



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

“El movimiento de danza contemporánea independiente de los 80 del siglo XX en México. Utopía de una generación rebelde y democrática”.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
Juan Hernández Islas

TUTOR PRINCIPAL
Dra. Rita Eder Rozenchwajg
Instituto de Investigaciones Estética de la UNAM

TUTORES
Dra. Minerva Tapia Robles
Universidad de California MiraCosta College.
Dr. Álvaro Vázquez Mantecón
Universidad Autónoma Metropolitana.
Dra. Marisol Luna Chávez
Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca.
Mtra. Elva Cristina Peniche Montfort
Centro de Documentación Arkheia
Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.

Ciudad de México, marzo de 2019.



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.

A la memoria de mi madre Concepción Islas
Ramírez, por su amor infinito.

Agradecimientos.

Expreso mi absoluto reconocimiento a la doctora Rita Eder Rozenywaig por dirigir la tesis, compartir su conocimiento, experiencia y estar siempre pendiente del desarrollo de este trabajo escrito. Sus señalamientos puntuales y respetuosos fueron fundamentales para la aprehensión del objeto de estudio, el análisis certero, así como la elaboración de una línea narrativa clara y precisa. La disciplina, ética y compromiso de la doctora Eder no sólo enriquecieron este trabajo, también influyeron de manera determinante en mi formación integral como ser humano y profesionalista de la historia del arte.

Agradezco también el seguimiento, observaciones y aportaciones de mis tutores: el doctor Álvaro Vázquez Mantecón y la doctora Minerva Tapia Robles. Ambos realizaron aportaciones invaluable para apuntalar la investigación; leyeron con cuidado el trabajo escrito y ofrecieron críticas sustanciales que encauzaron este trabajo. En los seminarios de tesis que se llevaron a cabo al final de cada uno de los ocho semestres del Programa de Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México mis tutores no sólo hicieron observaciones significativas, también escucharon con respeto y entendimiento los planteamientos realizados por quien esto escribe.

Las indicaciones del doctor Álvaro Vázquez Mantecón permitieron abrir la investigación y relacionar el tema de estudio con otras disciplinas artísticas en el mismo contexto histórico, lo que permitió el cruce de las artes para conseguir un enfoque más abarcador.

De igual manera agradezco las aportaciones de la doctora Minerva Tapia Robles, experta en el tema de la danza. Sus apuntes afinaron el análisis del fenómeno dancístico, su conceptualización, teoría e historia. Mi reconocimiento total al interés que manifestó en la lectura crítica de los adelantos, para luego discutirlos y enriquecerlos en los seminarios.

Mi agradecimiento a la doctora Marisol Luna Chávez por el tiempo dedicado a la lectura de este escrito. Sus correcciones y observaciones fueron fundamentales para mejorar la investigación. Mi gratitud también a la maestra Elva Cristina Peniche Montfort, quien leyó el texto y realizó aportaciones críticas que me permitieron ampliar y clarificar la propuesta de teórica.

Doy las gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), institución que me otorgó el apoyo económico para realizar mis estudios de doctorado

en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin ese incentivo habría sido imposible dedicarme tiempo completo a las exigencias del programa de estudio, y concluir mi investigación.

Manifiesto absoluta gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, institución generosa, en donde me he formado con los más altos estándares de calidad educativa, ética y vocación humanística.

Extiendo mi mayor reconocimiento a los profesores del Posgrado en Historia del Arte de la UNAM, con quienes tuve la oportunidad de ampliar mis conocimientos, afinar el pensamiento crítico, pensar el mundo y la condición humana desde distintos enfoques y disciplinas relacionadas con las artes. Su dedicación, profesionalismo, ética y sensibilidad fueron la constante en la experiencia siempre entusiasta de la reunión académica en las aulas.

A todos mis compañeros del posgrado, quienes en la discusión de distintos temas abrieron el abanico de posibilidades en el análisis de la historia del arte. A ellos les deseo lo mejor en su desempeño profesional.

Estoy en deuda con los artistas que brindaron información documental y abrieron el cajón de la memoria para compartirla conmigo. A los coreógrafos Laura Rocha y Francisco Illescas, de la Compañía Barro Rojo Arte Escénico, gracias por estar presentes en la reflexión del hecho escénico. Su experiencia artística y la retroalimentación ofrecida fueron fundamentales en la formulación de un planteamiento crítico sobre la historia de la danza que aquí presentamos.

Agradezco también la enorme generosidad de los creadores Jorge Domínguez, Lidya Romero, Arturo Garrido, Tania Álvarez Garín, Serafín Aponte, Cecilia Appleton, Gregorio Fritz y Víctor Muñoz, quienes estuvieron atentos y dispuestos a recordar el pasado inmediato, ofrecer datos, poner en perspectiva los fenómenos de la creación y dialogar de manera abierta sobre los temas que se les propusieron para abonar el crecimiento de esta investigación.

A mis amigos y compañeros de vida José Ricardo Moreno, Noé Hernández Lara, Raúl Peña López (QEPD), Isabel Guzmán Reyes, Joaquín García, Julio Aguilar Romero, Alida Piñón, Cristóbal Ocaña Dorantes, Carla Berenice Méndez Rubio, Erick García Ramírez, César Delgado Martínez, Fernando del Collado, Leticia Sánchez Medel, Teresa Trujillo Posadas, Alejandra Adame, Fabiola Hernández Flores, Roberto Marmolejo Guarneros (QEPD), Claudia Fernández, Flor Bermúdez y Horacio Guerrero.

De manera especial agradezco el amor y apoyo incondicional de mis hermanos Reyna, Domitilo, Irma, Elena, Yolanda, Laura, Azucena y de mi sobrina Natalia. Amados todos. Y, finalmente, a la memoria de mis queridos hermanos Mauricio y Concepción Hernández Islas.

Índice.

Introducción.....	7
Capítulo 1. Consideraciones teóricas.	19
Capítulo 2. Antecedentes. El inicio de la danza escénica profesional en México.....	32
Capítulo 3. Voces disidentes en la danza mexicana.....	87
Capítulo 4. “El camino”: danza militante.	152
Capítulo 5. “Crujía H”: los presos políticos.....	184
Conclusiones	195
Fuentes y archivos consultados	203
Bibliografía	204
Lista de imágenes	208

Introducción.

La década de los 80 del siglo XX fue la época dorada de la danza escénica contemporánea en México. Fue en ese periodo cuando se formaron grupos que se distanciaron de las compañías subsidiadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes y se autonombraron independientes.

En las artes plásticas los grupos independientes o colectivos habían surgido dos décadas antes, aunque fue en 1977 cuando tuvieron mayor impulso con la invitación que recibieron de Helen Escobedo para presentar su obra en la X Bienal de París.

También fue en esa época cuando apareció en escena Forion Ensemble (1977), integrado por bailarines que desertaron de Ballet Nacional de México para seguir la ruta de la independencia artística; lo que refleja la postura desafiante de los jóvenes creadores frente a un ámbito artístico y cultural institucional anquilosado.

Pero antes de entrar de lleno a esta etapa es necesario señalar que la danza tuvo un desarrollo tardío en comparación con las otras artes. La primera escuela profesional de danza pública se fundó en 1931 y a partir de ese momento la evolución de la disciplina artística se aceleró para estar a la altura de las vanguardias del siglo XX.

La presente investigación titulada “El movimiento de danza contemporánea independiente de los 80 del siglo XX en México. (Utopía de una generación rebelde y democrática)” tiene como objetivo general hacer una revisión de la historia del arte coreográfico mexicano en la centuria pasada.

El interés en hacer un recorrido histórico por los hechos cruciales del avance del arte coreográfico en el siglo XX es entender con claridad el momento cumbre de la danza en los años 80 con la efervescente creación de grupos independientes.

Buscamos hacer una revisión crítica de las posturas ideológicas que se vivieron a partir de los años 30. Echamos mano de la documentación que otros investigadores han realizado en relación con el tema, pero también recurrimos a los archivos institucionales e individuales, la revisión hemerográfica, a las fotografías y videos de obras para la elaboración de nuestra interpretación de la historia.

Ofrecemos un punto de vista sobre la evolución de la danza de concierto con la aspiración de provocar nuevas interrogantes y futuras indagaciones, en el entendido de lo ilimitado del universo de estudio. En ese sentido la presente investigación aborda el

estado de la cuestión para reconocer las aportaciones que han hecho otros investigadores y definir nuestra búsqueda particular.

Es por eso que antes de entrar de lleno en el estudio de la danza contemporánea¹ independiente de la década de los 80 fue necesario reflexionar sobre sus antecedentes; esto nos permitió establecer la línea narrativa en relación con la aparición de los grupos independientes en la escena coreográfica nacional.

En el primero de los capítulos de la investigación, “Consideraciones teóricas”, hacemos referencia a la fundación en 1931 de la primera escuela profesional pública de danza en México. Esta fecha es fundamental para entender porqué a la danza le toma más tiempo encontrar su lugar en el panorama artístico nacional.

Mientras que las otras disciplinas artísticas tuvieron escuelas formativas y espacios para su expresión en los siglos anteriores al XX, en el caso del arte coreográfico ocurrió de manera formal y oficial hasta la tercera década de la centuria pasada.

Establecimos como punto de inflexión para nuestra investigación —en relación a las consideraciones teóricas—, el pensamiento del Pierre Rameau, en el siglo XVIII. Uno de los primeros estudiosos en contradecir la tradición restrictiva de la danza, que exigía para la práctica dancística un tipo de cuerpo idealizado y apegado al canon de la Antigüedad clásica.

Si bien la propuesta de Rameau no tiene una recepción favorable en su momento, la postura del teórico toma distancia crítica en relación con la práctica tradicional del arte coreográfico y establece en el siglo XVIII los fundamentos que serán retomados plenamente por la danza moderna en el siglo XX —época en la que el lenguaje del movimiento es entendido como una forma válida para expresar pensamientos, emociones, formulaciones abstractas y simbólicas de la realidad, por encima de la exhibición atlética virtuosa—.

En la investigación consideramos que el arte coreográfico no ha gozado de la misma atención que otras artes han tenido de investigadores, pensadores y estetas en las etapas moderna y contemporánea. Nuestra afirmación tiene como base la aparición en el

¹ En este estudio distinguiremos a la danza contemporánea de la danza moderna fundamentalmente por su búsqueda artística. La primera busca un lenguaje universal, abstracto y simbólico, surgido exclusivamente del lenguaje del cuerpo, mientras que la segunda se identificará con las proposiciones realistas y costumbristas presentes en el movimiento de danza nacionalista posrevolucionario, cuyo auge se mantuvo hasta los primeros años de la década de los 50 del siglo XX en México.

siglo XX de los primeros tratados para pensar la danza, elaborados por los coreógrafos que necesitaban de la reflexión teórica para la comprensión de su práctica artística.

En el primer capítulo atendemos el problema de la definición de la naturaleza del arte del movimiento, así como la dificultad teórica para determinar los elementos de su identidad como lenguaje artístico. En ese sentido se aborda el carácter efímero e irrepetible de la obra coreográfica, en tanto experiencia viva. Entendemos que la trascendencia de este arte —ante la ausencia de una obra perenne— radica en la transmisión del conocimiento de una generación a otra. Es en la enseñanza en donde la danza encuentra la posibilidad de su prehensión final.

Las experiencias escénicas de la danza quedan en la memoria de quienes las vivieron. La transitoriedad de la obra dancística vincula con uno de los principales problemas metodológicos de su estudio. Es en la teoría, la reflexión, los posicionamientos filosóficos, así como en el entendimiento de las técnicas que se enseñan y forman a los profesionales de la danza en donde encontramos la permanencia de un arte de naturaleza efímera como el coreográfico.

En este capítulo nos hacemos acompañar de las ideas de investigadores que han establecido el puente entre la práctica y la teoría de la danza. Tal es el caso de la española Inma Álvarez, catedrática de The Open University, de Inglaterra, de quien retomamos el ensayo “El cuerpo en movimiento: aspectos de la identidad y la evaluación de la danza”. También acudimos a Giovanni Lombardo y sus aportaciones para establecer el modelo de belleza clásico de la Antigüedad en el libro “La estética antigua” —el canon clasicista es tema de discusión aún en la actualidad en el ámbito del arte del movimiento—. Recurrimos al pensamiento del poeta y esteta francés Paul Valéry, quien abordó el estudio de la danza en dos textos fundamentales: “El alma y la danza” y “Teoría poética y estética”, en los que ofrece bases teóricas sobre la naturaleza de nuestro objeto de estudio.

Hacemos una serie de reflexiones para definir el problema metodológico de la investigación dancística y posicionamos el punto de vista de nuestro trabajo. En éste resaltamos el carácter efímero de la obra dancística, lo que nos lleva a la tarea de su reconstrucción a partir de vestigios.

Esta característica particular de la obra coreográfica, es decir que ocurre en el instante y en un espacio delimitado, complejiza y determina su estudio. Las fuentes a las que atendemos son la memoria, el testimonio verbal o escrito, así como distintas formas de documentación: la fotografía, el video, las reseñas y las notas periodísticas.

Establecidas dichas consideraciones teórico-metodológicas, en el segundo capítulo “Antecedentes. El inicio de la danza escénica profesional en México” nos concentramos en el análisis de los momentos más sobresalientes del arte coreográfico. Partimos de 1931, año de la formulación del proyecto de creación de la primera escuela profesional de danza mexicana.

Se aborda de manera meticulosa el lugar que ocupó el arte coreográfico en el mapa general del arte mexicano en la época posrevolucionaria; resaltamos la importancia de la llegada al país de las estadounidenses Waldeen von Falkenstein y de Anna Sokolow, pioneras de la danza moderna en México.

Las coreógrafas tenían posturas artísticas enfrentadas: la primera era defensora del nacionalismo y la segunda se perfiló como la figura discordante del discurso oficial. Sokolow pugnó por la apertura de la danza a un lenguaje abstracto, simbólico y de aspiración universal.

En este capítulo se habla de las aportaciones de las creadoras al arte de la danza en México. En el país las estadounidenses encontraron un ambiente propicio para continuar con sus búsquedas, mientras que su nación de origen y Europa estaban enfrascados en la Segunda Guerra Mundial.

También se analiza el papel de la crítica de la danza en aquella época en México, realizada por dos personajes, a saber: Luis Bruno Ruiz y Raúl Flores Guerrero, en cuyos juicios de valor y enfoques percibimos la carencia de herramientas teóricas para el análisis coreográfico; indicador no sólo de la necesidad de profesionalizar la práctica de la danza, también de su reflexión crítica.

En la década de los años 50, como veremos en este capítulo, la danza se desarrolla en medio de tensiones ideológicas, que determinarán el futuro del quehacer coreográfico nacional.

La postura artística de Guillermina Bravo, directora de Ballet Nacional de México, es un ejemplo de las contradicciones de la época. Ella representó a la danza nacionalista y luego, en un acto de prestidigitador, transformó su lenguaje, debido al impacto que tuvo en ella la Técnica Graham a partir de 1960.

En la década de los 60 ocurre claramente la transición de la danza realista a la danza abstracta. Con el estreno de “El paraíso de los ahogados” (1960), de Bravo, con base en una leyenda prehispánica y en la imagen del mural del Tlalocan del Templo de Tepantitla en Teotihuacán, la artista transita hacia un territorio novedoso en aquel momento para la danza escénica mexicana.

Documentaremos la reprobación con la que esta innovación es recibida por parte de los críticos Raúl Flores Guerrero y Luis Bruno Ruiz. Al mismo tiempo ofrecemos un panorama de la manera en que la puerta del arte coreográfico se abre para dar cabida a la influencia internacional. En este proceso es fundamental la creación de un grupo de la danza independiente temprana: El Nuevo Teatro de la Danza, fundado en 1954 por el estadounidense Xavier Francis y la danesa Bodil Genkel.

El Nuevo Teatro de la Danza fue una propuesta artística disidente tanto por su forma de organización como por el modo de producción de sus obras y la apertura técnica la puso a salvo del dogma de la escuela de Martha Graham, asimilada e instaurada como la línea estética predominante.

Esta transición no habría ocurrido sin la visionaria intervención de Miguel Covarrubias, a quien dedicamos un segmento en la investigación. Como jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, el artista plástico, etnólogo y antropólogo, creó las condiciones para hacer brillar la última etapa de la danza nacionalista, al mismo tiempo que trajo a México a maestros y artistas que ofrecieron una visión novedosa del arte coreográfico.

Xavier Francis, uno de los maestros invitados por Covarrubias a trabajar en México, revolucionó la técnica dancística. El maestro, coreógrafo y bailarín estadounidense tenía una idea del lenguaje de la danza liberado de los paradigmas de las principales corrientes dancísticas del siglo XX. Él se había formado bajo el rigor de la técnica clásica, metodología que utilizó con gran flexibilidad para romper con la estructura rígida del ballet, ofreciendo mayor libertad de movimiento al bailarín.

Bodil Genkel, otra importante influencia internacional para la danza mexicana, se formó en la escuela de danza alemana, específicamente bajo la tutela de Kurt Joss, uno de los reformadores del arte coreográfico en el siglo XX en el mundo occidental.

La coreógrafa y bailarina danesa hizo resonar la escena dancística con una audaz propuesta temática, desafiante para la aún conservadora sociedad mexicana. Genkel realizó, por poner un ejemplo, la obra “Delgadina”, en la que abordó el tema del incesto, un asunto altamente transgresor y provocativo en la década de los años 50.

El Nuevo Teatro de la Danza fue un grupo que desarrolló su trabajo en el margen y sin duda significó la apertura definitiva a un lenguaje universal. La agrupación asumió la técnica como una herramienta y no como el fin de la creación. La postura de la agrupación fue definitiva en el perfil de los grupos de danza contemporánea mexicana independiente que empezaron a nacer a finales de la década de los 70.

También documentamos la influencia de creadores como Merce Cunningham, Paul Taylor y Trisha Brown, con su propuesta de danza posmoderna, en los grupos mexicanos independientes de danza.

De manera particular se menciona la colaboración creativa de Cunningham con el músico John Cage y los artistas visuales Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein.

Entre los experimentos de la danza estadounidense también hacemos referencia a la audaz y temeraria obra “Duet”, de Paul Taylor, de 1957, considerada el manifiesto de la danza posmoderna. La obra consistía en el cuerpo del bailarín colocado sin moverse junto a un pianista que no tocaba una no partitura de Cage.

Finalmente abordamos la propuesta artística de Trisha Brown. La coreógrafa sacó a la danza de los espacios convencionales para tener lugar en azoteas, escaleras y galería. A ella se le atribuye la creación del concepto de la instalación-coreográfica. Ejemplo de esta forma de experiencia artística es “Homemade”, de 1966. La artista también incursionó en el performance, con “Man walking down the side of a building” en 1970.

Por otro lado se aborda la particular y definitoria danza de Pina Bausch. Artista emblemática de la danza-teatro alemana, escuela que se extendió como una de las principales corrientes del arte escénico occidental en la segunda mitad del siglo XX.

La práctica artística es analizada a la luz de la teoría tanto de los propios creadores, entre los que resalta Merce Cunningham. De igual manera acudimos a las reflexiones de pensadores como el italiano Gillo Dorfles, quien analiza la crisis de los lenguajes artísticos en el libro “El devenir de las artes”.

Otra línea de análisis que retomamos es la de Paul Válerly, poeta y esteta. En particular atendemos sus reflexiones sobre el arte de la danza en los ensayos “El alma y la danza” y “Filosofía de la danza”. Abrevamos, asimismo, del conocimiento de investigadores mexicanos como Alberto Dallal, César Delgado Martínez, Margarita Tortajada, Lin Durán, Carlos Ocampo y José Antonio Alcaraz.

En el tercero de los capítulos “Voces disidentes en la danza mexicana” establecemos la influencia en los creadores mexicanos de artistas internacionales como Maurice Béjart, Jiri Kylián, Pina Bausch, Paul Taylor, Merce Cunningham y Trisha Brown, quienes se presentaron por primera vez en México en los años 70.

No dejamos pasar la importancia de la Universidad Nacional Autónoma de México, institución en la que nació el grupo Danza Libre Universitaria en 1979, dirigido

por Cristina Gallegos. También en la máxima casa de estudios se fundó Danza Contemporánea Universitaria, codirigida por Raquel Vázquez y Aurora Agüeria. Estas agrupaciones no sólo ofrecieron obras coreográficas, también funcionaron como escuelas no oficiales para la formación de bailarines y coreógrafos.

Estas compañías fueron la opción para la formación de aspirantes a bailarines que no encontraron lugar en la Academia de la Danza Mexicana, ni en el entonces Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (actualmente Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea) del INBA.

Por otro lado en la Escuela Vida y Movimiento “Ollin Yoliztli, fundada en 1978, a instancia de Carmen Romano, quien presidía el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), se creó el Centro Piloto de Danza Contemporánea, en el que se impartió la especialidad de ejecutante de danza.

En ese mismo año fue creado el Centro Superior de Coreografía (Cesuco) que funcionó como un puente entre la vida escolar y la profesional, propiciando el desarrollo de coreógrafos noveles, entre quienes resaltan Laura Rocha y Cecilia Appleton, protagonistas en los grupos de danza contemporánea independiente de los 80. Ambas becadas para una estancia de formación en Nueva York.

Finalmente se hace referencia a los Grupos Especiales del Sistema Nacional para la Enseñanza de la Danza del INBA, en donde se recibió a los aspirantes a bailarines que habían rebasado la edad para ingresar a las escuelas oficiales de danza del país.

En esta opción estudió, entre otros, Francisco Illescas, uno de los miembros del grupo Barro Rojo Arte Escénico, y uno de los principales coreógrafos de la danza contemporánea independiente de México en los años 80.

Los años 70 fueron los de la consolidación de una importante infraestructura de formación y profesionalización de la danza mexicana. De esa plataforma surgieron numerosos bailarines y coreógrafos que, al no encontrar un lugar en las compañías subsidiadas por el INBA o no ver en ellas reflejadas sus inquietudes creativas, se volcaron a la creación de grupos de organización colectiva y estructura horizontal.

En 1973 Miguel Ángel Palmeros fundó Expansión 7, grupo de danza contemporánea independiente en el que se adoptó el concepto de la “obra abierta” y la participación activa del público. La agrupación trabajó a contracorriente de la danza predominante en aquella época enfocada en la Técnica Graham.

Palmeros abrió para la danza un abanico de lenguajes, de técnicas, de proposiciones espaciales y, desde luego, corporales. Como ocurría en la danza

posmoderna estadounidense, en Expansión 7 la obra definía el tipo de recursos que se utilizaban. En esta propuesta el espacio tomó nueva dimensión, al convertirse en una proyección de la obra y no sólo en el soporte de la coreografía.

La revuelta definitiva de los años 80 con el nacimiento de numerosos grupos de danza contemporánea independiente es vista en nuestra investigación como consecuencia de un proceso que abarcó la mayor parte del siglo XX, el cual no estuvo exento de enfrentamientos ideológicos, estéticos, filosóficos, políticos y sociales.

Como mencionamos en 1977 un grupo de bailarines abandonaron Ballet Nacional de México, hecho que la historia de la danza mexicana registró como la revuelta en contra de la estructura rígida y la organización vertical autoritaria de las grandes compañías subsidiadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a saber: Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio y Ballet Independiente.

La deserción de Jorge Domínguez, Lidya Romero, Rosa Romero y Eva Zapfe de Ballet Nacional de México es analizada a la luz de la creciente inconformidad de una generación de coreógrafos y bailarines que se posicionaron en contra del autoritarismo y aspiró a una democratización del arte colectivo de la danza.

Los bailarines y coreógrafos mencionados en el párrafo anterior fundaron Forion Ensemble, agrupación definitoria de un arte dancístico que hacía su entrada al movimiento de la posmodernidad que en Estados Unidos se había desarrollado desde la década de los 50.

Con una formación en Técnica Graham los integrantes de Forion Ensemble buscaron nuevas rutas estilísticas para la creación. Apoyados por Amalia Hernández, directora de Ballet Folklórico de México, se fueron a Nueva York y entraron en contacto con el arte de vanguardia de la época.

Esta generación de bailarines tuvieron gran influencia del coreógrafo estadounidense Alwin Nikolais, considerado el padre de la danza multimedia. El artista recurrió a la tecnología para convertirla en sustancia del lenguaje creativo.

Amalia Hernández trajo a los maestros de la Escuela de Alwin Nikolais a México para que impartieran cursos en las instalaciones del Ballet Folklórico. Hernández también fue la promotora de las presentaciones de la Compañía de Alwin Nikolais en el Palacio de Bellas Artes.

En este capítulo analizamos el trabajo coreográfico y la postura estética e ideológica de Nikolais, quien se convertiría en una línea artística radical para los coreógrafos mexicanos de los 80.

En el capítulo 3 encontraremos segmentos que darán cuenta del movimiento de danza contemporánea independiente. La idea es posicionar a los artistas de la danza activos en los años 80, en el contexto general de una creciente oposición al régimen autoritario de México. En este espacio ubicamos la importancia de la migración al país de intelectuales y artistas sudamericanos, que huían de las dictaduras. También hacemos referencia a la empatía ideológica con las luchas sociales centroamericanas y la Revolución cubana.

Se profundiza en la participación política de los creadores de danza en el proceso democratizador de la sociedad mexicana. En reacción a la crisis económica de 1982 y aún con la herida abierta de la masacre de 1968, los artistas asumieron una postura de desconfianza frente a las instituciones.

De acuerdo con lo escrito por Rita Eder en el libro “El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)”, en la década de los 80 ocurre un resquebrajamiento de las verdades monolíticas del arte moderno, al mismo tiempo que se expandieron las expresiones artísticas marginadas.

En este capítulo veremos cómo la danza contemporánea de los 80 participa de ese momento de fractura para avanzar en el proceso democratizador. Los artistas de la danza establecieron nuevas formas de relación con el poder, los públicos y el espacio urbano que es tomado como una proyección de las creaciones dancísticas.

Analizamos la red de cooperación que los grupos de danza contemporánea independiente tejen con las organizaciones sociales urbanas, en las que encuentran el apoyo para la realización de sus propuestas creativas.

Incluimos en este espacio el tema relacionado con el terremoto de 1985 en la Ciudad de México. La respuesta social a la emergencia. La creación de la Unión de Vecinos y Damnificados “19 de Septiembre” y de Danza Mexicana, A. C. Y la intervención de los grupos independientes de danza en los campamentos de los afectados por el sismo.

En ese proceso histórico nacen agrupaciones en las que se desarrollan figuras como Arturo Garrido, Marco Antonio Silva, Raúl Parrao, Cecilia Appleton, Cecilia Lugo, Miguel Ángel Díaz, Laura Rocha, Serafín Aponte, Francisco Illescas, Miguel Mancillas, Adriana Castaños y Alejandro Schwartz.

Los grupos nacientes se presentaron en patios, calles y escuelas, pero también llegaron a los recintos oficiales, incluido el Palacio de Bellas Artes, escenario legitimador por excelencia de los discursos escénicos.

Abordamos la fundación de Contradanza, de Cecilia Appleton, que se enfocó en un discurso vindicativo de la figura femenina, a la que buscó liberar de los prejuicios sociales y la presentó como un ente sintiente, con deseos y un erotismo a flor de piel. De la creadora se hace referencia a la obra “En el nido de la serpiente”, ganadora del Premio de Coreografía INBA-UAM-Fonapas en 1985, en la que de manera dramática se refleja la angustia y el coraje de la mujer en proceso de emancipación.

En este momento era clara la oposición de los grupos independientes a la danza mexicana de la época anterior inmediata. Si bien no podemos hablar de una ruptura, si encontramos una evolución natural en el lenguaje de los creadores de los 80, cuyo precedente directo está en artistas como Miguel Ángel Palmeros, Mirta Blonstein, Bodyl Genkel y Xavier Francis.

En la década de los 80 nacieron Barro Rojo Arte Escénico, Cuerpo Mutable, UX Onodanza, Utopía-Danza Teatro, Asaltodiario y Contradanza, entre otras agrupaciones. Cada colectivo con una identidad definida. La coincidencia entre ellos se hallaba en la naturaleza colectiva de su organización, así como en la democratización de sus estructuras.

En este capítulo buscamos definir qué tipo de independencia buscaron los grupos. Mientras unos renegaban de cualquier relación con el Estado, otros pretendían vindicar el derecho a expresarse de acuerdo con sus ideologías, convicciones y necesidades expresivas incluso dentro de los espacios institucionales.

Las voces de la danza ochentera disienten tanto en lo estético como en lo social y político. A pesar de la intención de privilegiar el trabajo colectivo por encima del individual, los 80 ven nacer a artistas con personalidades fuertes, como Arturo Garrido; autor de obras emblemáticas como “El camino”, “Y amanecerá”, “Aztra” y “El ritual de la ponzoña”.

Arturo Garrido, como veremos en este capítulo, fundó Barro Rojo Arte Escénico, en Guerrero, en 1982. Compañía que se ligó a las organizaciones sociales en aquella entidad y, posteriormente, a las urbanas en la Ciudad de México.

Garrido abandonó su natal Ecuador, en la época de la dictadura militar y llegó a México con una posición política de izquierda. Desarrolló el concepto de danza

militante, cuya radicalidad llegó al punto de querer fundar una comuna de artistas en un barrio de Iztapalapa.

La investigadora Margarita Tortajada califica a esta generación como los irreverentes y audaces. De esta etapa también retomamos los estudios de la investigadora Patricia Cardona y, desde luego, de Carlos Ocampo, quien en su libro “Cuerpos en vilo” hace una recopilación de reseñas que escribió para distintos diarios de las obras de los coreógrafos ochenteros.

Esta generación de artistas contó con una plataforma de vital importancia para su desarrollo: el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, fundado por Lila López en 1981. El objetivo de este festival era crear cultura dancística en el país, descentralizada y en la que tuvieran cabida todas las voces.

Los artistas en cuestión generaron una poética de lo cotidiano y vuelven a fijar sus miradas a los fenómenos sociales. En sus obras se retoman elementos de la vida diaria. Son las vivencias cercanas las que alimentarán a sus temáticas y determinarán el uso del vestuario, utilería y los conceptos de las escenografías.

Se sustituyen las mallas tradicionales de la danza de los sesenta y setenta por el pantalón de mezclilla, los zapatos de uso diario, las playeras, las botas de obrero o las formas de vestir de estudiantes y campesinos.

Las obras de los grupos de danza contemporánea independiente vuelven a tender un puente con el entramado social. Los creadores de esta época se enfocan en lo íntimo y, desde ese ámbito proyectan lo público.

En sus obras hay erotismo, desnudos totales, la vindicación del cuerpo como un productor de signos y el cuerpo como espacio de la política. En sus temas se hace la crítica al sistema patriarcal, se aborda la homosexualidad como una forma legítima de la existencia humana, se denuncian las masacres de campesinos en Estados autoritarios y se da voz a los desposeídos.

Los artistas de la danza en los 80 abren el debate de lo privado y lo público. Buscan una forma particular de expresarse, se liberan del modelo de la Técnica Graham y asumen la libertad como una experiencia del cuerpo.

En el capítulo 6 “El camino: danza militante” analizamos la politización del discurso coreográfico. A partir de esta obra de Arturo Garrido —en la que se denuncia la masacre de campesinos por las fuerzas militares en El Salvador—, nuestra investigación analiza el fenómeno de la militancia dancística de izquierda.

Se hace la deconstrucción de la obra coreográfica “El camino” de 1982, con la que el grupo Barro Rojo Arte Escénico hizo una gira por Nicaragua, El Salvador y Nicaragua en la época de los enfrentamientos armados en esos países.

La obra es presentada en campos de refugiados, de tal forma que el espacio adquiere una importancia vital, al ser una proyección del discurso. En las fotografías que recabamos encontramos imágenes de Ernesto “El Ché” Guevara, manifiestos escritos en las paredes y mantas denunciando la represión.

Los bailarines de Barro Rojo Arte Escénico bailan descalzos sobre la tierra, con pantalones de manta los varones, y faldas amplias y blusas pegadas las mujeres.

La obra inicia con los testimonios de mujeres y hombres que hablan de las masacres vividas, de su experiencia como desplazados frente al peligro latente de ser masacrados. La música de protesta determina parte del discurso de una danza que se vuelve sumamente dramática y cuyos detonantes, si bien determinados por la posmodernidad, buscan una identidad latinoamericana que intenta alejarse del preciosismo de la danza estadounidense.

La investigación termina con el capítulo dedicado al análisis de la obra “Crujía H”, de Laura Rocha, de 1987. En esta obra se hace una reflexión coreográfica sobre el encierro forzado de los presos políticos. La pieza se inspira en la obra literaria y los ensayos de José Revueltas.

La Crujía H, la de los presos políticos de Lecumberri, es el motivo de esta puesta en escena de 12 minutos, que será fundamental para entender la politización del arte coreográfico de los grupos de danza contemporánea independiente. Para su análisis recurriremos a las crónicas políticas de Revueltas, a su novela “El apando” (1969), a la película homónima de Felipe Cazals de 1975 y al video de la obra coreográfica de Laura Rocha.

En las conclusiones hacemos un recapitulación de los hallazgos a los que nos condujo la investigación. Quizá lo más relevante es entender a la danza independiente de los 80 como resultado de un proceso de evolución que no de ruptura en relación con su pasado inmediato. Una respuesta activa al anquilosamiento del lenguaje propuesto de la danza moderna y una apuesta a la democratización del arte, la ponderación del trabajo colectivo por encima del individual y la creación de nuevas propuestas que relacionaron a esta generación con públicos no tradicionales. Desde luego queremos expresar nuestra claridad de que esta investigación aspira a ser una interpretación de las muchas que pueden tejerse alrededor del complejo e inmenso objeto de estudio.

Capítulo 1. Consideraciones teóricas.

El surgimiento de grupos de danza contemporánea independiente en México, en la década de los años 80 del siglo XX fue el resultado de un largo proceso de profesionalización del arte coreográfico. Proceso que inició en el país con la proyección en 1931 de la primera escuela de danza profesional pública, dirigida por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero y, posteriormente, por Nellie y Gloria Campobello.

La Escuela Nacional de Danza permite dejar de pensar a la danza como un arte decorativo, y es el punto de arranque para poner al arte coreográfico a la par de las otras disciplinas artísticas, entonces pujantes en el marco de la construcción nacional posrevolucionaria.

La coreógrafa y bailarina mexicana Guillermina Bravo (1920-2013) —creadora del Ballet Nacional de México en 1948 y Premio Nacional de Ciencias y Artes en 1979— afirmó en una entrevista realizada para los fines de esta investigación que la danza se desarrolló después de los grandes periodos paradigmáticos de la historia del arte, por lo que, según ella, no caminaba a la par de las demás disciplinas artísticas.

No debemos perder de vista que la danza escénica se consolidó en el mundo occidental en el siglo XIX con el ballet romántico². El arte coreográfico como medio de expresión serio es un fenómeno del siglo XX. Centuria en la que se le concede una cualidad abstracta a su narrativa, con el surgimiento de la danza moderna y posteriormente la contemporánea.

A esto agregamos que la danza no ha tenido la misma atención que los pensadores han puesto sobre las otras artes. Mientras que la literatura, la música, la pintura, la escultura y el teatro han sido objeto de estudio desde la Antigüedad, la danza en términos generales y salvo algunas excepciones gana un lugar como objeto de estudio hasta el siglo XX.

Los primeros tratados teóricos sobre la danza fueron realizados por los coreógrafos para explicar y entender conceptualmente su quehacer. En dichos estudios prevalece el carácter técnico de la danza. La reflexión filosófica de este lenguaje

² El ballet romántico predominó entre 1815 y 1850. En ese periodo se realizaron obras emblemáticas del repertorio balletístico tradicional, que aún son escenificadas por las principales compañías del mundo, como: “La sífide y el escocés”, “Giselle”, Coppélia”, explotando la técnica *en pointes*, que puso de moda la bailarina Madame Gosselin, con lo cual se pensó en desplazamientos etéreos de las intérpretes, que parecían flotar en el espacio habitado por hadas, princesas, príncipes, hechiceras, elfos y trolls. En este periodo del ballet, el bailarín varón es un “portador”, es decir, el acompañante de la bailarina, la cual es colocada en relieve dentro de la escena.

artístico enfrenta problemas metodológicos que debemos tener en consideración para explicar, asimismo, la naturaleza de su investigación.

El primer problema teórico-metodológico es la definición de la naturaleza de la danza; es decir la identificación de los elementos que la componen. En este aspecto resaltamos su carácter intangible y efímero, así como su esencia fenomenológica al ocurrir en un tiempo-espacio delimitado. Es decir, identificamos su aspecto transitorio al ser una experiencia del instante.

Con esto nos referimos a que la danza no es la realización de un objeto que permanece o aspira a la eternidad material. La danza dura el tiempo de su representación y luego desaparece. Es, en gran medida, experiencia subjetiva, producto de la organicidad de los cuerpos, de la psique y las emociones, sin dejar de lado la técnica herramienta para exteriorizar el mundo interior, íntimo o espiritual.

La danza es vivencia, respiración, sudor, movimiento continuo; diseño espacial que fluye como en la metáfora del agua de río que nunca es la misma.

Inma Álvarez, investigadora española, ha abordado el tema en relación con la falta de atención de los pensadores occidentales hacia el arte de la danza. En su ensayo “El cuerpo en movimiento: aspectos de la identidad y la evaluación de la danza”³, la catedrática de The Open University, de Inglaterra, menciona el largo trayecto recorrido por este arte para ser reconocido como una práctica de apreciación estética.

Luego de la época clásica, cuando Aristóteles en su *Poética* pusiera a la danza a la par de la poesía y la música como un arte que imita a través del ritmo caracteres, acciones y sufrimientos, viene un periodo de varios siglos en el que el arte coreográfico es visto como un apéndice de la educación física, lo que inhiben estudios teóricos para entender la naturaleza del arte del cuerpo sintiente en movimiento.

De la época clásica al siglo XV la danza prácticamente estuvo fuera del foco del estudio de la estética. En la décimo quinta centuria los coreógrafos y maestros de baile escribieron algunos tratados sobre la comprensión de esta disciplina, anota Álvarez en el ensayo mencionado.

En el siglo XV, cuando las cortes europeas integraron la danza a sus salones, este quehacer despertó interés renovado aunque ceñido al ámbito exclusivamente lúdico y recreativo; es decir como un divertimento, nunca como una forma artística mayor.

³ Inma Álvarez, “El cuerpo en movimiento: aspectos de la identidad y la evaluación de la danza”, en *Las artes y la filosofía*, María José Alcaraz y Alessandro Bertinotto (compiladores). (México: Secretaría de Cultura/Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, 2016).

Lo que permaneció intacto fue el canon que desde la antigüedad clásica se había conferido al cuerpo para la danza, con aspiración a la perfección anatómica.

Este canon del cuerpo para la danza ha perdurado hasta la actualidad y básicamente excluye a la mayor parte de los seres humanos de su práctica profesional al concebir el arte dancístico como un ejercicio de individuos con cuerpos superdotados.⁴

Las características anatómicas son una condición para el ejercicio de la danza escénica en su vertiente convencional. Dicho paradigma se fortaleció con el auge en el siglo XIX del ballet romántico, manifestación artística que apeló como nunca antes a la perfección del cuerpo para un manejo virtuoso de la técnica, dejando de lado la cualidad expresiva.

Este modo de aproximación a la danza permanece hasta nuestros días, no obstante que la danza contemporánea impugnó aquel modelo para dar cabida a cuerpos distintos al canon de belleza clásico.

Una de las grandes aportaciones del siglo XX es el deslinde del arte dancístico de la educación física, a la cual estuvo ligada durante los siglos precedentes. A partir de esta nueva concepción de la danza se le otorga al movimiento la capacidad de expresar pensamientos, emociones y formulaciones abstractas sobre la realidad.

En esta forma de aproximación al arte del movimiento la destrezas físicas de los bailarines es una herramienta y no un fin en sí mismo. Esto permitió ampliar el campo de acción de los creadores y consolidar un lenguaje que surgiera de la danza misma.

El estudioso francés Pierre Rameau⁵ fue uno de los primeros en contradecir la tradición restrictiva de la danza a un cierto tipo de cuerpo, en general, superdotado: de cuello, torso, piernas y brazos largos, y musculatura inspirada en la estatuaria clásica.⁶

⁴ En el libro *La estética antigua*, Giovanni Lombardo, desarrolla, entre otras ideas, la definición del canon de la perfección y la belleza para esculpir “adecuadamente” la figura humana. Toma como punto de partida el tratado Canon y la estatua llamada “*El Doriforo*”, de Policeto de Argos, de la segunda mitad del siglo V a.C., en los cuales se establece un modelo matemático sobre la simetría del cuerpo, que servirá para la estatuaria, pero también como modelo del cuerpo que se forma para la danza, en sus etapas posteriores. Lombardo cita a Galeno, quien en el siglo II d. C., al reflexionar sobre la salud del cuerpo, asumía como propia la idea médica del estoico Crisipo, quien consideraba que el cuerpo humano en su perfección, consistía en la simetría de las partes, “ya que resulta evidente que el dedo debe guardar proporción con otro dedo, que todos los dedos deben guardar proporción con el metacarpo y el carpo, que estas partes deben guardar proporción con el antebrazo, que el antebrazo debe a su vez guardar proporción con el brazo y que, en definitiva, todo miembro debe estar en proporción con el resto de los miembros tal y como viene escrito en el *Canon* de Policeto”.

⁵ Pierre Rameau nació en 1674 y murió en 1748, en Nanterre, Francia. Fue un maestro de danza barroca, autor del tratado “El maestro de danza”, en el que expuso su oposición a la idea de que la práctica dancística fuera exclusiva de cuerpos perfectos y bien formados. El estudioso consideró que la danza “mitiga o disimula” los defectos del cuerpo, de tal modo que encontró en este arte, un sentido utilitarista, al mismo tiempo que amplió su práctica a una idea más “igualitaria”. Además de fungir como maestro de baile de la corte francesa, fue mentor de danza de la esposa del rey de España Felipe V.

⁶ Canon que se reafirmó en el Renacimiento, periodo en el que también la pintura puso en relieve la idealización clásica de las características físicas como expresión de la belleza. Modelo asumido, sin cuestionamiento de por medio en la tradición dancística occidental.

Rameau consideró que la danza, en tanto lenguaje generador de discursos trascendentes, podía ser desarrollado por cualquier tipo de cuerpo sintiente. Desde luego la proposición del teórico fue rechazada en su momento. En puerta estaba el desarrollo del ballet decimonónico, en el que se pondría énfasis en la idealización del cuerpo atlético, heroico, de proporciones excepcionales, pocas veces alcanzadas por el común de la especie humana.

La propuesta de Rameau hizo eco en el siglo XX cuando se reconoció a la danza como un arte de carácter performativo. Hecho que sobrevino junto con el movimiento posmoderno del arte coreográfico, aunque ya antes presente en las propuestas de la danza expresionista alemana, con Mary Wigman (1886-1973), (fig.1), y las aportaciones de Isadora Duncan (San Francisco 1877-Niza, 1927), (fig. 2), esta última considerada la madre de la danza moderna al romper con el ballet para otorgar libertad expresiva y de movimiento a la danza escénica. Y también devino en la propuesta de la estadounidense Martha Graham (1894-1991), (fig. 3). La Técnica Graham formó a los bailarines tanto de la danza posmoderna estadounidense como a los mexicanos a partir de 1960.



(Fig. 1) La bailarina y coreógrafa alemana Mary Wigman fue una figura emblemática de la danza expresionista en la segunda década del siglo XX. Abrevó del grupo expresionista Die Brücke y tuvo una relación estrecha con el grupo dadaísta de Zúrich. Ella consideraba que la danza era una expresión de las emociones del individuo y procedió a darle a este arte espontaneidad y libertad de movimiento; además de

utilizar la apariencia de inmovilidad de la danza oriental, de la cual también retomó el uso de la máscara, como podemos apreciar en la tercera imagen, de su obra “Traumgestalt” (1927). Las dos fotografías superiores son de: Rudolph. La inferior de autoría anónima. Archivo: Library Congress, Estados Unidos.



(Fig. 2) Isadora Duncan nació en San Francisco, California, en 1877. En Chicago estudió danza clásica. En sus danzas adoptó algunos gestos y poses de la estatuaria clásica. Renunció a las zapatillas de ballet para tocar el piso con las plantas de los pies. Utilizó telas para generar una atmósfera de ligereza en sus interpretaciones y diseños de movimientos que buscaban exteriorizar emociones. Fue pionera de la danza expresionista. Fotografía: Arnold Genthe. Library of Congress.







