento de una generación a otra, necesaria para la evolución del arte coreográfico.

Finalmente después del cierre del Ballet Nacional y del Ballet Teatro del Espacio, el INBA establece una institución financiada con la nueva lógica implementada desde la política cultural para la creación de danza contemporánea, es decir a partir de becas del Fonca. Luego de la desaparición de las compañías subsidiadas, la coordinación de danza del INBA, en conjunto con el Conaculta y el Fonca, crearon el Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac) como la manera institucional de producir danza contemporánea de gran formato. Si bien la estructura administrativa con la que cuenta dicho Centro de Producción es bastante amplia y estable, y sus instalaciones son adecuadas para la creación de danza

contemporánea, todo lo que concierne al equipo creativo es temporal y rotativo. El hecho de que los coreógrafos sean asignados para realizar sus creaciones en un máximo de 10 semanas, y que los bailarines puedan permanecer por un período máximo de 4 años, dificulta que se establezca, como parte de la labor de creación del Ceprodac un estilo propio de danza, un sentido de colectivo, y menos aún su transmisión de una generación a otra. Los pagos que reciben los bailarines y coreógrafos del Ceprodac se encuentran sin duda entre los mejores en dichos rubros, pero se les entrega un salario en forma de beca temporal, sin prestaciones sociales, y sin contratos fijos o que permitan acumular beneficios laborales. Tanto en el sentido artístico como en el laboral el Ceprodac refuerza la lógica institucional de generar producción de danza contemporánea sin continuidad, de manera intermitente, sin estabilidad, y dificulta los procesos que permiten la acumulación de conocimiento. Por el contrario favorece el sentido de competencia individual, inestabilidad, productividad y de precarización laboral, aun cuando represente una de las mejores condiciones para ejercer como bailarín o coreógrafo profesional de danza contemporánea en México.

Por todo ello se puede concluir que uno de los aspectos fundamentales que se vieron transformados a partir de la redistribución del campo profesional de la danza en México con la desaparición de las compañías de gran formato, la consolidación de los grupos independientes, la aparición de los *poscolectivos* y la creación del Ceprodac, es la posibilidad de estabilidad, de creación continua y acumulada que tuvieron las compañías de danza contemporánea vinculada a la forma en la que se

les entregaron recursos para la creación de coreografías, por proyectos, de manera intermitente y por periodos cortos de tiempo.

Un hallazgo importante del presente trabajo de investigación con respecto a ello fue que, si bien la estabilidad asociada a la forma de hacer danza desde las compañías subsidiadas desaparece como tal; sigue siendo posible y necesaria, para una minoría privilegiada de grupos independientes que se posicionaron como nuevas autoridades dentro del campo de la danza profesional.

La estabilidad para el desarrollo creativo y artístico, no se asumió como factor determinante desde las instituciones creadas a partir de 1988-89, y se delegó la responsabilidad del financiamiento y la gestión de la infraestructura para crear danza a los propios creadores. Se implementó la entrega temporal de recursos, que favoreció la creación de danza individualizada e intermitente. Sin embargo, en los hechos, sí se favoreció a una minoría de grupos, que recibieron recursos de manera constante, facilitando así el hecho de que dicha estabilidad fuera posible para ellos. Tal minoría favorecida contó por lo tanto con condiciones de creación muy distintas a las de la mayoría de los grupos de danza contemporánea.

Al entregarse recursos de manera constante a un muy reducido número de grupos independientes, se favorece la creación de una élite dentro del campo profesional de la danza contemporánea. La élite favorecida con la asignación constante de becas, funciona además como un ejemplo, que frente a los demás fortalece la idea de que en efecto es posible producir obras coreográficas con de la entrega de recursos intermitente, y por temporalidades cortas, cuando en realidad, en el caso de dicha élite favorecida la entrega de apoyos ha sido prácticamente permanente. Tales grupos cumplen entonces, con el papel de ser la imagen del éxito posible con

la entrega de recursos con la lógica establecida por la política cultural existente. Cuando sus condiciones financieras son muy diferentes a las de la mayoría de los grupos independientes de danza contemporánea.