(Fig. 3) Secuencia de la obra “Lamentation”, de la autoría e interpretación de Martha Graham, en la que hay una gran influencia de Mary Wigman. Esta es la coreografía cumbre de la danza expresionista del siglo XX, de la creadora de danza con mayor influencia en el mundo en la centuria pasada. Archivo Martha Graham Dance Company.

El canon restrictivo del ballet decimonónico también es rechazado por la danza posmoderna estadounidense —que tiene entre sus principales figuras a Merce Cunningham y Trisha Brown— y por la danza-teatro alemana encabezada por la propuesta de Pina Bausch.

Motivo de otro estudio sería el abordaje del largo proceso que tomó a la danza ser considerada objeto de contemplación estética. No es el objetivo de esta investigación, aunque sí resulta necesario mencionarlo para entender porqué la danza se

desarrolló a un paso más lento que las otras artes y enmarcar la tradición dancística predominante en la cultura occidental a la cual se han opuesto los movimientos de danza que marcaron el desarrollo de este arte a partir de la década de los años 20 del siglo pasado y hasta nuestros días.

Sin desligarse del todo de la tradición dancística, cuyo origen ubicamos en la antigüedad clásica, los creadores de la danza de las vanguardias del siglo XX admitieron otras posibilidades de aproximación al fenómeno coreográfico al hacer énfasis en la cualidad expresiva del cuerpo por encima de sus capacidades atléticas, y asumir al espacio en el discurso artístico. Concepción que aprovecha el movimiento como lenguaje para manifestar ideas, emociones y posturas sobre el mundo. Y también para resaltar la subjetividad del bailarín como elemento indispensable de la naturaleza de la danza.

Existen otro tipo de problemáticas que han dificultado el estudio acucioso de la danza como fenómeno artístico. Entre esas complicaciones resaltamos la naturaleza evanescente de la danza y la carencia de notaciones que permitan la perdurabilidad de las obras (aún cuando el húngaro Rudolf von Laban propusiera en 1928 un sistema de escritura de las poses del movimiento humano, con el objetivo de crear partituras que lograran la aprehensión material de la danza y asemejarlas a las de la música o al texto dramático).

Lo cierto es que la danza no ha conseguido tener un método de registro eficaz en gran medida porque las obras se producen para cuerpos específicos, a diferencia del teatro y la música, que cuentan con un texto o partitura para ser interpretados con apego a la obra original por un intérprete indeterminado.

Merce Cunningham encontró que la naturaleza evanescente de la danza no era un problema sino un elemento de su identidad y de su particularidad como arte. Para él definir este arte resultaba innecesario, pues todos, decía, saben lo que *es*, como saben lo que *es* el agua, “pero precisamente es la fluidez que las caracteriza lo que hace a ambas cosas indefinibles. No estoy hablando de la calidad de la danza sino de su naturaleza”.⁷

[...] pero la música por lo menos tiene literatura detrás, una notación: si quieres leer música puedes ir a la partitura y así hacerte una idea, en cambio en la danza no existía nada parecido, hasta hace muy poco, todo quedaba en

⁷ Merce Cunningham, *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*, traducción de Helena Álvarez de la Miyar (Barcelona: Global Rhythm Press, 2009), p. 33

la memoria. Además, y esto es evidente, los bailarines trabajan con su cuerpo y cada cuerpo es único, por eso no se puede describir la danza sin hablar del bailarín, no se puede describir una coreografía que no se ha visto y la manera en que ésta se percibe está íntimamente ligada a los bailarines (...) A mi en lo personal me parece maravilloso, ¿cómo podría nadie experimentar la danza si no es a través del bailarín mismo?⁸

Cunningham hizo alusión a la subjetividad particular de la danza al referirse a los estados de la *psique* de los bailarines, única y en transformación constante. Característica que debe ser tomada en cuenta en el estudio del arte coreográfico, toda vez que del estado del alma⁹ del bailarín depende el desarrollo de las obras.

El coreógrafo estadounidense sabía bien que en la danza hay elementos controlables como las luces, la música, el uso de telones o utilería; mientras que el trabajo de los cuerpos vivos brindaba un amplio margen de incertidumbre en a la obra dancística en tanto experiencia.

La investigadora Inma Álvarez asumió estas consideraciones al diferenciar a la obra de arte dancística de su representación. En su noción teórica la representación estaría constituida básicamente por el medio de expresión, mientras que la obra abarcaría la postura del coreógrafo, la apropiación y manifestación del discurso por parte de los intérpretes y la percepción del público.

Bajo esta proposición teórica la investigadora puso distancia en relación con el concepto de la obra autónoma; es decir, aquella que existe por sí misma y en la que no hay influencia ni de su creador, ni del espectador.

Las obras de danza, de acuerdo con Álvarez, se encuentran en un *fluir* continuo en el tiempo y el espacio. Asimismo resaltó la naturaleza impermanente de la danza, “lo cual la convierte también en una actividad intelectual escurridiza”.¹⁰

En ese sentido el registro de la danza ha sido un ejercicio de la memoria. La reconstrucción de algunas obras se hacen con base en el recuerdo, algunas anotaciones y

⁸ Merce Cunningham, *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesscvhaeve*, traducción de Helena Álvarez de la Miyar (Barcelona: Global Rhythm Press, 2009), p. 33

⁹ En el ensayo “El alma y la danza”, el poeta y esteta francés Paul Valéry (1871-1945) analizó la danza como el proceso de la manifestación subjetiva del bailarín, cuya tarea no es imitar ni representar, sino ser y encarnar aquello que materialmente es imposible traer a la superficie como una manifestación objetiva como el amor, la tristeza, la nostalgia, la extrañeza, entre otras emociones.

¹⁰ Inma Álvarez, “El cuerpo en movimiento: aspectos de la identidad y la evaluación de la danza”, en *Las artes y la filosofía*, María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (compiladores). (México: Secretaría de Cultura/Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, 2016), p. 239

diseños de los coreógrafos. Con la aparición del cinematógrafo y de la fotografía se contó con nuevas formas de documentación que han servido de apoyo para la aprehensión de las obras coreográficas. Sin embargo aún en la actualidad no existe la posibilidad de realizar un análisis directo, como sí se hace con las artes objetuales como la pintura o la escultura.

Sirvan estas consideraciones para comprender la particularidad de la investigación de la danza.

Debemos considerar que aún con el apoyo de las filmaciones de danza existe un inconveniente aún irresuelto: lo que observamos en pantalla es bidimensional, mientras que la obra de danza es de carácter multidimensional. Una experiencia que buscó extraer esa característica multidimensional de la danza fue la película *Pina*, (fig. 4), una película documental en 3D escrita, producida y dirigida por Wim Wenders en 2011 sobre el quehacer coreográfico de la Compañía de Pina Bausch.

En la cinta se busca recrear la experiencia viva de la danza, aunque el resultado apunta hacia una nueva forma de apreciación estética, toda vez que el uso de la tecnología permite observar detalles que el ojo humano sería incapaz de percibir, transformando el fenómeno en otra cosa distinta a la experiencia viva del arte coreográfico.

Sin embargo no existen formas más eficaces que la filmación y la fotografía para el registro de la obra de danza. Las videograbaciones se utilizan en la actualidad como modelos para nuevas representaciones, aunque en la reinterpretación se pierden detalles de la propuesta original.



(Fig. 4) “La consagración de la Primavera”, de Pina Bausch. Escena de la película en 3D, “Pina”, de Wim Wenders, producción alemana de 2011.

Álvarez advierte: “lo que se exhibe en estas reproducciones son interpretaciones de interpretaciones que no necesariamente cumplen los requisitos de la obra”¹¹ en su aspecto primario.

En estas consideraciones teóricas apoyamos nuestra investigación, en relación con un periodo paradigmático de la danza escénica mexicana: la del denominado movimiento independiente de la década de los 80.

Una vez establecida la tradición, los paradigmas bajo los cuales se ha desarrollado el arte dancístico en occidente, el carácter subjetivo que subyace en toda pieza dancística y la subjetividad de los bailarines, así como el condicionamiento socio-cultural del público que lee las obras en tanto discurso, elaboramos nuestra posición en relación con nuestro objeto de estudio.

¹¹ Inma Álvarez, “El cuerpo en movimiento: aspectos de la identidad y la evaluación de la danza”, en *Las artes y la filosofía*, María José Alcaraz y Alessandro Bertinetto (compiladores). (México: Secretaría de Cultura/Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM, 2016), p. 241

Capítulo 2. Antecedentes. El inicio de la danza escénica profesional en México.

En 1932 se funda la primera escuela oficial para la enseñanza de la danza en México. Institución consolidada por las hermanas Nellie y Gloria Campobello (fig. 5), quienes contaron con el apoyo del escritor mexicano Martín Luis Guzmán (1887-1976), así como de los artistas plásticos José Clemente Orozco, quien hizo el telón de la obra “Umbral” (fig.6). Julio Castellanos, Diego Rivera, Antonio Ruiz “El Corcito”, Roberto Montenegro y Carlos Mérida hicieron diseños para las coreografías de las maestras. Los telones que Nellie guardó celosamente en su casa de Ezequiel Montes, en la colonia Tabacalera de la Ciudad de México, se encuentran desaparecidos.



(Fig 5). Nellie (arriba) y Gloria Campobello (abajo). Del Archivo Fotográfico del Centro Nacional de la Danza José Limón del INBA.

Alberto Dallal, investigador de danza, considera que la escuela de danza de las Campobellos tuvo un programa “antiacadémico”, toda vez que no se apegó a la

enseñanza de la técnica de la danza clásica. Por lo contrario se propuso abrir espacio a las danzas mexicanas que impartió; la formación “plástica escénica”, a cargo de Carlos Orozco Romero y Agustín Lazo; los bailes populares extranjeros, por Rafael Díaz; y el baile teatral enseñado por Evelyn Eastin.



(Fig. 6) Diseño de la obra “Umbral” (1943), de Nellie Campobello, realizado por José Clemente Orozco. Fotografía: Archivo Laura González Matute.

Dallal también subraya que la apertura del programa de formación de la institución mencionada se debió al “contacto establecido por Carlos Mérida en Europa, durante las décadas anteriores, con las nuevas tendencias de la danza moderna, (lo que) permitió que apuntaran en esta escuela algunos procedimientos renovadores, pues no se anquilosó la enseñanza exclusivamente en el ballet clásico, y sí se permitió una interesante diversificación”.¹²

Guillermina Bravo fue una de las primeras alumnas de la Escuela Nacional de Danza que dirigieron las Campobello. La entonces aspirante a bailarina, oriunda de Chacaltianguis, Veracruz, asistía también al Conservatorio de Música, en donde estudió piano con Manuel M. Ponce, y composición con Candelario Huízar. La formación musical convirtió a Bravo —según recordaba el dramaturgo Emilio Carballido—, en

¹² Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 56.

una de las pocas coreógrafas que sabían leer partituras¹³, de tal modo que no sólo encargaba sino que hacía propuestas concretas a los compositores, en relación con la música para sus coreografías.

Bravo se convirtió en la coreógrafa emblemática de México en el siglo XX, pero es necesario saber que sus inicios en el arte coreográfico ocurrieron al mismo tiempo que comenzaba la primera etapa de la profesionalización del quehacer dancístico mexicano en la década de los años 30.

Como alumna de la Escuela Nacional de Danza participó en 1935 en el “Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30”, representado en el desaparecido Estadio Nacional (fig. 7). Aquel era un apología de la Revolución Mexicana. Respondía a la ideología de la época y a los intereses de la coreógrafa Nellie Campobello, quien fue una escritora de novelas como “Cartucho” y “Las manos de mamá” con el tema de la gesta revolucionaria. Relatos en los que expresó su admiración por Francisco Villa.



(Fig. 7) Escena del “Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30”, de Nellie Campobello, presentado en el extinto Estadio Nacional, en 1935, en el que participó la entonces estudiante de danza Guillermina Bravo. Foto: Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello.

¹³ César Delgado Martínez, *Guillermina Bravo. Historia oral* (México: Cenidi Danza José Limón, 1994), 20.

En aquella primera generación de estudiantes de danza de la escuela también figuró Amalia Hernández. Tanto Bravo como Hernández permanecieron poco tiempo en la institución dirigida por Nellie Campobello debido a que sus madres tuvieron serias diferencias con las directoras.

Las madres de las estudiantes llevaron a sus hijas al estudio de Estrella Morales, entonces primera figura mexicana de ballet, para que continuarán con su formación estudios. Las alumnas permanecieron bajo la tutela de Morales hasta la llegada a México de la que sería su maestra definitiva: la estadounidense Waldeen von Falkenstein¹⁴.

El arribo de Waldeen al país en 1934 fue un hito en la historia de la danza mexicana. El crítico e investigador Alberto Dallal reseñó la presentación que la bailarina y coreógrafa hizo, acompañada del solista japonés Michio Ito, en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, “en una temporada de danzas que llamaron la atención por sus ingredientes plásticos, rítmicos y universalistas”¹⁵.

Guillermina Bravo conoció a Waldeen durante la segunda visita que la bailarina y coreógrafa estadounidense hizo a México en 1939. Bravo recordó que “fue la primera personalidad profesional que conocí. Profesional en el sentido de que dedicó la vida a la danza”¹⁶.

Amalia Hernández también se unió a la lista de alumnas de Waldeen, pero sólo Bravo permaneció con ella para convertirse en la heredera tanto de la estética como de la ideología de la estadounidense.

Waldeen dirigió el Ballet de Bellas Artes y montó “La coronela” (Fig. 8, 9 y 10) —estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1940—, considerada una de las obras primeras y emblemáticas del periodo nacionalista de la danza mexicana.¹⁷

¹⁴ Waldeen von Falkenstein nació en Dallas, Texas en 1913, y radicó en México a partir de 1939 hasta su muerte, en Cuernavaca, Morelos, en 1993.

¹⁵ Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 68.

¹⁶ César Delgado Martínez, *Guillermina Bravo, Historia Oral* (México: Cenidi Danza José Limón, 1994), 21.

¹⁷ “La coronela”, de Waldeen, se realizó con un libreto realizado por la coreógrafa, Gabriel Fernández Ledesma y el director de teatro japonés Seki Sano. La letra del coro fue escrita por Efraín Huerta. La música estuvo a cargo de Silvestre Revueltas, Blas Galindo y Candelario Huízar. La escenografía y el vestuario fueron diseñados por Fernández Ledesma. Las máscaras hechas por Germán Cueto. Y la dirección de coros y actuación a cargo de Seki Sano. En esta obra bailaron Dina Torregrosa, Magda Montoya, Josefina Lavalle, Sergio Franco, Rosa María Ortiz, Lourdes Campos y Saldeen; y actuaron Vicente Echevarría, Mario Ancona y José Arenas.



(Fig. 8) “La Coronela”, obra emblemática de Waldeen, de 1940. En el centro, de negro, la coreógrafa. A la izquierda, Guillermina Bravo. A la derecha, Lourdes Campos. Fotografía: Archivo del Cenedid “José Limón”/INBA.



(Fig. 9) Waldeen en una escena de “La Coronela”. Fotografía: Archivo Cenedid “José Limón”/INBA.



(Fig. 10) Escena “Los desheredados” de la coreografía “La Coronela”, de Waldeen, obra de 1940.
Archivo: Cenedid “José Limón/INBA.

Alberto Dallal opina que la presencia en el país de ambas coreógrafas fue crucial para la danza mexicana:

No sólo porque sobreviene abiertamente la Segunda Guerra Mundial y mucha de la actividad artística concentra sus objetivos en el continente americano sino también porque afloran ya condiciones que se hallaban maduras para el surgimiento de una danza moderna auténticamente mexicana, una danza que incorporará el tema mexicano a los elementos técnicos que en los Estados Unidos y en Alemania habían desarrollado y divulgado Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman. Estas circunstancias-clave se hacen definitivas cuando este mismo año de 1939 visita México un grupo de bailarines norteamericanos en el que se halla Anna Sokolow. La Sokolow nació en Hartford, Connecticut, en 1912. Estudió en la escuela de ballet del Metropolitan Opera House. En la técnica de danza moderna se instruyó con Martha Graham, en cuya compañía se desempeñó como bailarina durante muchos años. Más tarde se hizo bailarina independiente y coreógrafa *free lance*. En la actualidad está reconocida como una de las

principales exponentes de los aspectos abstractos y dramáticos de la danza moderna.¹⁸

A diferencia de Waldeen, la coreógrafa Anna Sokolow mantuvo distancia de la danza nacionalista y enfocó su práctica artística a impulsar un arte coreográfico de aspiración universal. Sokolow presentó en México, en 1956, la obra *Poema*, reseñada por Raúl Flores Guerrero¹⁹, quien expresó desagrado por la tendencia de la coreógrafa estadounidense. El crítico escribió sobre la obra que:

El lenguaje, el medio expresivo de la danza que es el cuerpo en movimiento, no está empleado adecuadamente para proyectar la idea, el tema, que trata de desarrollarse coreográficamente (...) Un ballet cerebral y subjetivo, eminentemente deshumanizado y maquinal. La aparición fantasmal de los bailarines caminando como autómatas, parándose de cabeza como saltimbanquis, brincando espasmódicamente como alienados, todo ello en una demostración simple y pura de técnica. Sin duda esta obra es una demostración concreta de la danza que actualmente se practica y gusta en los círculos artísticos norteamericanos. Su presentación en el Teatro del Bosque ha sido en cualquier forma, una experiencia valiosa para los bailarines mexicanos. Y es valiosa porque ha puesto de relieve, por contraste clarísimo, que nuestro arte —plástico, arquitectónico, musical o coreográfico— responde a otras motivaciones radicalmente distintas, tiene otras raíces y otro camino: las raíces de una tradición que jamás ha sido formalista y el camino de una búsqueda de expresión más intensa y honda que, trascendiendo las

¹⁸ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, tercera edición, 1993), 113.

¹⁹ Raúl Flores Guerrero nació en la Ciudad de México en 1930 y murió en Nueva York en 1960. Estudió parte de la carrera de arquitectura, y de historia en la Facultad de Filosofía de la UNAM, en donde tuvo como maestros a Justino Fernández, Francisco de la Maza, Elisa Vargaslugo y Manuel Toussaint. Buscaba obtener el título de licenciado en Historia con la investigación *Compendio de arte prehispánico*, que se publicó de manera póstuma. Fue miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de 1953 a 1960. En 1957 fue nombrado director de la Academia de la Danza Mexicana. Estuvo casado con la bailarina y coreógrafa Lin Durán (1928-2014), quien fue directora del Cenidi Danza "José Limón" del INBA de 1994 a 1998. Sus reseñas de danza las publicó en el suplemento cultural *México en la cultura*, del periódico *Novedades*.

limitadas barreras del subjetivismo, alcance la universalidad por su cálido sentido humano.²⁰

La obra de Sokolow tampoco agrado a Luis Bruno Ruiz²¹, otro de los críticos del arte coreográfico de la época, a quien el germen internacionalista de la coreógrafa estadounidense le resultaba molesto por contravenir a la estética nacionalista y el realismo social, vertiente que prevaleció hasta la década de los años 50 en la expresión coreográfica con el apoyo de las instituciones oficiales. El crítico escribió:

Creemos firmemente que Anna Sokolov (sic) merece respeto y cariño de parte de los mexicanos, pues ha trabajado por la superación de la danza aquí. Sólo que nos parece necesario decir que en “Poema” señala un camino demasiado artificioso y complicado, que por su falta de espontaneidad no se entenderá justamente en su esencia, y mucho menos la entenderán las masas (...) La señora Sokolov (sic) no se molestó, no digamos en ponerle un título correcto a la obra que señalamos, sino que ni siquiera quiso determinar en el programa o de viva voz antes de comenzar el ballet el asunto esencial que se desarrolla. ¿Acaso se creyó que el público asistente (sic) al espectáculo era un público de psiquiatras?²²

Las citas anteriores nos permiten entender que no sólo la danza escénica estaba en ciernes, también la reflexión y la crítica encabezada por Luis Bruno Ruiz y Raúl Flores Guerrero, quienes se improvisaron en el quehacer de pensar y escribir sobre el arte coreográfico y se permitieron expresar opiniones sin una base teórica. Opiniones que reflejaban básicamente sus gustos particulares.

Mientras esto ocurría en la danza en los años 50 del siglo XX, en las artes plásticas se rompían el cerco del nacionalismo mexicano. José Luis Cuevas publicó su

²⁰ Raúl Flores Guerrero, *Poema frío*, suplemento cultural *México en la cultura*, periódico *Novedades*, 15 de julio de 1956.

²¹ Luis Bruno Ruiz (Pachuca, Hidalgo, 1911—México, D.F., 7 de agosto de 1991), se volvió espectador de danza cuando visitó Nueva York en la década de los años 40 del siglo XX y se encontró con el trabajo coreográfico del chileno Marqués de Cuevas, quien fundó en la Gran Manzana el Grand Ballet du Marquis de Cuevas. Al regresar a México, en 1948, se integró como reseñista de danza en el periódico *Excélsior*, sin una formación académica que sustentara su quehacer como crítico del quehacer dancístico, lo que fue una de las características de la época entre quienes escribían reseñas y se aventuraban en la difícil tarea de estudiar las coreografías

²² Luis Bruno Ruiz, *Anna Sokolow y su última creación*, *El Universal*, 15 de julio de 1956.

incendiario manifiesto “La cortina de nopal”²³, en el suplemento cultural La Cultura en México, de Novedades. Texto que se convirtió en la piedra angular del cambio de actitud de los artistas en relación con su quehacer, tomando distancia de la sentencia siqueriana de: “No hay más ruta que la nuestra”.

Octavio Paz bautizó a aquella generación de artistas plásticos como “La Ruptura”, anotación que abrió nuevas reflexiones en torno al arte en México. Los artistas jóvenes evolucionaron junto con un país que iniciaba el proceso de su modernización y, en el arte, en la tendencia internacional tomaba un lugar protagónico.

Dichos procesos artísticos fueron estudiados recientemente por un grupo de investigadores —bajo la coordinación de la investigadora Rita Eder—. El objetivo de la investigación dirigida por Eder es ofrecer hacer una revisión de lo que ocurrió en el arte mexicano entre 1952 y 1967²⁴ y ofrecer una nueva interpretación de lo ocurrido en ese periodo.

En la introducción general del catálogo “Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967, resultado de la investigación, Eder señala:

Como resultado de aquellos tránsitos, emerge una renovación de la forma y el color, la imagen y el texto, la palabra y la voz, el movimiento y el sonido. Esta revolución de los materiales, de los soportes y los escenarios, de perspectivas visuales y enfoques, y también de nuevos vocabularios en términos textuales y de la imagen, entraña un complejo debate sobre como rehacer, después de la fractura, nuevas propuestas en torno al sentido y la función del arte, que incorpora preguntas sobre la relación entre el artista y el público en su dimensión subjetiva, y que busca dar un mayor espacio a lo espiritual, lo sensorial, lo corporal y lo lúdico, temas y problemas tratados a lo largo de los textos que aparecen en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*.²⁵

²³ El manifiesto de José Luis Cuevas, “La cortina del nopal”, puede ser consultado en el catálogo *Ruptura. 1952-1965*. (México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil/Museo Biblioteca Pape, 1988).

²⁴ En el catálogo *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, editado por Rita Eder y publicado por la UNAM y Turner, en 2014, como resultado de un largo proceso de investigación interdisciplinaria, se ofrece un panorama de la complejidad de las artes, que enriqueció el medio creativo, con una visión desafiante, para hacer aportaciones definitivas del quehacer artístico en la segunda mitad del siglo XX.

²⁵ Rita Eder, “Introducción general”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, ed. Rita Eder (México: UNAM/Turner, 2014), 24.

La danza escénica participó de ese momento de fractura a la que se refiere la doctora Eder. Si bien la creación del Ballet Nacional de México en 1948 por Guillermina Bravo fue fundamental para la legitimación del arte coreográfico, la primera etapa de aquella agrupación se ciñó al discurso nacionalista apoyado por el Estado. Sin embargo podemos afirmar que esta agrupación y su creadora evolucionaron para insertarse en la tendencia que las artes asumían en la segunda mitad del siglo XX.

La coreografía “El paraíso de los ahogados” (fig. 11, 12, 13 y 14), de Bravo, realizada en 1960 con música de Carlos Jiménez Mabarak, fue una obra emblemática del cambio de rumbo estético que la danza comenzó a experimentar como resultado de la apertura y del conocimiento de lo que estaba ocurriendo en otras partes del mundo, particularmente en la ciudad de Nueva York, considerada la meca de la danza.

Con esta pieza que a los ojos del presente puede resultar ingenua, se daba un fenómeno de suma importancia en la forma de entender y producir el arte coreográfico. Se estaba frente a nuevos soportes formales y técnicos. En la práctica se dejó de ilustrar con movimiento historias narradas por escritores, para buscar la significación simbólica del fenómeno dancístico.

En ese periodo de transición la tendencia fue hacia la abstracción y lo simbólico. En esa época no pocos fueron los que encontraron en la cultura prehispánica una veta para sustentar sus búsquedas artísticas. En la danza “El paraíso de los ahogados” es el ejemplo más claro de esta vertiente, al inspirarse en un mito precolombino, así como en el mural del Tlalocan localizado en el Templo de Tepantitla en Teotihuacán (fig. 15). Sobre este tema el autor de esta investigación escribe un artículo publicado en el libro electrónico “Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)”.²⁶

²⁶ Juan Hernández Islas, “El paraíso de los ahogados: pieza fundacional de lo universal y lo contemporáneo en la danza mexicana”, en *Genealogías del arte contemporáneo en México (1952-1967)*, e-book, edición a cargo de Rita Eder (México: UNAM/IIIE, 2015), 498-504.



(Fig 11). Escena de “El paraíso de los ahogados” (1960), obra de Guillermina Bravo, con el Ballet Nacional de México. Obra que inaugura una nueva etapa en la vida creativa de la coreógrafa, de la compañía dancística y de la danza escénica mexicana. Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA.



(Fig. 12). Escena de “El paraíso de los Ahogados” (1960). Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA.



(Fig. 13) Escena de “El paraíso de los ahogados” (1960). Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA.



(Fig. 14) Escena de “El paraíso de los ahogados” (1960). Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA.



(Fig. 15) Aspecto del “Mural del Tlalocan”, ubicado en el Templo de Tepantitla, en Teotihuacán, referencial en la concepción de la coreografía “El paraíso de los ahogados”, de Guillermina Bravo. Archivo Fototeca/ D.R. INAH.

Bravo gozó del apoyo del Estado en su quehacer artístico incluso después de desarrollar este cambio de lenguaje. Gracias a ese apoyo la coreógrafa fue de las primeras en viajar a Nueva York y en ocuparse de traer a México la Técnica Graham para la formación de cuerpos con músculos preparados para los retos y las exigencias de una nueva forma de hacer danza.

Varias décadas llevó crear una plataforma sólida para la profesionalización de los creadores dancístico. Ese proceso fue acompañado de una nueva definición del tipo de danza que debería realizarse en el país. La discusión en relación con este tema ocupó varias décadas: desde la llegada de Waldeen y Sokolow a México en la los años 30, hasta la década de los 50 del siglo XX, cuando los artistas coreográficos asumieron una actitud desafiante frente a la postura estética patrocinada desde el Estado mexicano.

En aquel periodo pintores, escultores, cineastas, teatristas, actores, arquitectos, escritores e intelectuales desarrollaron una actividad desafiante, en un panorama que de acuerdo con Rita Eder: “fue rico en muchos sentidos y se caracterizó por un dinamismo que se disparó a diversos ámbitos culturales. Las entrevistas a los actores y testigos de la época revelan la sensación de un momento de cambio y pasión por lo cultural como una forma de revolución de los sentidos y del horizonte”²⁷.

La investigadora afirma que en este proceso resultó fundamental la llegada de refugiados de guerra de diferentes países y en particular de la Guerra Civil española. Al amparo de la Universidad Nacional Autónoma de México los exiliados españoles crearon grupos y abrieron nuevos espacios para sus manifestaciones creativas. En ese sentido, Eder señala que: “El desafío a la estabilidad es de cierto modo el deseo de formar una república aparte que innovara la palabra y la imagen, lejos de prácticas discursivas oficiales monótonas y restrictivas”²⁸.

Aunque la danza entre 1957 y 1960 iniciaba apenas su proceso de profesionalización, por medio de una técnica estructurada para formar bailarines (la Graham²⁹), también participó de ese estado de apertura a nuevos procesos y creación de

²⁷ Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, (México: UNAM/Turner, 2014), 32.

²⁸ Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*, (México: UNAM/Turner, 2014), 32.

²⁹ La Técnica Graham, de tenía tres principios fundamentales: la contracción (exhalación), relajación (inhalación), básicamente representando el ritmo de la respiración. Asimismo, proponía la espiral en la ruta del movimiento, que va del piso hasta llegar por encima de la cabeza. Y el *release*, o liberación de la energía, a partir del coxis, considerado el centro de la energía sexual, para elevar la espalda baja, hasta llegar a la cabeza, sin perder el control en la elevación.

lenguajes discordante. A paso lento, pues de acuerdo con Guillermina Bravo, “la danza siempre se había desarrollado al final de los grandes periodos”.³⁰

Los diarios y suplementos culturales de la época fueron tribunas de aguerridas discusiones entre el bando conservador y el emergente. Críticos de danza como Raquel Tibol³¹, Raúl Flores Guerrero y Luis Bruno Ruiz recogieron en sendas notas y opiniones a título personal las diferentes posturas ideológicas que se enfrentaban en el ágora del pensamiento sobre la creación coreográfica de México.

Tensiones ideológicas.

A partir de la creación de la primera escuela de danza en México, en 1932, y hasta la década de los 50, el arte coreográfico mexicano mantuvo su afiliación al discurso y la estética del nacionalismo. Guillermina Bravo fue la coreógrafa con mayores apoyos en la época del nacionalismo, de ahí que la apertura por parte de la creadora a los discursos contemporáneos causara polémica.

La evolución estética de la coreógrafa suscitó una discusión que fue ejemplo de la tensión entre la exigencia de la política cultural oficial, el gusto del público —acostumbrado a un tipo de expresión realista en la danza— y la presión de los críticos para que diera continuidad al discurso predominante, y la urgencia de renovación del lenguaje dancístico para abrirse paso en el panorama internacional.

Como ya habíamos mencionado la crítica de danza era prácticamente inexistente en México. Las voces más representativas eran las de Luis Bruno Ruiz y Raúl Flores Guerrero. Críticos que se hicieron en la práctica, sin la formación intelectual y académica que sí tenían los estudiosos de otras artes.

En 1956, Bravo hizo la pieza “Danza sin turismo II (El demagogo)”, con música de Bela Bartok y escenografía de Xavier Lavalle. El diseño espacial de esta obra delineó las primeras búsquedas de la creadora en la línea de la abstracción. Raúl Flores Guerrero, en su columna “Cartas sobre danza”, publicada en *Novedades*, , dirigiéndose de manera personal a la creadora, escribió:

³⁰ Entrevista con Guillermina Bravo, realizada por Juan Hernández Islas, en el Colegio Nacional de Danza Contemporánea de Querétaro, el 14 de noviembre de 2011.

³¹ Raquel Tibol terminó por abandonar la crítica de danza para dedicarse al estudio y análisis de las artes plásticas. Sin embargo, sus escritos sobre el quehacer coreográfico fueron recogidos en el libro *Pasos en la danza mexicana*, (México: UNAM, 1982).

Tal parece que tu secuela de interpretación artística de los movimientos reales, cuando abandonas la inspiración directa para lanzarte a la búsqueda de un símbolo más abstracto, pierde su trascendencia y comprensibilidad. Creo que este ballet, la más reciente y tal vez la más interesante de tus experiencias, a la vez que uno de tus mejores aciertos realistas, bien merece atención en estos puntos. ¿Será posible que todavía algunos de tus detractores repitan la cantinela de una supuesta demagogia en tus obras? No lo dudo. Pero tal argumento falso caerá por su propio peso, como ha caído cuando ha sido aplicado a nuestros pintores, ya que carece del más elemental apoyo (...) El resultado de este trabajo constante y serio es que en este momento tu obra es la única que tiene una personalidad definida y fuerte, constituyendo en verdad un eco, en la danza mexicana, al estentóreo grito de nuestro muralismo: es al fin y al cabo danza realista y, pese a muchos, buena danza.³²

En esta carta Flores Guerrero utilizó un tono afectuoso, en ella se advierte la presión ejercida sobre la creadora para mantenerse en la ruta del realismo. El reseñista emitía opiniones sin argumento teórico; no había en sus escritos una deconstrucción del discurso de la obra que analizaba, tampoco usaba conceptos para validar un análisis sólido. Valiéndose de una retórica demagógica el crítico utilizó un tono emocional y chantajista al dirigirse a la coreógrafa:

¿Cuál ha sido tu público principalmente? El que tú querías, el gran público, el pueblo, los indígenas de las cuencas del Tepalcatepec y del Papaloapan, del Bajío y del Valle de México, los burócratas y los grandes grupos de trabajadores. ¿Cuáles tus principales escenarios? Sobre el disparate tablado del Ballet Nacional, sobre el cemento y aún la tierra, inclemente para los pies descalzos de los bailarines, los patios escolares, las plazas pueblerinas, los estadios o los recintos deportivos. El caso es que el Ballet Nacional ha cumplido una labor de difusión artística incomparable y sus obras han sido

³² Raúl Flores Guerrero, "Cartas sobre danza", Novedades, 5 de febrero de 1956.

presenciadas por un público tan numeroso que supera al que ha visto todas las temporadas de ballet mexicano en Bellas Artes.³³

El columnista iniciaba su texto haciendo preguntas a la coreógrafa y él mismo daba las respuestas. Plagado de frases sentimentalistas el texto del crítico también abundaba en lugares comunes y prosa melodramática. Esta limitación pone el acento en otro aspecto fundamental: la necesidad de la profesionalización de la crítica de danza.

Flores Guerrero atacó los gérmenes de una proposición abstracta en la danza. La nueva tendencia artística se advertía en el lenguaje coreográfico de la directora de Ballet Nacional. Consideramos que la defensa que el crítico hacía del realismo tenía que ver con su capacidad para aprehender el fenómeno de la escena. Dicha limitación se exhibe en el artículo “Danza sin turismo”, publicado en *Novedades* el 9 de diciembre de 1956, en donde el reseñista denostó la escenografía que Xavier Lavallo realizó para la obra de Bravo, al considerarla “un defecto la decoración semiabstracta de la parte móvil”.³⁴

En contraposición a esta visión estaba la del columnista italiano Carlo Coccioli —de quien no se conocen aportaciones mayores a la danza, a través de una presencia constante en el ejercicio de la crítica de los fenómenos escénicos coreográficos—, en el artículo titulado “7 Días” publicado en la revista *Siempre* el 12 de diciembre de 1956. En ese texto comentó así el diseño de Xavier Lavallo:

Me parece excelente, y hasta muy excelente, la escenografía de Javier Lavallo en “Danza sin turismo”: un mundo, en rojo y negro, de luchas obreras y capitalistas de levita, donde el abstraccionismo del concepto no impide de ninguna manera un muy vivo y muy concreto sentimiento del hombre, al grado que supongo difícil concebir por la intensa danza de Guillermina Bravo, una atmósfera más adecuada.³⁵

En aquella época Anna Sokolow se había distanciado ya del discurso nacionalista y pugnaba por la dimensión universal para el arte coreográfico. En el contexto convulso de las artes la presencia de Sokolow fue crucial para el avance de una

³³ Raúl Flores Guerrero, “Cartas sobre danza”, *Novedades*, 5 de febrero de 1956.

³⁴ Raúl Flores Guerrero, “Danza sin turismo”, *Novedades*, 9 de diciembre de 1956.

³⁵ En Carlo Coccioli, “7Días”, *Siempre*, 12 de diciembre de 1956.

danza nueva. La creadora estadounidense influyó a los estudiantes que emergerían como profesionales de la danza en las décadas de los 70 y 80 del siglo XX en México.

Raquel Tibol entrevistó a Sokolow. En esa conversación la coreógrafa hizo declaraciones que encendieron los ánimos y desató una batalla ideológica. Y es que la estadounidense no tuvo el menor reparo en afirmar que:

El movimiento operado del 39 a la fecha es enorme: entonces no había nada, ahora hay una escuela importante. México es un país para la danza moderna, tiene mucha gente de talento (...) Como bailarines modernos (los mexicanos), son tan buenos como los mejores del mundo: están preparados para una nueva etapa. Deben superar nacionalismos y limitaciones provincianas, desechar banderías y demagogias. Teniendo en cuenta que en México hay un ambiente muy fuerte para cualquier expresión artística, considero que la danza moderna aún ha logrado muy poco. Y eso porque los bailarines y coreógrafos mexicanos no han establecido las justas y auténticas relaciones que existen entre el arte y la vida, su modo, su actitud, su manera todavía es muy pobre o muy pequeño. Deben mirar con ojos nuevos y profundos lo que les rodea, saber a dónde quieren llegar. No por pedantería, sino por ambición y por hondura deben cultivarse mucho más. En vista de todo lo que han logrado, es tiempo ya de que se miren a sí mismos y que miren al mundo, entonces podrán liberarse de los pintoresquismos en que se han estancado.³⁶

En aquellos momentos de tensión ideológica los señalamientos de Sokolow calentaron los ánimos al punto que la artista fue interpelada mientras impartía una conferencia en la que estuvo acompañada por Miguel Covarrubias³⁷. Los artistas mexicanos expresaron su repudio a la estadounidense. Suceso consignado en una crónica, firmada por M. L.M. en Cine Mundial:

³⁶ Raquel Tibol, "Reportajes a la danza", Novedades, 1 de julio de 1956, Suplemento México en la Cultura.

³⁷ El artista plástico Miguel Covarrubias fue uno de los impulsores del desarrollo de la danza en México cuando fungió como jefe del Departamento de Danza (1950-1952), del Instituto Nacional de Bellas Artes, designado en el cargo por Carlos Chávez, director de la institución cultural. De acuerdo con la investigadora Sylvia Navarrete, Covarrubias fue el promotor del expresionismo mexicanista, movimiento dancístico que ha sido denominado como la "época de oro de la danza mexicana". El artista, desde su posición como funcionario cultural, invitó a importantes maestros internacionales como: José Limón, Doris Humphrey, Pauline Koner, Lucas Hoving, Betty Jones y Xavier Francis, quienes dieron clases en la Academia de la Danza Mexicana.

La señora Sokolov (sic), quien se encuentra en México invitada por el INBA para dar un curso de coreografía, dio sus deshilvanadas frases en inglés, traduciendo Miguel Covarrubias, el cual suavizaba notablemente las duras palabras de la bailarina clásica (sic) sobre el nacionalismo en la danza de México, la ausencia de la misma, que negó alevosamente calificándola de estúpida, cosa que hasta los más ignorantes del idioma inglés comprendieron perfectamente (...) Magda Montoya³⁸ se levantó, haciendo uso de su derecho de ciudadana mexicana, de coreógrafa y bailarina y tenaz abanderada de la danza de México, y pidió a la señora Sokolov (sic) que diera la conferencia prometida, así como su desacuerdo sobre la negación de que hacia objeto a todos los bailarines de México. Fue apoyada igualmente por el pintor David Alfaro Siqueiros y la periodista y técnica (sic) en danza Raquel Tibol, quienes se hicieron partícipes de la protesta de Magda Montoya, a quien increpaban varios jovenzuelos ignorantes, que asustáronse de un valor civil que ellos no conocen y ni siquiera tienen idea, hasta que la coreógrafa exigió el igual respeto a su palabra con el silencio, que a la bailarina norteamericana Solokov (sic) se le daba.³⁹

En la crónica no se dice el nombre de los jóvenes a los que el reportero señaló como “jovenzuelos ignorantes”, pero se puede deducir que se trata de los aspirantes a bailarines que buscaban conocimiento nuevo y una actitud de apertura para abordar el fenómeno escénico en el contexto general de las transgresiones discursivas de los procesos artísticos, de los cuales se da cuenta, de manera amplia, en el catálogo *Desafío a la estabilidad* citado anteriormente.

No obstante los ataques Anna Sokolow mantuvo contacto con México e insistió en que la danza era algo más que baile. La coreógrafa decía (cómo se puede ver en este video: <https://vimeo.com/9045983?ref=fb-share&1>) que el movimiento era un medio para decir y comunicar un mensaje trascendente.

Sokolow (fig. 16) fue reconocida en Estados Unidos como una de las figuras de la danza-teatro, toda vez que ponía énfasis no sólo en el movimiento y la técnica de los

³⁸ Magda Montoya (Juchitán, Oaxaca, 1917-Ciudad de México, 2000), fue alumna de Waldeen. Indigenista y nacionalista, fue apoyada por Diego Rivera y José Clemente Orozco para crear el Ballet Mexicano, en 1942. En 1950 recibió apoyo de la UNAM, institución en donde fundó el Ballet de la Universidad, en 1951. La UNAM le suspendió el financiamiento a su compañía en 1960. Entre su obra coreográfica están: “El sauce” (1938), “Pájaros tristes” (1939), “Dualidad” (1951), “El judas florido” (1954), “La gallina ciega” (1957) y “Saludo” (1957).

³⁹ En M.L.M., “Una señora de EE.UU. agredió a la danza mexicana”, Cine Mundial, 1 de julio de 1956.

bailarines, también sumó a la interpretación elementos teatrales. Para ella el diseño, la escenografía, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y, desde luego, la música en conjunto conformaban el discurso de la obra artística.

Hija de una familia polaca judía que emigró a Estados Unidos, Sokolow fue alumna de Martha Graham, maestra que le transmitió la corriente filosófica desarrollada por otro maestro de danza —también músico, compositor, profesor de canto y declamación— el francés Francois Delsarte⁴⁰. Este artista consideró que la base de la danza radicaba en la intensidad del sentimiento y del movimiento. Es decir: la idea de la danza como una demostración de la vida interior (o espiritual) del ser humano, así como una valoración de la naturaleza expresiva de su ejecución.

Ideas discutidas en la primera mitad del siglo XX por el poeta y esteta francés Paul Valéry, quien en una conferencia impartida en la Univesité des Annales el 5 de marzo de 1936 había dicho que “la Danza no se limita a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental y en ocasiones un juego de sociedad; es una cosa seria y, en ciertos aspectos muy venerable. Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o que al menos ha experimentado el sentimiento de misterio de esta organización, de sus recursos, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que contiene, ha cultivado, venerado, la Danza”.⁴¹

Valéry definió a la danza como la creación de “una forma de Tiempo” y ubicó a la persona que danza dentro de ese lapso, “que es creación inédita, formada con la energía de su alumbramiento y que no puede durar más allá de ese instante, en el espacio en el que se detiene la vida ordinaria y continúa la prosa del movimiento humano”.

Cómo Isadora Duncan, Mary Wygman, Martha Graham, Anna Sokolow, Pina Bausch, Trisha Brown y Merce Cunningham, por mencionar algunas de las figuras de la danza mundial, Valéry consideraba a este arte “como una manera de *vida interior*”. En su disertación el esteta concluyó afirmando que para él la danza era “una poesía general de la acción de los seres vivos”. En el ensayo “El alma y la danza” el poeta agregaría que en la danza “el instante engendra la forma, y la forma deja ver el instante”.⁴²

⁴⁰ François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (1811-1871), creó un método sobre la expresión dramática del gesto, que ponía énfasis en la emoción. Sus proposiciones influyeron a creadores de danza como Isadora Duncan, Ruth St. Denis y Ted Shawn. Rudolf Laban y F. Matthias Alexander, también tomaron como punto de partida para sus teorías de la danza, los hallazgos del maestro francés.

⁴¹ Paul Valéry, “Filosofía de la danza”, en *Teoría poética y estética*, traducción de Carmen Santos, (Madrid: Visor/La balsa de la Medusa, 39, segunda edición, 1998), 173-174.

⁴² Paul Valéry, *El alma y la danza*, traducción de José Carner, (México: Textos de Me cayó el veinte, 2006), 52.

Anna Sokolow (fig. 17) llegó con estas enseñanzas a México, país en el que halló un lugar propicio para la creación no obstante pensar que la actitud de los creadores mexicanos de la danza era “provinciana” —en referencia a las luchas que se establecían entre las compañías existentes—.