Es necesario aclarar, que aún para dicha élite de grupos favorecidos con la entrega de apoyos en forma de becas, los recursos para la creación de danza contemporánea son siempre reducidos. Que aun cuando ellos han sido seleccionados como ganadores de las convocatorias del Fonca, en un número mucho mayor al de la mayoría de los grupos independientes, no dejan de estar sometidos a las dinámicas de inestabilidad impuestos por la manera de entregar recursos implementados como lineamientos de la política cultural establecida a partir de 1988.

Entre 1988-89 y 2012 se estableció una política cultural para el desarrollo de la danza contemporánea que contribuyó a instaurar condiciones de inestabilidad, intermitencia, de competencia por productividad y de precarización laboral. Más orientadas a la formación de bailarines y coreógrafos, así como a la producción de coreografías, que a darle salida y circulación a dichas producciones, a través de políticas para la creación de nuevo público y de creación de espacios y estrategias para la difusión de las obras producidas.

Poca atención se dio a facilitar, promover, o apoyar espacios de investigación, crítica o reflexión sobre danza. De tal manera, tales condiciones de creación dificultaron, entre otras cosas, el registro de las creaciones de danza contemporánea, así como la formación de acervos organizados y disponibles al público, de las coreografías presentadas. Dichas condiciones laborales

intermitentes, temporales e inestables, de los creadores de danza dificultaron generar y organizar el conocimiento tanto de la producción coreográfica mexicana, como de la población de creadores de danza, sus necesidades y aportes como trabajadores y artistas que son.

Al concluir la investigación aquí presentada, y después de todo lo referido, me parece necesario resaltar la importancia de generar espacios institucionales de investigación que cuenten con datos sistematizados que permitan conocer a la población que integra el campo profesional de la danza contemporánea en México. Es decir, saber la cantidad de grupos independientes de danza contemporánea que existen actualmente en México. Cuál es su tiempo promedio de existencia, si sus integrantes permanecen de manera estable en el grupo, qué cantidad de obra han producido, y si existe algún tipo de acervo personal y registro de las obras. En qué condiciones económicas producen danza, cuáles son sus necesidades laborales, y cómo se podrían mejorar.

Para ello sería necesario contar con un mayor número de espacios de discusión y encuentro entre los mismos profesionales de la danza contemporánea, así como de espacios institucionales dispuestos a generar ese conocimiento, sistematizarlo y ponerlo a disposición del conocimiento público. En el mismo sentido del censo de los grupos independientes de danza contemporánea, parece inaplazable la generación de espacios para la creación de un acervo de las creaciones coreográficas de dichos grupos.

Ello permitiría el conocimiento colectivo tanto de la creación de coreografías de danza contemporánea en México, como de las condiciones laborales compartidas,

y por lo tanto de las necesidades reales por atender. Tal conocimiento compartido permitiría además generar un sentido de pertenencia a una comunidad creadora de danza.

Finalmente se concluye también que en el período analizado se generó un desequilibrio en la atención de una política cultural más enfocada en las etapas de formación y creación de obra, y mucho menos en la difusión y circulación de la misma. De tal forma se vinculó el acceso a recursos con la producción de coreografías, y se favoreció que la atención de los creadores se concentrara en esta etapa y se perdió de vista tanto la importancia del contacto con el público, como la circulación de las obras, el registro de las coreografías como patrimonio cultural de México, y la reflexión sobre las creaciones.

Por lo tanto es necesario que se genere un mayor equilibrio entre las políticas culturales vinculadas al desarrollo de la danza contemporánea. Es decir que es urgente e indispensable que las instituciones responsables del desarrollo de la danza en México generen estrategias de creación de público, de difusión de la danza, y que hagan posible el establecimiento de nuevos espacios de exhibición de danza. Para que todo ello permita la salida al público a la danza contemporánea, y que se establezcan mayores circuitos de distribución para las obras coreográficas.