El periodo de la Segunda Guerra mundial hizo que varios artistas estadounidenses emigraran o visitaran México, entre ellos Sokolow, quien difundió buena parte de su obra en nuestro país. Entre su legado están las obras “Sweet lírica”, “Rooms”, “Poema”, “Danza y poder”, “Mujeres de danza combativa”, “Opus 60”, “Sueños” y “Street scene”.

Sokolow presentó “Opus 60” y “Sueños” en 1959 y 1969, respectivamente. Con el Ballet Independiente, dirigido por Raúl Flores Canelo, repuso “Rooms” (fig. 18) en la década de los años 80.

Sus coreografías forman parte del repertorio de compañías renombradas en el mundo, como el Joffrey Ballet, el Netherlands Dance Theatre, el Ballet Rambert, la Compañía José Limón, el Boston Ballet y el Pennsylvania Ballet. Las piezas de Sokolow siguen una ruta dramática, enfocada en la expresión de las emociones y no en la ilustración escénica de historias como lo hacía el ballet tradicional.



(Fig. 16) Anna Sokolow en la obra "Slaughter of the innocents", de 1937. Fotografía: Archivo Sokolow Dance Foundation.



(Fig. 17) “The exile”, coreógrafa y bailarina Anna Sokolow, 1939. (Fotografía: Archivo Sokolow Dance Foundation).



(Fig. 18) “Rooms”, de Anna Sokolow, coreografía conservada en notación Laban. Fotografía: Archivo de la Sokolow Dance Foundation.

La dependencia de la producción dancística.

La danza es una manifestación multidisciplinar. En las obras coreográficas se suman talentos de la plástica, la música, el diseño (de vestuario, maquillaje y, en algunos casos, de los peinados, por mencionar algunos de los aspectos que conforman un espectáculo dancístico) y, en ese sentido, su producción ha requerido del financiamiento del Estado.

En el contexto mexicano las instituciones culturales gubernamentales han mantenido casi exclusivamente el monopolio de la administración de la infraestructura cultural (entiéndase: escuelas profesionales, espacios legitimados para la presentación de la obra artística, apoyos para la producción, la programación y la promoción de los artistas a nivel nacional e internacional). En ese aspecto la dependencia de los artistas de la danza en relación con el Estado es palpable.

Los recursos necesarios para producir danza hacen que el desafío del arte patrocinado y promovido desde las instituciones resulte sumamente temerario. Un espectáculo dancístico requiere no sólo de recursos sino de la aprobación y legitimación de la política cultural oficial.

En 1958 la revista Siempre publicó un artículo sin firma, titulado “Las cinco esquinas de la danza”. En aquel texto se decía que la danza estaba “supeditada totalmente” al Instituto Nacional de Bellas Artes: “Todos los bailarines, quienes más quienes menos, reciben un sueldo anual del INBA. A pesar de esta unidad de pagos no hay una unidad de trabajo. Cinco agrupaciones se disputan a los bailarines. Son: Ballet Contemporáneo, dirigido por Rosa Reyna, tiene a sus órdenes a una docena de bailarines. Ballet Nacional, dirigido por Guillermina Bravo, ¡con quince bailarines; Ballet Popular, dirigido por Guillermo Arriaga, con unos siete bailarines. Un grupo independiente (sic), dirigido por Waldeen, con diez bailarines”.

En el texto se adjuntaba un documento del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, en el que se establecían las líneas a seguir por los artistas de la danza para gozar de los apoyos institucionales. La determinante política cultural en relación con el arte coreográfico no podía ser más elocuente:

A-Acentuar el carácter mexicano de las coreografías.

B-Procurar que la asimilación de elementos europeos no mixtifiqué este sentido mexicano que, en definitiva es universal.

C-Atender a la técnica, muy olvidada.

D-Hacer un importante curso para crear maestros de coreografía mexicanos.

F-Intentar, en definitiva, formar una conciencia artística que no esté aplastada por los intereses personales.

Pese a las tensiones ideológicas, en relación con el nuevo rumbo que tomaría la danza mexicana en la década de los años 50, México era un campo fértil para echar a andar nuevos proyectos artísticos en el área coreográfica.

En aquella década se concretó la que sería reconocida como “la época de oro” de la danza mexicana, gracias al apoyo determinante de Miguel Covarrubias —a quien dedicaremos un espacio más adelante—. El artista visual fungió como jefe del Departamento de Danza del INBA entre 1950 y 1952.

Este auge artístico llamó la atención de creadores extranjeros que llegaron al país para quedarse. Tal fue el caso del estadounidense Xavier Francis y la danesa Bodil Genkel (fig. 19).



(Fig. 19) En la imagen: la bailarina y coreógrafa danesa Bodil Genkel, una de las precursoras de la danza independiente, quien en la década de los años 50, fundó junto con Xavier Francis, en México, la compañía El Nuevo Teatro de la Danza. Fotografía: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA.

Francis fue invitado por Miguel Covarrubias a impartir clases en la Academia de la Danza Mexicana. El estadounidense formó bailarines en la institución entre 1950 y 1953. Finalmente dejó la escuela para crear en 1954 la compañía El Nuevo Teatro de la Danza (fig. 20).



(Fig. 20) En primer plano, la bailarina y coreógrafa Bodyl Genkel, con El Nuevo Teatro de la Danza, compañía independiente activa de 1954 a 1960. Foto: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA.

La agrupación de los coreógrafos extranjeros significó una alternativa al lenguaje de la “escuela mexicana” que en la danza también existía como en la pintura.

Francis y Genkel ofrecieron un espacio creativo a quienes buscaban libertad en el modo de aproximación a la danza; alejados de los dogmas y de la ideología dominantes y desde luego de la Técnica Graham como la única posibilidad de la creación dancística.

El Nuevo Teatro de la Danza ocupó un lugar marginal en la escena mexicana, toda vez que se decidió por la ruta de la independencia artística en relación con los paradigmas estéticos apoyados por la política cultural oficial.

Pese a esa marginalidad la compañía se convirtió en la célula de la que podría llamarse escuela internacional en el ámbito de la danza en México, con una técnica dancística rigurosa para la creación de músculos flexibles y ágiles, y al mismo tiempo versátiles para asumir el reto del movimiento en la escena que aspiraba a una mayor libertad creativa.

Xavier Francis (Washington, 1928-Ciudad de México, 2000) aportó a la danza mexicana una metodología para la formación de bailarines. Su método de enseñanza tenía como base la técnica clásica, aunque adaptada para dar mayor versatilidad al intérprete.

De acuerdo con Antonio “Tonio” Torres, uno de los bailarines emblemáticos de la década de los 70 y 80, bailarín de Ballet Teatro del Espacio de Michel Descombey y Gladiola Orozco, y fundador de la compañía Núcleo Danza, de San Luis Potosí, entrevistado a propósito de esta investigación, Francis formaba a los intérpretes a partir de los movimientos básicos de la técnica clásica con variaciones para conseguir una estructura circular.

El ejecutante formado en la metodología del estadounidense podía moverse con total libertad en todas las direcciones espaciales y no sólo hacia atrás, al frente, al lado y en diagonal como en la técnica clásica.

Antonio “Tonio” Torres considera sustancial el aspecto “sagrado” que Francis concedía al movimiento del bailarín: “para él, el movimiento circular y en espiral era el modo de conectar la energía corporal con la divinidad”.

Este movimiento circular y en espiral se convertiría en la base del código de movimiento que realizaban los bailarines en la primera etapa de la compañía Barro Rojo Arte Escénico.

Las primeras obras de la compañía “Y amanecerá” y “El camino” se realizaron con la base en ese movimiento en espiral del torso y las manos, con el pecho hacia arriba, enseñada por Francis como una ofrenda de la danza a Dios.

En una entrevista realizada en 1995 con quien esto escribe —a propósito del Premio Nacional de Danza “José Limón” que le otorgó el Festival Internacional de Danza “José Limón” que se realiza en Sinaloa—, Francis decía que su modo de aproximarse a la danza era fundamentalmente la libertad creativa: impulsar el desarrollo de la personalidad y el carácter de cada bailarín y hacer nacer un lenguaje nuevo en cada obra. Dependiendo del tema se buscaban las emociones y la energía necesarias para desarrollar el discurso coreográfico.

Francis no llegó a codificar su técnica de entrenamiento, cómo si lo hizo Martha Graham —quien dio al mundo la Técnica que lleva su nombre—. Al estadounidense no le interesaba dejar una técnica estricta, que se convirtiera en dogma. Él consideraba que la técnica era un medio del cuerpo del bailarín para moverse de muchas maneras,

entendiendo que la danza era expresión de la experiencia de la expresión libre del artista del movimiento en el espacio-tiempo.

El trabajo que Xavier Francis realizó con el Nuevo Teatro de la Danza fue enriquecido por Bodil Genkel (Copenhague, 1916-Ciudad de México, 1991), coreógrafa que trajo al país la influencia de la escuela del coreógrafo, bailarín y maestro alemán Kurt Joss —alumno de Rudolf von Laban—, uno de los reformadores de la danza en el siglo XX.

La creación de El Nuevo Teatro de la Danza generó expectativa entre creadores mexicanos como Luis Fandiño, Beatriz Garfias, Rosa Bracho, Ruth Noriega y Manuel Hiram en los años 50 del siglo XX. Los entonces jóvenes artistas no dudaron en adherirse al proyecto, al que también se sumó el artista plástico canadiense Arnold Belkin y el músico Guillermo Noriega.

En esta compañía John Fealy estrenó *El rostro del hambre* y *Octeto*; Xavier Francis *El advenimiento de la luz*, *Los contrastes* (fig. 21) y *El debate*; y Bodil Genkel la polémica *Delgadina*. En esta última pieza, la danesa abordaba el tema del amor incestuoso de un padre por su hija. Al ser rechazado, el hombre encierra a la hija hasta que ésta muere.



(Fig. 21) “Los contrastes”, coreografía de Xavier Francis, con el Nuevo Teatro de la Danza. La bailarina con los brazos arriba es Bodyl Genkel y el bailarín de perfil, en primer plano, Francis. (Foto: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

El Nuevo Teatro de la Danza desapareció en 1960, pero había aportado conceptos artísticos que transformaron la lingüística dancística que serían de gran influencia en las décadas posteriores. Aquella agrupación se convirtió en el modelo de la danza que desde la década de los 70 buscaba la independencia y la libertad creativa.

Este era el panorama general de la batalla ideológico-estética que desembocó en un viraje hacia el nacimiento de la llamada danza contemporánea mexicana. Una lucha que se libró entre el discurso oficial, impulsado por las instituciones, y la fuerza de un movimiento artístico y de una sociedad cada vez más inserta en el fenómeno de la globalización del mundo.

Sin estas fuerzas en constante contradicción la continuidad del quehacer coreográfico mexicano no habría sido posible. Así es como nace el concepto de danza contemporánea: una manera nueva de llamar al quehacer coreográfico del presente, producto de tensiones ideológicas y estéticas que culminaron en la fractura con el discurso hasta entonces dominante.

La consolidación del lenguaje de la danza.

Mientras en Estados Unidos en la década de los sesenta del siglo XX la danza posmoderna estaba en su apogeo, con figuras como Merce Cunningham, quién trabajó con el músico John Cage así como artistas plásticos de la talla de Andy Warhol (fig. 22), Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein, en México la novedad seguía siendo la Técnica Graham que para los coreógrafos de Estados Unidos estaba ya en “desuso” en aquella época.





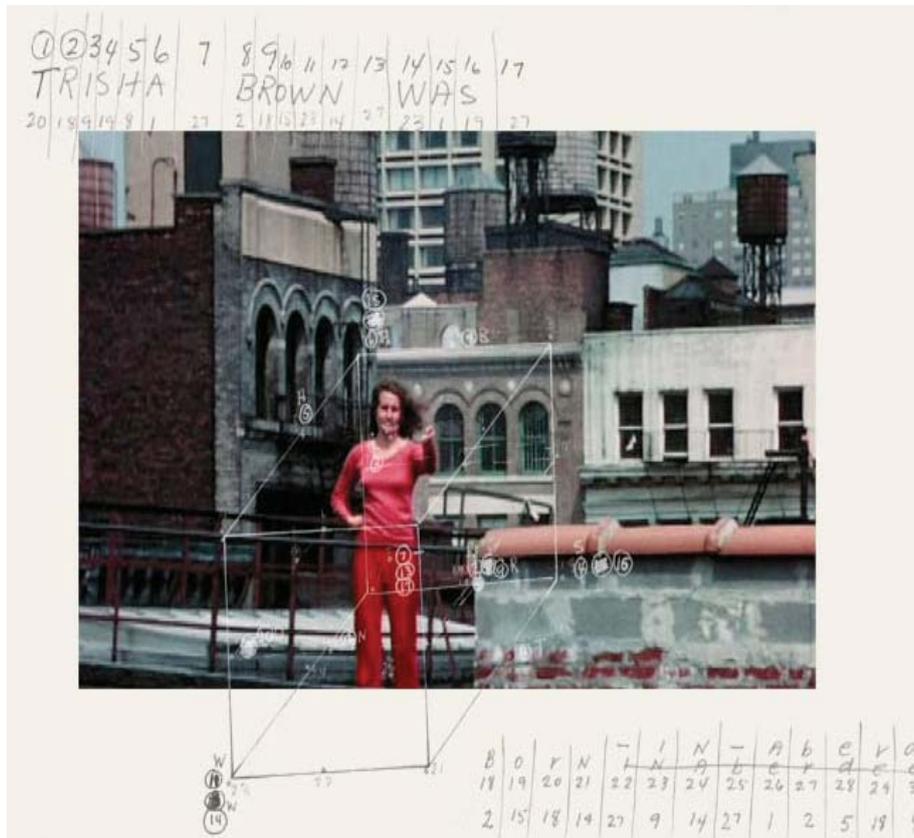
(Fig. 22) “Rain forest” (1968), coreografía de Merce Cunningham, con escenografía y diseño espacial de Andy Warhol. Fotógrafo: Oscar Bailey. Merce Cunningham Archives/New York Public Library.

Paul Taylor⁴³, por otro lado, hizo su primer trabajo “Duet” de 1957, con un discurso radical que negaba el valor del arte. Esta pieza fue un manifiesto de la danza posmoderna, toda vez que ni el bailarín bailaba, ni el músico tocaba, ni la pieza musical de Cage era una obra para ser interpretada. Sin embargo Taylor volvería a retomar la música y el movimiento convencional en sus obras. Trisha Brown⁴⁴ (fig. 23) sacó a la danza de los espacios convencionales y presentó sus obra en azoteas, escaleras, galerías. Asumió el aspecto abstracto del espacio y desarrolló la idea de la instalación-

⁴³ Paul Taylor (Wilkesburg, Pennsylvania, 1930), fue bailarín de Martha Graham, George Balanchine y Merce Cunningham. Fundó la Paul Taylor Dance Company, en 1954. Entre sus proposiciones estaba la de liberar al movimiento del ritmo de la música. Criticó a los coreógrafos que seguían el ritmo musical y consideraba que la coreografía debería tener significados y formas propias. Introdujo en sus danzas temas cotidianos, así como cuerpos ordinarios que se contraponían al canon del bailarín estilizado del ballet.

⁴⁴ Trisha Brown (1936-2017), coreógrafa, bailarina y directora artística de la Trisha Brown Dance Company. Fue fundadora del Judson Dance Theatre, en donde surge el movimiento posmoderno de la danza. La creadora es reconocida por su actitud irreverente al subvertir las convenciones de la danza escénica, para trasladarla a espacios públicos y ofrecerla como instalaciones, performances o representaciones en las que el cuerpo del bailarín se expande para ser el soporte de realidades espaciales, que cambian el punto de vista y el lugar que ocupa el ser humano en el mundo.

coreográfica en “Homemade” (fig. 24) de 1966, y el performance en “Man walking down the side of a building”, de 1970 (fig. 25).



(Fig. 23) Trisha Brown interviene una azotea, en Nueva York. En la imagen los apuntes de movimiento y el diseño espacial que la coreógrafa realizó, una muestra de la manera en que pensaba, geoméricamente, el espacio, para la proyección del movimiento. Foto: Archivo de Trisha Brown Dance Company.



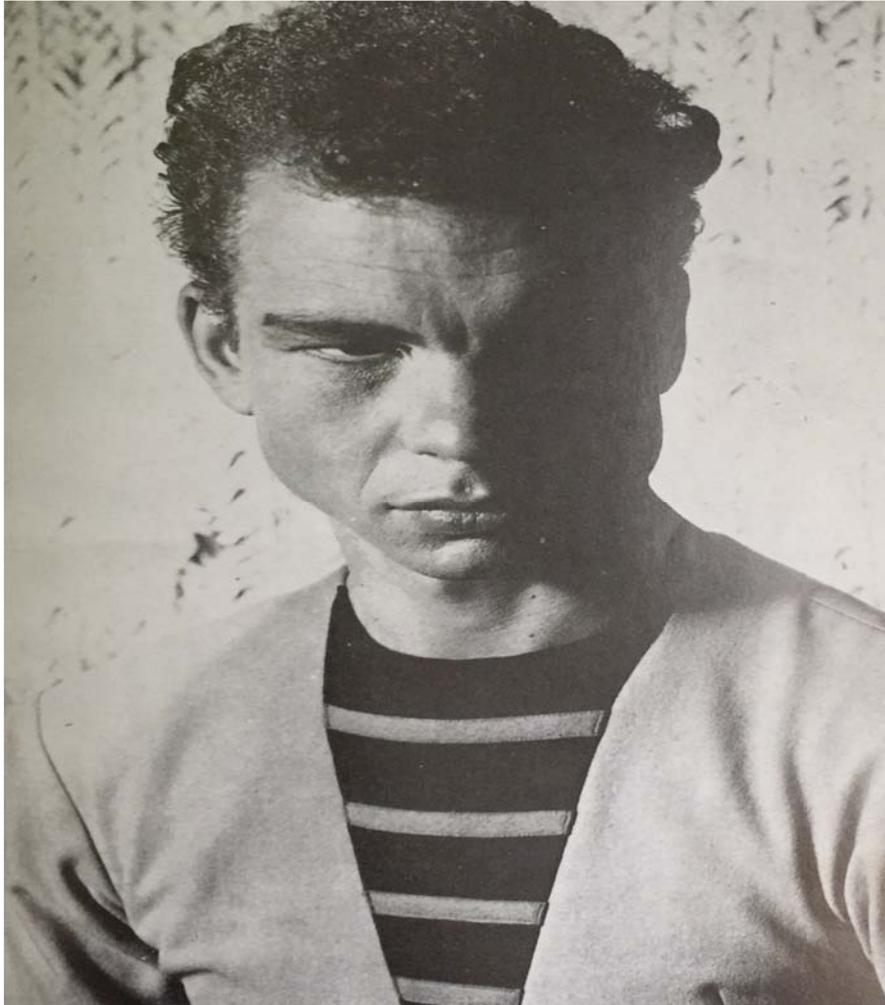
(Fig. 24) “Homemade”, instalación coreográfica de Trisha Brown, de 1966. La artista traslada la importancia del movimiento a la acción con el uso de objetos de las nuevas tecnologías de la época. Archivo: Trisha Brown Dance Company.



(Fig. 25) “Man walking down the side of a building”, performance de Trisha Brown. La transgresión como punto de partida. Un desafío a la gravedad, para proponer nuevas realidades y formas de transitar el espacio. Foto: Archivo Trisha Brown Dance Company.

Merce Cunningham⁴⁵ (fig. 26, 27 y 28), Paul Taylor, Trisha Brown y Pina Bausch fueron una influencia determinante para los bailarines y coreógrafos jóvenes de México —aquellos que seguramente escuchaban con atención los señalamientos de Anna Sokolow en la controvertida conferencia en la cual la coreógrafa estadounidense fue interpelada por los nacionalistas irritados con los conceptos de la creadora estadounidense—. Los artistas noveles de la danza mexicana desarrollarían también propuestas escénicas controvertidas en las décadas de los 70 y 80, asumiendo el discurso estético desafiante frente a la danza que se realizaba para los escenarios y públicos convencionales.

⁴⁵ El bailarín, coreógrafo, maestro y director Merce Cunningham nació en Centralia en 1919 y falleció en Nueva York en el 2009. Fue alumno y bailarín de Martha Graham, con quien rompió para crear su propio estilo. Con John Cage hizo la obra “The seasons” (1947), en la que dejó a un lado la influencia de la danza expresionista de Graham, para generar el lenguaje del “movimiento puro”, desprovisto de cualquier tipo de emocionalidad; esta sería una de las bases de su trabajo posterior, con base en la abstracción del diseño espacial. Es el primero de los coreógrafos estadounidenses en utilizar la música electrónica. En 1952 realizó la célebre obra “Sinfonía para un hombre sólo”, utilizando la pieza de música concreta homónima de Pierre Schaeffer y Pierre Henry. Desarrolló la idea de que “el movimiento tiene su propio sentido” en obras como: “Suite for five in space and time” (1956) y “Winterbranch” (1964). A partir de 1964, desarrolló lo que llamó “acontecimientos”, de carácter efímero, realizados en galerías, cocheras y plazas públicas, lo que le colocó como una de las figuras más sobresalientes de la danza posmoderna estadounidense.



(Fig. 26) El bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. Fotografía: Anónimo. Merce Cunningham Archives/New York Public Library.



(Fig. 27) De izquierda a derecha: el músico John Cage, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham y el artista plástico Robert Rauschenberg. Fotógrafo: Douglas H. Jeffery. Merce Cunningham Archive/New York Public Library.



(Fig. 28) “Event #32”, instalación coreográfica efímera de Merce Cunningham, en el Walker Art Center, de Minneapolis, el 12 de marzo de 1972. Fotografía: James Klosty. Merce Cunningham Archive/New York Public Library.

Mientras esto ocurría en los años 60 en Estados Unidos en México la Técnica Graham ocupaba un lugar preponderante en la búsqueda de un lenguaje de la danza. En esa época se instruyó a los bailarines en el método de Martha Graham, cuyas formas predeterminadas constituían un vocabulario dancístico al que se subsumían los discursos de las obras artísticas.

Esas formas se sistematizaron y se convirtieron en el paradigma de la creación dancística. Los coreógrafos y bailarines mexicanos al no contar con otra técnica asumieron con devoción las ventajas que este código de movimiento les brindaba para abordar el hecho escénico.

En los moldes de la Técnica Graham se encontraban los límites del diseño coreográfico y de la libertad del cuerpo de la danza. No había posibilidad, dentro de ella, de libertad creativa, tampoco de experimentación en la búsqueda de lenguajes particulares, que respondieran a las necesidades de la obra. Tampoco hubo cabida a la improvisación como forma de la creación, ni se entendía al espacio como una proyección de las obras sino como el soporte.

No obstante sus limitaciones la Técnica Graham cimbró la estructura anquilosada del quehacer coreográfico de la danza moderna mexicana. Fue gracias a esta técnica que se tuvo un primer vocabulario estructurado, lo que permitió dejar de lado la narrativa realista para adentrarse en las posibilidades de la abstracción.

Guillermina Bravo consideraba que fuera de la Técnica Graham no había un lenguaje de la danza. Antes de que la coreógrafa introdujera esta técnica a México, la danza se hacía con base en la intuición. En el libro *Guillermina Bravo. Historia Oral*, de César Delgado Martínez, la creadora reconoce que:

En ese tiempo (se refiere a la década de los 50) no había lenguaje dancístico. Ahí radica el problema de esa época. Yo componía con el argumento de la obra. La danza estaba supeditada al libreto, no había metáfora, no existía trasposición de un lenguaje a otro. [...] Esa es la época en que realmente me hice coreógrafa, aun sin lenguaje dancístico. Con *El demagogo* (1956), con *Braceros* (1957) y con otras obras aprendí a distribuir el espacio escénico y a pedirle a los bailarines lo que necesitaba de ellos. Esto hace a un coreógrafo sin escuela, improvisado. [...] Para mí, entonces, no había nacido el lenguaje dancístico: surgió mucho después, cuando tuve las armas para crear uno. Ahora entiendo la disputa entre Rufino Tamayo y Diego Rivera, cuando el primero hablaba de los elementos de la pintura en sí (que yo en aquella época no comprendía) ante la temática del otro lado.⁴⁶

La Técnica Graham se extendió en toda la escena mexicana de las décadas de los 60 y 70. No había bailarín o coreógrafo mexicanos que no hubieran pasado por esa estructura técnica para la formación de sus cuerpos para la danza. En ese sentido la Técnica Graham no sólo creó escuela sino que revolucionó el desarrollo coreográfico del país.

Bailarines de Ballet Nacional de México como Valentina Castro y Fredy Romero, después Antonia Quiroz y Miguel Ángel Añorve y posteriormente Jaime Blanc y Jesús Romero hicieron estancias en Nueva York para entrenarse en aquella escuela. Ellos fueron los primeros en viajar a la ciudad de los rascacielos, gracias a los apoyos que Bravo recibía de las instituciones.

⁴⁶ César Delgado Martínez, "Guillermina Bravo. Historia oral". (México: Cenidi Danza José Limón INBA. 1994), 38.

Guillermina Bravo comentaba que en la década de los 60 “hubo una toma de conciencia, porque hasta ese momento no había construcción del cuerpo del bailarín profesional. Escogí, por su seriedad y rigor, a la Técnica Graham. Empecé a ir cada año a Nueva York. Empecé a entender porqué se movía el cuerpo. Anotábamos todo y así logramos tener una acumulación de datos anatómicos de la técnica. Cuando varios de nosotros ya la dominábamos, hicimos el programa para una escuela en donde la Técnica Graham fuera enseñada”.⁴⁷

El crítico Alberto Dallal señaló en su momento el cambio de rumbo estético de la danza de Bravo. Cuando escribió sobre la obra “Danza sin turismo II (El demagogo)”, el investigador —quien trabajó con Guillermina Bravo, en Ballet Nacional de México, como su jefe de prensa— consignó que “*El demagogo* (el personaje) aparecía vestido de negro y con levita. Por lo visto las inspiraciones de la coreógrafa abandonaban ya, como más tarde lo hicieron definitivamente los contextos o tejidos realistas y hasta realistas socialistas de algunas de sus obras previas”.⁴⁸

En el libro *El devenir de las artes* de 1963 el filósofo de las artes Gillo Dorfles señala ese cambio que estaba operando en la danza de occidente. Subrayaba sobre todo que ya no se trataba de un acto de pantomima para contar una historia sino de un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, y alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que damos el nombre de danza.

Dorfles conceptualización el fenómeno de la danza contemporánea. Su estudio se centró en el lenguaje dancístico alejado del realismo y del ballet tradicional —que subsumía su lenguaje al de la música o a los libretos—.

En la nueva experiencia de la danza la historia surgía del gesto y de los impulsos de los cuerpos, de la energía y de la organicidad, para proponer un lenguaje universal.

En el prólogo al libro en cuestión Dorfles advertía que nada en la actualidad podía ser considerado estático y definitivo, mucho menos lo concerniente al “gusto”, al “estilo o a la “forma”. A partir de esa premisa el teórico considera a la danza como un arte con reglas propias, no obstante convivir en escena con otras disciplinas artísticas.

El pensamiento del esteta italiano acompañó la práctica de los artistas de la danza de la época lo que le permitió afirmar que:

⁴⁷ Entrevista con Guillermina Bravo, realizada por Juan Hernández Islas, el 14 de noviembre de 2011.

⁴⁸ En Alberto Dallal, “Los ojos del escenario. Escenógrafos de la danza mexicana”, (México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Volumen XXXII, número 96. 2010).

La danza, de hecho, es una auténtica “síntesis humana” de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes: por ejemplo, será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra y lo serán también los mismos elementos de la pintura y de la escultura el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros hábiles; el claroscuro, la perspectiva, creados por el avanzar y el retroceder en la escena, el iluminarse y el desaparecer en la penumbra; y serán efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy ha perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada. Sobre todo la música, que además de ser acompañamiento no siempre indispensable, pero a menudo oportuno de este arte, vuelve a encontrar en él muchas de sus leyes y de sus misterios.⁴⁹

El estudioso reflexionó acerca del tiempo de la danza, derivado de la corporeidad del bailarín. Expresó la dificultad que implicaba yuxtaponer el “tiempo musical” y el “tiempo de la danza”. Consideró necesario que la música debería ser hecha deliberadamente para la danza, y no tratar de adecuar el ritmo natural del cuerpo en movimiento a una música hecha con otros fines que no fueran los del hecho dancístico.

De esta manera, según Dorfler, se evitaría el “descompasamiento” entre los dos tiempos (el de la música y el de la danza) y se evitaría hacer un espectáculo “burdo”.

En este razonamiento encontramos uno de los problemas que enfrenta la danza como un lenguaje que con frecuencia recurre a otras disciplinas artísticas para su composición. Uno de los grandes retos estéticos de la danza es la interdisciplina, sustento de la danza posmoderna.

Si bien la danza nacionalista había experimentado con música original para los ballets modernos, no es sino hasta 1960 cuando en México se hacen experimentos nuevos y más complejos en términos de este acoplamiento de la música hecha a propósito para la danza.

⁴⁹ Gillo Dorfler, “La danza”, en *El devenir de las artes*, (México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 170, traducción de Roberto Fernández Balbuena, 1963), 202.

El músico Carlos Jiménez Mabarak, uno de los últimos exponentes de la música nacionalista y también miembro de la primera generación de la Música Nueva, realizó un experimento con Guillermina Bravo al trabajar con música magnetofónica para la coreografía “El paraíso de los ahogados” en 1960. Este modelo experimental nos refiere a los experimentos de Merce Cunningham con el músico John Cage en Estados Unidos.

Jiménez Mabarak, en entrevista con el musicólogo y crítico José Antonio Alcaraz, comentó que “al ver a Guillermina Bravo tan entusiasmada en la realización de su coreografía –a la que estructuró de manera cuidadosísima, llegando incluso a comprar una reproducción del mural del Tlalocan- me sentí contagiado de esa fiebre creadora y pensé en algo nuevo y totalmente diferente para esta obra. La idea de hacer un montaje sonoro en una cinta me vino de pronto sin que yo pudiera explicar porqué”.

50

Guillermina Bravo diría luego que: “De la música estamos muy orgullosos Jiménez Mabarak y yo, porque la hicimos con Joseph R. Hellmer. Fue una mezcla de artista-artesano que es tan importante en el arte contemporáneo. Jiménez Mabarak y yo nos fuimos a los fosos de Hellmer y alcanzamos eso que el compositor denominó música magnetofónica, mucho antes de que surgieran los laboratorios de música electrónica y los sintetizadores. Hicimos la tormenta con un popote y un vaso de agua, ruidos, un micrófono; utilizamos un canto cora, bellísimo, distorsionándolo”.⁵¹

El experimento anterior resuena en el planteamiento teórico de Dorfles, quien señalaba que “el ritmo de la danza está más ligado al ritmo de nuestro organismo, o acaso también por una más genuina razón estética: o sea, por el hecho que el ritmo de la danza no solamente se escucha (como el de la música) sino que se ve, tiene necesidad de esa componente figurativa que se somete a leyes y exigencias diversas”.⁵²

La filosofía de Dorfles y la del poeta y esteta Paul Valéry, así como la de artistas de la danza estadounidense posmoderna como Merce Cunningham y Trisha Brown tendría una gran influencia en el desarrollo coreográfico de México en los años 60, 70 y, definitivamente, en la explosión de grupos de danza contemporánea independiente en la década de los 80.

⁵⁰ En José Antonio Alcaraz, “El paraíso de los ahogados”. (México: Cuadernos de Bellas Artes. Año II. Número 3. Marzo, 1961). pp. 31-32

⁵¹ En José Antonio Alcaraz, “El paraíso de los ahogados”. (México: Cuadernos de Bellas Artes. Año II. Número 3. Marzo, 1961). pp. 31-32

⁵² Gillo Dorfles, “La danza”, en *El devenir de las artes*, (México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios 170, traducción de Roberto Fernández Balbuena, 1963), 203.

Con la llegada de la Técnica Graham a México en 1960 —técnica que para entonces en Estados Unidos formaba parte de un pasado remoto—⁵³, la danza contemporánea mexicana concentró su quehacer en la expresión de un cuerpo entrenado para hablar con el movimiento. Se tomó consciencia del tiempo-espacio escénico como sustento de la realización del fenómeno dancístico. Además de sumar a la experiencia dancística la naturaleza orgánica, quizá lo más sobresaliente en este sentido fue que se buscaron los valores de la danza en ella misma.

En la década de los 60 se puso bajo llave el manifiesto de creación de Ballet Nacional de México (1948) —el cual ponderaba el nacionalismo y el realismo social— y se vivió el alumbramiento de una nueva forma de creación dancística que la bailarina e investigadora Lin Durán, definió de la siguiente manera:

[...] aprendí algo que todavía siento vigente: que danza y poesía son las artes más afines, puesto que sus instrumentos, el cuerpo y la palabra, tienen esa calidad de lo cotidiano que no se encuentra en ningún otro arte. Nuestros pies, nuestra espina dorsal, todo nuestro cuerpo, realizan continuamente gestos y movimientos comunes y rutinarios: de igual manera la palabra. Coinciden también en cuanto al ritmo y la metáfora. Además, la poesía me sugiere — como ni siquiera la realidad misma puede hacerlo— una riquísima variedad de posibilidades plásticas: las imaginarias.⁵⁴

Necesario es reconocer la habilidad de Guillermina Bravo para negociar con las instituciones. No obstante el cambio de ruta de su propuesta artística a partir de 1960 la creadora mantuvo el predominio sobre la escena dancística mexicana con recursos que el Estado destinaba para la danza. Para muchos fue una cacique, para otros la matriarca de la danza.

Desde esa posición de privilegio se convirtió en una figura con poder. Para los jóvenes de la nueva ola que empujaban para inaugurarse en el ámbito escénico, la coreógrafa fue observada como ejemplo del autoritarismo caudillista que privó en la vida política, social y cultural de México en el siglo XX.

⁵³ Los artistas de la danza posmoderna estadounidense Merce Cunningham, Trisha Brown y Paul Taylor, se formaron en la escuela de Martha Graham, para luego emprender rutas creativas que apostaban a una libertad en términos técnicos y de composición coreográfica, convirtiéndose en los nuevos ejemplos de la vanguardia del arte del movimiento en su país y en buena parte del mundo.

⁵⁴ Lin Durán, *La danza mexicana en los sesenta*, (México: Cenidi Danza INBA. Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda Época. 1990), pp. 138-139

La coreógrafa veracruzana fue una personalidad llena de contrastes, sin su presencia no se podría entender el desarrollo de la danza concretado en la segunda mitad del siglo XX. Al mismo tiempo los jóvenes que amenazaban con fracturar el estado de las cosas en el quehacer coreográfico en los 70 y 80 tuvieron en ella a la figura a destronar. Bravo, desde su pedestal, se encargó de descalificar las fracturas coreográficas de las propuestas de los nóveles coreógrafos y determinó que en la danza no había más ruta que la suya.

No obstante en la década de los años 70 la danza de concierto se encontraba en plena transformación gracias a la llegada al país de compañías extranjeras como el Ballet Lausanne de Maurice Béjart, así como de maestros internacionales y, desde luego, a las estancias artísticas de varios creadores en Nueva York, becados por Amalia Hernández, directora de Ballet Folklórico de México, quien fue una de las grandes promotoras de la apertura y desarrollo del arte coreográfico mexicano contemporáneo.

El panorama de la danza estadounidense urgió a la mexicana a ponerse al día. La ciudad de Nueva York con los bailarines y coreógrafos posmodernos influyeron y cambiaron la percepción de los artistas mexicanos más jóvenes, que aprendían el arte dancístico para convertirse en una generación prolija en la década de los 80.

Con la irrupción de la danza contemporánea sesentera se generaron nuevas propuestas de diseño en las diferentes áreas del quehacer coreográfico. El vestuario se transformó: el leotardo se volvió emblemático de la danza contemporánea de los 60 y perduraría como elemento estético de la escena coreográfica hasta los años 70.

El leotardo pegado al cuerpo sustituyó el calzón de manta y el rebozo. Como una segunda piel la tela fue motivo de intervención plástica: se le añadió diseño y se pintó sobre ella como en un lienzo. La idea, finalmente, era resaltar la anatomía del cuerpo del bailarín.

Había una nueva dimensión para la expresión corpórea, que evitaba los movimientos miméticos con la vida cotidiana. Se empezó a observar el rigor técnico en los bailarines que, a partir de un entrenamiento constante, construyeron una musculatura virtuosa y un aparato expresivo potente.

Miguel Ángel Añorve, uno de los bailarines emblemáticos de los 60 y 70, miembro de Ballet Nacional de México, cuenta que al interpretar la pieza *Estudio número 1. Danza para un muchacho muerto* (1973), con música de Bach, la indicación de la coreógrafa Guillermina Bravo cambió por completo su manera de expresar un tema:

“Me dijo: tú eres un hombre que ha sido enterrado vivo. Sientes la tierra sobre tus músculos, no puedes respirar. ¿Cómo reaccionaría tu cuerpo a esto? No podía resolver eso sin buscar el sentido de ese movimiento en los impulsos de mi cuerpo. Estábamos ya en otra etapa, manejábamos una técnica. Habíamos encontrado la manera de generar un lenguaje del cuerpo”.⁵⁵

Raúl Flores Canelo⁵⁶ fue otro de los creadores fundamentales de la danza contemporánea en la década de los 60, 70 y 80 del siglo XX. Salió de Ballet Nacional de México, en donde además de ser bailarín, fungió como diseñador de vestuario y de escenografía.

Raúl Flores Canelo asimiló el estilo de la danza posmoderna estadounidense, que retomó para crear su propio lenguaje en la danza, en el que recurrió a la cultura popular como veta estética, por lo que fue identificado como un coreógrafo neo-nacionalista. Con una actitud irreverente en el tratamiento de los temas, el creador coahuilense exhibió la hipocresía moral, fustigó los dogmas de la Iglesia católica y montó, con humor e ironía, coreografías relacionados con las “buenas costumbres” de un México rural y urbano que no terminaba por ingresar del todo en la modernidad.

El crítico e investigador Alberto Dallal resalta de Raúl Flores Canelo “sus experimentos en torno a una danza que ante todo se convierta en espectáculo crítico, ya sea en contra de la enajenación del hombre en la sociedad capitalista, ya sea en contra de la explotación económica y social”.⁵⁷

De su estancia en la Gran Manzana, Flores Canelo habría dicho que: “Si algo encontré en Nueva York fue el respeto a la diversidad de caminos que seguía la gente, ver que hay varias maneras de hacer coreografía. Así como me gustaba mucho ir a ver un programa de Balanchine o de Martha Graham, podía ver danza muy diferente en los sótanos de las iglesias, en las calles (...)”.⁵⁸

Flores Canelo dirigió Ballet Independiente de 1966 hasta su muerte en 1992. La década de los años 70 convirtieron a este creador en uno de los coreógrafos más

⁵⁵ Entrevista con Miguel Ángel Añorve, realizada por Juan Hernández Islas, el 14 de noviembre de 2011.

⁵⁶ Raúl Flores Canelo nació en Monclova, Coahuila el 19 de abril de 1929 y murió en la Ciudad de México el 3 de febrero de 1992. Fue pintor, escenógrafo, diseñador, bailarín, coreógrafo, maestro y director. Estudio pintura en San Carlos y danza en la Academia de la Danza Mexicana. En 1949 bailó las obras Norte, de Ana Mérida, y Sinfonía india, de Amalia Hernández. En 1951 ingresó al Ballet Nacional de México, en donde bailó *Recuerdo a Zapata*, y diseñó el vestuario de las coreografías: “La conquista del agua” (1952), “Danza sin turismo” (1955) y “Braceros” (1957). Con la beca de la Fundación Ford, estudió en Nueva York técnica de danza moderna en la Julliard School of Music, Mattox School of Dance y Merce Cunningham Studio. También clases de coreografía con José Limón, Anna Sokolow y Alvin Nikolais. A su regreso, a México, en 1966, fundó con Gladiola Orozco, Ballet Independiente, una de las compañías subsidiadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁵⁷ Alberto Dallal, “El ballet independiente y Raúl Flores Canelo”, en *La danza en México en el siglo XX*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994), 107.

⁵⁸ César Delgado Martínez, *Raúl Flores Canelo. Arrieros somos*, (México: Cenidi Danza José Limón del INBA, 1996), 68.

eclécticos, al hacer uso de técnicas diversas, que abarcaron la clásica, el Graham, la danza-teatro, los bailes de salón e, incluso, algunos ritmos del folclor mexicano.

Fue considerado, entre los creadores de la danza contemporánea de las décadas de los 70 y 80, como el más mexicano de los coreógrafos, por la recurrencia a los temas relacionados con la diversidad cultural de México.

En sus obras había ironía. Abordó con sarcasmo las historias de las beatas, la sexualidad ambigua de los trabajadores de la construcción, la hipocresía escondida en el dogma católico, recreó el universo de los prostíbulos y enalteció el deseo en una reinención, desde la libertad estilística, del movimiento del cuerpo.

También fue un artista que recuperó, para la escena, el arte popular mexicano, que para él fue siempre una inspiración plástica. Ballet Independiente continúa activo, con la dirección de Magnolia Flores, viuda de Flores Canelo. Gracias a su permanencia se difunde el repertorio legado por el coreógrafo, en el que están obras como: “La espera” (1973), “El hombre y la Danza” (1976), “Jaculatoria” (1979), “Tres fantasías sexuales y un prólogo” (1981) y “El bailarín” —en la que recurre al poema homónimo de Ramón López Velarde para la introducción—, entre otras.

Raúl Flores Canelo abrazó la tradición de la cultura popular de México para hacerla estallar desde adentro. Fue uno de los primeros coreógrafos en abordar, por ejemplo, de manera abierta, el tema del homosexualidad, hasta entonces un tabú en el ámbito coreográfico de México.

En “Cazador nocturno”, el primero de los tres módulos de “Tres fantasías sexuales y un prólogo”, estrenada en el Palacio de Bellas Artes, el 23 de octubre de 1981, el coreógrafo escenificó el sexo casual y anónimo entre dos varones, en el que evita toda referencia al amor para hablar exclusivamente del deseo sexual entre varones. Es decir, para flores canelo, la atracción entre personas del mismo sexo era una experiencia que no requería del sentimiento amoroso como elemento legitimador.

La obra señalada inauguró un discurso discordante e incómodo, justo en el momento en el que aparecía en el mundo el Sida, una enfermedad que cobró sus primeras víctimas entre 1981 y 1982.

El artista evitó la simulación y asumió el homoerotismo como un tema válido para la danza. Los bailarines de esta pieza expresan, con el movimiento, la urgencia de la satisfacción sexual: contraen la pelvis y los genitales masculinos encuentran un lugar en la escena. El intercambio de fluidos, como resultado del encuentro erótico, se figura a

través de la mezcla de sudores; las manos crispadas, los torsos tensos y la relajación final manifiestan la liberación de la energía del orgasmo.

La danza mexicana consiguió así dar el quiebre definitivo, que resultaría en una explosión de grupos, coreógrafos y bailarines, que vinieron a cambiar la escena de la danza en la década de los 80, con una actitud desafiante, ofreciendo a la experiencia dancística libertad creativa, de la que había carecido en, prácticamente, todo el siglo XX.

Capítulo 3. Voces disidentes en la danza mexicana.

La de los 70 del siglo XX fue la década de la consolidación de núcleos para la formación de profesionales de la danza, impulsados por las propuestas cosmopolitas presentes en las propuestas artísticas de las compañías de Alwin Nikolais, Paul Taylor, Maurice Béjart, Jirí Kylián y Pina Bausch.

En 1979, a la par de la presencia de aquellas grandes compañías, en México, se fortalecía la infraestructura para la formación de bailarines, tanto en la plataforma de las principales compañías, apoyadas por el Estado mexicano, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, como en agrupaciones que nacieron al amparo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En la UNAM nació en 1979 Danza Libre Universitaria, dirigida por Cristina Gallegos, compañía en la que empezaron a formarse y a tener contacto con la experiencia profesional de la danza bailarines y coreógrafos que conformarían la pléyade de creadores⁵⁹ del movimiento de danza contemporánea independiente en la siguiente década.

En 1981, también dentro de la UNAM, a petición de la Dirección General de Difusión Cultural —interesada en desarrollar la corriente contemporánea de la danza en la máxima casa de estudios— se fundó Danza Contemporánea Universitaria, codirigida por Raquel Vázquez (quien se había formado en Ballet Nacional de México) y Aurora Agüeria. La compañía se mantuvo activa durante la década de los 80, formando nuevos bailarines.⁶⁰

Las compañías mencionadas dieron cabida a los aspirantes a bailarines que no encontraban un lugar en la Academia de la Danza Mexicana y el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (hoy Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea) del INBA, en las cuales se recibía a un número reducido de solicitantes.

De ahí la importancia de estas agrupaciones, pues fueron, de alguna manera, las creadoras de numerosos bailarines y coreógrafos protagonistas en el *boom* de grupos de danza contemporánea independiente en los años 80.

⁵⁹ Por las filas de Danza Libre Universitaria pasaron creadores como Isabel Beteta, Adriana Castaños, Marco Antonio Silva, Cecilia Múzquiz y David Chait. En 1980, esta compañía ganó el Premio Nacional de Danza con la obra “Si al menos...”, de Cristina Gallegos.

⁶⁰ Danza Contemporánea Universitaria tuvo como asesor artístico a Guillermo Barclay. Estuvo conformada por los bailarines Aurora Agüeria, Nadia Castillo, Eduardo Enciso, Gerardo Flores, Felipe Landa, Petra López, Ivette Núñez, Beatriz Rodríguez, José Luis Sandoval y María Teresa Zamora.

Las compañías mencionadas funcionaron como escuelas no oficiales, a las cuales podía inscribirse todo aquel que tuviera el deseo de experimentar con la técnica dancística, independientemente de sus posibilidades físicas o de su edad.

En la Escuela Vida y Movimiento “Ollin Yoliztli”, en 1978, a instancia de Carmen Romano, quien presidía el Fondo Nacional para Actividades Sociales (Fonapas), se creó el Centro Piloto de Danza Contemporánea, con el fin de impartir la especialidad de ejecutante en danza. El objetivo inicial era que esta escuela ofreciera una formación más rigurosa que la procurada en las escuelas de danza del INBA.

En ese mismo año se creó el Centro Superior de Coreografía (Cesuco) para impartir una maestría a los creadores de danza. El Cesuco funcionó como un puente entre la vida escolar y la profesional, permitiendo el desarrollo de coreógrafos nóveles, que vieron la luz en la década de los años 80. Entre ellos resaltan Laura Rocha y Cecilia Appleton.

A finales de la década de los 70, se crearon los Grupos Especiales del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, cuyo objetivo era captar a aspirantes a bailarines, que por rebasar la edad, ya no tendrían cabida en el sistema de enseñanza formal. Sobre todo, se pensaba en la formación de bailarines varones. En esos grupos iniciaron sus estudios de danza bailarines reconocidos en los 80.

El antecedente inmediato a los grupos independientes de danza de los 80 fue Expansión 7, dirigido por Miguel Ángel Palmeros, fundado en 1973. Esta agrupación pugnaba por la independencia creativa y una línea estética distante de las líneas dictadas por la política cultural del Estado mexicano a través del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes.

De acuerdo con Alberto Dallal, el objetivo de los bailarines de Expansión 7 fue “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”.

Sin embargo la independencia de esta agrupación quedaría pronto, como ocurriría posteriormente con los grupos ochenteros, en tela de juicio, ya que todos los grupos independientes recurrieron al financiamiento y a la infraestructura institucional.

Expansión 7, por ejemplo, hizo su primera temporada en un programa de danza contemporánea organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.⁶¹ No obstante fue un ejemplo para los grupos de danza contemporánea independiente de los 80, sobre todo por la firmeza con la que se opuso a afiliarse a una línea estética determinada por la política cultural.

El grupo de Palmeros incorporó técnicas de diversas procedencias, dependiendo de las necesidades de las obras. Y en esta agrupación nació también el concepto de la creación colectiva, que estaría de moda entre las agrupaciones dancísticas ochenteras.

Las voces dancísticas de los 80. La revuelta.

En la década de los años 80 del siglo XX México vio nacer a numerosos grupos de danza contemporánea que se asumieron como “independientes” y pusieron distancia de las compañías subsidiadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes, a quienes acusaban de operar con una estructura monolítica y vertical, en las que, decían, prevalecía el autoritarismo de sus directores y fundadores.

Jorge Domínguez, Lidya Romero, Rosa Romero y Eva Zapfe (fig. 29), bailarines y coreógrafos formados en el Ballet Nacional de México decidieron crear un grupo, luego de haber tenido la oportunidad —gracias a las becas que les otorgó Amalia Hernández— de ir a Nueva York y conocer de primera mano otras formas de la danza contemporánea y del arte en general.

Los bailarines mencionados fundaron Forion Ensemble en 1977. Fue el grupo emblemático del movimiento de danza contemporánea independiente, cuya vitalidad se desarrollaría en los años 80 — con una diversidad de propuestas artísticas, técnicas abiertas, temáticas enfocadas en los avatares cotidianos, la intimidad del ser humano, con un apunte en la interdisciplina—.

El motivo de la salida de estos bailarines de Ballet Nacional no se ha clarificado. Ellos aseguran haberse ido por su voluntad, mientras Guillermina Bravo aseguró que los había despedido. Más allá de quién tomó la iniciativa lo importante es el quiebre para el

⁶¹ En esta temporada de danza contemporánea, Expansión Siete presentó las obras “Integración” (creación colectiva), “Danza para tres”, “Cuatro de Cinco” y “Dos tiempos de un hombre”, de Miguel Ángel Palmeros; y “Desdoblamiento”, de Valentina Castro.

desarrollo de una época de la danza de avanzada en la evolución del quehacer coreográfico.

Jorge Domínguez aseguró, en entrevista a propósito de esta investigación, que Guillermina Bravo le pidió que se integrara como bailarín de Ballet Nacional de México. No hay pruebas de esta afirmación, sólo la palabra del bailarín y coreógrafo, quien abona a la leyenda de su generación al afirmar que “no hallaba como decirle” (a la directora de BNM) que su proyecto no le gustaba. Así lo narró: “Yo le decía a Guillermina que tenía proyectos que me interesaban más y ella no podía entender que hubiera algo más importante que Ballet Nacional. Se puso furiosa. Se enojó tanto que me dijo que me iba a morir de hambre y que si no entraba al Nacional nunca iba a hacer algo en la danza. Pero ese era mi riesgo”.⁶²

Más allá de las versiones, en relación con aquel momento de transición, lo que podemos observar, en un análisis actual, es que en aquella época, debido a la oferta de formación de bailarines, el número de éstos creció exponencialmente y al no encontrar un lugar en las compañías estables decidieron crear sus propios proyectos.

Esa fue una de las razones de la explosión de grupos nuevos, que pugnaron por legitimar su postura artística, a partir de la negación y el distanciamiento del quehacer de sus maestras y maestros, hasta entonces líderes de las tres compañías reconocidas oficialmente por el INBA.

Las estancias en Nueva York a las que tuvieron acceso bailarines como Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Lydia Romero, Rosa Romero y Jaime Blanc, entre otros, transformaron a la entonces joven danza mexicana que, sin plena consciencia, importó a México el estilo posmoderno de la danza estadounidense.

Por otro lado, en México se empezó a programar a los artistas y a las compañías que estaban marcando una ruta de avanzada en el quehacer dancístico, así como a compañías extranjeras. El 4 de enero de 1979, por ejemplo, los diarios mexicanos anunciaban la programación de “eventos de corte internacional”⁶³, entre los que figuraban el Ballet de Maurice Béjart y el Royal Ballet de Londres.

La cortina que se abrió en la década de los 60 para dejar entrar al país la influencia internacional en la danza e instaurar la Técnica Graham como una herramienta para la profesionalización del arte coreográfico, tuvo una segunda y muy

⁶² Entrevista con Jorge Domínguez, miembro fundador de Forion Ensemble (1977-1982), realizada por Juan Hernández Islas, en Tijuana, Baja California, el 22 de septiembre de 2015.

⁶³ “El INBA prepara eventos de Corte Internacional”, en Cine Mundial, 4 de enero de 1979.

determinante apertura a finales de los años 70 cuando empezaron a llegar a México las obras de los creadores que estaban revolucionando el lenguaje dancístico en el mundo.

Ese mismo año se anunció la visita al país de la compañía de Alwin Nikolais (1910-1993), una de las más admiradas por la generación de creadores coreográficos mexicanos en los 80. En 1979 Phyllis Lamhut, bailarina de la compañía de Nikolais, actuó en México e impartió clases de Técnica Nikolais a intérpretes y coreógrafos mexicanos en la sede de la Escuela del Ballet Folklórico de México (BFM), bajo los auspicios de Amalia Hernández.

La directora del BFM abrió las puertas de su escuela para la formación de bailarines y coreógrafos jóvenes, con maestros extranjeros, principalmente de la escuela de Nikolais, con la idea de generar un movimiento importante en el arte dancístico mexicano.⁶⁴

El diario Unomásuno reprodujo declaraciones de Phyllis Lamhut en las que explicaba la manera de concebir el arte dancístico. En aquella conversación resaltó el uso de las nuevas tecnologías en el quehacer escénico como soporte del cuerpo en movimiento: “La danza es única y dinámica. Representa la energía del mundo. Usamos el rostro en mis trabajos. No somos inexpresivos. Se nos permite sonreír. No ejecutamos un movimiento, nada, a menos que pueda ser calificado (sic). Debemos encontrar la forma para que el movimiento sea exclusivo de alguna idea. Mi filosofía es de mente y de cuerpo como una unidad. El movimiento siempre tiene una figura. El valor escultórico puede hacerse sentir aún cuando está en su pose natural”.⁶⁵

Amalia Hernández había consolidado la escuela y el Ballet Folklórico de México. Con toda su influencia política impulsó a nuevos coreógrafos y bailarines de danza contemporánea. Jorge Domínguez recuerda que fue Hernández quien trajo al país, por iniciativa propia, a maestros de la escuela de Alwin Nikolais, para que les diera clases.⁶⁶

Forion Ensemble tuvo el cobijo de Hernández y se consolidó como una agrupación de danza posmoderna, con una propuesta artística que transformó el quehacer coreográfico mexicano. Sobre esta agrupación, el crítico e investigador Alberto Dallal consignó que: “El Forion ensemble realizó sus primeras presentaciones a

⁶⁴ “Phyllis Lahmut, *la funny girl* de la danza moderna y su compañía, vendrán a México en marzo”, Unomásuno, 24 de enero de 1979.

⁶⁵ “Phyllis Lahmut, *la funny girl* de la danza moderna y su compañía, vendrán a México en marzo”, Unomásuno, 24 de enero de 1979.

⁶⁶ Entrevista con Jorge Domínguez, realizada el 22 de septiembre de 2015.

finales de 1977. El grupo permaneció activo hasta 1982. Desde el principio se significó por la juventud de sus integrantes y por los planteamientos artísticos que hacían. Los principales miembros del Forion provenían del Ballet Nacional de México, habían recibido enseñanzas de varios maestros neoyorkinos y estaban dispuestos a ejercer en México los caminos de libertad que en los Estados Unidos transitaban ya los grupos de vanguardia.⁶⁷



(Fig. 29) De izquierda a derecha: Jorge Domínguez, Jesús Romero, Eva Zapfe, Rosa Romero, Jaime Blanc y Lidya Romero, miembros del grupo Forion Ensemble. Fotografía: Rafael Doniz/Archivo Jorge Domínguez Cerda.

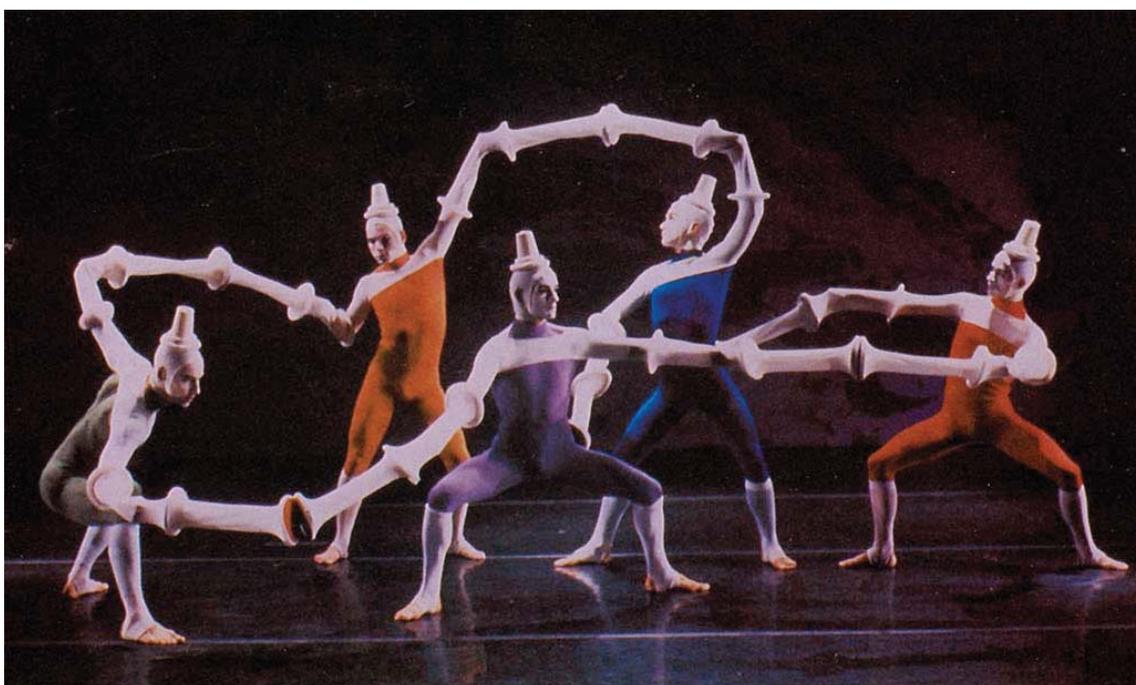
Alwin Nikolais, la influencia radical.

Alwin Nikolais (Southington, Connecticut, 1910—Nueva York, 1993) revolucionó el lenguaje de la danza al considerar al espacio como una proyección del bailarín y no un receptáculo limitante del movimiento.

⁶⁷ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, (México: Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM, 1993), p. 137

Apostó a dinámicas libres en la construcción de un espectáculo en el que el cuerpo del interprete se proyectaba, como nunca antes, a través de la iluminación, la música, el silencio y el espacio, así como las superposiciones de imágenes video grabadas. Nikolais pensó en la composición plástica de la danza, de ahí que el vestuario, la utilería y las luces adquirieran importancia discursiva; como puede apreciarse en la obra “Tensile involvement” de su primera etapa creativa (Fig. 30).

Considerado el padre de la danza multimedia y de la experimentación interdisciplinaria, seguramente por su formación de músico, compositor, diseñador, coreógrafo y bailarín, Nikolais consideró a la escena como un lugar ilimitado de posibilidades creativas. Por lo que su trabajo coreográfico no estuvo cerrado al uso de ningún tipo de recurso o lenguaje.



(Fig. 30) Escena de “Tensile involvement”, de Alwin Nikolais, considerado el padre de la danza multimedia y gran influencia en los grupos de danza contemporánea independiente de los 80, en particular de Forion Ensemble. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation for Dance.

Forion Ensemble se inspiró en aquella actitud “posmoderna” de Nikolais con la idea de insertarse en la ruta de la danza internacional, en la que encontraron mayores posibilidades de explorar sus necesidades creativas.

Jorge Domínguez, bailarín y coreógrafo explica: “Para muchos ingresar a Ballet Nacional de México era la gran aspiración. No para mí. Porque cuando entré a la danza,

casi inmediatamente aparecieron los maestros de la escuela de Alwin Nikolais, que Amalia Hernández traía a dar cursos. Las clases eran gratis y casi nadie se acercaba. Los únicos que iban, en un primer momento, eran los del grupo Expansión 7, de Miguel Ángel Palmeros, que ya estaban haciendo improvisaciones y usaban proyecciones con diapositivas como fondo. Atrás quedó la plástica de Ballet Nacional de México, que se relacionaba muy estrechamente con los muralistas (Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros), con esa cosa grandilocuente y heroica. Luego vino la época de Luis Fandiño y de Miguel Ángel Palmeros, que estaban más en lo geométrico, la linealidad y la abstracción; después nosotros, influenciados por el pastiche, la mescolanza de imágenes: El Santo, Superman, todo el lenguaje del cómic. Cada generación había encontrado sus estímulos en su contexto, nosotros como generación tuvimos los nuestros”.⁶⁸

Alwin Nikolais presentó sus obras en escenarios mexicanos y deslumbró a la nueva camada de creadores de la escena coreográfica nacional. El 10 de abril de 1979 el columnista Manuel Blanco, anunciaba en la sección Agujas y Camellos del diario El Nacional seis funciones de Alwin Nikolais Dance Theatre, en el Palacio de Bellas Artes, las cuales se llevaron a cabo del 3 al 8 de mayo. Escribió el periodista: “Los famosos “multimedios” de Nikolais han hecho escuela y hoy muchas compañías en el mundo intentan (no siempre con éxito) seguir sus pasos. Paralelamente, la obra de este coreógrafo ha sido duramente criticada. Se le acusa sobre todo de abandonar la emoción y la experiencia directamente humana, a favor de un abstraccionismo escapista. Como quiera que sobre ello se opine, es indudable que el de Alwin Nikolais, es siempre un espectáculo fastuoso con los recursos de la moderna tecnología”. (fig. 31)⁶⁹

⁶⁸ Entrevista con Jorge Domínguez, realizada por Juan Hernández Islas, en Tijuana, Baja California, el 22 de septiembre de 2015.

⁶⁹ Manuel Blanco, Columna: “Agujas y Camellos”, El Nacional, 10 de abril de 1979.



(Fig. 31) Alwin Nikolais fue el primero en hacer ediciones a música tradicional, para adecuarla a sus búsquedas escénicas e inventó los coreosonidos, que producía de una serie de experimentos con sus bailarines, a quienes les pedía hacer sonidos con elementos cotidianos, que él grababa y luego montaba en una cinta. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation for Dance.

La visita de Nikolais a México también fue consignada por Alejandro Acosta Bravo en el Sol de México, ahí definió al artista estadounidense como “el mago del teatro multimedia”⁷⁰. En dicha nota se anunció la presentación de la obra “Countdown” en el Palacio de Bellas Artes, así como las piezas “Castings”, “Gallery”, “Suite de *Sanctum*” y “Aviary: a ceremony for bird people”.

La vinculación con la escuela de Nikolais, como ya vimos, fue esencial para el grupo Forion Ensemble, colectivo coreográfico que dio un salto cualitativo en la forma de hacer danza. ¿Qué fue lo que vieron en Nikolais los entonces jóvenes coreógrafos y bailarines del grupo mexicano? (Fig. 32). Jorge Domínguez considera que “la verdadera ruptura en la danza vino a partir de Nikolais. Manejaba un formato dancístico muy ajeno. Nikolais era muy potente. En sus propuestas no veías a los bailarines. Los bailarines estaban metidos en bolsas, en cajas, y con mucha luz. Amalia Hernández tuvo la visión para pensar que eso era importante, porque sacaba a la danza de su zona de

⁷⁰ Alejandro Acosta Bravo, “Alwin Nikolais Estrenará aquí su obra *Countdown*”, El Sol de México, 14 de abril de 1979.

confort: de esta idea de sólo mostrar el cuerpo y bailar. Los bailarines de Nikolais se movían raro y los cuerpos no eran los tradicionales para la danza. A México vino la bailarina Carolyn Carlson (Oakland, 1943), quien después se convirtió en la reina de París. Era un popote, larga, larga, muy rara. A Nikolais le gustaban ese tipo de cuerpos extraños, no típicos. Me acuerdo que la primera vez que vino Nikolais al Palacio de Bellas Artes fue un escándalo. Los bailarines mexicanos decían que eso no era danza. Pero los artistas plásticos y los músicos estaban fascinados. Y yo me preguntaba: ¿qué es lo que ellos están viendo que nosotros no?”.⁷¹



(Fig. 32) Aspecto de la obra “Tensile involvement”, de Nikolais. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation of Dance.

¿Cómo fue que la Alwin Nikolais llegó a México? En una de sus giras a Estados Unidos con el Ballet Folclórico de México Amalia Hernández conoció el trabajo del artista estadounidense, quien fue de los primeros en proyectar video sobre los cuerpos de los bailarines (fig. 33). A partir de entonces, la directora mexicana estableció una

⁷¹ Entrevista con Jorge Domínguez, realizada por Juan Hernández Islas, en Tijuana, Baja California, el 22 de septiembre de 2015.

relación estrecha con la escuela del artista, en donde envió a estudiar a bailarines y coreógrafos jóvenes.



(Fig. 33) Alwin Nikolais replanteó el concepto de la danza, al utilizar las nuevas tecnologías como parte del lenguaje escénico. Si bien el cuerpo siguió siendo el eje de atención de las obras, éste se transformaba con el diseño, las proyecciones, el uso de materiales inusuales para el vestuario. En su intención por encontrar el sentido profundo del movimiento y del espacio, el artista llegó a cubrir los cuerpos completamente, al introducirlos dentro de ciertos artefactos como cajas o espirales. Fotografía: Alwin Nikolais/Louis Foundation of Dance.

Lydia Romero estuvo entre aquellos que gozaron de las becas de Hernández. En Nueva York la coreógrafa novel encontró una veta novedosa para desarrollar su trabajo personal, así como advirtió la forma de organización de una compañía que rompía con la puesta en escena convencional para hablar con los elementos tecnológicos de su tiempo.

La bailarina y coreógrafa asienta que “enfrentarnos al arte contemporáneo fuera de México, provocó en nosotros la necesidad de abrir un espacio de expresión propio; para decir aquello que nos era urgente y que no tenía cabida en los criterios estéticos de Ballet Nacional de México. Nosotros obtuvimos nuevas herramientas en la escuela de Alwin Nikolais. Debo aclarar que la danza posmoderna estadounidense y la escuela de

danza alemana no eran mundos separados. Alwin Nikolais había estudiado con Hanya Holm⁷², quien a su vez había sido alumna de Mary Wigman⁷³. Así que había una vena en la danza de Estados Unidos que había tenido su origen directamente de la danza alemana (fig. 34)”.⁷⁴



(Fig. 34) “Propuesta poética” (1959), en esta obra se aprecia tanto la impronta de la danza posmoderna y los rasgos de la danza expresionista alemana en el interés artístico de Alwin Nikolais. Foto: Archivo New York Public Library.

Nikolais tuvo una recepción privilegiada en el país. Los medios de comunicación resaltaron su trabajo, al que calificaron como de vanguardia y lo ponderaron como el gran renovador de la escena contemporánea. En el periódico *El Día*, por ejemplo, se publicó una reseña sin firma, en la que se decía: “Nikolais es frecuentemente comparado

⁷² Hanya Holm (nombre real Johanna Eckert) fue una bailarina y coreógrafa alemana, nacida en Worms en 1893 y falleció en Nueva York en 1992. Trabajó en el Instituto Mary Wigman en Dresde y en 1931 fundó una sucursal de la Mary Wigman School en Nueva York, que luego cambió de nombre a Hanya Holm Studio, en 1936.

⁷³ Mary Wigman (Hannover, 1886—Berlin, 1973) fue una de las máximas exponentes de la danza expresionista alemana.

⁷⁴ Entrevista con Lydia Romero, realizada por Juan Hernández Islas, en la Librería Rosario Castellanos del Fondo de Cultura Económica, el 25 de abril de 2016.

a un hombre del Renacimiento —un creador total— que en este caso, reúne todas las artes para realizar una obra de teatro total (sic). ¿Cómo encara la creación de un trabajo nuevo? ¿Qué aspecto considera primero? Son las preguntas habituales. Idealmente, Nikolais desearía crear todo simultáneamente. Las luces, los diseños y el movimiento, concretamente ideados en conjunto. En el caso del sonido, el coreógrafo lo realiza en su estudio, salvo cuando utiliza las voces de sus bailarines, que se manejan durante la coreografía. Los diseños provisionales (sic) de diapositivas y las gelatinas de colores son insertados en los aparatos de iluminación y la colocación de las luces se controla al milímetro. Su idea raramente es clara al principio. Es más bien una visión algo vaga, que comienza a esbozar a la manera del pintor, que enmarca su lienzo o traza bocetos preliminares. Pide a sus bailarines que hagan ciertos gestos movimientos en los diseños de iluminación. Acciones improvisadas que pronto tendrán el toque definitivo. Todo esto sobre una práctica de libertad para el bailarín, que no cuenta los tiempos como en el ballet. En todos los casos, el bailarín es siempre la energía motriz, la fuerza conductora, el elemento físico más importante (fig. 35)”.⁷⁵

⁷⁵ “Nikolais llegará a México con su compañía y una tonelada de equipaje”, El Día, 20 de abril de 1972.



(Fig. 35) “Allegory” (1959). Desde sus primeras obras, Alwin Nikolais buscó subvertir el canon convencional de la aproximación a la danza, al ocultar la apariencia física de los bailarines de la mirada de los espectadores, para así tratar de llegar al movimiento puro. Desde entonces el uso de distintos medios lo distinguió de entre los creadores de su generación. Foto: Archivo New York Public Library.

El uso de la multimedia, la ruptura de las fronteras entre las disciplinas artísticas para ponerlas, todas, al servicio de la puesta en escena, fueron características provocadoras del creador estadounidense; con ello dio nuevo significado a la estructura de la escena de la danza a la que integró el *collage*, lo que en ese momento resultaba altamente novedoso.

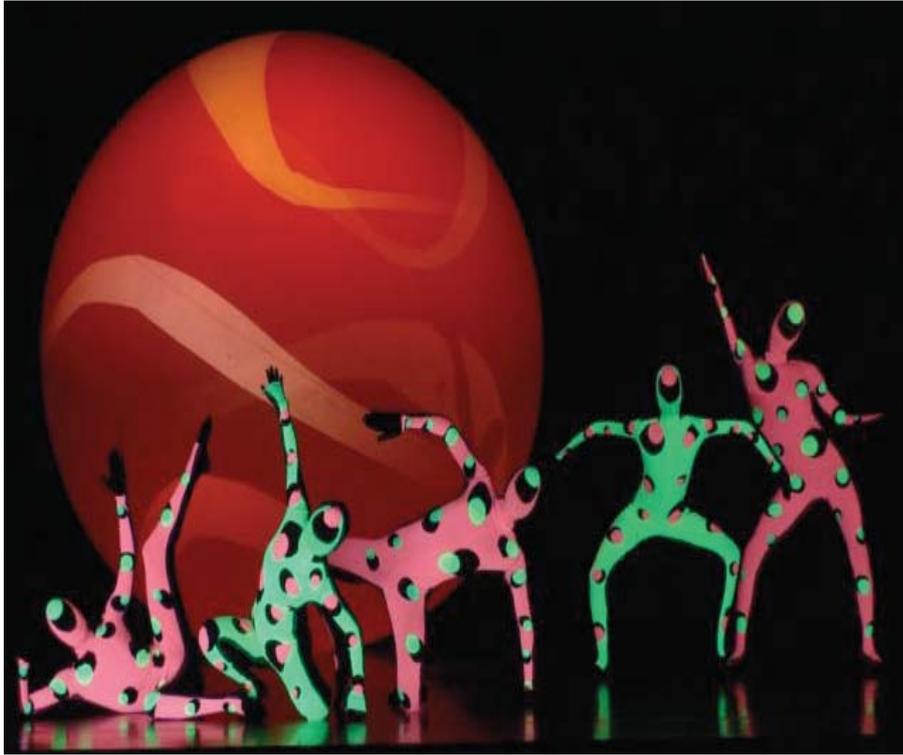
Alejandro Acosta Bravo, en el periódico El Novedades, dio cuenta de esta propuesta artística de Nikolais, que estaba radicalizando el lenguaje de la danza, al integrar en ella, con suma eficacia, a la multimedia: “Podría decirse que Nikolais es el maestro de todas las artes y que sus coreografías son un collage extraordinario con la pintura, la escultura, la música, la fotografía y la danza. Su primera coreografía sirvió como punta de lanza en el mundo dancístico de Norteamérica (sic). Su retorno es prueba

fehaciente de que el público mexicano quedó impresionado durante las anteriores presentaciones”.⁷⁶

Pero sería el propio Nikolais quien aclararía las dudas que provocó su propuesta artística. También fue él quien hizo las correcciones a interpretaciones que consideró erróneas sobre su quehacer. En entrevista con *Excélsior* el artista negó aquello que pregonaban los críticos de la época, en el sentido de que su arte renunciaba a la emoción para exaltar el espectáculo de la tecnología. El creador reviró qué: “Eso no es justo. Yo uso los recursos modernos de iluminación y todos los nuevos aparatos que proyectan más los movimientos de las danzas. El sonido electrónico tiene su misterio a pesar que se conoce su mecanismo, pero yo lo uno al sentimiento y a la sexualidad humana; puedo decir que es una clara unión de Sigmund Freud y Albert Einstein. O sea que el hombre vive siempre en estado psicológico, pasa por los ámbitos del sueño y puede llegar a estados dramáticos. Creo que la teoría dinámica de la personalidad puede estar comprendida en la representación de la danza escénica, y con esto ser danza-verdad. El sentimiento íntimo y sexual que están hasta en los más pequeños movimientos del cuerpo, tiene por marco seguro los elementos tecnológicos, la luz, que puede parecer que viene del centro de la tierra; un juego electrónico que reparte colores momentáneos provoca que el espectador proyecte su fantasía y la representación no dejará de ser la más completa posible (fig. 36 y 37)”.⁷⁷

⁷⁶ En Alejandro Acosta Bravo, “Alwin Nikolais. El revolucionario de la danza”, *Novedades*, 25 de abril de 1979.

⁷⁷ En Luis Bruno Ruiz, “Cada persona que danza, para mí es una “estrella”, dice Alwin Nikolais”, *Excélsior*, 8 de mayo de 1979.



(Fig. 36) La danza multimedia, de Alwin Nikolais. Foto: Archivo de la New York Public Library.



(Fig. 37) "Creative voice", de Alwin Nikolais. Foto: Archivo de la New York Public Library.

En su momento Nikolais gozó del interés del público, de los creadores y de los críticos, pero su lenguaje padeció lecturas equivocadas. No era un arte que estaba “deshumanizado” por ofrecer en el quehacer escénico un lugar preponderante al uso de la tecnología. Desde nuestro punto de vista el coreógrafo estadounidense estaba recurriendo a la tecnología como un recurso que enriquecía la expresión escénica; es decir que los recursos tecnológicos sirvieron como soporte de un lenguaje que urgía sacar de sus límites, de la convencionalidad espacial, la expresión del cuerpo humano. Su apuesta era poner en jaque la propia idea que se tenía de la danza como una forma dramática que utilizaba el rictus gestual corporal para expresar sentimientos preestablecidos.

Con Nikolais el cuerpo y sus pulsiones eran potenciados. La expansión del espacio corporal y la subversión de su forma, en su estado natural, fue considerada por muchos como una tendencia a la espectacularidad tecnológica, fría e inexpressiva.

En 1980 uno de los críticos más serios de la época, Alberto Dallal, consideró que el coreógrafo estadounidense utilizaba al bailarín “como un elemento más del tinglado”⁷⁸, de un espectáculo que padecía “la enfermedad capitalista de la deshumanización”. El investigador se refirió al trabajo coreográfico del creador como “dessexualizado” y añadió que Nikolais había creado “entes –mecánicos” a los que se les había olvidado cuál era la naturaleza de las actividades mentales o cuál era el movimiento humano.

Para el crítico, Nikolais estaba inventando la danza “del futuro”, en una alusión a la ciencia ficción, en donde muy probablemente el ser humano y sus emociones ya no serían necesarias. Dicha apreciación nietzscheana involuntaria se desprendió del lugar que el coreógrafo dio a la tecnología en su arte, tendencia que Dallal definió como “cibernetismo”.

Interpretación comprensible para la mirada de aquel 1980, acostumbrada a la propensión dramática y emotiva, y hasta realista y naturalista. La confusión que generó el discurso de un creador interesado en poner al día el arte de la escena —con el uso de los recursos tecnológicos de su tiempo, para dialogar con un tipo de espectador que accedía cada vez con mayor facilidad a los *gadgets* modernos para asimilarlos a su vida cotidiana— era lo esperado.

La aclaración de Nikolais en lo que consideraba un error de interpretación de su propuesta no fue tomada en cuenta en su momento. Sólo los más jóvenes, aquellos que

⁷⁸ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, (México: UNAM/IIIE, 1983), p. 190

quedaron deslumbrados con la estética del coreógrafo por su propensión a romper con los límites del soporte de la danza y ofrecer uno inconmensurable en donde el hombre era contenido en su naturaleza, en su subjetividad, en su capacidad expresiva, en su carácter lúdico, en la proyección de su inconsciente –por hacer referencia a un término freudiano-, y también por poner en diálogo a la condición humana con la objetividad científica de un mundo que hacía su ingreso a la virtualidad y que, pronto comprobaríamos, se convertiría de facto en un modo de vida del hombre finisecular y del siglo XXI, mostraron su entusiasmo frente a la propuesta artística del estadounidense.

El avance de la danza disidente fue definitivo, gracias a la apertura a la influencia internacional y producto de muchos años de evolución tanto de la técnica como de la manera de aproximación al hecho escénico. Estas voces discordantes son el fruto entonces de procesos que se gestaron en el mundo y tomaron un lugar en México. Sin ellos la apertura a nuevas formas de expresión coreográfica habría sido imposible.

La irrupción de los grupos independientes: oposición y rebeldía.

La década de los 80 del siglo XX en México fue prolífica para la danza contemporánea. Los grupos independientes desconfiaron de las instancias oficiales, al menos en el discurso, y adoptaron una retórica democrática para generar una identidad contestataria, en el contexto político y social de rechazo al sistema político dominado por un organismo político: el Partido Revolucionario Institucional (PRI).

El país había vivido la matanza de estudiantes en Tlatelolco, en 1968. Un suceso trágico que empujó la vida social y política de México hacia la democratización. Mientras tanto en países sudamericanos las dictaduras militares expulsaban a miles de personas que se exiliaron en otras naciones, entre ellas la mexicana.

En la introducción al libro *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, de Rita Eder, el investigador Néstor García Canclini haría mención a aquel exilio obligado de “científicos, artistas y trabajadores” que se sumaron a la cantidad de migrantes “cuando la privatización de empresas, la corrupción de líderes públicos y privados, la pérdida de sentido como nación, iban destruyendo trabajos y agotando esperanzas en quienes deseaban seguir viviendo en el país donde nacieron y se educaron”.⁷⁹

Los 80 fueron años de crisis, de desconfianza en las instituciones y de una aspiración democratizadora del sistema político. 1982 fue un año de crisis económica. Más allá del desastre material que ésta provocó en las familias mexicanas, hizo mella en la consciencia social y también entre los artistas que respondieron con obras contundentes.

Eran tiempos de globalización y, en ese contexto, la sociedad mexicana se movilizó. García Canclini recuerda que: “Hubo protestas sociales, movimientos de oposición que postulaban otro modelo de desarrollo, y, aun dentro del Estado, intelectuales, científicos, artistas y gestores de la cultura que impulsaban modos distintos de renovar nuestra sociedad fortaleciendo las instituciones públicas”.⁸⁰

Una manera rebeldía de los artistas frente a las instituciones, fue la de identificarse a sí mismos como grupos o colectivos. Esta época es señalada por Rita Eder como un “tiempo de fractura”, que representó básicamente la revuelta de una

⁷⁹ Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, (México: UAM/UNAM/MUAC, 2010), p. 11

⁸⁰ Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, (México: UAM/UNAM/MUAC, 2010), p. 12

generación por transformar la relación del arte con lo públicos, la reformulación del papel de las instituciones y la conexión entre el arte y la calle o, las manifestaciones artísticas y la reapropiación del espacio público. Dice Eder: “En el ámbito cultural el inicio de la década de los ochenta fue un tiempo de tensiones para el arte mexicano. Ello se debió por un lado a las confrontaciones entre los artistas y las instituciones durante la década anterior y, por el otro, al cambio estructural del sistema del arte. Se utilizaban nuevos medios, soportes, materiales y actitudes corporales frente al objeto artístico”.⁸¹

En este estado de cosas los artistas hicieron planteamientos críticos y autocríticos. Fue tarea necesaria repensar el quehacer creativo y trabajar para lo que consideraban pasos hacia la democratización de la vida cultural.

De acuerdo con Eder el inicio de la década de los 80 fue de “reconsideración crítica sobre la herencia de la modernidad”. Se trataba, pues, de acuerdo con la historiadora del arte, de “desmontar las verdades monolíticas del arte moderno. La intención era poner en primer plano la heterogeneidad del sistema cultural y la mirada crítica sobre expresiones artísticas postergadas o marginadas”.⁸²

Los grupos independientes en el arte mexicano.

La desconfianza en las instituciones, la interpelación del discurso oficial, la búsqueda de una organización colectiva en igualdad, la democratización del arte y el espacio público, fue un fenómeno que estuvo presente en el arte mexicano a partir de la década de los 60 y particularmente en los 70 y 80. La danza, en ese sentido, se entreveró en el desarrollo de esta corriente del quehacer artístico de rebeldía frente al sistema, y pugnó por una manera distinta de concebir, producir y distribuir la obra creativa.

Fue a finales de los años 70 cuando surgieron agrupaciones como Tepito Arte Aquí, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e ideología, Tetraedro, No Grupo y Fotógrafos Independientes. Al mismo tiempo en la danza nacieron Forion Ensemble, Barro Rojo Arte Escénico, Contradanza, UX Onodanza, Asaltodiario, entre otros.

⁸¹ Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, (México: UAM/UNAM/MUAC, 2010), p. 19

⁸² Rita Eder, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, (México: UAM/UNAM/MUAC, 2010), p. 21

Se buscaba, como lo señala el investigador Álvaro Vázquez Mantecón, renovar el sistema del arte por medio de una expresión política de artistas organizados de manera colectiva. Estos colectivos desdeñaron la figura individual del creador para ceder el lugar preponderante a los grupos.⁸³

Estos fueron los principios comunicaron a los grupos independientes del arte en México, no obstante que cada colectivo trabajó con una identidad y lenguaje propios.

Vázquez Mantecón, en su ensayo sobre los Grupos Independientes, en el catálogo “La era de la discrepancia”, analiza el asunto relacionado con la influencia del Movimiento Estudiantil de 1968 en el surgimiento de los colectivos. En su opinión, “sería más adecuado afirmar que respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco”.⁸⁴

El investigador subraya la postura de los grupos independientes reaccionaba al contexto político y social de la época, y también a la consideración del estancamiento de los lenguajes del arte en la década de los 70. Por eso se abocaron a la experimentación con nuevas maneras de producción de las obras artísticas.

Tepito Arte Acá había establecido relación con organizaciones vecinales. De la misma forma que lo haría en la década de los años 80 el grupo Barro Rojo Arte Escénico con organizaciones urbanas de la zona oriente de la Ciudad de México.

Vázquez Mantecón resalta la importancia de Helen Escobedo quien, con la convocatoria a la X Bienal de Jóvenes, en París de 1977, dio el banderazo a los Grupos Independientes como movimiento. “Escobedo había sido encargada de hacer la selección mexicana para la Bienal y decidió convocar a grupos en lugar de individuos e invitó a cuatro recientemente constituidos –Suma, Proceso Pentágono y Tetraedro– a presentar su trabajo”.⁸⁵

Proceso Pentágono llevó instalaciones conceptuales de tema político. Suma operó con piezas que reflejaban el trabajo que realizaban en las calles de la ciudad. Y Tetraedro presentó una escultura, bajo la dirección de Sebastián.

Álvarez Mantecón hace un análisis detallado sobre el surgimiento, las formas de organización y la producción de los Grupos independientes del arte, que se sumaron a la

⁸³ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. (México: UNAM/Turner, 2007), p. 196

⁸⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. (México: UNAM/Turner, 2007), p. 196

⁸⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. (México: UNAM/Turner, 2007), p. 196

práctica artística disidente a finales de la década de los 70, determinando con sus acciones y propuestas una era discrepante en el quehacer del arte en México.

Para muchos de los artistas involucrados el trabajo colectivo era más un problema a desarrollar que una receta a seguir. Había un aprendizaje de las técnicas, pero también una profunda discusión en torno a la obra. Así, la organización grupal se convirtió en una posibilidad de romper con valores artísticos y modelos convencionales. Para una generación muy extensa, el trabajo colectivo implicó un intenso aprendizaje teórico, técnico y conceptual. [...] Aunque sin duda la principal aportación del trabajo conjunto fue la práctica de una libertad sin la cual no hubieran tenido el afán de crear un arte nuevo, con nuevos públicos y nuevas formas de recepción.⁸⁶

Víctor Muñoz junto con Carlos Fink y José Antonio Hernández Amezcua —a quien se sumaría luego Felipe Ehrenberg— fundó Proceso Pentágono en 1977, con el objetivo de participar en la X Bienal de Jóvenes en París.

Sin embargo ya desde 1973 —luego de su experiencia en el Movimiento Estudiantil de 1968— Muñoz había iniciado un proceso de distanciamiento con lo que consideraba “formas convencionales de la pintura”. Entrevistado para esta investigación el artista recuerda que “navajeaba” las telas, las dejaba caer y usaba objetos en el piso.

“Aquello lo vio Raquel Tibol y le interesó mucho. Me invitó a mi y a otros amigos, a una exposición de jóvenes, en el Palacio de Bellas Artes. Yo llevé mis cosas. Uno de mis profesores, al ver mi propuesta, me jaló y me dijo: Oye, Víctor, esto no es lo que te enseñamos. Yo le respondí: No, pero tango cinco años trabajando por mi cuenta. Él maestro fue tajante: ¡Esto es basura! Yo no me intimidé y reviré: ¡Sí, es basura, estoy trabajando con basura!”, rememora el artista. A Víctor Muñoz le interesaba lo que él llama “hecho cognitivo”, es decir aquello que permite la comunicación en la confluencia de diferentes lenguajes.

Del Movimiento Estudiantil de 1968 la generación del Muñoz heredó la necesidad de la producción colectiva. Leían a Louis Althusser, Adolfo Sánchez Vázquez y, de manera muy cercana y directa, eran formados por Alberto Híjar. “Teóricos que nos

⁸⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Editado por Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina. (México: UNAM/Turner, 2007), p. 198

dotaron de herramientas y elementos de pensamiento que nos permitían abordar el trabajo a partir de la colectividad y no desde la creación individual”.

Con los Grupos Independientes surgió la necesidad de otros públicos, de otros circuitos, de otros lenguajes y de otras intenciones en la creación, que no tuvieran como propósito la eternidad, ni el objeto de museo, tampoco perseguían la fama ni el éxito de mercado.

El Grupo Pentágono, al que estaba adherido Muñoz, trabajó al amparo de sindicatos, asociaciones de colonos y de escuelas públicas. “Entendíamos la práctica artística como resultado de un proceso social, por eso creamos grupos de trabajo”.

En orden cronológico el artista reconoce la aparición primera del grupo Tepico Arte Acá, que surgió en respuesta a la intención del regente de la Ciudad de México de “limpiar y dar dignidad” al barrio tepiteño. “Querían acabar con las vecindades gachas y darle a esta zona urbana un aspecto moderno, bajo la idea del Conjunto Habitacional Nonoalco Tlatelolco. Como resultado de esa intención la gente, que no había sido consultada, como siempre, se empezó a organizar para oponerse al proyecto. En esa organización había arquitectos, pintores, escritores y, desde luego, vecinos. Ellos constituyeron aquel colectivo que fue un ejemplo de organización para otros artistas y comunidades”.

Nunca hubo la intención de homogeneizar la ideología política de los integrantes del grupo Pentágono. Cada uno se mantuvo dentro de la organización con sus ideas y dialogaban desde variantes de pensamiento.

Muñoz considera que este movimiento de los Grupos Independientes no era bien visto por quienes dirigían la cultura visual en México que ejercieron presión para desactivar el desarrollo de los colectivos. Pero también reconoce la lucidez de otros funcionarios que apoyaron a los jóvenes protagonistas de la producción artística alternativa.