BIBLIOGRAFÍA

- 🌿 Baril, Jacques. 1987. **La Danza Moderna**. Paidós. Barcelona, España.
- 🌿 Baud, Pierre Alain. 1992. **Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder**. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. México.
- 🌿 Berman Sabina y Jiménez Lucina. 2006. **Democracia Cultural. Una conversación a cuatro manos**. FCE. México
- 🌿 Bertaux, Daniel. 1999. **El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades**. En Propositiones Vol.29. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 1999. Obtenido desde: <http://preval.org/files/14BERTAU.pdf>
- 🌿 Bertaux, Daniel. 1997. **Les Récits de vie. Perspective ethnosociologique**. Collection 128. Édition Nathan. Paris.
- 🌿 Bourdieu, Pierre. 1988. **Cosas Dichas**. Gedisa. Buenos Aires
- 🌿 Bourdieu, Pierre. 1990. **Sociología y Cultura**. Editorial Grijalbo. México
- 🌿 Bourdieu, Pierre. 2011. **Las estrategias de la reproducción social**. Siglo XXI. Argentina.
- 🌿 Dallal, Alberto. 1986. **La danza en México Tomo I**. UNAM. México
- 🌿 Dallal, Alberto. 1989. **La danza en México Tomo II**. UNAM/IIES. México
- 🌿 Dallal, Alberto. 1995. **La danza en México Tomo III**. UNAM/IIES. México
- 🌿 Dallal, Alberto. 1997. **La danza en México en el siglo XX**. Lecturas Mexicanas. CONACULTA. México

-  Dallal, Alberto. 2007. **Los elementos de la danza**. Universidad Nacional Autónoma de México. México.
-  Cardona, Patricia. 1990. **La nueva cara del bailarín mexicano**. Antología hemerográfica. Serie Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época. INBA. México
-  Cruz Vázquez, Eduardo y Lara González, Carlos A. Coordinadores. 2012. **1988-2012 Cultura y Transición**. Universidad Autónoma de Nuevo León e Instituto de Cultura de Morelos. México.
-  Ejea Mendoza, Tomás. 2009. **La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística**. Sociológica, año 24, número 71, septiembre- diciembre de 2009, pp. 17-46 consultado en:
<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/7103.pdf>
-  Ejea Mendoza, Tomás. 2011. **Poder y creación artística en México. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)**. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. México D.F.
-  Estrada Gerardo. 2010. **Apuntes para una historia de la cultura mexicana en el siglo XX**. En “Los grandes problemas de México. Volumen XVI, Culturas e identidades” Roberto Blancarte Coordinador. Colegio de México. México.
-  Fonca, 2006. **Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México**. Conaculta. México
-  Fonseca Eudoro. 2001. **Hacia un modelo democrático de política cultural**. Cuadernos de Patrimonio Cultura y Turismo. Cuaderno 11. Conaculta. México

- 🌿 García Canclini, Guerrero Arturo, Monsiváis Carlos. 2010. **Las huellas de las hormigas: Políticas culturales en América Latina.** El Colegio de la Frontera Norte. México
- 🌿 González Torres, Armando. 2010. **La política cultural y sus reyertas** Publicado en Letras Libres <http://www.letraslibres.com> en Mayo del 2010
- 🌿 Lorey Isabell. 2016. **Estado de Inseguridad. Gobernar la precariedad.** Traficantes de Sueños. España
- 🌿 Lorey Isabell. 2008. **Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales.** Traficantes de Sueños. España
- 🌿 Manzanos Rosario. 1994. **Guillermina Bravo contra los proyectos salinistas.** Revista Proceso. 29 de agosto de 1994. En: Ramos Maya, y
- 🌿 Moreira, Elena. 2003. **La gestión cultural. Herramienta para la democratización de los consumos culturales.** Longseller. B.A. Argentina
- 🌿 Ocampo Carlos. 2001. **Memoria de una utopía. El festival internacional de danza contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000).** CONACULTA. México
- 🌿 Ocampo Carlos. 2001. **Cuerpos en vilo.** Colección periodismo cultural. CONACULTA. México
- 🌿 Rueda Mónica, 2006. **Crear danza desde un grupo independiente, en la Cd. de México.** Tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales. FCPyS. UNAM.
- 🌿 Tibol, Raquel. 1982. **Pasos en la Danza Mexicana.** Textos de Danza/5. Difusión Cultural UNAM. Departamento de Danza. México