“Los grupos independientes de todas las artes construyeron sus formas de exhibición, distribución del trabajo y de relación con la sociedad. Los grupos se salen del control institucional y permiten una reformulación de la función del arte. Por otro lado el espacio público más que una realidad fue una aspiración. Para grupos como La Perra Brava fue algo más tangible porque sus miembros sí hacían acciones con vecinos en las calles, de manera sistemática. A nosotros, por otro lado, hacer obra para movimientos sociales, apoyándolos o capacitando a sus protagonistas y, al mismo

tiempo, difundir nuestras obras en lugares no convencionales, nos permitió establecer relación con públicos no convencionales”.

En las exposiciones de los Grupos Independientes el público lo conformaba la familia tradicional mexicana, el obrero, la ama de casa, “gente con la que convivías todos los días, sin importar si venían de la Portales o de Polanco.

A la distancia Víctor Muñoz ve aquella experiencia como una utopía: “hubo intentos, trabajos y logros; pero también experimentamos la regresión. Tuvimos que reconocer el fracaso porque, al menos en los grupos de artes visuales, no se logró la universalidad de una actitud colectiva en la creación. Finalmente fuimos resultado de una necesidad de generar y construir sentido a nivel social, y en lo artístico buscamos nuevos lenguajes que convivieran en un mismo espacio como reflejo de la inconformidad frente a las relaciones sociales desiguales”.

Es en este contexto y bajo esta actitud artística disidente es que nacen también los grupos independientes de danza a finales de la década de los años 70 y tienen una explosión en los 80. De la misma manera que los artistas visuales los de la danza tenían inquietudes críticas frente a las formas tradicionales de la creación.

Los grupos independientes de danza participaron de aquel momento de fractura, y dieron pasos enormes hacia una democratización de su quehacer. Persiguieron nuevas formas de relación con el poder, los públicos y el espacio urbano; quisieron recuperar la plaza pública para las reflexiones sobre asuntos pertinentes tanto en el ámbito político, como social e íntimo.

Desde esta perspectiva podemos entender la desbandada en 1977 de jóvenes bailarines y coreógrafos de la escuela de Guillermina Bravo. Artistas noveles que buscaban crear un proyecto para desarrollar sus inquietudes sin la autoridad militar de un director. Con la creación de Forion Ensamble se dio nacimiento a un movimiento independiente en el quehacer coreográfico, que vio frutos de manera prolífica en los años 80.

Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Lidya Romero, Rosa Romero, Jesús Romero y Jaime Blanc se alzaron como una alternativa a los “discursos institucionalizados” de las compañías subsidiadas y replantearon el quehacer del cuerpo sintiente en la escena contemporánea.

Fue el primer grupo desafiante, en términos formales, cuya aparición en el entramado de la escena coreográfica provocó inquietud entre los defensores de la danza

moderna y, desde luego, la antipatía de Guillermina Bravo, en aquel momento la figura que sostenía el *status quo* de la danza institucionalizada de México.

De la rebeldía de los bailarines de Forion Ensemble hay versiones varias. Desde las anecdóticas que recuerdan cómo Guillermina Bravo les advirtió que fracasarían, hasta la de los entonces jóvenes, quienes aseguran que su salida de BNM se debió al deterioro del proyecto artístico de la matriarca de la danza.

La “maldición” de Bravo no amedrentó, como lo prueba la propia historia, a los bailarines de Forion Ensemble, que no sólo consolidaron su agrupación y propuesta artística, sino desestabilizaron el estado de la danza convencional que había prevalecido desde el nacimiento de la danza moderna como una proyección una política cultural del Estado mexicano.

Como ocurrió con artistas de otras disciplinas los coreógrafos y bailarines encontraron en la Universidad Nacional Autónoma de México un espacio para llevar a cabo su movimiento y experimentación. Fue en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura en donde Forion Ensemble realizó su primera temporada, llamando la atención con un cartel en el que aparecía un chango con una torta y un refresco, en una clara referencia irónica de la sentencia de Bravo, quien les habría dicho que fuera de BNM estarían destinados a comer tortas y refresco Pascual.⁸⁷

En el programa de mano de la primera temporada⁸⁸ de este grupo en aquel emblemático recinto universitario se utilizó la fotografía —tomada por Roberto Aguilar— (fig. 38), en donde los bailarines y coreógrafos aparecen en una miscelánea comiendo tortas y bebiendo refresco Pascual. La fotografía en sepia fue un mensaje desafiante a la figura autoritaria de Bravo, así como a las instituciones oficiales.

⁸⁷ En marzo de 1982 el gobierno decretó un aumento a los salarios del 10, 20 y 30%. La mayoría de las empresas acataron esa disposición presidencial, no así el dueño de Refrescos Pascual, quien se negó a otorgarles el aumento. Ante esa negativa, un grupo de obreros de Pascual acudieron a las oficinas del Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT). Los trabajadores decidieron irse a huelga, parando las dos plantas el 18 de mayo de 1982. Como respuesta a esta acción, el 31 de mayo, el dueño se presentó en las instalaciones de Planta Sur dando órdenes a su gente de disparar para romper la huelga, asesinando a dos trabajadores y dejando heridos a otros 17. Demetrio Vallejo, dirigente del PMT, planeó las acciones a seguir, guió a los asesores y al Comité de Lucha. Hubo momentos clave durante el movimiento de huelga: la toma de las oficinas del séptimo piso de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje; la obtención de la titularidad del Contrato Colectivo de Trabajo, quitándole a la Confederación de Trabajadores de México (CTM) el reconocimiento legal de la huelga del 24 de mayo de 1983 y, finalmente, el triunfo del movimiento de huelga. (Fuente: Cooperativa Pascual).

⁸⁸ El programa estuvo integrado por las obras: “Dueto para Sally” y “Jesús”, de Jaime Blanc; “Cuarteto”, de Jorge Domínguez; “Estío”, de Jesús Romero; “Pendular” y “Arena”, de Eva Zapfe; y “Proposición”, de Lidya y Rosa Romero, así como “Derrumbe”, cuya autoría quedó en la incertidumbre, pues el grupo decidió que aparecería como “de los bailarines: cualquier miembro de la compañía”.



(Fig. 38) Sentadas a la mesa de izquierda a derecha: Lidya Romero, Sally Margilis, Eva Zapfe (1955-1983) y Rosa Romero. De pie: Jorge Domínguez, Bernardino Gómez, Jesús Romero, “una novia de Jesús”, Jaime Blanc y el dueño de la tortería. Imagen emblemática, en la que el grupo de bailarines reta al sistema, representado por su ex maestra, la coreógrafa Guillermina Bravo, directora de Ballet Nacional de México. Fotografía: Roberto Aguilar, 1977.

Otros grupos nacieron con la misma intención de dislocar el discurso coreográfico y buscar una identidad a su quehacer colectivo. Más allá de la calidad de las agrupaciones lo que caracterizó a aquella generación fue la diversidad de propuestas. Cada grupo podía ser claramente identificado porque su propuesta temática, de movimiento y uso de recursos eran diferentes de uno a otro de los colectivos dancísticos.⁸⁹

Marco Antonio Silva, Raúl Parrao, Cecilia Appleton, Arturo Garrido, Cecilia Lugo, Miguel Ángel Díaz, Laura Rocha, Miguel Mancillas, Adriana Castaños y Alejandro Schwartz son los nombres de bailarines y coreógrafos que se apropiaron de la escena contemporánea de la danza ochentera. Los aglutinaba el deseo de generar propuestas a contracorriente, crear una corporalidad que desafiara el canon de belleza tradicional para la danza y echaban mano de todo tipo de recursos subvirtiendo las fronteras de los lenguajes artísticos. Una tendencia general del arte de la época.

⁸⁹ En la década de los 80 surgen los grupos Contradanza, Contempodanza, Barro Rojo Arte Escénico, Ballet Danza Estudio, UX Onodanza, Asaltodiario, Andamio, Utopía, Módulo Danza Contemporánea, Nucleodanza, Sinalodanza, Arte Móvil Danza Clan y Paralelo 32. Estas agrupaciones transformaron la escena dancística y abrieron nuevas rutas a la creación coreográfica.

Los grupos de danza contemporánea independiente crearon obras que se presentaron en patios, calles y escuelas, pero también —debe decirse— en los teatros de las instituciones, incluido el Palacio de Bellas Artes, el recinto legitimador de los discursos escénicos por excelencia.

Cecilia Appleton fundó el grupo Contradanza en 1983, integrado por Laura Rocha y Norma Batista. El nombre de la agrupación hacía referencia a la contracultura. Así como había un movimiento contracultural esta agrupación se proponía hacer la contradanza.

Cecilia Appleton (Ciudad de México, 1958), autora de *Camas con historias* (fig. 39 y 40), una apuesta erótica, sobre las humedades del deseo femenino en noches insomnes, para la que recreó una atmósfera onírica y usó camas como escenografía, así como de *En el nido de la serpiente* (fig. 41) —con la que ganó el Premio de Coreografía INBA-UAM-Fonapas en 1985—, en la que explota la angustia y el coraje de la mujer en proceso de emancipación, en una línea expresiva de absoluto dramatismo.



(Fig. 39) Escena de “Camas con historias”, en la que Appleton pone al descubierto los senos de la bailarina, como una forma de rebeldía y de expresión del deseo; recurso que había sido utilizado por la lucha feminista de los 60. Fotografía: Archivo Contradanza/Cecilia Appleton.

Formada en la Academia de la Danza Mexicana y en la Escuela de Martha Graham de Nueva York (1980), Appleton se interesó por reformular el discurso

alrededor de la condición femenina, en el marco de una sociedad machista y patriarcal. Su obra denunció la opresión de la mujer, la objetualización del cuerpo femenino, y reflexionó sobre el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos y deseos.



(Fig. 40) La mujer como protagonista de la experiencia erótica en “Camas con Historias”, con el grupo Contradanza. Fotografía: Archivo Contradanza/Cecilia Appleton.

La coreógrafa exploró las emociones de la mujer de su tiempo, repensó el discurso del feminismo de los 60 y puso en el centro de la discusión las contradicciones de la condición femenina. Como los colegas de su generación trabajó con la idea de “solidarizarse con la sociedad y no hacer un arte individualista”. No lo sabía pero traía desde Nueva York la vena de la danza posmoderna. Por eso sus obras gozaron de libertad creativa.

Contradanza adoptó, al menos en el discurso, la estructura horizontal en su organización. En ella todos los integrantes tenían voz y voto en la toma de las decisiones tanto de operación como creativas. Un momento idílico, pues como veremos más adelante, el sueño no se cristalizaría, toda vez que la mayoría de los colectivos terminaron por operar con estructuras verticales, en donde predominaba la figura de su fundador, tal como ocurría en las compañías subsidiadas a las que repelieron.

Sin embargo es innegable el avance de la posmodernidad en la danza mexicana, provocando un abanico amplio de propuestas, la apertura en el uso de recursos escénicos y la reconfiguración del espacio para el arte coreográfico. Cecilia Appleton

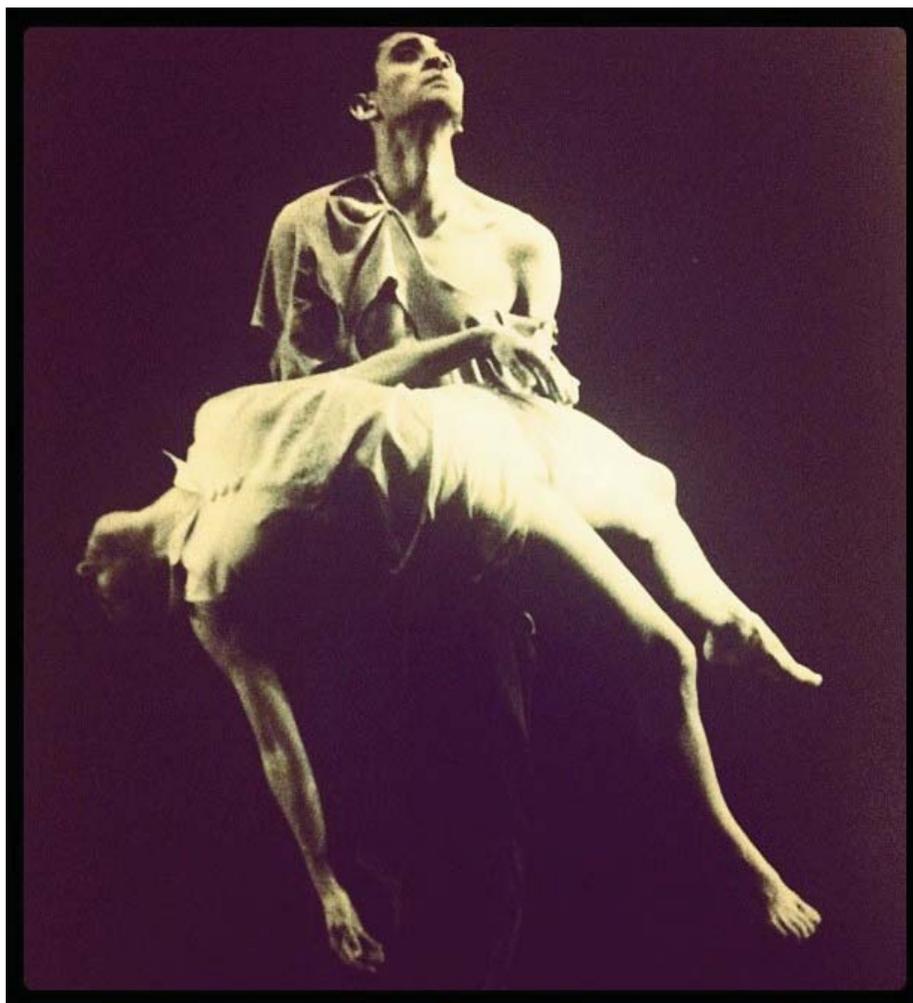
anota que: “Queríamos romper con la llamada época de oro de la danza mexicana. Sin embargo yo nunca me sentí caudillo del movimiento. Había trabajado mucho con Waldeen⁹⁰, quien me inculcó la pasión por el arte dancístico. A ella le tocó construir un espacio para la danza, que no había, y curiosamente lo formó a partir de un fuerte nacionalismo. Mi generación abrevó de eso, pero también tenía ante sus ojos a maestros disidentes como Miguel Ángel Palmeros y Mirta Blostein, quienes decían todo el tiempo: busquen en su interior, eso que ocurre dentro del individuo puede ser universal”.⁹¹

El movimiento de danza independiente fue un quiebre de la uniformidad estética de las décadas anteriores, así como un desafío permanente en relación con las posibilidades expresivas del cuerpo, del movimiento, de la tecnología y de los espacios no sólo para la representación sino como elemento expresivo de la obra.

En esta nueva vertiente no cabía la posibilidad de confundir a Barro Rojo Arte Escénico con Cuerpo Mutable, o no identificar a Contradanza, UX Onodanza y Utopía-Danza Teatro. El crisol era amplio pero la definición estética de cada agrupación fue única.

⁹⁰ Waldeen von Fakestein (Dallas, Texas, 1913-Cuernavaca, Morelos, 1993), es fundadora del movimiento de danza moderna en México, con un enfoque nacionalista.

⁹¹ Entrevista con Cecilia Appleton, realizada por Juan Hernández, en la Ciudad de México, el 7 de mayo de 2015.



(Fig. 41) Escena de la obra “En el nido de la serpiente”, Premio de Coreografía INBA en 1985. En la foto los bailarines Cecilia Appleton y Óscar Velázquez Guerrero. Fotografía: Gloria Minauro. Archivo: Contradanza/Cecilia Appleton.

¿Qué independencia?

Las versiones de los protagonistas del movimiento de danza contemporánea independiente de los años 80 en relación con la independencia como elemento de identidad tiene sus variantes.

En un primer nivel de lectura autonombrarse “grupos independientes” tenía como objetivo tomar distancia de las instituciones. Los jóvenes establecieron una forma de organización que intentó ligarse a la sociedad en la que buscaron el apoyo para sus proyectos. Aquel anhelo no pudo concretarse. Desde su nacimiento los grupos gozaron del apoyo de las direcciones de cultura del IMSS, el ISSSTE, del entonces Departamento del Distrito Federal y de Fonapas.

Francisco Illescas —bailarín y coreógrafo del grupo Barro Rojo Arte Escénico— concibe la independencia no como la renuncia a recibir subsidios del INBA, sino la consolidación de los proyectos de manera autofinanciable. Así marcaba su distancia de Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio y Ballet Independiente.⁹²

En cambio para los integrantes de Forion Ensemble lo esencial era insertarse en el campo de trabajo con un proyecto artístico propio, pero sin renunciar a los incentivos del Estado mexicano para la creación artística. La independencia para ellos no era económica, sino creativa.

Jorge Domínguez, uno de los fundadores de Forion Ensemble, trabajó en la oficina de la Escuela de Nikolais, en Nueva York. En aquella estancia adquirió las herramientas para convertirse en un probado promotor y su instinto político se agudizó. “Nos dimos cuenta que todo era política, que hasta para ganar un premio tenías que acercarte a los jueces y convencerlos de tu propuesta. En un concurso en Francia nosotros ganamos una mención porque la negocié con el director del Festival, pero todos los premiados lo habían hecho”, reconoce.⁹³

Vista de manera crítica, en un replanteamiento actual de aquel momento, la independencia fue más un recurso retórico, que una realidad. Lo que deseaban los coreógrafos ochenteros era legitimarse y abrirse un espacio en el medio cultural mexicano.

Arturo Garrido (fig. 42), ecuatoriano exiliado en México, tras sufrir persecución en su país en la época de la dictadura militar, radicalizó el discurso democratizador de las estructuras organizativas de los grupos dancísticos. Es autor de las obras “El camino”, “Y amanecerá”, “Aztra” y “El ritual de la ponzoña” (fig. 43).

Ninguno como él se ligó a organizaciones sociales, a las que acompañó en sus luchas políticas frente a las instancias gubernamentales. Pese a su postura radical reconoce que el movimiento de danza contemporánea independiente de los 80 tuvo vinculación estrecha con el Estado.

⁹² Entrevista con Francisco Illescas, realizada por Juan Hernández Islas, en la Ciudad de México, el 14 de marzo de 2015.

⁹³ Entrevista con Jorge Domínguez, realizada por Juan Hernández Islas, en Tijuana, Baja California, el 22 de septiembre de 2015.



(Fig. 42) Arturo Garrido, coreógrafo ecuatoriano, con una postura de izquierda radical. Foto: Archivo Arturo Garrido Puga.

En el testimonio que recogimos para esta investigación, el ecuatoriano señala que los grupos independientes: “dábamos funciones en el Teatro de la Danza del INBA, estábamos conectados con el ISSSTE-Cultura y el departamento de cultura del IMSS. Es decir, la relación con las instituciones siempre existió”.⁹⁴

Garrido fundó el grupo Barro Rojo Arte Escénico en el seno de la Universidad de Guerrero. Su compañía acompañó la marcha que miembros de la casa de estudio realizaron a la Ciudad de México, cuando el gobierno federal cortó los recursos para la universidad.

Ya instalado en la capital del país Barro Rojo se relacionó con el Frente Popular Francisco Villa, organización con la que quiso concretar el proyecto de fundar una comunidad de artistas en Iztapalapa. La iniciativa no se realizó debido a la oposición de los miembros de su compañía, lo que significó un momento de ruptura en el seno del colectivo artístico.

⁹⁴ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 13 de abril de 2015.



(Fig. 43) “El ritual de la ponzoña”, de Arturo Garrido. Danza que se baila en las calles. En la imagen, interpretada por su grupo Proyecto Coyote. Foto: Archivo Arturo Garrido Puga.

Garrido es consciente de que la independencia anhelada era de postura. “Quienes nos definíamos como independientes éramos grupos que habíamos adoptado posiciones contestatarias, posiciones críticas frente al Estado. Muchos de aquellos grupos participábamos en mítines, en las marchas del CEU (Consejo Estudiantil Universitario), en las de los maestros, en las manifestaciones que se produjeron tras el conflicto electoral en 1988. El grupo más activo fue Barro Rojo debido a que se originó en las calles. La primera temporada que hicimos fue en la marcha de Guerrero a México, dando funciones en los pueblitos, en 1982. Ese era el concepto de independencia: de conciencia y de una libertad para asumir posturas críticas”.⁹⁵

Laura Rocha (Ciudad de México, 1962) figura en la pléyade de coreógrafos y bailarines que despuntaron en los ochenta. Formada en la Academia de la Danza Mexicana del INBA, así como en el Centro Superior de Coreografía (Cesuco), también se fue a Nueva York a estudiar danza con una beca de esta última institución.

Junto con Cecilia Appleton fue fundadora del grupo Contradanza y posteriormente se unió a Barro Rojo Arte Escénico, agrupación que dirige a partir de 1994. Miembro de aquella generación de bailarines a quienes el crítico de danza Carlos Ocampo llamó “los cachorros de la danza”, Rocha también tuvo contacto con la danza posmoderna estadounidense.

La también maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA asienta que en aquella época “nos conjuntamos varios jóvenes con una ideología muy definida y un planteamiento estético delineado”. La declaración de

⁹⁵ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 13 de abril de 2015.

Rocha sin embargo puede no ser fiel a lo que realmente ocurrió, toda vez que la estética de estos creadores estaba en construcción y aún no tenían una idea clara del rumbo que tomaría su expresión artística.

Quizá lo que sí tenían era empuje, pasión y ganas de aprender de lo que ocurría en el mundo. Salieron de México y también fueron a ver a las compañías extranjeras que se presentaron en el Palacio de Bellas Artes y en el Festival Internacional Cervantino. Discutieron sus propuestas bajo una ideología de izquierda, a la que identificaban con el proceso democratizador que urgía en el país, pero aún en aquella época trabajaron más con ideales que con un modelo consciente en relación con su quehacer.

Tuvieron que abrirse espacio y adaptarse a la política cultural. Generaron nuevas estrategias para legitimar sus discursos artísticos, pero no pudieron erradicar la dependencia que tenían del Estado mexicano.

Estaban dispuestos a presentarse en cualquier espacio, en condiciones que, incluso, no eran las propicias para la danza; es decir sin iluminación, ni piso de linóleo, ni una producción de vestuario o maquillaje. En gran medida a eso se debió que salieran a las calles para encontrarse con un público, que no era el que asistía con regularidad al teatro. Mientras esto ocurría, líderes como Arturo Garrido reunía a los miembros de su compañía Barro Rojo, entre quienes estaba Laura Rocha, para darles nuevos enfoques respecto de la danza. La creadora recuerda aquellas reuniones como “asistir a una clase”.

Margarita Tortajada, investigadora del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información de la Danza “José Limón” del INBA, ha señalado que la de los 80 fue una época descollante en el quehacer coreográfico porque “contribuyó a la difusión de esa actividad, a la obtención de reconocimiento social como arte y profesión, a la consolidación y diversificación del campo dancístico, al surgimiento de nuevas técnicas y propuestas coreográficas y pedagógicas, y que, además, se convirtió en un espacio de expresión artística y política de una nueva generación de hacedores de la danza escénica mexicana”.⁹⁶

De esta generación también se ocupó el crítico Carlos Ocampo (Ciudad de México, 1954-2001) quien en el libro *Cuerpos en vilo* hizo un esbozo del fracaso de los

⁹⁶ Margarita Tortajada, “La danza contemporánea mexicana. Bailan los irreverentes y audaces”, Revista Casa del Tiempo, Volumen VIII, Número 95-96 (diciembre 2006-enero 2007), 73.

grupos de danza contemporánea independiente de los 80, a cuyo movimiento llamó “un experimento”. Ocampo escribió que:

Si en un principio apostaron todo su entusiasmo y su tiempo a la experiencia gozosa de la colectividad donde el amor, la amistad y las coincidencias vocacionales y estéticas desembocaron en magníficas obras comunes y los talentos múltiples se amalgamaban sin dificultad, porque entonces todos eran uno solo y disponían de intereses cohesionados; hoy, diez años después del experimento comunitario, se desbarrancan en los abismos del aislamiento y del individualismo propio de los noventa.⁹⁷

Los jóvenes coreógrafos y bailarines de los 80, agrupados en torno a aquella utopía de la rebeldía y la adopción del “colectivo” para enfrentar las estructuras autoritarias de la propia tradición de la danza y de sus maestros, así como del autoritarismo de las instituciones culturales, se colocaron en contra de su pasado inmediato, al que consideraron el signo de todos los males de su profesión.

Ocampo denomina a ese pasado de la danza como la “vuelta siqueriana ruta única” que provocó en los noveles coreógrafos y bailarines una adhesión al uso de nuevos recursos teatrales, que estuvieron vetados por la escuela de la danza moderna durante medio siglo en México. Añade el crítico:

Se carcajearon del rigor técnico y dieron rienda suelta al saqueo de los arcones teatrales: con tantos recursos inutilizados hasta entonces para qué empeñarse en lo ya conocido; se apropiaron de telas enormes; usaron ropa de mezclilla, camisetas de algodón y pantalones guangos; se encueraban a diestra y siniestra; mojaban su cabello en tinajas llenas de agua y pétalos de rosa; se hacían trajes y faldas con rollos de papel higiénico; aventaban condones al público o le arrojaban cubetas de agua sin que éste chistara; se ajustaban ropas como de revista de modas; hablaban sin cesar en el escenario —a veces se entendía lo que decían, a veces no; poco importaba ya que el

⁹⁷ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Colección: Periodismo Cultural, 2001), 19.

objetivo de sus murmullos consistía en afianzar una emoción a partir del grano de la voz.⁹⁸

Aunque enarbolaron una forma de organización democrática muy pronto se delinearon las figuras de los líderes, los más preparados o con mayor talento que impusieron su visión artística.

Los grupos de danza contemporánea independiente volvieron a mirar la cultura popular, sus obras estaban saturadas del espíritu urbano de las calles de México, de su colorido, de los modos de andar de la gente común; buscaron –sin volver al nacionalismo- una identidad propia para la danza mexicana.

Regresaron a los temas sociales, tomaron los espacios públicos y tuvieron a un público que acudió a verlos conmocionado por aquellos atrevimientos. “Probaron todo con tal de aliviar su urgencia expresiva”, afirma Carlos Ocampo en su ya paradigmático libro.

La crítica de danza Patricia Cardona ha llamado a esta generación de creadores como “los irreverentes” de la danza contemporánea. Y los define como “jóvenes coreógrafos (que) se replantean el misterio de la identidad mexicana. Su búsqueda, sin embargo ya no está en la inspiración folclórica, ni en la épica de los años revolucionarios, sino más atrás: en el hieratismo prehispánico, por un lado, y en la danza popular urbana por el otro”.⁹⁹

Quizá Cardona fue demasiado entusiasta al considerar la profundidad de la tradición en la que abrevaron los coreógrafos y bailarines de los ochenta. El “hieratismo” prehispánico, al que hace alusión la crítica, no asoma por ningún lado en las obras de los grupos independientes, quienes estaban más cerca de la expresión posmoderna de la danza estadounidense que de las culturas precolombinas; lejos de ser hieráticas sus obras jugaron con un gran dinamismo urbano y apuntaron hacia una actualización del lenguaje de la danza contestataria que rayó, en algunos casos, en lo propagandístico.

Los creadores ochenteros sumaron a su expresión movimientos de la danza popular urbana. No había motivo para desdeñar ningún tipo de código de movimiento,

⁹⁸ Carlos Ocampo, *Cuerpos en vilo*, (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Colección: Periodismo Cultural, 2001), 23-24.

⁹⁹ Patricia Cardona, “La Danza Contemporánea en el ojo del huracán”, *Danza contemporánea en México*, (México: Conaculta/INBA, 1993), 10.

en ese momento todas las formas de moverse eran validadas, incluso las marginales, las de los chavos banda, los punk o los que acudían a bailar a las tocaditas electrónicas.

Movimientos de capoeira, de karate o de yoga se sumaron a las contracciones, el *release*, el *contact*, el alto impacto o la danza aérea. Esta libertad para moverse sin modelo preconcebido fue una de las características de los profesionales de la danza de los 80.

Todo este empuje se desbordó. La capital del país dejó de ser suficiente para su manifestación. En San Luis Potosí surgió entonces un festival de danza, que se convertiría en punto de reunión de la comunidad dancística nacional y latinoamericana, así como un escaparate para las nuevas voces del quehacer coreográfico.

La bailarina Lila López¹⁰⁰ fundó el Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí en 1981. Este encuentro se convirtió en el más importante de América Latina. Hasta aquella ciudad llegaron no sólo grupos de México, también de otras partes del mundo. Funcionó como epicentro y catalizador de la energía creativa coreográfica y desplazó, de alguna manera, al entonces Distrito Federal, como la capital de la danza en el país. Era, decía el crítico y promotor cultural Carlos Ocampo, “el festival de todos”.

La idea de López era generar una cultura de la danza, abrir un espacio para el diálogo y el intercambio creativo, al que eran convocados creadores, críticos, periodistas y público.

En este festival se premió a los mejores bailarines y bailarinas, a la coreografía más sobresaliente, el público votaba al salir de cada función para elegir a la mejor obra, los fotógrafos participaron en un concurso de foto de danza, y los periodistas en un premio a la mejor nota del festival.

Por las mañanas se realizaban mesas de reflexión en las que participaban coreógrafos, bailarines, periodistas, críticos y funcionarios. Ocurrían acaloradas discusiones en relación con las obras presentadas la noche anterior.

Dentro de este festival se presentaron las primeras publicaciones del Centro Nacional de Documentación e Información de la Danza “José Limón” del INBA; ahí

¹⁰⁰ Lila López nació en la Ciudad de México, el 8 de julio de 1933 y falleció en San Luis Potosí, el 10 de octubre del 2001. Hizo estudios en la Escuela de Martha Graham y con el japonés Yeichi Nimura en el Ballet Arts Studio del Carnegie Hall. En México fue alumna de David Wood, Xavier Francis, Waldeen, Guillermo Arriaga y del Ballet Nacional de México. Practicó danza española con Óscar Tarriba. Formó parte del Ballet de Bellas Artes, en 1969. En 1961 compuso “Rebozos”, su coreografía más conocida. En 1964 fundó el Ballet Provincial de San Luis Potosí, con el que realizó una gira por Estados Unidos. Con apoyo de Amalia Hernández, viajó en 1975 a Nueva York para estudiar coreografía con Alwin Nikolais. Realizó 63 coreografías, entre las que resaltan: “Tianguis” (1961), “Huapango” (1963), “Aranzazú”, (1964), “Janitzio” (1965), “Cactus” (1984) y “El nacimiento de la muerte” (1989). En 1993 recibió el Premio Nacional de Danza “José Limón”.

también se fraguaron algunas revistas especializadas en danza, hoy desaparecidas, como Zona de Danza, bajo la coordinación editorial del crítico Carlos Ocampo.

El encuentro potosino organizó coloquios en los que se abordaron temas referentes a la creación coreográfica, la difusión, la formación de públicos y las políticas culturales. En ellos participaron creadores, críticos, investigadores, periodistas, funcionarios e intelectuales, entre quienes resaltó Carlos Monsiváis.

En el libro *Memoria de una utopía. El festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, el autor Carlos Ocampo consignó que:

A partir de 1981 el país dispuso de un espacio inédito hasta entonces para promover, en muy diversos niveles, esa compleja y polémica forma artística que conocemos como danza contemporánea. El nacimiento del Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí respondió, en el campo de la voluntad individualizada, al tesón indoblegable de Lila López. De manera complementaria, la idea fructifica, además, al encontrar un ambiente propicio. Este entorno se caracteriza por un cambio en los hábitos que conforman la cultura del cuerpo, transformada radicalmente a partir de los años sesenta, y vuelta una realidad insoslayable en los decenios posteriores.¹⁰¹

El gran dinamismo que se vivió en aquella década fue memorable en la historia de la danza escénica de México. Los grupos nacientes tuvieron logros, fracasos, proyectaron creadores que dejaron huella, agruparon al gremio de la danza para fortalecer su voz frente a la política cultural del Estado con miras a obtener apoyos y espacios, lo que vino a contradecir la retórica de su condición como independientes.

Hicieron suyas las posturas estéticas de figuras como Merce Cunningham, quien creía en el poder creador del intérprete, tal como lo expresaría posteriormente en *El bailarín y la danza*¹⁰², empoderando al intérprete de danza contemporánea por encima del ejecutante de ballet que, de acuerdo con Cunningham, era utilizado como un instrumento sin vida, sueños y necesidades expresivas propias.

¹⁰¹ Carlos Ocampo, *Memoria de una utopía. El festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*, 17. (México: Conaculta/Gobierno de San Luis Potosí, 2001).

¹⁰² Merce Cunningham, *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*, traducción de Helena Álvarez de la Miyar, (Barcelona: Global Rhythm, 2009).

El concepto de Cunningham hallaría tierra fértil en la generación ochentera de creadores de danza contemporánea en México. Ese poder creativo del bailarín fue retomado en la organización de los colectivos que aspiraron a ser núcleos de organización social ejemplar en el proceso de democratización del país todo.

También en el modo de producir obras retomaron enseñanzas de Cunningham, quien creía en la invención de la obra como producto de la suma de las ideas del conjunto y no sólo como una imposición del coreógrafo. Valga decir que el creador estadounidense, al emitir estas ideas, entraba en contradicción toda vez que sus obras fueron producto de necesidades expresivas individuales.

No obstante haberse formado en la técnica clásica y posteriormente en la escuela de Martha Graham, Cunningham fue un disidente de la tradición de la danza moderna estadounidense y también del ballet, por eso afirmaba que:

En el ballet existe una especie de ideal que dicta que tienes que imitar o esforzarte por parecerle a algo, y lo mismo ocurría en la danza moderna cuando yo empecé, se suponía que todo el mundo tenía que parecerse a alguien, tener el mismo aspecto que ese modelo. Esta es una concepción de estilo que a mí no me parecía muy interesante, así que, desde el principio, intenté mirar a la gente con la que trabajaba e identificar lo que hacían y lo que podrían hacer. Por supuesto si tienes un bailarín con el brazo y la muñeca muy largo y otro sin muñeca, por así decir, no puedes pretender que los dos bailen igual, pero lo que sí puedes hacer es darles el mismo movimiento y ver cómo lo ejecuta cada uno en relación a sí mismo, a su propio ser, no cómo bailarín sino como persona.¹⁰³

Danza Mexicana, A.C., el terremoto de 1985 y la danza independiente.

En el movimiento independiente de danza contemporánea fue esencial la creación de Danza Mexicana en agosto de 1985, una asociación civil que permitió al gremio dancístico organizarse y presentarse como un bloque ante las instancias institucionales.

¹⁰³ Merce Cunningham, *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jaqueline Lesschaeve*, traducción de Helena Álvarez de la Miyar, (Barcelona: Global Rhythm, 2009), 75.

Cuando ocurrió el terremoto del 19 de septiembre de 1985, los bailarines organizados fueron los primeros en sumarse a las tareas de rescate, y posteriormente establecieron lazos con vecinos y damnificados del siniestro, organizados en la Unión de Vecinos y Damnificados “19 de Septiembre” (UVyD), considerada por los artistas como “una experiencia cultural de la sociedad civil”.

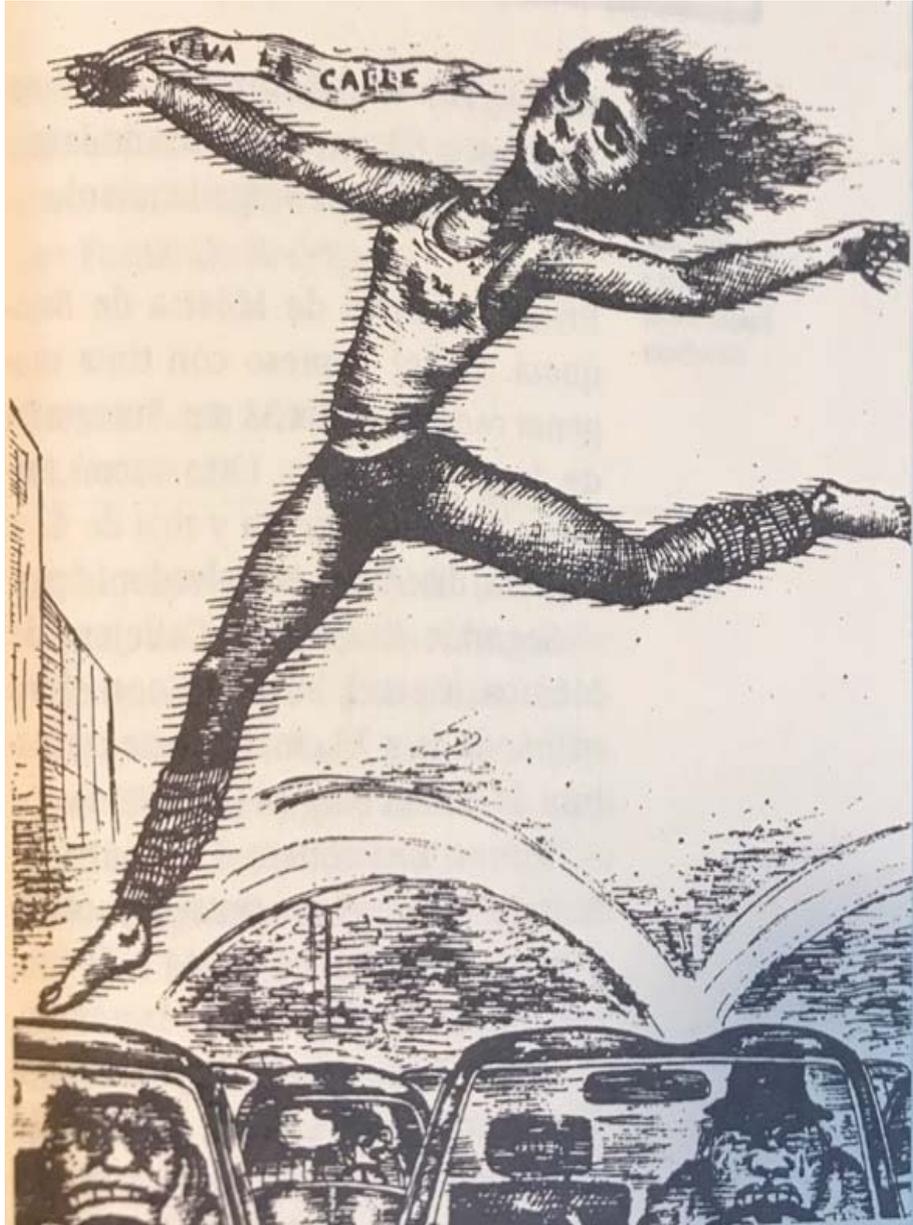
Damac, A.C. y la UVyD —a través de la Comisión Cultural— fueron dos organizaciones fundamentales en el quehacer que los bailarines y coreógrafos realizaron a partir de 1985 en campamentos, plazas públicas, escaleras de edificios y, en suma, entre los escombros de algunos edificios que habían colapsado con el temblor. (Fig. 44)

La bailarina y coreógrafa Tania Álvarez Garín, hermana del líder del Movimiento Estudiantil de 1968, Raúl Álvarez Garín, presidió Damac. Con una ideología de izquierda y combativa representó los intereses de los grupos independientes de danza frente a las instituciones, y organizó actividades artísticas en las que se pusieron en práctica nuevas formas de producción, distribución y recepción del arte coreográfico.

“Estuve en contacto con prácticamente todos los grupos independientes. Cuando ocurrió el terremoto, que nos movió a todos no sólo por la cantidad de edificios y de muertos, sino por la fragilidad frente a un hecho así, los primeros en reaccionar fueron estos grupos”, rememora Álvarez.

Recuerda aquella participación de los grupos independientes como una reacción espontánea, que fue apoyada por Damac. “La creación de Damac, A.C. fue una lucha de poder entre los creadores veteranos y los grupos independientes. Los independientes tomamos la asamblea y, aunque los maestros famosos, entre los que estaban Rosa Reyna y Josefina Lavalle, rechazaban nuestras candidaturas para el comité directivo, en votación arrasamos. Cuando ocurrió el terremoto del 19 de septiembre de 1985 una de las primeras acciones de Damac fue pedir a los grupos de danza ayudar a los damnificados. Los bailarines reaccionaron de inmediato”, asegura.

No resultó difícil convocar a los creadores jóvenes de la danza independiente, toda vez que estaban politizados y sensibilizados tanto por la herencia del Movimiento Estudiantil de 1968, como por la ideología proveniente de las luchas sociales en Centroamérica y la Revolución Cubana.

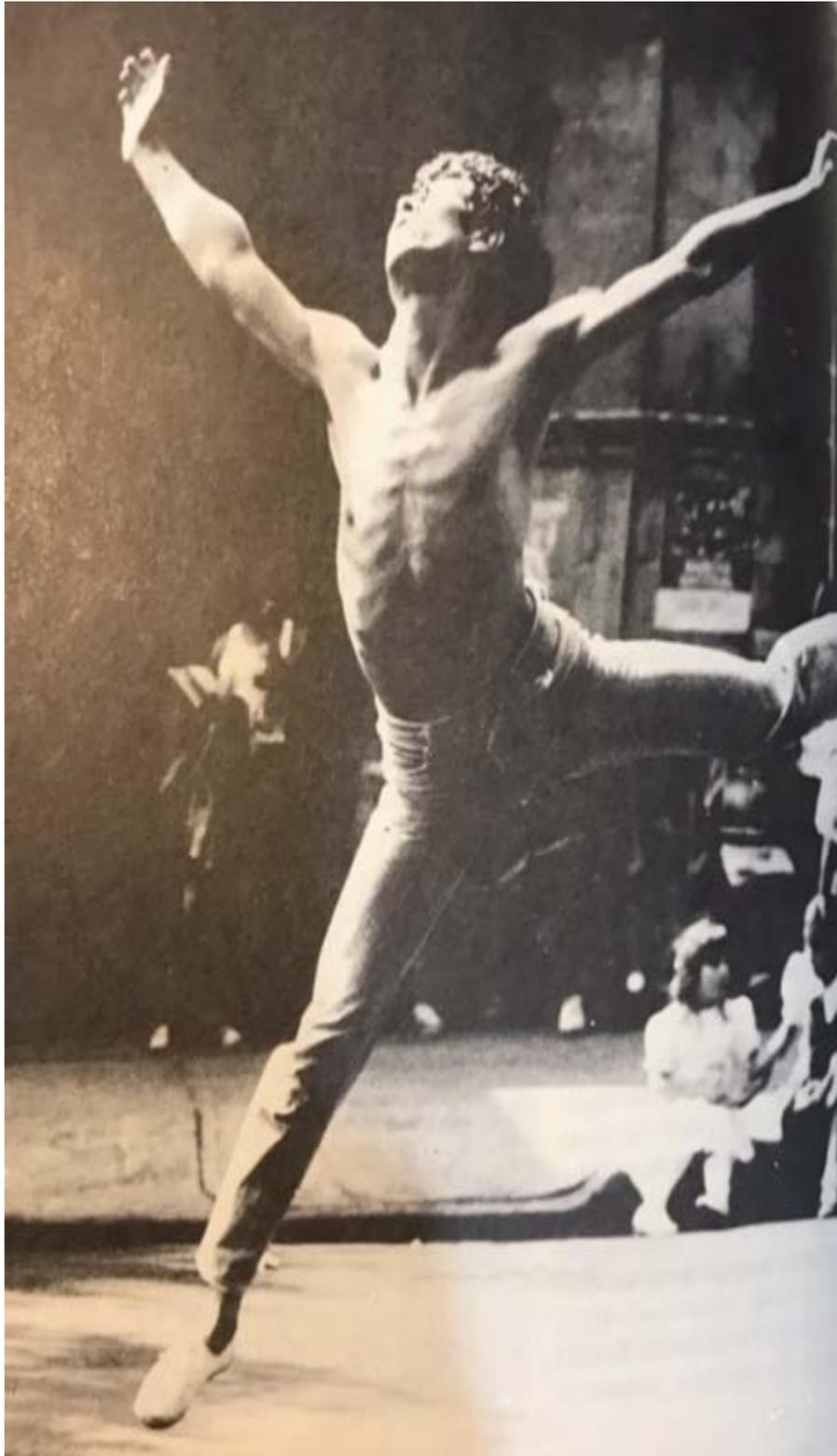


(Fig. 44) Cartel del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1987. Ilustración: Luis Fernando. Archivo: UVyD “19 de Septiembre”.

La Unión de Vecinos y Damnificados y Damac, A.C., concentraron esfuerzos en actos de solidaridad con los afectados por el sismo de 1985. A través de la Comisión Cultural se organizaron encuentros callejeros de danza, en los que participaron Barro Rojo Arte Escénico (Fig. 45), Contradanza, Utopía Danza Teatro, A la Vuelta, UX Onodanza, Asaltodiario y Taller Coreográfico de la Universidad Autónoma de Puebla (fig. 46), entre otros grupos.



(Fig. 45) Barro Rojo Arte Escénico en el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1986.
Fotografía: Jorge Izquierdo.



(Fig. 46) Bailarín del Taller Coreográfico de la Universidad Autónoma de Puebla, en el Cuarto Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1989. Foto: Arnulfo Aquino. Archivo: UVyD “19 de Septiembre”.

Mientras los vecinos organizaban albergues o preparaban alimentos para los damnificados, la Comisión Cultural convocaba a decenas de artistas (músicos, actores, poetas, bailarines, pintores), que participaron gratuitamente. También se exhibieron películas en los campamentos y, entre las ruinas, se realizaron talleres artísticos, n parte como terapia y también para consolidar la organización civil.¹⁰⁴

La UVyD nació en la colonia Roma de la Ciudad de México y luego se le sumaron organizaciones de vecinos de las colonias Doctores, Buenos Aires, Obrera, Santa María la Ribera, Juárez y Centro. La primera actividad de la Comisión Cultural fue el Cine-Club Ambulante, “que recorrió los campamentos y llamaba a la organización vecinal independiente”. Luego vinieron los festivales artísticos, alrededor de 6 domingos, en la esquina de Chiapas y Córdoba, entre otras calles y plazas.

Los vecinos se organizaron para hacer la propaganda de las actividades artísticas, así como para instalar los templetos, hacer las conexiones eléctricas y acomodar sillas —cuando las había—. En 1986 la UVyD recibió financiamiento de la Fundación Suiza de Ayuda Comunitaria y adquirió una casa en la colonia Roma en la cual se instalaron las escuelas de artes “Nahui Olin” y la Galería Frida Kahlo.

Fernando Betancourt considera que la UVyD logró “la apertura de espacios conquistados para la sociedad civil, específicamente para la expresión artística y cultural”, que fueron plataforma de expresión para muchos artistas independientes, de diferentes disciplinas, que establecieron una fuerte relación de solidaridad mutua con la sociedad civil.¹⁰⁵

Entre las organizaciones sociales, políticas y culturales que se sumaron a esta experiencia estuvieron la Unión de Vecinos de la Colonia Guerrero, Unión de Vecinos de la Colonia Álvaro Obregón, Unión Popular Nueva Tenochtitlan, Grupo Cultural de San Juanico, Organizaciones Culturales de Ciudad Nezahualcóyotl, Coordinadora de Residentes de Tlatelolco, Unión de Músicos Rupestres, Grupo de Cine Cuadro por Cuadro, Bloque Democrático de Maestros de Bellas Artes, Colectivo Zurda, Red Nacional de Publicaciones Independientes, El Juglar y Danza Mexicana, A.C.

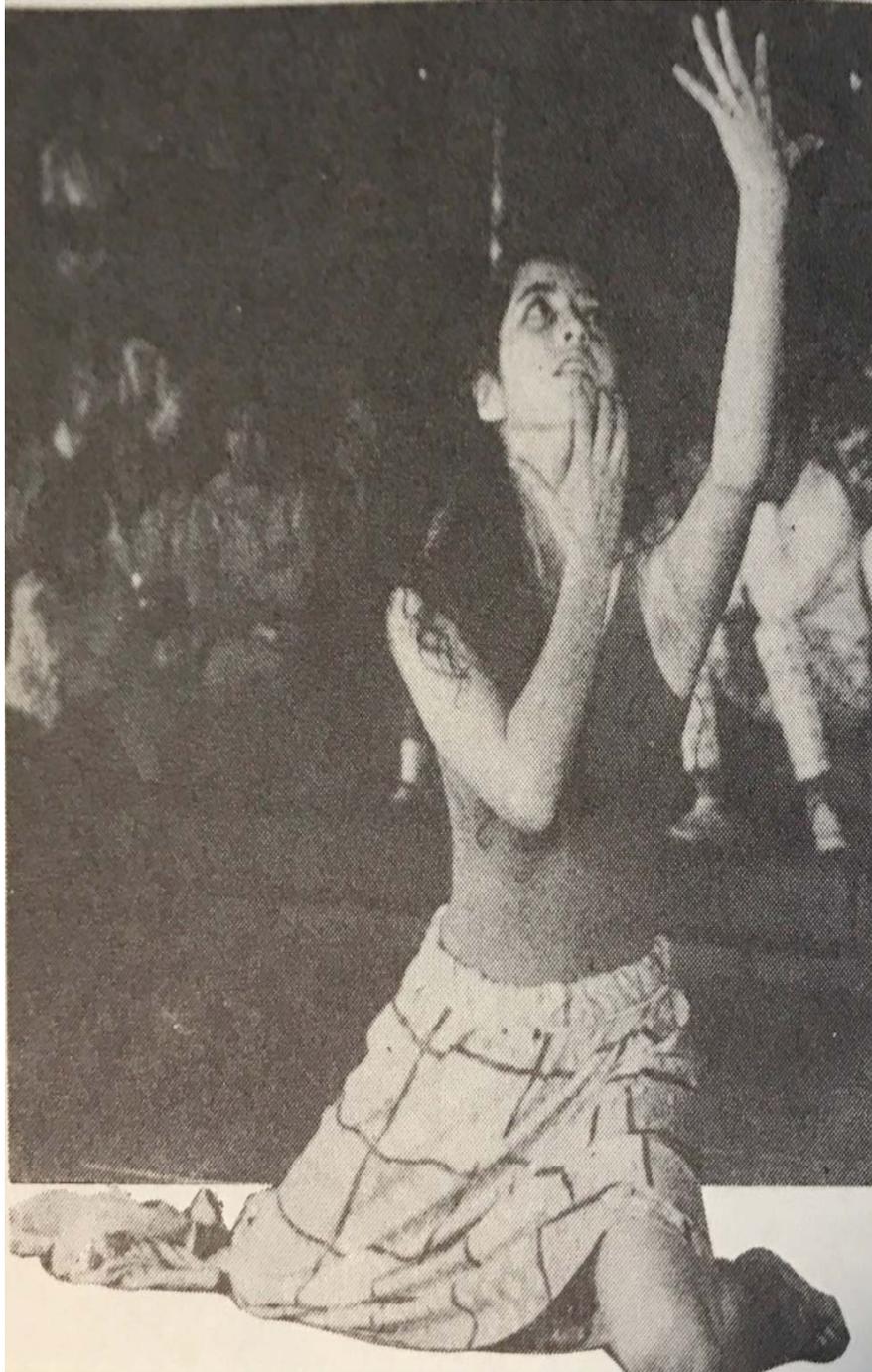
¹⁰⁴ Ignacio Betaoncourt, *Una experiencia cultural de la sociedad civil*, (México: UVyD, 1995), p. 9

¹⁰⁵ En el libro *Una experiencia cultural de la sociedad civil*, (México: UVyD, 1995), Alejandro Varas, Fernando e Ignacio Betancourt y María Raquel Huerta, dejan documentada la memoria de los trabajos realizados por la Comisión Cultural en los campamentos de damnificados. En el texto, los líderes del movimiento establecen los principios que definirán la manera en que entendieron: la cultura, lo popular, así como las contradicciones de la independencia de los colectivos artísticos. [...] algunos piensan que sólo lo autogestionario es independiente y que cualquier contacto institucional hace perder autonomía; otros se dicen independientes, pero su actividad es siempre una reproducción de los intereses del poder en turno. Para la Comisión Cultural, la independencia es la fidelidad a los objetivos propuestos, sin que la determine la obtención de apoyos institucionales o privados. No se debe olvidar que la riqueza económica la produce la población, no los empresarios ni los políticos; es el trabajo de las mayorías el principal generador de recursos[...], p. 16.

De esta experiencia Tania Álvarez recupera el impulso de la organización independiente, a partir del terremoto de 1985, que permitió también establecer relaciones artísticas en el ámbito internacional. “En 1986 hicimos el Primer Encuentro Callejero de Danza (fig. 47), al que vinieron a bailar grupos de El Salvador (fig. 48), y luego Barro Rojo se fue de gira a Centroamérica. Fue un momento de efervescencia dancística y artística, en general, detonada por el terremoto. Fue así como los grupos independientes de danza se involucraron más en los movimientos sociales”.



(Fig. 47) Primer Encuentro de Danza Contemporánea, 1986. Compañía Estatal de Danza Contemporánea.
Foto: Alejandro Carrillo.



(Fig. 48) Grupo Evolución, de El Salvador, en el Tercer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1988. Foto: Jorge Izquierdo.

En opinión de la también bailarina y coreógrafa la experiencia en las calles cambió el lenguaje artístico de la danza contemporánea. “Se transformó el vestuario, ya que no podías bailar sobre el cemento vistiendo mallas. Los intérpretes usaron botas, *jeans*, playeras de uso rudo y cotidiano. Todo eso lo exigía el espacio público, el cual

tuvo una dimensión diferente tanto para los artistas, como para los espectadores. Fue el espacio de la creación, de la reflexión y de la participación política”.

El terremoto de 1985, las organizaciones vecinales y la de los bailarines conformaron un crisol que estableció un ambiente propicio para la creación de los colectivos. Fueron las organizaciones civiles las que apoyaron la producción de los grupos independientes de danza y de otras artes, pero también los artistas independientes modificaron sus búsquedas y planteamientos estéticos a partir de la emergencia surgida de la tragedia.

La poética de lo cotidiano y el retorno a lo social.

No obstante la influencia de la danza posmoderna estadounidense y de la danza-teatro alemana (ejemplificada magistralmente por Pina Bausch) los artistas de la danza mexicanos de los 80 generaron un tipo de discurso que se adecuó a su realidad social y entorno cultural.

En los colectivos se abordan temáticas que resultaron novedosas en ese momento para la danza de concierto en México: el deseo como expresión de lo femenino, la erotización de los cuerpos en escena, el desnudo que había sido tabú en la creación coreográfica y que significó la reapropiación del cuerpo —como emancipación del cuerpo consumido por la publicidad—, los derechos de las mujeres en la sociedad patriarcal, la homosexualidad como una forma legítima de la condición humana, la denuncia de las masacres de los campesinos en los Estados autoritarios y las dictadura, el hambre como una expresión de la inequidad social, la realidad de los presos políticos, las desapariciones forzadas y la vida en las calles urbanas. Puestos en escena, los temas, ciertamente, abrieron el debate tanto de lo privado como de lo público en el arte coreográfico del país.

En 1982 con la fundación de Barro Rojo Arte Escénico comenzó un proyecto artístico que sacudió la estructura preciosista de la danza de concierto al incluir a bailarines de cuerpos fuera del canon, cuya aspiración era el virtuosismo de la reflexión intelectual más que la técnica o física (aunque esta no estuvo ausente).

Los bailarines de Barro Rojo Arte Escénico¹⁰⁶, particularmente los varones, eran de piel morena, con cuerpos disonantes por su estructura de proporciones no clásicas que en la concepción estética de la agrupación representaban al mexicano de a pie, sobre todo al campesino y a otros personajes de las zonas urbanas de México.

En 1982 Arturo Garrido creó la obra “Y amanecerá” (fig. 49) con el grupo Andamio, en la que se abordó el tema de las juventudes urbanas y denunciaba la falta de oportunidades para ese sector de la población.

Potro lado la coreógrafa y bailarina Graciela Cervantes¹⁰⁷ (Tijuana, Baja California, 1954), en el grupo Danza Teatro Ala Vuelta se volcó en contra de toda solemnidad en el quehacer coreográfico, con el desenfado como sustento de su propuesta que buscaba potenciar la libertad creativa. En la esquina del país la agrupación apostaba también a la descentralización de la actividad coreográfica, al no concentrar su acción en la capital del país.

Cervantes sacudió el estereotipo del bailarín de cuerpo atlético y de proporciones perfectas. Los intérpretes para ella no tenían que ser afinados y estilizados, sino hombres y mujeres de cuerpos cotidianos.

Si bien había puntos de coincidencia en la postura irreverente de los grupos de danza contemporánea en la reconvención de los temas abordados, básicamente centrados en la vida cotidiana, y la determinante inversión del cuerpo en movimiento del bailarín —que dejó de ser un instrumento para convertirse en un ente creador—, en los 80 también se dio una proliferación de estéticas diversas en la danza.

¹⁰⁶ Los bailarines fundadores de Barro Rojo Arte Escénico fueron: Arturo Garrido, Daniela Heredia y Serafín Aponte. Posteriormente se sumarían Francisco Illescas y Laura Rocha.

¹⁰⁷ Graciela Cervantes estudió danza clásica, contemporánea y jazz, en Munich. Formó parte de la compañía Tnaz-Project. También realizó estudios de danza en Estados Unidos, para luego fundar en México el grupo Danza Teatro Ala Vuelta, en 1984.



(Fig. 49) “Y amanecerá”, de Arturo Garrido, reposición con el grupo Barro Rojo Arte Escénico. En la imagen, de izquierda a derecha: Francisco Illescas, Serafín Aponte y Laura Rocha. Escena en la colonia Pensil, México, D.F., 1988, en plena efervescencia política por el relevo en la Presidencia de la República. El evento fue convocado por la Asamblea de Barrios del D.F. en apoyo al candidato Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. Fotografía: Elsa Medina. (Archivo Barro Rojo Arte Escénico).

Los bailarines ochenteros llevaban de sus casas muebles, utensilios, la ropa y los zapatos que usaban cotidianamente para vestir sus obras; convencidos de que lo cotidiano podía y tenía que ser representado en la escena para dialogar con los públicos diversos de su tiempo.

La ropa de calle transformó la estética de los grupos de danza contemporánea independiente. La empatía de sus puestas en escena era inmediata. La distancia entre la abstracción simbólica del gesto corporal y los públicos no especializados se acortó. La gente de los barrios encontró en esos discursos un reflejo de su realidad.

Las mallas tejidas, características del vestuario de la danza de concierto en la década de los años 70 y mantenido en la década subsiguientes por las compañías subsidiadas, fueron sustituidas por ropa de calle entre los grupos independientes.

Lo que inició como una carencia de recursos se convirtió en un “rasgo de identidad” para la generación novel. Había una especie de informalidad en la apariencia de las danzas. Sin embargo el rigor técnico de los bailarines nacientes eran más que necesario, pues el reto del espacio fue mayor, al presentarse en lugares públicos sin las comodidades de un escenario formal.

El lenguaje de la danza contemporánea se acercó a la imagen del hombre y las mujeres en la vida diaria. Se creaba así lo que ahora podemos llamar la “poética de lo cotidiano” en el quehacer coreográfico que se liberó de los soportes convencionales de la escena formal para reapropiarse de la plaza pública e incluirla como elemento discursivo en sus piezas.

Aquella experimentación artística estuvo marcada por el acierto y el error. Algunas obras resultaron cuestionables en términos formales, así como en algunos momentos se puso en tela de juicio la preparación de la pléyade de bailarines que estaban lejos de las alturas técnicas de los que trabajaban en las tres grandes compañías mexicanas subsidiadas.

Estábamos, sin embargo, frente a la construcción de una sintaxis nueva de la danza, que se estaba afianzando a su postura irreverente y el compromiso adoptado con la sociedad en sentido amplio.

Arturo Garrido comenta que la prueba del rigor de la sintaxis de la danza en aquella época es la proliferación de “lenguajes muy definidos y claros como el de Contradanza, UX Onodanza, Barro Rojo y Utopía, entre otros. Nuestro lenguaje, proveniente de lo cotidiano, hacía de la calle un espacio para la escena y producíamos signos con los que se identificaba el público. Entonces veías en la calle obras dancísticas con grandes desplazamientos aéreos, caídas de piso; es decir, movimientos que no son los del hombre cotidiano, pero relacionados con conductas de la vida cotidiana”.¹⁰⁸

El coreógrafo ecuatoriano era de los que en aquella época pensaba en la “transformación poética de lo cotidiano”, que dio identidad a la generación de creadores dancísticos de los 80. De hombres y mujeres que se comprometieron, radicalizaron y militaron desde su acción creadora.

Desconfiados de la oficialidad, como la mayor parte de los artistas de entonces, con una influencia de los ideales revolucionarios de los países centroamericanos y, desde luego, de la Revolución cubana, los creadores coreográficos hicieron su propia revuelta.

¹⁰⁸ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 13 de abril de 2015.

Es por eso que en los 80 los grupos de danza tenían un estilo que los diferenciaba claramente uno de otro, tanto en su concepción de movimiento como en el diseño plástico, el uso del espacio y los temas que abordaban, pero les unía su posición de rebeldía.

Tuvimos a un grupo como UX Onodanza —fundado por Raúl Parrao—, que no necesitaba que le vinieran a decir si lo que hacía era correcto o no. Tenía una postura estética, un concepto y se ubicaban dentro de lo social. Había militancia y eso legalizaba su acción. Aumentaba un valor en el mundo. O las intervenciones que hacía *Asaltodiario*¹⁰⁹ —de Miguel Ángel Díaz— en los semáforos, que eran radicalísimas y exigían un rigor técnico alto, pues los bailarines ponían en peligro su integridad física al trabajar sin una red de seguridad, literalmente trabajaban sobre el asfalto. La postura sobre la feminidad y el cuerpo de la mujer adoptado por Contradanza —con Cecilia Appleton— rompía totalmente con los tabús sobre la identidad de género de las mujeres en una sociedad misógina y machista. O recuerdo “Crujía H”, de Laura Rocha, en la que desvelaba el problema del cuerpo en el encierro y las trasmutaciones de ese cuerpo y sus fugas humanas y sexuales. O el trabajo violentísimo de Barro Rojo, del cuerpo azotándose en plena calle. Cuando estuve en esta última compañía teníamos un placer por la fuerza, por la ruptura, por la caída violenta, por el salto, por las acciones fuertes, que era un rasgo de identidad del grupo.¹¹⁰

La apropiación de lo cotidiano definió la estética de los grupos de danza contemporáneos independientes y abrió una nueva etapa en el uso de recursos para la danza escénica. También con esa atención por elementos de uso diario rompieron con la distancia prevaleciente entre los artistas y los públicos. La identificación de unos con los otros fue indispensable en los hallazgos de esta generación de creadores de la escena mexicana.

¹⁰⁹ *Asaltodiario* fue una de las agrupaciones más radicales en su lenguaje, al llevar al cuerpo del bailarín a límites que, incluso, ponían en riesgo su integridad física.

¹¹⁰ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 13 de abril de 2015.

La libertad como experiencia del cuerpo.

A partir de 1960 con la adopción de la Técnica Graham para la formación de los cuerpos para la danza en Ballet Nacional de México, el desarrollo del arte coreográfico se ciñó a un lenguaje riguroso. En el país se hizo una reelaboración de aquella técnica y se adaptó a la realidad de los cuerpos con los que contaban las compañías mexicanas.

Los grupos de danza contemporánea independiente se rebelaron contra esta rígida forma de expresión para la danza, sin embargo la mayoría de ellos pasaron por esa escuela, con la que formaron sus músculos para el ejercicio dancístico. Después hicieron bifurcaciones para experimentar con distintos estilos de movimiento. Lidya Romero, egresada de BNM y fundadora de Forion Ensemble reconoce que: “No podemos negar esa fuente inagotable que nos formó en la cuestión del ritual diario de la clase. A través de ese entrenamiento, el cuerpo tenía un desarrollo muscular; la Técnica Graham ponía mucho énfasis en el sentido de la forma y de la energía. Sin embargo, nosotros consideramos que esa ruta pertenecía a un universo creativo de la primera mitad del siglo XX, ya agotado. Luego nosotros descubrimos que había otras cosas, otro sentido y otra intención en la danza. Nos hacíamos preguntas: ¿Yo cómo me muevo? ¿Cuál es mi forma particular de expresarme con el movimiento? Esos cuestionamientos fueron expandiendo las necesidades expresivas”.¹¹¹

A partir de 1980 se dio un fuerte flujo de los estilos adoptados por los bailarines de los grupos noveles: *release*, *contact*, alto impacto, danza aérea, artes marciales, capoeira, método Feldenkais, Alexander, vuelo bajo, tai-chi, danzas urbanas de la calle, etcétera . Todos ellos gozaban de una aceptación entre los bailarines de los grupos independientes.

Quienes habían tenido la oportunidad de hacer residencias en Nueva York vieron el trabajo de Trisha Brown, a la compañía Pilobolus¹¹² y Twyla Tharp (Portland, Indiana, 1942) —también en la corriente posmoderna de la danza—, entre otros; y fueron impactados por el teatro-danza de Pina Bausch y Susan Linke. La primera deslumbró a México con su memorable “Café Müller” y la versión que hizo de “La

¹¹¹ Entrevista con Lidya Romero, realizada por Juan Hernández Islas, el 25 de abril de 2016.

¹¹² Compañía fundada en 1971 en el Dartmouth College en New Hampshire, para convertirse en una compañía de espectáculo que lo mismo se presentaba en teatros que en la entrega del Premio Oscar o en producciones fílmicas. Aclamada por la creación de imágenes en las que el artificio lumínico y la belleza plástica de las formas de los cuerpos eran fundamentales.

consagración de la Primavera”, con música de Stravinsky —cuyo ballet fue estrenado por Nijinsky en 1913 en París—.

La mayoría de los bailarines mexicanos independientes se formaban con el estadounidense Xavier Francis —de quien ya hicimos mención en capítulos anteriores—. La de Francis era una metodología practicada en la marginalidad, toda vez que en las escuelas oficiales de danza prevalecía la formación a partir de la Técnica Graham.

Pero también había maestros que, para ganarse la vida, ofrecían clases particulares de Graham, como fue el caso de Fernando Castillo, quien había sido bailarín de BNM. El maestro también fue alumno de Francis, lo que posibilitó que hiciera una mezcla entre Graham-Francis para abrir el panorama de los bailarines jóvenes.

La “explosión” de grupos independientes de la danza contemporánea en México en aquella década y el tipo de bailarín, liberado de los dogmas, permitieron ver la especificidad de los cuerpos de los mexicanos que deseaban incorporarse al arte coreográfico.

Los grupos nacientes consideraron que los parámetros de selección de los cuerpos para la danza convencional resultaban altamente discriminatorios, pues no correspondían con la estructura y las proporciones del cuerpo de los mexicanos. En ese sentido buscaron adaptar las técnicas a las formas anatómicas, a las posibilidades y los límites de los cuerpos con los que trabajaban.

Se vindicó el derecho a no violentar la nomenclatura corporal, incluso por encima de las necesidades estéticas buscadas para las obras de los coreógrafos. Esta filosofía era parte de la revuelta que emprendieron, en el sentido de regresar al intérprete la valoración de sus capacidades físicas, su modo particular de moverse y, a partir de eso, su participación activa en el hecho creativo.

Coreógrafos como Francisco Illescas veían con estupor y admiración las posibilidades físicas de los bailarines de las compañías estables, pero en contradicción a esta percepción no querían parecerse a ellos.

Illescas asume la diferencia entre aquellos intérpretes y los de grupos independientes cuando menciona que “a diferencia de Ballet Nacional de México, en donde los bailarines tenían una fuerza supra humana, en los grupos independientes éramos de todos sabores y colores: altos, bajitos, atléticos, delgados o robustos”.¹¹³ Esta

¹¹³ Entrevista con Francisco Illescas, realizada por Juan Hernández Islas, en la Ciudad de México, el 14 de marzo de 2015.

diferencia es considerada por el creador como “una apertura” entre los miembros de su generación.

En el grupo Forion Ensemble el cuerpo adquirió una relevancia estética e, incluso, un tema de la danza: el cuerpo y sus deseos, el cuerpo político, el cuerpo como contenedor de un sistema de valores históricos, estéticos y culturales. Con la obra “Historias como cuerpos”, de Lydia Romero, y el desnudo frontal de un varón rompió con una de las limitantes conservadoras de la danza moderna. (Fig. 50)

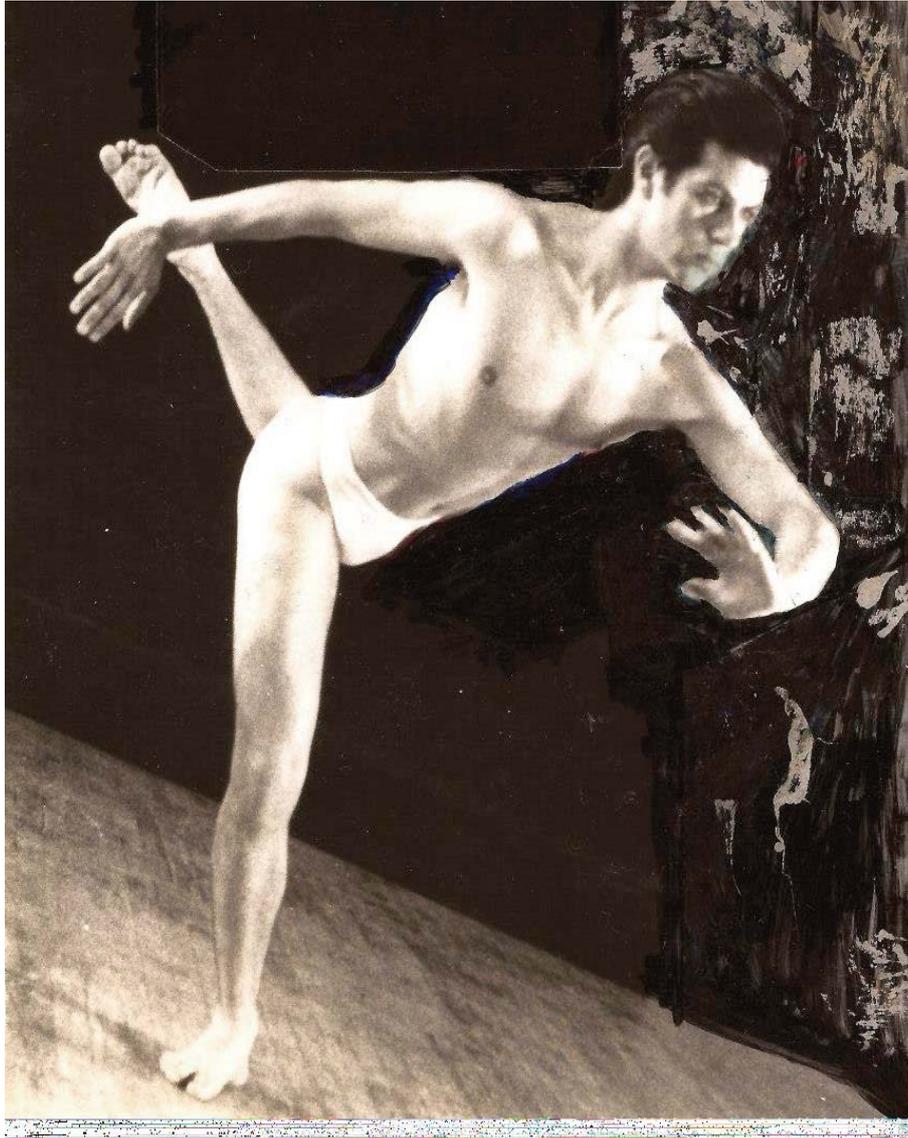
La narrativa de la obra se centraba en los sueños de tres mujeres que, en sus noches de lujuria, se imaginaban a un adolescente desnudo. Jorge Domínguez era el bailarín que cruzaba el escenario despojado de vestimenta. La reflexión que hace Domínguez sobre aquel atrevimiento es que se trató de “un comentario sobre la sexualidad”.

El desnudo total de un varón en la escena dancística mexicana a principios de los años 80 resultaba altamente subversivo, pero fue un recurso que se utilizaría con frecuencia entre los grupos independientes, como una manifestación de rebeldía frente a los valores conservadores de la propia danza y de la sociedad. El cuerpo tomó su lugar en la escena ya no como instrumento para expresar temas, sino para hablar de sí mismo en el espacio de reflexión de la nomenclatura de la danza.

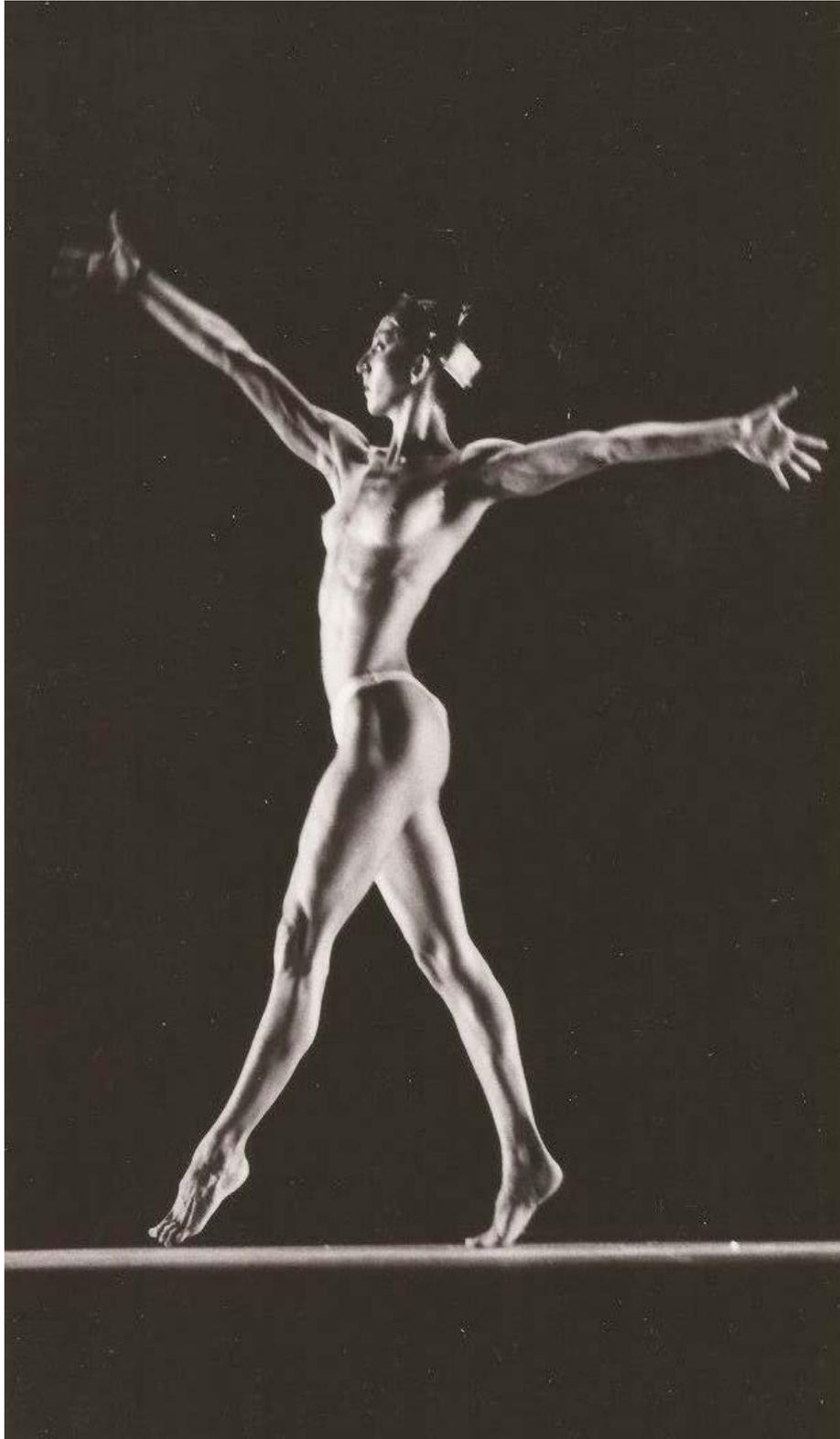
Jorge Domínguez, aquel audaz y avezado bailarín de Forion Ensemble, realizaría en los 80 su obra emblemática “Siete serpiente” (1984), (fig. 51, 52, 53) en la que está presente el cuerpo como tema, así como el microcosmos que habla sobre la condición humana tanto en su aspecto mítico-sagrado como en el profano con sus deseos, sueños y vulnerabilidades. La pieza, que bailaba al lado de Rosa Romero también se quedaría en la memoria de aquellos años convulsos de los 80.



(Fig. 50) La obra “Historias como cuerpos”, de Lydia Romero, con el Forion Ensemble, inauguraba en la escena coreográfica mexicana el desnudo total. En la imagen, Jorge Domínguez cruza el escenario. Es el objeto del deseo de tres mujeres que sueñan con la imagen de un adolescente. Fotografía: Archivo Jorge Domínguez Cerda.



(Fig. 51) El bailarín Jorge Domínguez, en la obra “Siete serpiente” (1984). Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.



(Fig. 52) La bailarina Rosa Romero, en “Siete serpiente” (1984). La reinención del modelo del canon clásico en la escena contemporánea. Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.



(Fig. 53) Rosa Romero y Jorge Domínguez en la coreografía “Siete serpientes”. Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.

Capítulo 4. “El camino”: danza militante.

En 1982, en el seno de la Universidad Autónoma de Guerrero, nació Barro Rojo Arte Escénico, uno de los colectivos que sumó su actividad artística a las protestas de los universitarios guerrerenses, de los campesinos y, posteriormente, ya en la Ciudad de México, de los grupos urbanos.

El discurso artístico de este grupo asumió la ideología de la izquierda radical, promovida por su fundador Arturo Garrido (Quito, Ecuador, 5 de diciembre de 1955). Garrido luchó en contra de la dictadura en su país natal. Posteriormente se exilió en México tras renunciar a la Compañía Nacional de Danza de aquella nación latinoamericana.

Invitado por Rodolfo Reyes Cortez, entonces jefe del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Autónoma de Guerrero —quien deseaba fundar un movimiento de danza militante, en el seno de la casa de estudios—, Arturo Garrido arribó a México con una propuesta artística radical.

“El Camino” (fig. 54) fue la primera obra de Arturo Garrido, con el grupo¹¹⁴ Barro Rojo Arte Escénico. Creación coreográfica a contracorriente del esquema predominante de la escena coreográfica nacional, por su postura ideológica y la preponderancia de la experimentación interdisciplinaria.

En esta pieza se utilizó música de protesta latinoamericana, la palabra testimonial grabada como elemento dramático y un movimiento de estilística versátil, en el que se transitaba con libertad entre el expresionismo, el bajo y el alto impacto, y la línea del manejo del torso en espiral hacia arriba —recurso técnico-expresivo heredado a la danza mexicana por el estadounidense Xavier Francis—.

Concebida para escenificarse en espacios públicos, la obra se independiza de los elementos técnicos del foro convencional. La intención era sumar la cotidianidad a las imágenes de protesta. Las leyendas espontáneas delineadas sobre las paredes por los pobladores en las calles, en las que hacían denuncias sociales, reforzaron la expresión gráfica de la pieza coreográfica, en cada lugar en donde se presentó.

¹¹⁴ Llamarse grupo era de vital importancia para los coreógrafos y bailarines de los colectivos independientes de los años 80 del siglo XX en México, para diferenciarse de la estructura de una compañía. Los grupos independientes consideraban a las compañías estables y apoyadas por el Estado como autoritarias, en donde la relación entre el líder y los integrantes era vertical. Ellos, los jóvenes, por su parte, buscaban una forma de comunicación horizontal, que eliminara la autoridad de una figura y resaltara la organización democrática de las agrupaciones en donde todos tenían voz y voto.

Con mucha frecuencia, encontramos en las fotos de “El camino” un entorno aguerrido, politizado, con referentes reconocibles, como fue el rostro icónico de Ernesto “El Che” Guevara, una de las grandes figura de la contracultura.

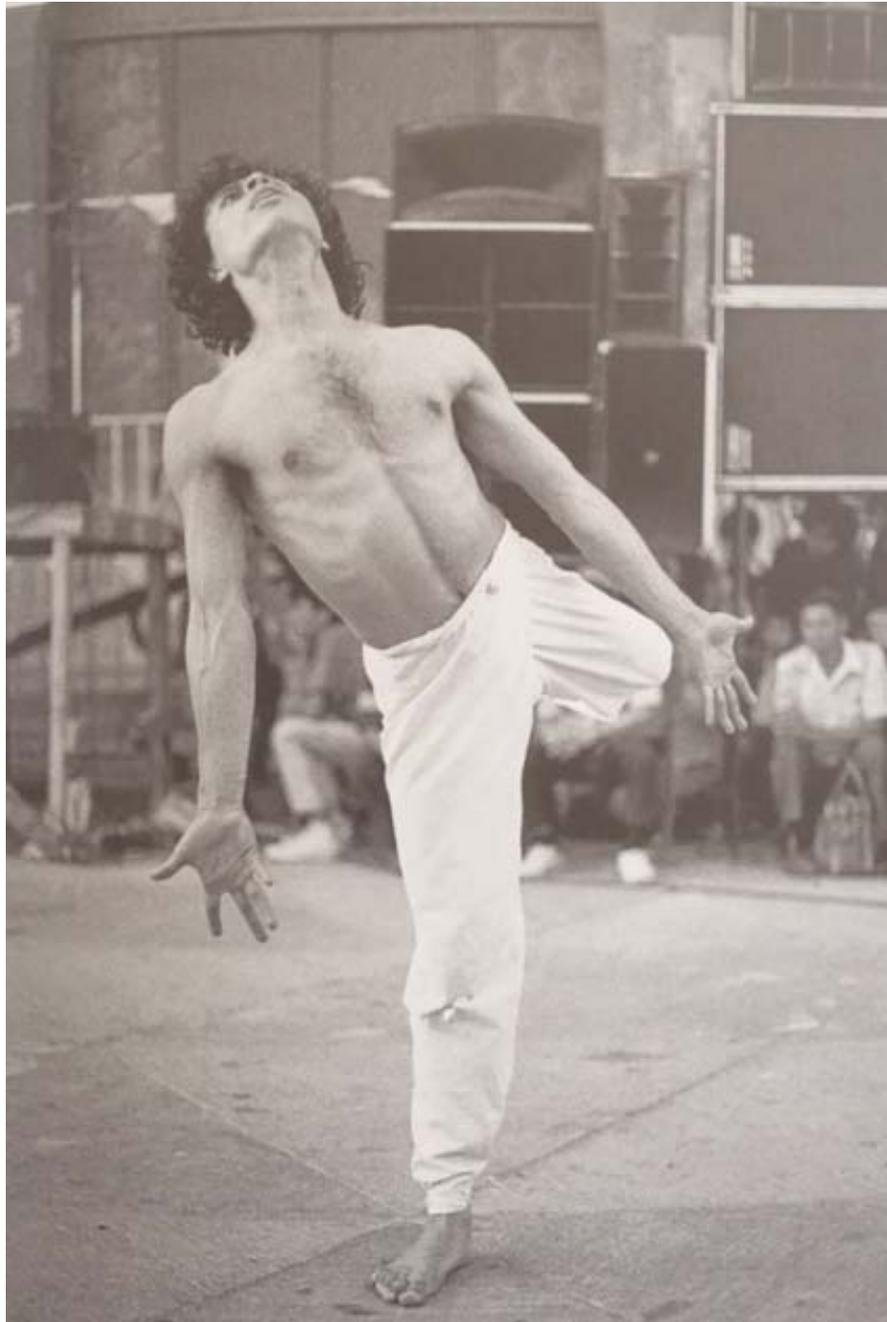


(Fig. 54) El bailarín Serafín Aponte, en una escena de “El Camino”, en la gira de Barro Rojo por El Salvador en 1987. En la pared la imagen de Ernesto “Che” Guevara. El espacio público politizado es la escenografía natural de la pieza. Fotografía: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

“El camino” impugnó el canon de belleza del cuerpo para la danza escénica. Un hecho que se sumó de manera contundente al discurso subversivo de la pieza coreográfica. Los bailarines eran de estatura baja, piel morena, sin gran desarrollo de la musculatura, lejos de la idea principesca del bailarín clásico o de la fuerza mítica del Aquiles helénico.

La mescolanza de estilos dio identidad al colectivo con un lenguaje corporal que la distinguió de los otros grupos que, en los años 80 del siglo XX, hacían su aparición en la escena dancística nacional. Las alegorías dancísticas de la agrupación representaron a

sectores marginales de la sociedad: campesinos, obreros, luchadores sociales y jóvenes de clase socioeconómica baja. (Fig. 55)



(Fig. 55) El bailarín guerrerense Serafín Aponte, en una escena de “El Camino”. Hiper extensión del torso, brazos y cuello. La mirada hacia arriba suplicante, en un gesto que nos remite, sin duda, a la danza expresionista, a través de la cual se buscaba hacer visibles las emociones más profundas del ser humano,

en este caso en el contexto trágico. Imagen tomada en la gira de Barro Rojo por El Salvador, en 1987. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

No obstante su característica anti-sistema “El camino” obtuvo el Premio Nacional de Danza/UAM/Fonapas en 1982, el máximo galardón que existía para la expresión dancística en aquella época.

La coreografía se presentó primero en espacios públicos, en plazas de distintos pueblos, entre campesinos y estudiantes de Guerrero. Después fue adaptada para el Teatro de la Ciudad, en donde participó en el concurso mencionado. En el dictamen el jurado resaltó: “ha sido la que nos ha identificado con el temblor latinoamericano”.¹¹⁵

Los finalistas en aquella edición del Premio Nacional de Danza fueron los creadores Gregorio Fritz, Cecilia Lugo, Arturo Nava y Alejandro Schwartz. El jurado estuvo integrado por: Raúl Flores Canelo¹¹⁶, Josefina Lavalle¹¹⁷, Cristina Gallegos¹¹⁸, Cecilia Rébora y Luis Bruno Ruiz.

En la reseña de Patricia Cardona, publicada en Unomásuno, sobre esa edición del concurso, se lee que: “el premio de este año fue de los más importantes por el simple hecho de que se inscribieron jóvenes que están dispuestos a encontrar a costa de lo que sea, un lenguaje propio, autónomo e intransferible. Eso significa romper con los esquemas inoperantes (y) con todos los conceptos tradicionales de “lo que debe ser la danza”. ¿Y qué es lo que debe ser la danza? Cada día es más difícil definirlo, porque las fronteras entre la danza y otras artes se están desintegrando. De ahí que las definiciones tradicionales en el terreno del arte sean caducas, incoherentes y que limiten (sic) el desarrollo del impulso inherentes a la fantasía, a la imaginación creadora que no se reprime”.¹¹⁹

¹¹⁵ En Patricia Cardona, “Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982”, Unomásuno, 19 de noviembre de 1982.

¹¹⁶ Raúl Flores Canelo era director artístico de Ballet Independiente, una de las compañías subsidiadas por el INBA.

¹¹⁷ Josefina Lavalle fue bailarina de Waldeen, cofundadora y codirectora de Ballet Nacional de México (1948-1958) y fundadora del Nuevo Ballet de Bellas Artes (1959-1962), creadora de obras como: “Juan Calavera” (1955), “La maestra rural” ((1953) y “Sueño de un domingo por la tarde en la Alameda” (1986).

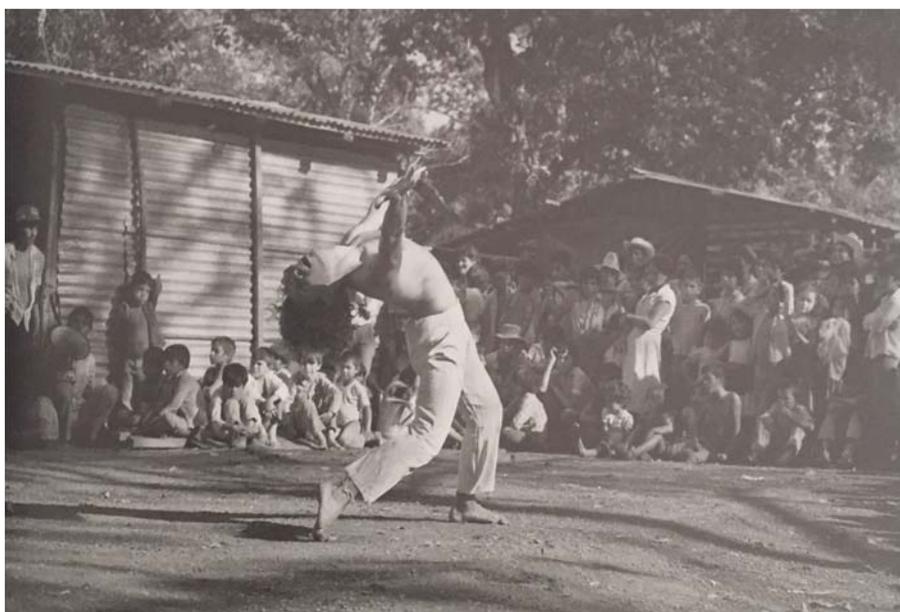
¹¹⁸ Cristina Gallegos (Ciudad de México, 1952), egresada de la Academia de la Danza Mexicana, becada por la Difusión Cultural de la UNAM para hacer estudios en Nueva York con Martha Graham, Anna Sokolow, Louis Falco y Jennifer Muller. Fundadora del grupo Danza Libre Universitaria de la UNAM, en 1979.