- 🌿 Tortajada Margarita. 1995. **Danza y Poder**. Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda Época. INBA. México.
- 🌿 Tortajada Margarita. 2010. **Danza y Poder I y II**. INBA/ CENIDI Danza. CONACULTA. México
- 🌿 Tovar y de Teresa, Rafael. 1994. **Modernización y política cultural**. FCE. México

CONSULTA DE PÁGINAS ELECTRÓNICAS:

- 🌿 Artes e Historia México. Consultado en:

http://www.artesehistoria.mx/sitio-contenido.php?id_sit=15&id_doc=153

- 🌿 Ballet Independiente, página electrónica. consultado el 23/04/15

<http://balletindependiente.mx/mx/ballet-independiente.php#historia>

- 🌿 Ballet Teatro del Espacio, página electrónica de la Compañía

<http://www.balletteatrodelespacio.com/compania.htm>

- 🌿 Centro de Producción de Danza Contemporánea (CEPRODAC). Página electrónica.

<http://www.Ceprodac.com/convocatoria-2015/>

<http://www.Ceprodac.com/about/>

- 🌿 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)

<http://www.conaculta.gob.mx/memorias/informe/index.html>

- 🌿 FONCA en Línea.

<http://fonca.conaculta.gob.mx/>

<http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php>

<http://fonca.conaculta.gob.mx/wp->

[content/uploads/2013/09/bases_Ceprodac_2013.pdf](http://fonca.conaculta.gob.mx/wp-content/uploads/2013/09/bases_Ceprodac_2013.pdf)

- 🌿 DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES. Conferencia mundial sobre las políticas culturales. UNESCO. México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982.

http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

- 🌿 INBA Página electrónica. Consultada el 12 de mayo de 2014

<http://www.bellasartes.gob.mx/index.php/his>

- 🌿 OEI. 1999. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura. **Sistemas Nacionales de Cultura. Informe de México.**

www.oei.es/cultura2/mexico/index.html

- 🌿 **Programa Nacional de Cultura 2007-2012.** Primera edición, 2007. Consejo Nacional para la cultura y las artes

www.conaculta.gob.mx/PDF/PNC2007_2012.pdf

- 🌿 **La cultura en México.** Políticas y acciones en materia de cultura desarrolladas por el gobierno de la República 1988-1993. Comisión de Cultura. Biblioteca Legislativa H. Cámara de Diputados LV Legislatura. Biblioteca de H Congreso de la Unión.

- 🌿 Artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos (Naciones Unidas 1948) consultado en el archivo del Consejo Internacional de Políticas de Derechos Humanos (ICHRP).

http://www.ichrp.org/es/articulo_27_dudh

(Página consultada el 14 de septiembre de 2012)

🇲🇽 DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES. Conferencia mundial sobre las políticas culturales.

UNESCO. México D.F., 26 de julio - 6 de agosto de 1982

http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/

[mexico_sp.pdf](#)(Página consultada el 16 de septiembre de 2012)

CONSULTAS HEMEROGRÁFICAS:

🇲🇽 Palapa Quija, Fabiola. Nota en el diario La Jornada. **El gobierno mantiene una política pública que desprecia la cultura.** Consultada en línea:

<http://www.jornada.unam.mx/2011/12/17/cultura/a04n1cul>