¹¹⁹ En Patricia Cardona, “Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982”, Unomásuno, 19 de noviembre de 1982.

Cardona reconoció el talento de Garrido. Contagiada por el discurso subversivo de la obra y el lenguaje del coreógrafo ecuatoriano no dudó en expresar su deseo de que el premio sirviera al creador dancístico para “lanzarse a buscar con audacia, los códigos revolucionarios, el movimiento, las raíces, que requiere su danza”.¹²⁰

“El camino” revolucionó el ámbito creativo del arte coreográfico, como lo había hecho ya la danza posmoderna estadounidense, aunque con un argumento distinto al movimiento dancístico anglosajón que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XX. Mientras que allende la frontera norte la danza se estructuraba en relación con modelos mucho más conceptuales y abstractos, en México, con “El camino” se abrió paso a lo que podríamos considerar un movimiento de danza política, social, en el entorno cotidiano.

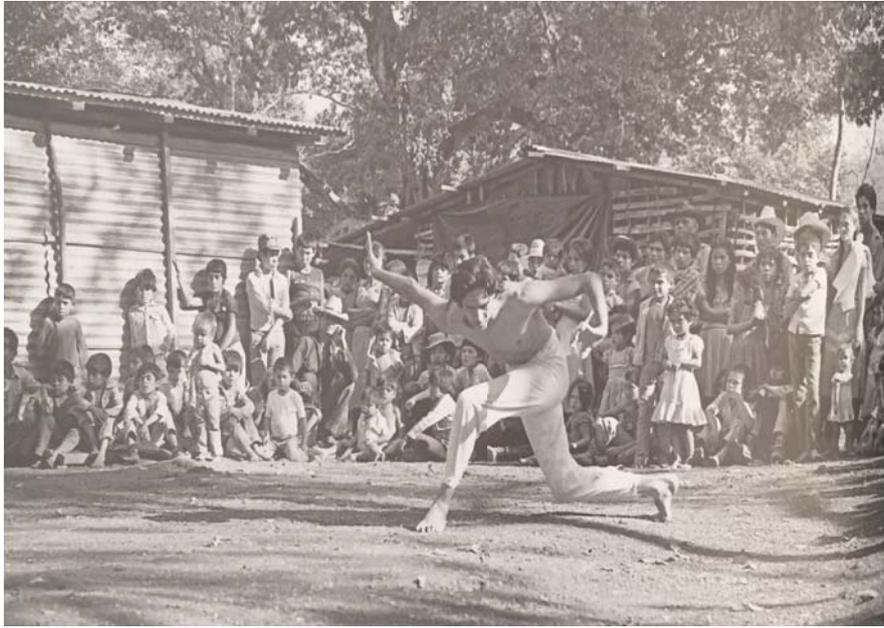
En lo que sí coincidía “El camino” con el movimiento posmoderno de la danza estadounidense era en la amplitud del ángulo de percepción y experimentación de la obra coreográfica al sumar el espacio público al lenguaje, así como al incorporar al público dentro de la escena, con el objetivo de que formara parte del mecanismo de la representación. (Fig. 56, 57, 58 y 59).



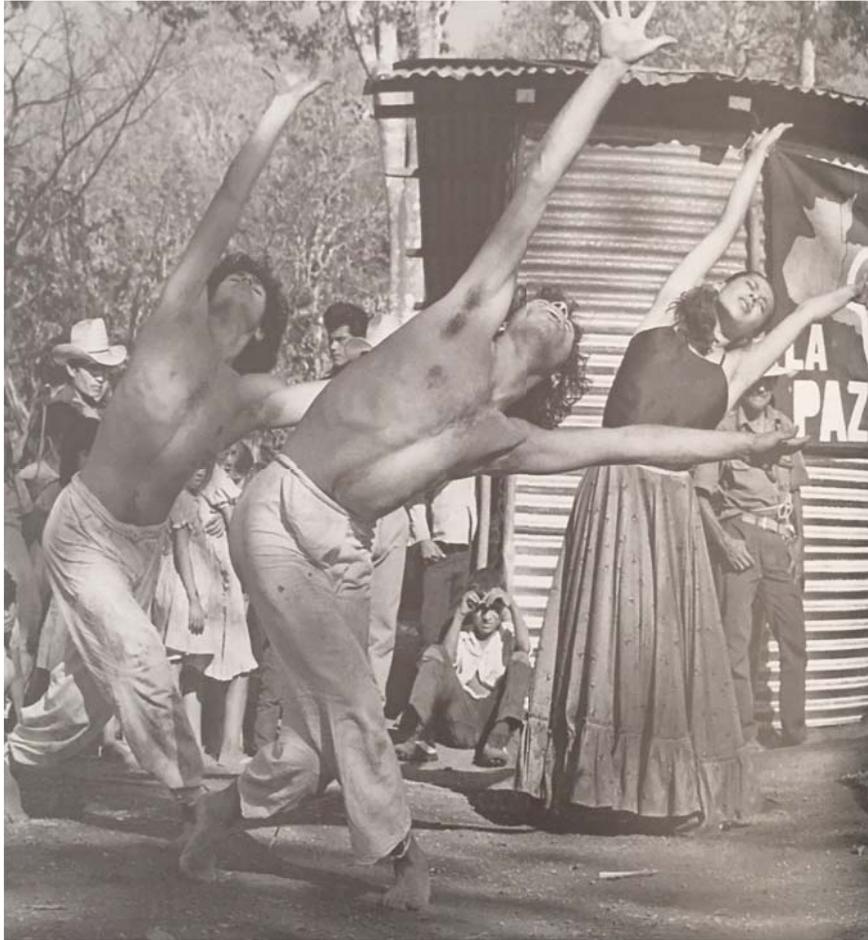
(Fig. 56) “El Camino” en un campamento de refugiados, durante la guerra en El Salvador. La comunidad expectante se integró a la obra en tanto experiencia viva. En este caso una comunidad en estado de

¹²⁰ En Patricia Cardona, “Arturo Garrido obtuvo el Premio Nacional de Danza 1982”, Unomásuno, 19 de noviembre de 1982.

excepción, pues habían sido desplazados de sus casas, debido a la violencia. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.



(Fig. 57) El bailarín y coreógrafo Arturo Garrido en la coreografía “El Camino”. El personaje que interpretaba el ecuatoriano es la alegoría del pueblo en pie de lucha. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.



(Fig. 58) Barro Rojo en su gira por campamentos de refugiados en El Salvador. En la imagen la obra “El camino”, de Arturo Garrido. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

“El camino” es una alegoría de la injusticia social; una alusión a la violencia de la que fueron víctimas los campesinos salvadoreños a manos de elementos del Ejército del país centroamericano durante la guerra civil.

La pieza era la metáfora de un pueblo masacrado que, pese a todo, se levanta en una demostración idílica del espíritu colectivo invencible. La obra fue producto de la inspiración de la lucha sandinista en Nicaragua, así como la resistencia de los pueblos contra las dictaduras en Chile, Ecuador y Argentina, y de las luchas guerrilleras en Centroamérica.

Creada en Guerrero, “El camino” también se concibió para apoyar las actividades de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria, que sustituyó a la Asociación Cívica Guerrerense de Lucio Cabañas. La coreografía pretendía ser “un

homenaje a las rebeliones de los pueblos; no a un personaje en particular, sino a un ser colectivo”.¹²¹



(Fig. 59) El grupo Barro Rojo Arte Escénico en una escena de “El camino”, en la plaza principal de San Salvador. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

La danza inicia con un solo: Arturo Garrido en el piso, vestido con un pantalón de manta blanco, trabaja los brazos y el torso. Se levanta y eleva las piernas bajo un reflector. Mientras el bailarín realiza la ejecución introductoria se escuchan las voces testimoniales de hombres y mujeres de El Salvador que narran las masacres que han padecido.

Una voz de anciana dice: “Mataron a mis nietos. Uno de 40 y otro de 35. El otro andaba trabajando cuando ya le estaban con el animal, así, apuntando. Ahí los tengo enterrados, en la casa, en una sola sepultura quedaron todos. Sin esperanza, ni nada”.

Otra voz de mujer en *off* expresa dramáticamente: “Nosotros no hemos salido de esa zona (un campo de refugiados), porque ahí el día más pensado llegan tres o cuatro camionadas de guardias matando a quien encuentren en las casas: niños, mujeres, señoras embarazadas, las matan, a los señores hombres los matan y los descabezan...”

¹²¹ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 15 de abril de 2016.

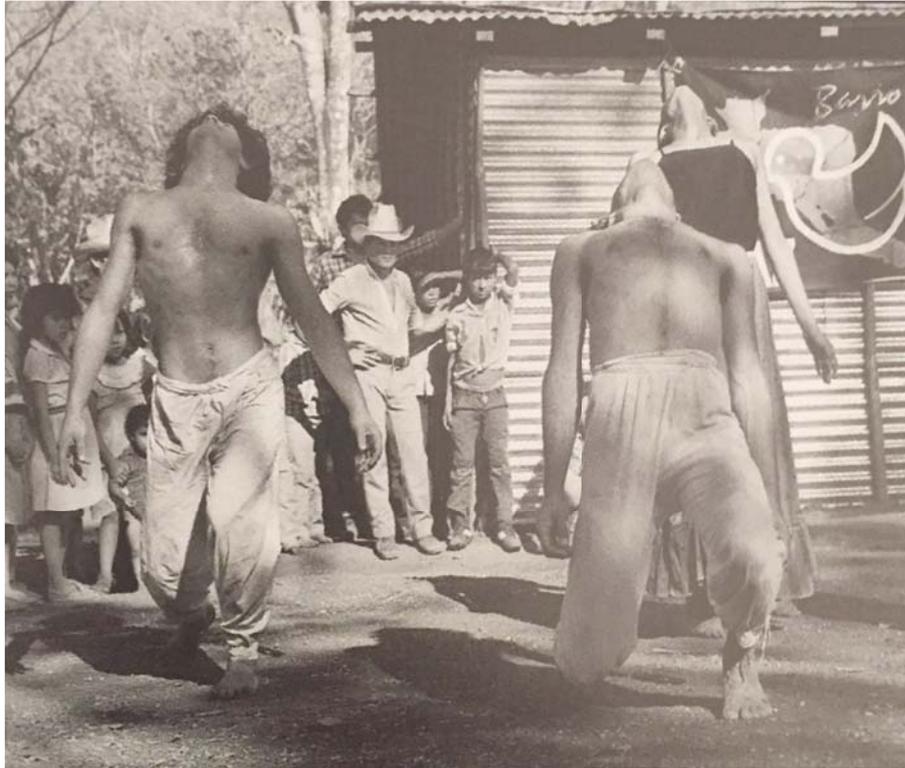
saber a dónde van a dar las cabezas, no las encuentran. Las casas las han quemado, los maíces se los han ido a robar, han dejado a las gentes sin nada, sufriendo hambre con las criaturas”.

Una tercera voz femenina expresa: “El día 21 de marzo fue invadido (un poblado) por la fuerza armada, aquí mataron a nueve compañeros, que les destruyen toda la cabeza, los brazos, las piernas”.

Luego una voz masculina, apenas audible, agrega: “Bombardearon un cerro con unas bombas que dicen que se llaman napalm”. Otra voz de varón se suma: “Entre los muertos aparece un señor de unos 55 años, asesinado con una hacha, hecho, pues, picadillo”. Y luego las voces y los testimonios se van mezclando en una edición del discurso que adquiere un tono trágico: “Fueron 33 casas quemadas... fueron ocho pero como iban dos mujeres embarazadas fueron diez, y la otra que mataron allá arriba, fueron once... Hecho, pues, picadillo... Llegan tres o cuatro camionadas... Napalm”.

La composición de la obra coreográfica busca experimentar con la introducción de nuevos recursos. En el caso de “El camino” resalta el uso de la palabra. El dramatismo de los testimonios se apodera por completo del momento escénico, mientras el solo del bailarín se coloca en un segundo plano en el marco del discurso trágico de la narración que hacen las víctimas de la violencia.

Por momentos la oralidad se distancia, en términos dramáticos, de la ejecución del bailarín. No se percibe unidad entre la palabra y la interpretación. Esta innovación, aún incipiente, en el terreno de la experimentación interdisciplinaria, se desarrollaría con más fuerza en los años siguientes, con el objetivo de diluir líneas divisorias de las disciplinas artísticas recurrentes en las propuestas escénicas coreográficas mexicanas de los 80.



(Fig. 60) El trabajo del torso, una ofrenda a la divinidad, el estilo enseñado por el estadounidense Xavier Francis. Escena de “El camino”, en un campo de refugiados salvadoreños, en 1987. (Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo).

En “El camino” participan cinco intérpretes: tres varones y dos mujeres. La coreografía está estructurada con solos masculinos y femeninos, entradas y salidas de la escena, y desempeños grupales en el que hay un trabajo amplio del torso, en espiral y hacia arriba. (Fig. 60)

La música elegida por Arturo Garrido es una canción de protesta latinoamericana de Adrián Goizueta, compositor argentino, radicado en Costa Rica, que reza: “Dicen que dicen que vieron pasar a Farabundo Martí por Nicaragua y el Salvador y por Guatemala, con su luz de liberación... Farabundo Martí”.

A la letra del compositor le agregan, en una edición, un fragmento del discurso del comandante Chacón, del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional, la organización de la guerrilla rebelde salvadoreña, en el que arenga: “El próximo 1 de mayo, compañeros, debe ser celebrado bajo el sol de la libertad, en donde nuestro pueblo no tenga que ser explotado. Vamos por lo tanto, pueblo salvadoreño, a incorporarnos a las organizaciones populares, y a los instrumentos que le van a permitir al pueblo conquistar su victoria”.

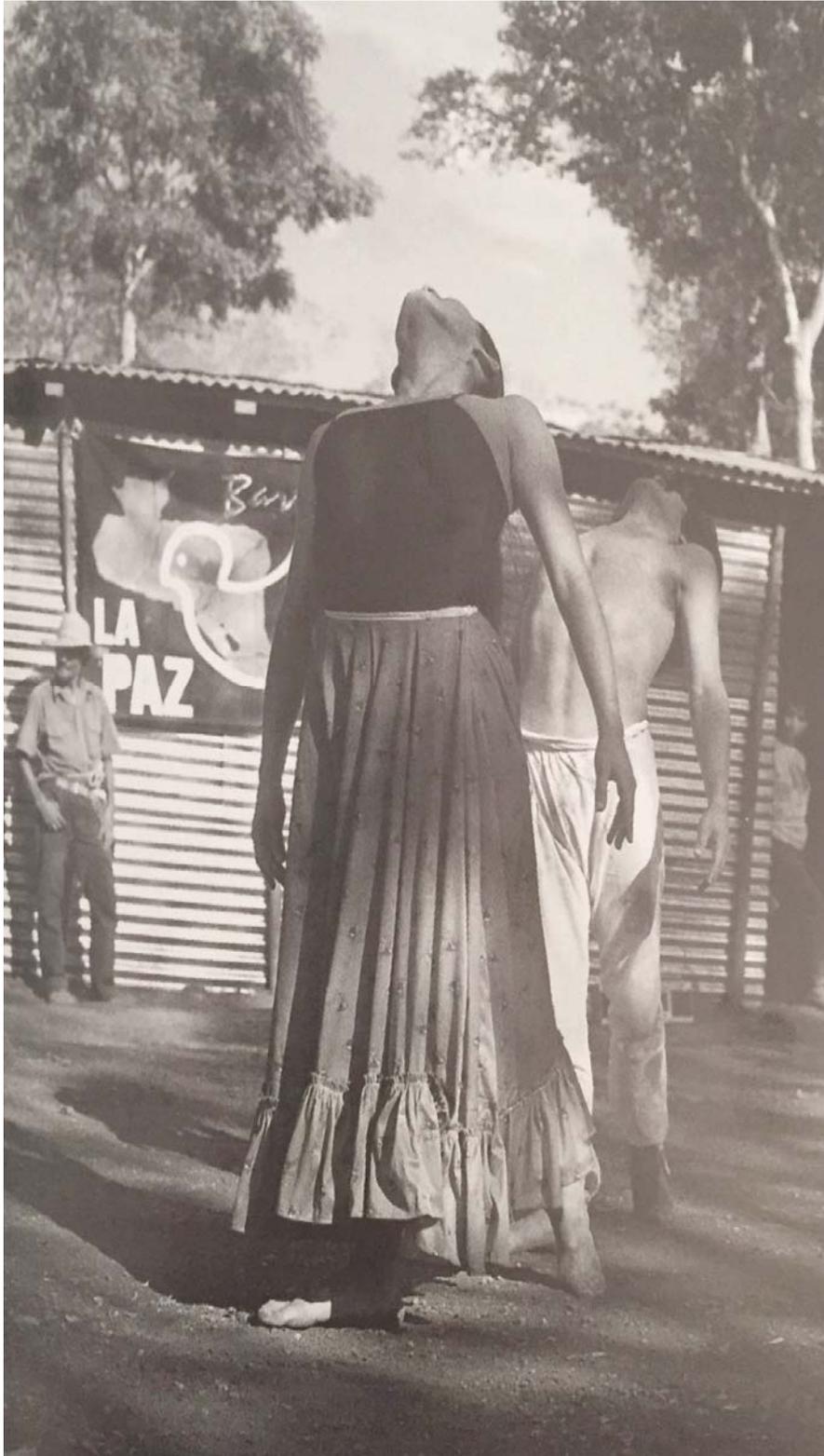
Tanto la narración de las víctimas como el discurso del guerrillero salvadoreño y la letra de Goizueta tienen una fuerza sobresaliente, y toman el primer plano en la escenificación. La expresión y el movimiento de los bailarines adquiere relevancia cuando hay ausencia de oralidad y es acompañada exclusivamente por la música.

“El camino”, de apenas 12 minutos, fue una obra que marcó el rumbo de la danza contemporánea de los 80 en México. Inauguró un tipo de danza militante, con una ideología confesa, convertida en discurso artístico. La obra es una leyenda en la historia de la danza mexicana de finales del siglo pasado y un hito en el quehacer independiente del arte coreográfico en el país. Sobre esta propuesta artística, su autor, Arturo Garrido, dice:

Es resistencia social y moral. Después viene la escena en la que el grupo se levanta y se recupera, construyendo una estructura coreográfica desde el piso, para irse desvelando como una fuerza. Al hacer esta obra fui encontrando mecanismos de manejo espacial y corporal que permitieron hacer la figuración escénica del pueblo. La obra va *in crescendo*: empieza abajo y se va levantando hasta terminar en un punto espacial alto. Mi planteamiento era afirmar que el único camino posible estaba en la organización, desde abajo, desde lo más simple, para llegar a la cumbre.¹²²

En “El camino” advertimos aún la influencia de la danza expresionista, en la gestualidad y los movimientos dramáticos. Garrido acepta que se trata de una consecuencia, producto de las necesidades de la obra, pero que no se planteó como objetivo. (Fig. 61) En ese momento, asegura, no pensaba en un lenguaje absoluto, sino en tener libertad para incorporar a la obra todos los lenguajes que resultaran necesarios para conseguir transmitir el mensaje político y social desde el movimiento y el arte dancístico.

¹²² Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 15 de abril de 2016.



(Fig. 61) Expresionismo en el gesto corporal de “El camino”. Los pobladores se suman a la escena, junto con la tierra que tocan los pies desnudos, el jacal y la leyenda a favor de la paz. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

En un análisis minucioso, podemos advertir en “El camino” ecos de enseñanzas y tradiciones heredadas por personalidades como Mary Wigman o Martha Graham en aquel solo de la tela (“Lamentation”). Influencias reconfiguradas desde la libertad creativa que se manifestaba en la ampliación de líneas estilísticas y de lenguaje para conseguir una obra de carácter contemporáneo.

En la primera parte de “El camino” distinguimos un carácter expresionista en la interpretación, cuando el conjunto se levanta del piso tratando de transmitir un proceso de lucha y recuperación, y se va de un estado doloroso y trágico a otro combativo y festivo. El objetivo: manifestar emociones a través de la simbólica corporal.¹²³ (Fig. 62)



(Fig. 62) Escena de “El Camino”. En la imagen, los bailarines Francisco Illescas y Laura Rocha, en el campamento de refugiados de Chalatenango, El Salvador, 1987. Fotografía: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

A partir del análisis del video de la obra, así como de las fotografías de Jorge Izquierdo —quien documentan la gira de Barro Rojo por El Salvador, Nicaragua y Costa Rica en 1987— es posible reconstruir la experiencia coreográfica transgresora

¹²³ Entrevista con Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 15 de abril de 2016.

tanto por su modo de producción como por los elementos expresivos de los que hace uso, descritos en los párrafos anteriores.

A diferencia de otros coreógrafos Arturo Garrido hizo a un lado los condicionamientos de la producción dancística convencional. Y si bien exigía rigor técnico no pedía a los bailarines acento en el elevamiento alto de las piernas o grandes giros. El virtuosismo se concebía de otra manera, en este caso en el uso de la energía proyectada en el espacio.

Arturo Garrido clarifica: “En ese momento había pocos bailarines con una formación profesional. No obstante se exigía un sello personal en la interpretación, que se conseguía a través de la energía y la personalidad de cada bailarín. Esto permitió que las obras, diseñadas totalmente por mí, en la interpretación dejaran ver personalidades específicas muy fuertes”.¹²⁴

En coincidencia con la estética que manejaron otros grupos de danza contemporánea independiente de los 80, Arturo Garrido recurrió también al vestuario cotidiano. En el caso de “El camino” recreó la forma de vestir de los campesinos: pantalones de manta para los varones y faldas amplias para las mujeres.

No había estilización del vestuario, toda vez que la propuesta renunciaba al artificio de la escena convencional. En ese sentido la expresión construía una identidad empática con un sector específico de la sociedad. Al respecto Garrido comenta: “Mi danza en aquella época buscó construir hibridaciones, con elementos de folclor, danzas populares, danzas afroamericanas, de lo moderno y lo posmoderno. Esa era la búsqueda, un pensamiento artístico de mestizaje. Nunca hubo una pretensión folclorista. Estábamos abiertos a recibir todas las influencias para construir hibridaciones técnicas. Esa fue nuestra postura en la danza.”¹²⁵

El artista niega, por otro lado, cualquier similitud entre “El Camino” y “Zapata”, esta última obra emblemática del periodo tardío de la danza nacionalista, en la que también se hacía referencia a la lucha campesina pero desde la figura de un personaje: el caudillo de la Revolución Mexicana.

Sin embargo al hacer un análisis comparativo entre ambas piezas encontramos no semejanzas, pero sí puntos de coincidencia discursivas. En la vena que comunica a una y otra obra circula la tradición. Aunque estamos conscientes de que son obras

¹²⁴ Entrevista a Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 15 de abril de 2016.

¹²⁵ Entrevista a Arturo Garrido, realizada por Juan Hernández Islas, en San Luis Potosí, el 15 de abril de 2016.

distintas, realizadas en tiempos igualmente diferentes, “Zapata”¹²⁶ representa en términos de la simbólica del movimiento coreográfico el encumbramiento de un discurso revolucionario, producto de la revolución institucionalizada para ser expresada como discurso legitimador del régimen posterior a la Revolución Mexicana.

Arturo Garrido admite que nunca, de manera consciente, pensó en “Zapata” cuando hizo “El Camino”, sin embargo hay elementos de la tradición que escapan a la voluntad del artista y se filtran de manera casi natural en obras que buscan establecer una distancia del pasado y de discursos institucionalizados, como fue el caso de la pieza del ecuatoriano.

“El camino” es considerada una pieza híbrida entre los movimientos de danza moderna y posmoderna, con un enfoque latinoamericanista y fundacional del movimiento de danza contemporánea independiente de los años 80 del siglo XX. Sin embargo, no podemos dejar de advertir en ella el lirismo y la exaltación dramática interpretativa que remite a la danza expresionista¹²⁷ y, en particular, a una obra de la fuerza de “Zapata”.

La obra de Guillermo Arriaga, estrenada en Bucarest, Rumania, en 1953, enaltece la figura de Emiliano Zapata, héroe e icono del movimiento campesino de la Revolución Mexicana. En “El Camino” la alegoría busca representar también al campesinado, pero no a través de un líder, sino de la figuración abstracta del pueblo. Un pueblo que es víctima de masacres por parte de gobiernos autoritarios, desplazados y despojados de sus tierras, que busca la liberación; del mismo modo que el caudillo revolucionario busca romper las cadenas de la esclavitud y la explotación para externar el grito convertido en lema: tierra y libertad. Tanto en una como en otra obra encontramos la simbólica del héroe, que es la base de la interpretación de los bailarines, como podemos ver en las fotografías de una y otra obra; en “Zapata” el héroe es un caudillo, en “El camino” es el pueblo. (Fig. 63)

¹²⁶ “Zapata”, de Guillermo Arriaga (Ciudad de México, 1926-2014), fue estrenada en Bucarest, en el marco del Cuarto Festival Mundial de la Juventud, el 10 de agosto de 1953. Contó con las interpretaciones de Rocío Sagaón, Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo, así como diseño de vestuario y escenografía de Miguel Covarrubias.

¹²⁷ La danza expresionista surge a principios del siglo XX, con creadores como Rudolf von Laban (Bratislava, Eslovaquia, 1879-Weybridge, Reino Unido, 1958) y Mary Wigman (Hannover, 1886-Berlin, 1973), en la cual se ponderaba la manifestación profunda de la emoción en la interpretación de los bailarines, con la intención de expresar el horror frente a realidades atroces.





(Fig. 63) Arriba: Guillermo Arriaga, en “Zapata”. Abajo: Arturo Garrido, en “El Camino”. Archivo Cenidi Danza “José Limón”.

“Zapata”, de Guillermo Arriaga.

Es necesario detenernos en el análisis de “Zapata” para entender no sólo las coincidencias alegóricas que pudiéramos encontrar entre ésta y “El camino”, también para observar el puente comunicante entre estas dos obras, es decir, entre la tradición de

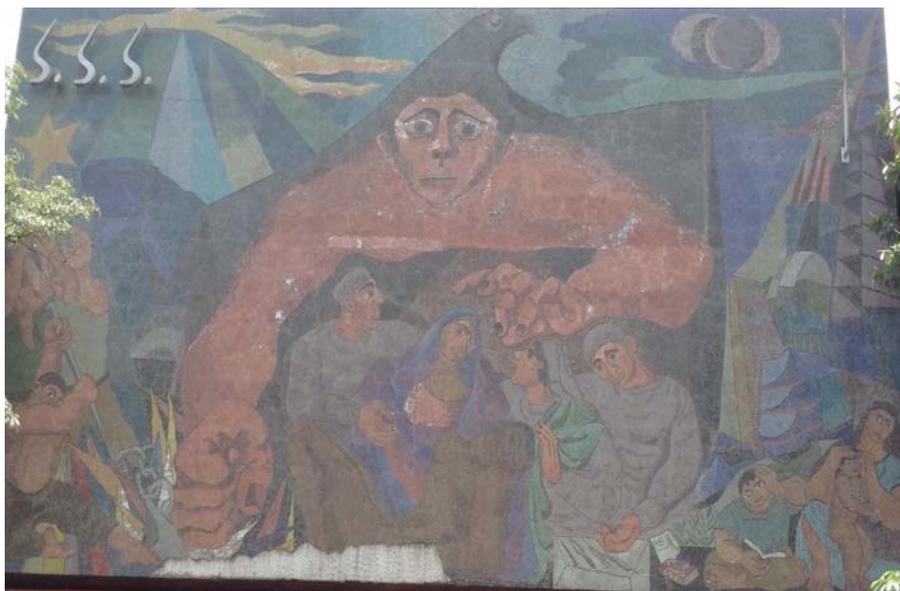
la danza moderna nacionalista y la expresión coreográfica de aspiración universal contemporánea de los años 80.

“Zapata” abreva fundamentalmente del imaginario desarrollado en los murales “La trinchera” (fig. 62), de José Clemente Orozco, ubicado en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, y de “La patria asegura a sus hijos” (fig. 64), mural de Pedro Coronel en la fachada de la sede del Sindicato Nacional del Seguro Social.¹²⁸



(Fig. 64) Aspecto de “La Trinchera”, mural de José Clemente Orozco, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

¹²⁸ El edificio del Sindicato Nacional del Seguro Social al que se hace alusión, se encuentra en José Vasconcelos 130, colonia Condesa, Ciudad de México.



(Fig. 65) Aspecto del mural de mosaicos “La patria asegura a sus hijos”, de Pedro Coronel, en la fachada del Sindicato Nacional del Seguro Social en la Ciudad de México. Foto: Juan Hernández.

El coreógrafo Guillermo Arriaga exalta valores relacionados con la Revolución Mexicana. En “Zapata” construye dos personajes: el caudillo revolucionario y la madre tierra. Cabe señalar que esta pieza contó con el apoyo de Miguel Covarrubias, quien estuvo al frente del Departamento de Danza del INBA, entre 1950 y 1952, periodo conocido como “la época de oro” de la danza moderna mexicana.

Miguel Covarrubias (Ciudad de México, 1904-1957), artista plástico, etnólogo y antropólogo, fue uno de los grandes promotores del desarrollo de la danza¹²⁹ por la que sentía gran atracción. Pero no sólo apoyó el quehacer coreográfico desde su posición como funcionario en el INBA, también participó como creador de vestuarios y escenografías para diferentes obras terpsicoreanas, entre las que estuvo “Zapata”.

Para esta obra el artista plástico diseñó un huipil gris, inspirado en las tehuanas y una falda roja con holanes y vuelo de 12 metros para el personaje de “la madre tierra”; así como un pantalón a los tobillos, de manta, cinto rojo y dos carrilleras para el torso desnudo del bailarín. (Fig. 66 y 67)

¹²⁹ En el periodo (1950-1952) que dirigió el Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, Miguel Covarrubias apoyó la producción de 34 obras coreográficas. Logró convocar a pintores como Gabriel Fernández Ledesma, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, Leopoldo Méndez, Santos Balmori, Antonio Ruiz, Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Arnold Belkin y Olga Costa, entre otros, para que realizaran los diseños de escenografía y vestuario. Fue una época en que los recursos oficiales fluyeron generosamente, para la producción dancística y se realizaron temporadas legendarias de danza en el Palacio de Bellas Artes.



(Fig. 66) Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga posan con el vestuario de la obra “Zapata”, diseñado por Miguel Covarrubias. Foto: Raúl Anaya Soto/1954. Fototeca Cenidi Danza “José Limón” del INBA.



(Fig. 67) Dibujo de Miguel Covarrubias, en el que se puede apreciar tanto el diseño de vestuario, como la propuesta expresiva y de movimiento por parte del artista plástico, para la obra “Zapata”, de Guillermo Arriaga. Fuente: *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, de Sylvia Navarrete.

Covarrubias diseñó un telón de fondo en el que figuraba una montaña, cuya iluminación cambiaba de tono de acuerdo con la dramatización. Por su parte, el coreógrafo Arriaga recurrió al *grand pas de deux* (interpretación de pasos en pareja) y

dividió la obra en cuadros: “el parto” (el nacimiento del campesino), “la lucha” (figuración idílica del caudillo revolucionario), “la liberación de la tierra” (representada por la mujer encadenada que rompe las ataduras), “el martirio” (el sacrificio del héroe) y “el testamento” (la recuperación de la tierra para los campesinos).

“Zapata” comienza con la escena en la que el caudillo “nace”, deslizándose por debajo de la falda de la “madre tierra”. La bailarina, con las piernas abiertas hace contracciones de torso para figurar la tensión muscular del parto.

El código de movimiento se concentra en contracciones y extensiones, para expresar la convulsión violenta y la lucha de los personajes. Sobre esta coreografía, Guillermo Arriaga dice:

La obra no tiene grandes problemas de tipo técnico, sólo hay tres o cuatro movimientos difíciles, pero no es una obra virtuosa en el sentido del ballet clásico. El secreto de esta obra es la modulación y los matices. Tiene que crecer, que dar un grito de repente y después un sollozo, tienes que dar una ternura especialísima frente a una patada tremenda; es una gama cromática de sentimiento más que de movimiento.¹³⁰

La pieza musical “Tierra de temporal”, de José Pablo Moncayo, editada por el músico para “Zapata”, maneja sonidos que provienen del folclor y de la tradición campirana, con tono épico y una estructura que exalta los matices dramáticos del ballet.

Característica sobresaliente de la coreografía es la magnificación de los gestos. El gesto como cuerpo. En esta expresión Arriaga reconoce influencia de figuras como Anna Sokolos, Waldeen von Falkestein y José Limón.

En otra escena de “Zapata” la madre tierra rompe las cadenas y se libera. Se entrega a los campesinos bajo el lema: ¡Tierra y libertad! Y, finalmente el caudillo revolucionario, víctima de la traición, vuelve al seno materno (el de la tierra), convertido en “profético testamento, en el más agudo grito que correrá clamando justicia por el surco de cada parcela en todos los sembradíos en donde la tierra sea ignominiosamente violada y el campesino despiadadamente despojado”.¹³¹

“Zapata” es el ballet culminante de la danza moderna mexicana. Como pieza

¹³⁰ Adriana Malvido, Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín, (México: Plaza y Janés, 2003), p. 89

¹³¹ Fragmento del libreto original, ubicado en el Archivo de Guillermo Arriaga, donado al Cenidi Danza “José Limón” del INBA.

tardía del nacionalismo la obra de Arriaga se aleja del realismo, para incorporar a su lenguaje la metáfora, el símbolo y cierta construcción conceptual en sus figuraciones escénicas.

La obra de Arriaga es considerada por el crítico de danza Raúl Flores Guerrero como: “La primera realización plena de la danza moderna mexicana a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea. La personalidad de Zapata ha transcurrido por todo un proceso de sublimación en la conciencia popular, y del caudillo revolucionario, la mito filia del pueblo de México ha creado un nuevo dios, con todas las características de los viejos dioses ancestrales, estableciéndose así, en el ámbito conceptual que sirve de sólido sustento a la espiritualidad del México que está aferrado a su tierra”.¹³²

Si bien es cierto que el coreógrafo asumió el nacionalismo como eje de su discurso, tenía la intención de distanciarse de la noción que consideraba recalcitrante y totalitaria de aquella corriente. Dice el coreógrafo:

Ahora la palabra nacionalismo nos da miedo. Pero el nuestro fue un nacionalismo incluyente, no fue un nacionalismo provinciano; tan es así que las madres de nuestra danza moderna y contemporánea fueron dos extranjeras: Anna Sokolow y Waldeen. Luego fueron nuestros maestros José Limón, Doris Humphrey y Merce Cunningham.¹³³

El crítico José Antonio Alcaraz, por otro lado, consideró que “Zapata” fue para la danza moderna del país lo que el muralismo para la plástica mexicana en la primera mitad del siglo XX. “Después de la novelística revolucionaria, de la primera etapa de la música nacionalista y del muralismo, el movimiento vasconcelista culmina, de manera hermosa e inteligente, con la danza en los años cincuenta”, señala el también escritor, compositor, musicólogo, director de música y ópera.¹³⁴

¹³² Raúl Flores Guerrero, “Tres opiniones sobre la nueva temporada de danza mexicana”, México en la Cultura, suplemento de Novedades, 22 de noviembre de 1953.

¹³³ Adriana Malvido, Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín, (México: Plaza y Janés, 2003), p. 84

¹³⁴ Adriana Malvido, Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín, (México: Plaza y Janés, 2003), p. 84

La influencia del muralismo en la obra “Zapata”, de Arriaga.

En “Zapata” hallamos la reinterpretación idílica de la retórica de “La trinchera”, mural de José Clemente Orozco. De este despliegue pictórico el coreógrafo toma elementos figurativos para construir la imagen de su personaje masculino: Emiliano Zapata, vestido con calzón de manta y cananas cruzadas sobre el torso desnudo.

Incluso podemos apreciar que la tensión muscular expresada en los personajes de “Zapata” fueron retomados del mencionado mural de Orozco. Sin embargo consideramos que la alegoría del ballet tiende más a una idealización, lejos de la expresión brutal de la imagen creada por Orozco en “La trinchera”. En ese sentido la coreografía de Guillermo Arriaga refuerza clichés de la historia mexicana oficial, al mismo tiempo que apela a un cierto sentimentalismo en el espectador. Por lo contrario, la visión del drama en el mural de Orozco, de acuerdo con Octavio Paz, está muy lejos de una figuración idílica. Dice el ensayista y poeta:

La historia no es para él una épica con héroes, villanos y pueblos, un proceso temporal dotado de una dirección y de un sentido; la historia es un misterio, en la acepción religiosa de la palabra. Ese misterio es el de la transfiguración de los hombres en héroes; casi siempre los elegidos son víctimas voluntarias que, por el sacrificio y la sangre, se transforman en emblemas vivientes de la condición humana. Orozco no cuenta ni relata; tampoco interpreta: se enfrenta a los hechos, los interroga, busca en ellos una revelación.¹³⁵

Y agrega:

El gran no violento y contradictorio de Orozco se resuelve en ciertos momentos en una afirmación trágica: el hombre que aparece en su pintura es un victimario y también una víctima. De ambos modos provoca nuestra ira y nuestra piedad. Pintura que nos conmueve y que, además, nos hace reflexionar sobre el enigma que es el hombre, cada hombre.¹³⁶

¹³⁵ Octavio Paz, Los privilegios de la vista. Arte de México, V. III, (México: FCE, 1987), p. 296

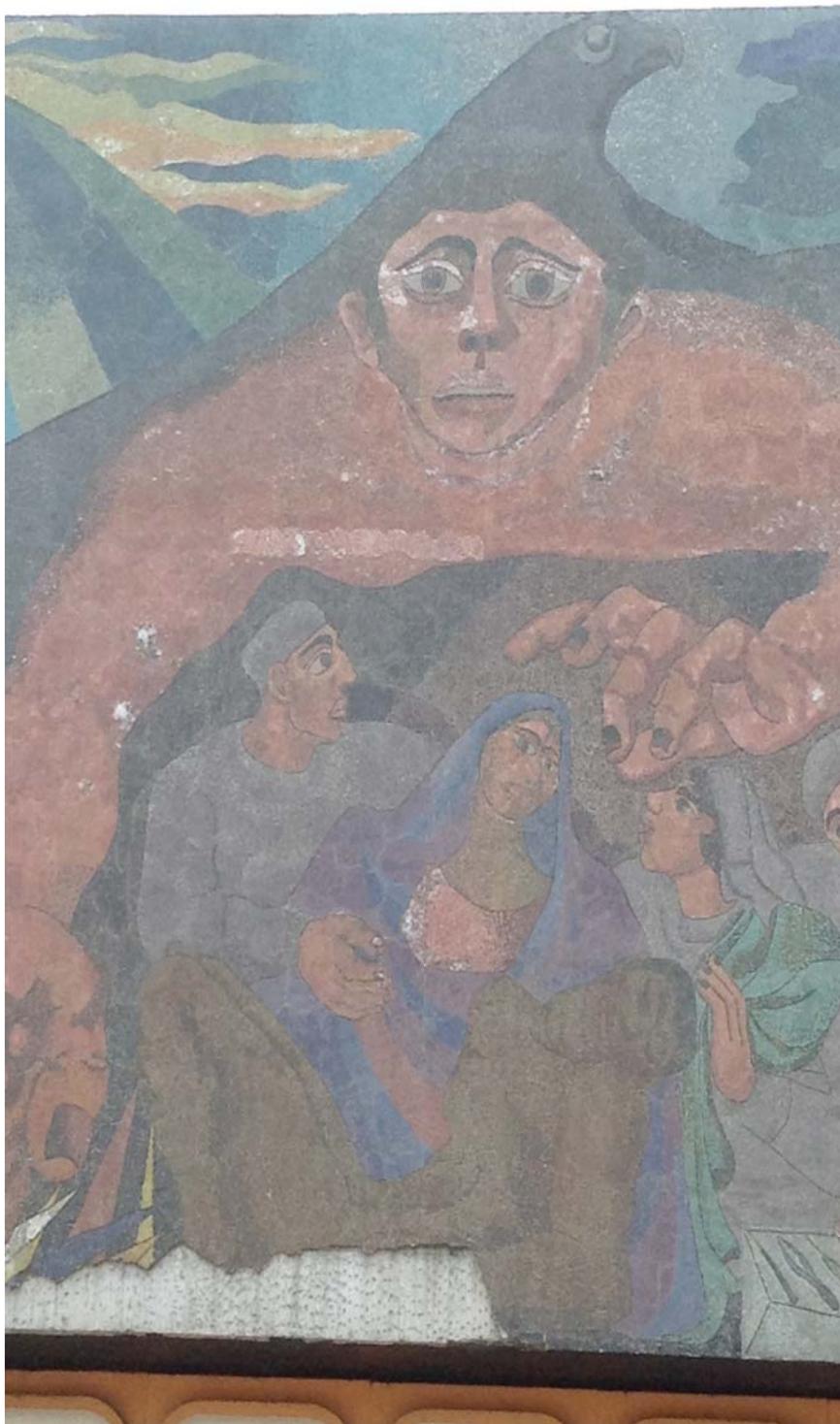
¹³⁶ Octavio Paz, Los privilegios de la vista. Arte de México, V. III, (México: FCE, 1987), p. 287

En “Zapata”, por otro lado, Arriaga hace una exaltación de la víctima (el campesino) y el sacrificio del héroe, en beneficio del bien común, en relación directa con valores del catolicismo. El coreógrafo asume esta tradición cuando menciona que: “Y yo, siendo punto y fuera de la religión, tengo ahí la crucifixión, la *Piedad*, y una bola de imágenes cristianas que me parecen muy bellas”.¹³⁷

La Piedad a la que hace referencia Arriaga es la que figura en su coreografía tras el asesinato de “Zapata”, cuando “la madre tierra” toma el cuerpo inerte del caudillo entre sus brazos. Esa imagen la tomó el coreógrafo del mural “La patria asegura a sus hijos”, que Pedro Coronel realizó en el edificio del Sindicato Nacional de Trabajadores del IMSS. Un mural de mosaicos, en una superficie de 80 metros cuadrados, que cubre la totalidad de la fachada.

La composición del mural está dividida en tres escenas en plano horizontal: del lado izquierdo aparece un hombre de enormes músculos, vestido con pantalón café y el torso desnudo, rompiendo con un barrote de acero las cadenas que figura la explotación de los trabajadores. Por encima del cuerpo del libertador hay dos personajes que levantan los brazos implorantes hacia el cielo. En el centro hay una *Piedad*: una mujer con un manto sobre la cabeza sostiene el cuerpo desnudo y moreno de un joven. Al lado de la madre una mujer se condeule por el sacrificio del varón. Ambas mujeres son escoltadas por cirujanos en actitud de impotencia. Por encima de ellos se alza un rostro y los brazos gigantes que abrazan la escena: es la *Patria*, acompañada por un águila con las alas abiertas. (Fig. 68)

¹³⁷ Adriana Malvido, Zapata sin bigote. Andanzas de Guillermo Arriaga, el bailarín, (México: Plaza y Janés, 2003), p. 91



(Fig. 68). Aspecto del mural “La patria asegura a sus hijos”, de Pedro Coronel. Fachada del edificio sede del Sindicato Nacional de Trabajadores del IMSS. Foto: Juan Hernández.

Miguel Covarrubias fue un impulsor decisivo en este tipo de expresión en la danza moderna de México. Sin su intervención no podría entenderse “Zapata” una de

las obras cumbre del último periodo de la danza nacionalista mexicana. Esta obra no podría comprenderse tampoco sin la influencia de los murales de José Clemente Orozco y Pedro Coronel, a los que hemos hecho alusión. En ese sentido, la coreografía podría ser considerada una extensión, en la danza, del muralismo.

La narrativa de “Zapata” refuerza el aspecto idílico del líder revolucionario, así como la alegoría de la patria y la tierra. La metáfora de la lucha agraria, la liberación de la tierra, la patria explotada y el martirologio del caudillo refuerzan estereotipos de la historia oficial. De esta tradición, muy a su pesar abreva Arturo Garrido, quien evoluciona con la obra “El camino” hacia una vertiente y discurso radical en la danza mexicana contemporánea que busca distanciarse de aquella vena de la tradición dancística, pero que por razones naturales no puede eludir plenamente.

Es necesario señalar, sin embargo, que mientras “Zapata” se hizo dentro de los márgenes de la institucionalidad, “El camino” fue una obra que se realizó fuera de ellos, estableciendo, desde esa posición, una nueva forma de producción dancística que daría sentido al movimiento independiente de la danza contemporánea de los años 80: la oposición al Estado y sus instituciones .

Miguel Covarrubias: el artista plástico que impulsó a la danza.

Miguel Covarrubias fue un artista visionario. De amplia cultura cosmopolita, gracias a su formación y a sus frecuentes viajes por diferentes países —en los que realizó estudios antropológicos—, el creador no sólo apoyó las obras del nacionalismo en la danza, también impulsó el desarrollo de nuevos lenguajes que tomarían su lugar en el movimiento de danza contemporánea finisecular.

En relación con la tradición, “El Chamaco” Covarrubias consideró que el arte coreográfico de México requería mirar hacia su pasado y cultura ancestral. Así lo documenta la investigadora Sylvia Navarrete, cuando cita al artista, quien dice:

(Nuestra) gran tradición artística, antigua y moderna, será sin duda la fuente principal de inspiración para la danza, cuando los bailarines aprendan a comprender la arrolladora plástica de la escultura prehispánica, la ingenuidad barroca y lujosa de nuestro corte colonial pueblerino, la simplicidad emotiva del arte popular, los grabados de José Guadalupe Posada, con sus diablos y

calaveras, o el realismo provinciano de los pintores de retablos de los retratistas y, sobre todo, la obra pictórica y musical de grandes artistas contemporáneos: Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Chávez, Revueltas, Galindo, etcétera.¹³⁸

Covarrubias fue el puente entre la tradición de la danza moderna de la primera mitad del siglo XX y el movimiento que se desarrolló en la segunda parte de esa centuria. El artista impulsó el tránsito de un tipo de danza realista, basada en la retórica de la historia oficial, a otra, la contemporánea, que buscaba un lenguaje propio, con un enfoque más allá de las fronteras, teniendo como principio la profesionalización del arte coreográfico, de aspiración universal.

“Zapata” y “El camino” –la primera apoyada por Covarrubias– son la concreción de ese puente que construyó Covarrubias entre un discurso agotado y una vertiente del arte contemporáneo que irrumpía con fuerza y que, en la danza, se desarrollaría en las obras de los grupos independientes de danza contemporánea

Miguel Covarrubias hizo algunas reflexiones en torno al arte de la danza que nos permiten apreciar su pensamiento en relación con esta forma de expresión artística en México. En ellas consideró como producto de la retórica la idea que los mexicanos tenemos de ser un país con una gran tradición de danza.

Es decir, la creencia de que en México todos somos, de alguna manera, una especie de danzantes. Todo esto con base en una supuesta tradición dancística precolombina, de la cual quedan muy pocos vestigios; apenas algunos testimonios de cronistas como Sahagún, Torquemada, Motolinia, Mendieta y Durán, recabados en la “Historia de las Cosas de la Nueva España”.

Conocedor de la historia dancística mexicana Covarrubias consideraba también que había poco conocimiento en relación con las danzas “importadas” de Francia y de España durante la colonia, y que apenas quedaban, en algunos poblados, “formas muy degeneradas” del teatro y la danza populares europeos, que los frailes enseñaron a los indígenas para suplir las antiguas danzas religiosas y “perpetuar la costumbre indígena de bailar en los templos, primero para Tláloc y Tezcatlipoca, más tarde para la Virgen de Guadalupe”.

¹³⁸ Sylvia Navarrete, Miguel Covarrubias, artista y explorador. (México: Conaculta/Ediciones Era, 1993), p. 108

En un amplio texto, titulado “La Danza. Historia del Arte Coreográfico en México”, escrito por Miguel Covarrubias, y publicado dos años después de su muerte, en el *Diario de la Nación*¹³⁹, el 22, 23 y 24 de septiembre de 1959 —ejemplares localizados físicamente en la Hemeroteca Nacional de México—, el también antropólogo resalta como un hito en la historia de la danza mexicana del siglo XX la interpretación que hiciera Anna Pávlova del “Jarabe tapatío” en puntas; pieza que la eximia bailarina aprendió de Eva Pérez.

En el texto en cuestión Covarrubias no sólo despliega conocimiento sobre la historia de la danza en México, también expresa algunas claves de su pensamiento en relación con el arte coreográfico, que habría de poner en práctica cuando dirigió el Departamento de Danza del INBA.

Por ejemplo, reconoce que pese a la popularidad y aceptación del ballet clásico italiano-ruso en México, luego de las visitas de Anna Pávlova, de quien citaba la interpretación de “La muerte del cisne”, así como de la actuación en el país de compañías como el Ballet Ruso, el Ballet Théâtre y el Ballet de Montecarlo, “dirigidos por eminencias de la danza como Balanchine, Fokine y Massine”, este estilo de danza se desarrolló “raqúticamente” y sólo “un puñado” de maestros lo cultivaron. Menciona entre esos maestros a Miss Carol, Linda Costa, Madame Dambré, Sergio Unger y a las hermanas Nellie y Gloria Campobello, estas últimas directoras de la Escuela Nacional de Danza a partir de 1932, de la que egresaron bailarines sobresalientes como Lupe Serrano, Armida y César Bordes, exponentes de la técnica clásica, así como intérpretes de danza moderna como Guillermo Keys, Raquel Gutiérrez y Rosa Reyna.

En el mismo texto Covarrubias comenta: “La danza moderna mexicana nació, por fortuna, bajo favorables auspicios —precisamente en la época en que la tendencia mexicanista revolucionaria dominaba entre los intelectuales de México, a fines de 1939—, con la llegada, casi simultánea, de dos personalidades de la danza moderna: Anna Sokolow y Waldeen, que vinieron a radicarse a México, inflamadas ambas por el vibrante espíritu nacionalista que saturaba el ambiente mexicano”.

A esa primera etapa del desarrollo de la danza escénica mexicana del siglo XX Covarrubias la califica como “balbuceos”. Habla de los grupos que formaron las

¹³⁹ El *Diario de la Nación* fue un periódico publicado por editorial El Zócalo S. A., en la Ciudad de México. Lo dirigió Alfredo Kawage Ramia. El director de operaciones era el periodista Carlos Loret de Mola, y el de información Javier Santos Llorente. En este medio de comunicación se destinaron sendas páginas para publicar durante tres días consecutivos lo que podríamos considerar un tratado sobre la danza en México, de la autoría de Miguel Covarrubias. El texto se publicó en 1959, dos años después de la muerte del artista mexicano.

alumnas de Anna Sokolow, por un lado, y de Waldeen, por el otro. Grupos enfrentados y liderados por figuras sobresalientes.

“El Instituto Nacional de Bellas Artes tuvo una influencia decisiva en el desarrollo de la danza moderna al fundar, en febrero de 1947, la Academia de la Danza Mexicana, que reunió en una escuela de tipo profesional y con elevados objetivos artísticos, a los bailarines y bailarinas dispersos —los discípulos de Waldeen y de Anna Sokolow— y a los que habían surgido de la Escuela Nacional de Danza”, añade.

Covarrubias ya veía las limitaciones de tipo técnico en la formación de los bailarines. Es por eso que durante su administración al frente del Departamento de Danza del INBA tomó la iniciativa de contratar a un maestro “que se hiciera respetar de todos por su seriedad, amor a la danza, su disciplina y sus conocimientos”. Ese maestro fue Xavier Francis, estadounidense, miembro del New Dance Group de Nueva York, “quien goza de una gran reputación por lo avanzado de sus enseñanzas y por su estricta y severa disciplina”.

Miguel Covarrubias anota —en el texto citado— como logro de su administración que “en sólo dos años” se hubiera logrado “el milagro” de formar a bailarines con un nivel técnico sin precedente en México. En su opinión, un tipo de intérprete que podía presentarse en cualquier parte del mundo.

“Era esencial que los bailarines mexicanos tuvieran un contacto más directo con las grandes personalidades de la danza moderna, y que ellos y el público de México adquirieran un concepto de la danza moderna más avanzado y de mejor calidad artística que lo conocido hasta entonces”, escribe.

También señala como una de sus aportaciones al desarrollo de la danza mexicana la invitación que hizo al coreógrafo y bailarín José Limón, quien vino a México a presentarse con su compañía y a impartir clases a los bailarines mexicanos. A José Limón, Covarrubias le adjudica la producción de obras de corte mexicanista como “La Malinche” o “Tonanzintla”. Y en contraposición a esta corriente, el artista visual y promotor cultural menciona obras “de carácter tan opuesto como imaginarias” de Xavier Francis”.

Todas estas piezas presentadas en el Palacio de Bellas Artes, en temporadas organizadas bajo su gestión, son para Covarrubias una muestra de lo que la danza necesitaba en ese momento. Es decir, colocar a la tradición mexicanista y nacionalista junto a un tipo de obra abstracta y universal.

Covarrubias construyó el puente entre una y otra manera de entender y producir

la danza mexicana. Abrió el campo a la experimentación, trajo a maestros de otros países y presentó a compañías de vanguardia en ese momento. Su quehacer como promotor y conocedor apasionado del arte dancístico es la base de la transición entre el movimiento de danza moderna de la primera mitad del siglo XX y el surgimiento de la danza contemporánea, a partir de 1950 y, claramente, desde 1960.

Como podemos apreciar en este capítulo una obra como “El camino” de Arturo Garrido no puede ser analizada sin tomar en cuenta la tradición de la danza expresionista, el nacionalismo en el quehacer coreográfico, las luchas sociales y la ideología de izquierda en América Latina, y tampoco sin la influencia de otras artes, en este caso particular, del muralismo, ni el empuje del Estado a través de funcionarios que como Miguel Covarrubias hicieron convivir el pasado inmediato con lo novedoso en un mismo escenario.

Capítulo 5. “Crujía H”: los presos políticos.

En la novela “El Apando” (1969) José Revueltas, hombre de izquierda radical, relata la historia del encierro forzoso, de la extralimitación en el uso del poder en contra de quienes expresan ideas contrarias al sistema, desarrolla en la narrativa ideas políticas punzantes, audaces, al mismo tiempo que explora los límites de la condición humana en la exposición a la tortura y el dolor.

Se trata de una novela escrita en el encierro. El escritor deja correr la tinta mientras vive entre los muros del Lecumberri cuando ocupaba una de las celdas de la Crujía H, el área dedicada a los presos políticos. Apenas ocurrido el movimiento estudiantil de 1968, reprimido por el Ejército en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, la novela tuvo un impacto enorme en la generación joven. Más allá de la ficción la novela fungió como una herramienta de transmisión ideológica radical en toda la extensión de la palabra.

El relato se convirtió en la base dramática de “Crujía H”, coreografía de Laura Rocha, de 1987, con Barro Rojo Arte Escénico, una de las agrupaciones independientes emblemáticas de los años 80.

La coreógrafa recuerda haber realizado esta pieza bajo la influencia tanto de la novela de Revueltas como de la película “El apando”, dirigida por Felipe Cazals en 1975 (fig. 69). Aunque también reconoce que en ella hay un motivo personal, toda vez que un familiar cercano de la también bailarina habría sido privado de su libertad y recluido en la Crujía H por sus ideas políticas de izquierda.





(Fig. 69) Fotogramas de la película “El apando”, dirigida por Felipe Cazals, basada en la novela homónima de José Revueltas, sobre el encierro y la crueldad de uno de los centros de reclusión, en los que estuvieron perseguidos políticos, entre ellos, Revueltas.

En términos de atmósfera y de imagen la obra “Crujía H” hace eco dramático de las palabras de Revueltas cuando en su novela escribe: [...] caminaban, copulaban, crueles y sin memoria, mona y mono dentro del Paraíso, idénticos, de la misma pelambre y del mismo sexo, pero mono y mona, encarcelados, jodidos”.

El cuerpo envilecido de los personajes es el eje principal de la obra coreográfica. Dos personajes que se encuentran encarcelados material y espiritualmente, compartiendo un espacio mínimo, asfixiante. Así concibe Laura Rocha la atmósfera de la pieza dancística: un espacio oscuro, de aire espeso, en el que sus habitantes luchan como bestias por una bocanada de aire, por asomarse a ese exterior que es antojo de libertad.

La obra fue interpretada por los bailarines Francisco Illescas y Serafín Aponte, en aquella época jóvenes intérpretes comprometidos con la ideología de izquierda y la propuesta de danza militante de Arturo Garrido, entonces líder del colectivo Barro Rojo Arte Escénico.

En la escena había un catre y al frente una reja: figuración del cautiverio material de los cuerpos que experimentan el dolor físico y emocional llevado al límite.

Entrevistado a propósito de esta investigación Francisco Illescas recuerda que uno de los dos personajes de “Crujía H” era un delincuente común y el otro un militante radical. Esa era la propuesta que la coreógrafa les hizo para desarrollar su interpretación.

Ambos personajes piensan de manera obsesiva en la manera de conseguir la libertad. El militante radical interpretado por Illescas era físicamente más frágil y vulnerable, y en su desesperación provoca a su compañero para que lo asesine, porque

sabe que sólo así terminará la tortura del encierro.

Se escenifica una interacción física violenta. No es propiamente una lucha, porque uno de los personajes no opone resistencia e, incluso, cuando el antebrazo de su compañero aprieta su cuello, él ejerce la presión que acabará con su vida. “Fue una interpretación intensa, dramática aquella puesta en escena. Tanto Serafín como yo estábamos absolutamente embebidos con la tragedia de los personajes”.

Francisco Illescas admite la influencia de la ideología y el imaginario de José Revueltas en la construcción de los personajes y la creación de la atmósfera. “Vimos “El apando”, de Cazals, leímos la novela de Revueltas y también los ensayos políticos del escritor, quien fue un referente para nosotros, como creadores escénicos en aquel momento”.

Hubo en efecto un entendimiento de lo que se quería decir y cómo se iba a expresar. La obra, de 12 minutos, se hizo en un proceso creativo que llevó poco tiempo, como ocurría casi en todas las producciones, sin recursos, que realizaban los grupos independientes de danza contemporánea.

Hay una exploración de las posibilidades dramáticas del encierro y de lo que éste produce en el espíritu humano. El gesto como expresión del cuerpo manifestaba aquella violencia ejercida contra la libertad y la dignidad de los seres humanos. En el encierro la condición humana manifiesta su naturaleza contradictoria: se experimenta el acompañamiento en el dolor y la pérdida de la libertad, pero también la desconfianza en el otro, la falta de solidaridad y el miedo.

En la fotografía de una escena de “Crujía H”, de Jorge Izquierdo (Fig. 70), se puede apreciar al fondo una pared gris grafiteada; en segundo plano, el catre individual que sugiere una lucha por el espacio y la supervivencia y, finalmente, en primer plano, los dos personajes, vestidos con playeras blancas y pantalones de mezclilla, zapatos sencillos de color oscuro.

Sobre un piso casi negro los personajes están uno sobre el otro, en un gesto de pelea salvaje. El fotógrafo consigue transmitir la tensión a partir de las piernas híper extendidas, sostenidas en las puntas de uno de los personajes, y capta la dinámica de movimiento en el cabello alzado y disperejo del hombre a la derecha de la imagen. Mientras el de la izquierda sostiene el peso de ambos con una pierna echada hacia atrás y con ambas manos sujetando la cabeza de su oponente.

En otra fotografía de la obra, tomada por Jorge Izquierdo, vemos al personaje de mayor fragilidad tendido sobre el catre con las piernas abiertas, los brazos en cruz y la cabeza inerte. El otro personaje hace una híper extensión del torso hacia atrás, sin soltar la mano de su oponente. Una imagen expresiva en relación con la violencia provocada

por el encierro forzado, entre dos personajes que, al mismo tiempo, se necesitan y se repelen. (Fig. 71)



(Fig. 70) Escena de “Crujía H”. En esta escenificación los personajes son interpretados por los bailarines Alberto “Beto” Pérez y Francisco Illescas. El espacio es un lugar sombrío, las paredes grafitadas, el catre es la reducción del espacio de la supervivencia. En esta atmósfera sofocante, los personajes sostienen una relación violenta, aferrados uno al otro como un acto que refrenda el horror de la experiencia humana en el encierro. Fotografía: Jorge Izquierdo.



(Fig. 71) Escena de “Crujía H”, de Laura Rocha. Extenuados por el encierro, los personajes se sostienen por la mano en lo que podría interpretarse como un acto de solidaridad humana, en una situación límite. Fotografía: Jorge Izquierdo.

“Crujía H” fue una obra temprana de Laura Rocha. Ella misma la recuerda como un reto en su tarea como coreógrafa. La iniciativa de hacer coreografía venía de Arturo Garrido, a quien le tenía respeto y a quien consideraba su mentor el entendimiento de la danza como una herramienta para la expresión política y social. Una forma de arte que buscaba dar voz a los silenciados y hacer presentes a sectores de la población invisibilizados.

“Abordé un tema escabroso políticamente. Desarrollé una pieza en donde exploraba el universo masculino, el erotismo en el encierro entre dos personas del mismo sexo, la sexualidad que va de la sordidez a la ternura, entre dos seres frágiles y vulnerados —que ya de suyo era subversivo—. El encierro y la tortura física y emocional extrema para llevar a los personajes al límite fue una experiencia que me llenó de temor, sin embargo, el proceso de creación tuvo resultados artísticos que, incluso, rebasaron mis expectativas”, cuenta la coreógrafa.

Además de “El apando” y la película homónima de Cazals, Laura Rocha acudió a los escritos políticos de José Revueltas; las cartas que escribió cuando estuvo preso en Lecumberri y el diario del novelista en prisión. Además del pensamiento radical sobre la revolución que para el literato representó el Movimiento Estudiantil de 1968, la emancipación del proletariado, el desenmascaramiento de la “falsa izquierda”, Rocha encontró en sus ensayos el concepto de la autogestión como una forma de distanciarse del sistema y del gobierno autoritario. Un concepto que sería básico en la idea de colectivo democrático que estaba en la base de la organización del grupo Barro Rojo Arte Escénico en el cual “todos teníamos voz y voto”.

De estas ideas nació la obra “Crujía H” y también de las lecturas que Rocha hizo del “Diario de Lecumberri”, en el que Revueltas escribió: “ *5 de abril de 1969*. Ya estamos apostando a la Nada, en el mundo contemporáneo. Una red invisible de ficciones nos rodea y luchamos prisioneros dentro de ella como quien trata de desembarazarse de una tela de araña de la que no puede escapar. Todo comienza a ser desesperación pura y de todos se adueña —de los mejores y de quienes mejor luchan— una inconsciente conciencia suicida”.¹⁴⁰

El párrafo anterior es llevado como impulso, energía y atmósfera a la escena coreográfica como podemos constatar al observar el único video que existe de la corta pieza dancística. Es la Nada que envilece a los personajes. La Nada la que les exprime la esperanza, de una forma concreta: el encierro. Los personajes se mueven como

¹⁴⁰ José Revueltas. Obra reunida. México 68: Juventud y revolución. Visión del Paricutín. (México: Era/CNCA, 2014), p. 199

animales salvajes en una pequeña jaula. Se rozan a veces con lujuria, otras con ternura, y la mayoría de las ocasiones con el instinto de la violencia. Hay en uno de ellos el deseo persistente del suicidio, en el otro la desconfianza frente a su compañero; teme ser delatado, quiere acabar con su compañero, pero lo necesita para asimilar el destino trágico.

Serafín Aponte maneja el cuerpo con maestría. Los gestos de su rostro son extremos. Su boca grande se abre, necesitado de aire. Sus ojos desorbitados manifiestan la desesperación, sus brazos traspasando los barrotes de la celda buscan la libertad. El control en el manejo del cuerpo violentado nos habla de la concentración de los intérpretes. No actúan son el encierro —siguiendo el pensamiento que Paul Valéry desarrollaría en “El alma y la danza”, en donde asegura que el bailarín no representa algo, sino que es o se transfigura en aquel concepto que no tiene una forma concreta: el sentimiento—.

Francisco Illescas define a Laura Rocha, la coreógrafa de “Crujía H”, como “una mujer ruda, tosca. Creció entre varones. Conocía muy bien el universo masculino. Y en esta pieza la lleva a su forma más radical: el de la violencia”.

Al ingresar a Barro Rojo Arte Escénico Laura Rocha tuvo la oportunidad de probar formas menos convencionales en la creación artística. Años antes había trabajado en Contradanza, compañía integrada por mujeres, en la que se abordaban temas sobre el universo femenino. Al sumarse a las filas del colectivo liderado por Arturo Garrido, en 1987, su primera tarea fue crear obra coreográfica. En esta compañía había varones, “tenía el material masculino para desarrollar esa idea que ya le rondaba en la cabeza” — dice en la entrevista Francisco Illescas—.

Si en las danzas contemporáneas de los años 60 y 70 la técnica y el lenguaje en términos de movimiento determinaba en gran parte el desarrollo de los temas, en los 80 se invierte el proceso. En “Cujía H”, de manera contundente, es el drama el que exige un tipo de movimiento y da forma a la estructura coreográfica.

No obstante tener una formación en Técnica Graham los bailarines y la coreógrafa exploraron nuevas maneras de moverse. Se sacudieron el lenguaje académico y buscaron en trabajo de laboratorio escénico el sentido trágico de cada secuencia para colocar al drama en un rango de verdad.

“Teatro físico”, así es como define a esta experiencia, a la distancia, el bailarín y también coreógrafo Francisco Illescas. Encontramos sentido en su concepto al analizar el video de la puesta en escena, en la que no vemos una danza que hace alarde de la técnica corpórea, no encontramos secuencias definidas en el marco de la tradición de la danza moderna, ni en la línea ni la forma, sino libertad expresiva. Es la dramatización

del cuerpo que danza para expresar un estado del ser y para lograrlo hacen uso de elementos del teatro.

“Crujía H” se inspira teóricamente en otro gran pensador y creador de la escena contemporánea: Peter Brook. Es el “espacio vacío” el punto de partida para conseguir expresar un discurso. Un espacio vacío permite que nazca un fenómeno nuevo, ya que sólo si la experiencia es fresca y nueva podrá existir cuanto se relacione con contenido, significado, expresión, lenguaje y música, escribe el director, nacido en 1925.

En la obra de Laura Rocha se advierte la importancia del concepto del espacio. Y el vacío es el punto de partida, para la constitución de una nueva realidad, para sumarla al mundo. Un espacio de convergencia de energías diversas, en donde se busca el borramiento de cualquier tipo de clasificación, siguiendo el pensamiento de Brook.

El teórico de la escena hablaba ya de la actuación como un hecho que busca la verdad dentro de la ficción. No se trataba, decía, de ejecutar una acción “fingida”, sino de hacer que un hecho tan simple, como caminar, sea algo natural en un espacio no convencional: el lugar vacío que se llena con nuevo significado. Y eso, anotaba el pensador, requería de la habilidad del artista.

[...] una idea debe ser de carne y hueso, ser una realidad emocional, ir más allá de la imitación, hacer que una vida inventada sea también una vida paralela que no pueda distinguirse de lo real a ningún nivel [...] Uno va al teatro para encontrar vida en él, pero si no hay diferencia entre la vida fuera y dentro del teatro, éste no tiene ningún sentido. Es absurdo hacerlo. Pero si aceptamos que la vida en el teatro es más visible, más vivida que fuera de él, veremos entonces que es lo mismo y simultáneamente algo diferente [...] La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado.¹⁴¹

De ahí el estado de los intérpretes de “Crujía H”, quienes hicieron uso de recursos del arte actoral para construir a los personajes. Buscaron experimentar el estado anímico “de brutal paranoia” –como lo recuerda Francisco Illescas–, para conseguir la verdad del teatro de la que habla Brook, y llenar de significado el espacio teatral.

En escena vemos a dos personajes golpeados, reprimidos y privados de su libertad por el sistema autoritario. Para percibirse como seres frágiles y vulnerables los bailarines pensaron en la relación con el universo simbólico del encierro. En ese ámbito

¹⁴¹ Peter Brook, *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. (México: Ediciones El Milagro/CNCA, 1998), p. 32

uno era la imagen vulnerada del otro, el compañero en el encierro y también el enemigo inmediato, en la pelea por un lugar en lo que se plantea como la inmundicia del mundo.

Como intérprete Francisco Illescas recuerda que pensó “si físicamente era suficientemente fuerte para soportar la tortura. Logré asimilar esa experiencia, gracias a la eficacia de Laura y del equipo de trabajo. Me conecté con una realidad terrible, en relación con los presos políticos y la guerra sucia en un Estado autoritario”.

Serafín Aponte, el otro intérprete de “Crujía H”, entrevistado para esta investigación, recuerda que la pieza era de corte político y social. Una propuesta que, en su opinión, hizo que la coreógrafa renunciara al “academicismo”. Nosotros diríamos que más que una negación de la danza académica la propuesta de Laura Rocha es la búsqueda de lo esencial de ese “academicismo” para hallar la dimensión verdadera de la escena. Es decir, se despojó de la parafernalia innecesaria para concentrarse en la profundidad de la interpretación y la atmósfera, con el gran propósito de transmitir el drama del horror.

Se trata de entender a dos seres humanos que, frente a la violencia y la privación de la libertad, debido a sus ideas políticas, tenían que compartir un espacio: el de la supervivencia. Era el espacio simbólico del catre en donde uno estaba pegado al otro de manera irremediable. En ese acercamiento íntimo los personajes compartían miedos, desconfianzas, pero también afectos e, incluso, el calor de sus cuerpos erotizados.

“Todo esto se decía con danza. Un personaje, el mío, era desbordado; el otro, era observador, analizaba, creaba estrategia, manipulaba. El drama termina en un encuentro. Mi personaje quiere salir de ahí y en su desesperación va a terminar con la vida de su compañero, lo que le genera remordimientos, porque, finalmente, ambos estaban en la misma situación. Pero al ser dos animales, privados de su libertad, en una situación límite, pierden la consciencia, hasta que llegan a pensar que la vida no tiene sentido ni para uno ni para el otro. En ese pequeño espacio que comparten, uno se impone al otro, porque de ello depende la supervivencia. Es una relación de poder. En este contexto, la obra es una denuncia de la opresión radical y violenta del ser humano”, reflexiona Aponte.

El bailarín, originario de guerrero, afromexicano, estaba familiarizado con el tema. Había crecido entre la guerrilla de la montañas guerrerense. Por eso considera que el tema de la obra “Crujía H” no le era para nada ajena. “En mi estado no tuvimos un Lecumberri (fig. 72), pero sí había desaparecidos. Obviamente, para mí la pieza tenía mucho sentido y encarnaba en un alto grado de verdad”.

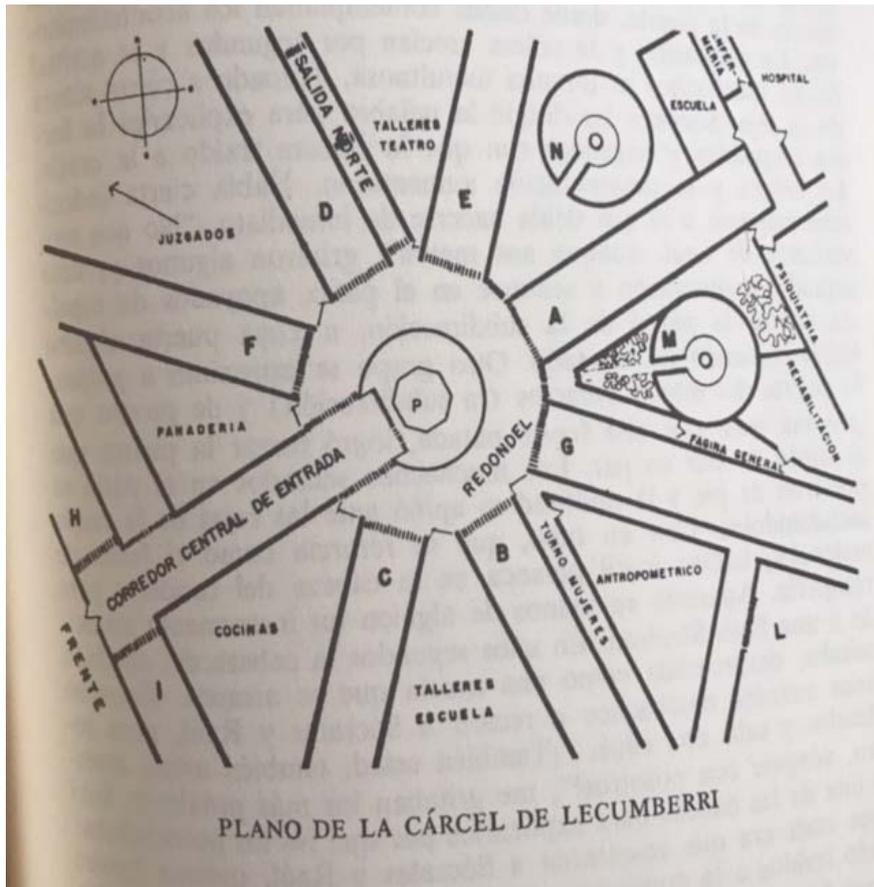
Laura Rocha y el equipo creativo del colectivo Barro Rojo Arte Escénica dejaron una obra política radical. “Crujía H” será el antecedente de otra pieza “Tierno abril

nocturno”, que la misma coreógrafa realizó con esta agrupación en los años 90.

La danza vista desde la experiencia de “Crujía H” no sólo se estaba alimentando de una ideología heredada por el Movimiento Estudiantil de 1968, también de la literatura, del cine y del teatro. Se desarrollaba en relación con otros lenguajes y disciplinas artísticas, enriqueciendo la experiencia de la interdisciplina que caracterizó a los grupos independientes del arte en México.

“Crujía H” recupera en la danza el pensamiento radical, la ideología y la retórica que Revueltas expresaba en sus ensayos. En la cabeza de los participantes de aquella experiencia escénica y en particular en la coreógrafa Laura Rocha resonaba con gran impacto la arenga de José Revueltas, quien escribió: “La victoria, para nuestro país, será un México libre, democrático, sano, donde se pueda respirar, pensar, crear, estudiar, amar. La muerte —así quedemos, para nuestra desgracia, vivos— será la noche del alma, las torturas sin fin, el candado en los labios, la miseria del cuerpo y del espíritu”.¹⁴²

¹⁴² José Revueltas, *Obra reunida. México 68: Juventud y revolución. Visión del Paricutín*. (México: Ediciones Era/CNCA, 2014), p. 91.



(Fig. 72) Plano del Lecumberri, que señalan las crujías con letras. La Crujía H era en donde se recluía a los presos políticos. Imagen tomada del libro “Obra reunida. México 68: Juventud y revolución. Visión del Paricutín, de José Revueltas (México: Era/CNCA, 2014).

Conclusiones.

La danza escénica mexicana es resultado de un proceso que inicia con la proyección en 1931 de la Escuela Nacional de Danza, por encargo de la Secretaría de Educación Pública, y con la iniciativa del artista plástico Carlos Mérida así como de las hermanas Nellie y Gloria Campobello.

Esta es la primera escuela pública de danza en el país, cuya aspiración es formar artistas profesionales. La creación de la institución educativa es un hito en la historia del arte coreográfico, no tanto por los logros que tiene en términos de la excelencia en la enseñanza de la técnica dancística, sino por su naturaleza fundacional.

La escuela sienta el precedente para apoyar el desarrollo de artistas que, a su vez enriquecerán, con sus inquietudes y aportaciones, a la profesionalización del arte dancístico.

Si bien el objetivo particular de esta investigación inicialmente se enfocaba la historia de la danza contemporánea independiente de los años 80, la investigación exigió hacer un recorrido histórico para establecer los hechos que precedieron y explican, en gran medida, la efervescencia de los colectivos dos décadas antes de finalizar el siglo XX.

La danza contemporánea independiente ochentera tiene los elementos de una vanguardia artística, al establecer no sólo distancia con etapas precedentes, sino por cuestionar la función y utilidad del arte coreográfico, y proponer nuevas formas de producción, distribución y recepción de las obras coreográficas.

Imposible llegar a esta conclusión sin tener en cuenta algunas consideraciones teóricas. Fue necesario establecer la naturaleza del arte de la danza, un arte efímero que trasciende a través de la enseñanza de distintas tradiciones de generación en generación.

Desde el pensamiento de los creadores, pasando por la técnica, la filosofía o la estética, logramos establecer los elementos identitarios de la danza, como una forma de expresión artística capaz de crear una poética del cuerpo en movimiento, para abordar temas esenciales y profundizar en el conocimiento de la condición humana.

Una vez que entendimos la permanencia del arte de la danza como un hecho de la enseñanza, establecimos una línea de investigación que analizó distintos momentos cruciales en el desarrollo del arte coreográfico mexicano.

Concluimos que sin las aportaciones de los pioneros de la danza moderna, entre los que están figuras como Waldeen o Anna Sokolow, el desarrollo profesional de la danza no habría tenido lugar. Son estas figuras quienes dieron forma a un

entrenamiento técnico formal, que fue aprovechado por coreógrafos y bailarines mexicanos que hicieron posible el movimiento de la danza moderna, primero sobre los rieles del realismo y después en la búsqueda de otras maneras de abordar el hecho escénico.

Determinamos también la importancia de las políticas culturales del Estado mexicano, sin duda en relación estrecha con las formas de producción del quehacer dancístico a lo largo del siglo XX. Es desde el Estado que se impulsa la creación de la primera escuela y luego el movimiento de la danza moderna nacionalista, en congruencia con el proyecto nacional de la etapa posrevolucionaria.

Entendimos que el desarrollo de la danza no ocurre de manera aislada. Se relaciona con otras disciplinas artísticas como la literatura, la música, la plástica y, desde luego, el cine, el cómic, la fotografía, y expresiones de la vanguardia en las artes plásticas como la instalación, el performance y la pintura abstracta.

Muchos fueron los pintores y músicos que participaron en obras de la danza moderna y luego contemporánea. Esta relación enriqueció el poder expresivo del quehacer coreográfico, y le dotó de elementos y herramientas para la eficacia escénica.

Nos quedó claro que la danza no es una disciplina apegada a la técnica o el ámbito formal. Como las otras artes el quehacer coreográfico tiene influencias ideológicas y políticas. Responde a las necesidades sociales de cada época, a la que busca reflejar en las obras. De ahí que entendamos a los diferentes procesos de la evolución del arte dancístico no sólo como el resultado aislado de las necesidades del creador, también producto del momento histórico y de los valores de la sociedad.

Hablar de danza es, entonces, reflexionar sobre los avances de una sociedad compleja, en este caso la mexicana, en el siglo XX; de sus instituciones, de las formas de producción, de las relaciones de poder, las tecnologías y sus avances y, desde luego, invita a pensar en la globalización como el proceso que amplió las posibilidades de comunicación entre distintas tradiciones culturales en el mundo.

La danza independiente de los años 80 visto desde esta perspectiva y en relación con nuestra investigación no hubiera sido posible, por otro lado, sin la presión que ejercieron artistas en distintas disciplinas artísticas para abrir “la cortina de nopal” a la que hizo referencia en su manifiesto José Luis Cuevas, declaración de principios que identifica a la llamada generación de La Ruptura en las artes plásticas.

La década de los 50 en la danza —como ocurrió en las otras artes— fue crucial en la apertura a la influencia internacional en el arte mexicano. Al frente del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes estaba el artista visual, etnólogo y antropólogo Miguel Covarrubias, quien tendió un puente entre la etapa

conocida como nacionalista de la danza y las nuevas tendencias del arte contemporáneo.

Covarrubias apoyó a las grandes figuras de la danza moderna, que se habían formado en la primera mitad del siglo XX, entre quienes estaban Guillermina Bravo, Ana Mérida y Guillermo Arriaga, y abrió la puerta a los artistas internacionales a quienes invitó a venir a México no sólo a mostrar su quehacer, también a formar a los jóvenes coreógrafos y bailarines en las técnicas más avanzadas en el mundo.

Entre la tradición y la vanguardia Miguel Covarrubias fue un inteligente y muy hábil promotor cultural. Sin su visión no podría entenderse el nacimiento de la danza contemporánea en la década de los años 60, con la apropiación de la Técnica Graham y las enseñanzas que en los años 50 ofrecieron creadores como José Limón, Doris Humphrey, Merce Cunningham y de manera muy importante el estadounidense Xavier Francis, quien no sólo respondió a la invitación de Covarrubias para venir a enseñar su metodología dancística, sino que se quedó a vivir en el país.

La “rebelión” de los independientes ocurrida en 1977 cuando un grupo de bailarines salieron en desbandada de Ballet Nacional de México para formar Forion Ensemble se entiende como resultado de este largo proceso de enseñanza, consolidación de instituciones educativas, escuelas y tradiciones de la danza en los 40 años precedentes.

La creación de Forion Ensemble fue una respuesta a lo que sus integrantes consideraron el anquilosamiento en las fórmulas creativas de las compañías subsidiadas por el Instituto Nacional de Bellas Artes. Asumieron como una necesidad la invención de una forma de organización más equitativa para permitir el desarrollo de todos los miembros.

Entendemos también que los jóvenes “rebeldes y democráticos” del movimiento de danza contemporánea independiente de los años 80 son herederos del Movimiento Estudiantil de 1968, así como de ideologías de izquierda que se alimentaron de los movimientos revolucionarios y de resistencia en Centroamérica, Sudamérica y por supuesto la Revolución Cubana. Sin pasar por alto la creciente necesidad democratizadora del sistema político mexicano autoritario —el sistema que ordenó la masacre estudiantil en Tlatelolco—.

Politizados y con necesidades urgentes de hablar con libertad sobre las cosas que les eran importantes en la década de los años 80 se formaron grupos independientes de danza, en los que participaron jóvenes estudiantes de las diferentes instancias de formación dancística como los Grupos Especiales del Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza del INBA, en el que se aceptaron a jóvenes que, por rebasar la edad o no cumplir con los requisitos del rigor académico, eran rechazados en las

carreras formales de las escuelas oficiales.

Estos jóvenes que egresaron de diferentes instancias de formación encontraron lugar en los grupos independientes de danza. Pero no sólo ellos, también los egresados de las escuelas formales, quienes veían cada vez más lejana la posibilidad de que fueran aceptados en las compañías subsidiadas, toda vez que Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio y Ballet Independiente formaba a sus bailarines, lo que convirtió a estas compañías en una aspiración imposible para los intérpretes educados fuera de la influencia de aquellas agrupaciones artísticas.

Concluimos también que las becas recibidas por los bailarines para viajar y tomar cursos en Nueva York, ya fuera con el apoyo de instituciones oficiales o de figuras como Amalia Hernández, también fueron determinantes para el auge del movimiento de la danza contemporánea independiente de los años 80. Aquellos quienes viajaron a la ciudad estadounidense aprendieron no sólo los avances de la danza posmoderna con Trisha Brown, Twyla Tarp, Paul Taylor, entre otros, también fueron testigos de las corrientes de la vanguardia de las artes plásticas, de la música y el teatro en la entonces meca de la cultura global.

Los jóvenes regresaron a México con aquella influencia y generaron sus discursos artísticos. En el país tuvimos una variedad amplia de propuestas: desde la postura de la danza militante de Barro Rojo, liderada por el ecuatoriano Arturo Garrido, quien había sido un luchador social de la izquierda en su país, entonces gobernado por una junta militar, hasta la visión cosmopolita de Forion Ensemble, entre quienes estaban los creadores formados con el rigor técnico de Ballet Nacional de México y luego influenciados por la danza posmoderna estadounidense.

Los colectivos artísticos de la danza de los años 80 en México tenían antecedentes en los grupos independientes de las artes visuales, entre los que estuvieron Suma, Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Tetraedro, entre otros, a quienes impulsó Helen Escobedo al hacerlos participes de la X Bienal de Jóvenes de París en 1977. No es casual, pues, que la fecha coincidiera con la salida de los bailarines de Ballet Nacional que formaron el grupo Forion Ensemble, emblemático del movimiento de danza independiente.

Encontramos que hay un contexto que presionó el proceso de democratización del arte en México. La búsqueda de la independencia, la democratización del arte, la concepción del artista en un sentido no individual sino colectivo, la idea del trabajador del arte y la cultura en contraposición con la del artista consagrado, la renuncia a la fama y el éxito de mercado, el cuestionamiento de la función social y política del arte, así como la exigencia de nuevos espacios no convencionales la calle, las plazas,

explanadas de escuelas, edificios públicos y de los barrios fueron resultado de ese fenómeno artístico de una de las vanguardias artísticas del siglo XX.

Todas estas ideas son potenciadas, en gran medida, por el terremoto de 1985 en la Ciudad de México. Ante la ineficacia en la respuesta del gobierno federal la sociedad civil tomó en sus manos el rescate urgente. En esta organización participaron artistas de todas las disciplinas. Los barrios abrieron sus calles para que los artistas se presentaran y ofrecieran sus obras, en primera instancia, a los damnificados del sismo. La relación entre los grupos independientes de la danza, así como de otras formas artísticas, encontraron en el espacio público la concreción de una de sus aspiraciones más anheladas. Entraron en contacto con espectadores que no acostumbraban acudir a un teatro y produjeron obras en las que el lenguaje evolucionó al incluir la calle dentro de sus discursos creativos.

En el caso de la danza contemporánea cambiaron las formas de producir. No había tiempo para detenerse en la parafernalia. La urgencia social les exigió trabajar un arte emergente, que naciera desde el espacio de lo cotidiano. De ahí que dejaran a un lado las mallas y empezaran a usar la ropa común para sus presentaciones, y ante la imposibilidad de crear bajo el amparo de las luces de un teatro, incluyeron el espacio público al discurso.

Los colectivos dancísticos bailaron en los campamentos, ofrecieron talleres, pero también participaron en los mítines y marchas de las organizaciones sociales. La apuesta fue hacer un arte político, sin temor a la descalificación —que la hubo— por rozar una expresión de panfleto o propagandística.

Se habló en las obras de los asesinatos de campesinos en Centroamérica, pero también de la opresión de las dictaduras sudamericanas, de la guerra sucia y los presos políticos en México. Se prendieron luces sobre la emancipación femenina, se perfilaron en los discursos temas sobre la igualdad, el cuerpo tomó una dimensión de dislocación del autoritarismo, el dogma y la opresión, al asumirlo como cuerpo político. Se presentaron obras sobre la violencia ejercida desde el Estado contra las voces disidentes, y en lo formal se aspiró a una poética de lo cotidiano.

Esta poética buscó en la vida de los estudiantes, los obreros, los campesinos, los burócratas, el recurso de su imaginario creativo. De tal forma que el público se veía reflejado en esos cuerpos que danzaban al ritmo lo mismo de la música de protesta que de la popular o la clásica.

Uno de los grupos más radicales de aquella época fue Barro Rojo Arte Escénico con su propuesta de danza militante. Nacido en el seno de la Universidad Autónoma de Guerrero, en una sociedad politizada por años de guerrilla y el asedio de las fuerzas

policiales, la agrupación pugró por la democratización del arte, acompañó la más grande marcha realizada por los guerrerenses a la ciudad de México, y creó una pieza fundamental, “El camino”, de Arturo Garrido, en el entramado de la danza contemporánea independiente. En esa obra se rompieron todos los paradigmas de la danza de concierto, se inició la experiencia de un arte político que denunciaba la masacre de campesinos y se compuso con cuerpos que de ninguna manera correspondían con el canon del arte coreográfico dominante.

En aquella agrupación también se produjo “Crujía H”, una obra inspirada en el pensamiento radical de José Revueltas. Los escritos desde la cárcel que escribió el literato fueron leídos por Laura Rocha, autora de la coreografía. También lo hicieron los bailarines. Sin la influencia de Revueltas sería imposible entender esta coreografía, que llevó a su máxima expresión el horror de la tortura, el encierro y la opresión en contra de los disidentes del sistema.

La presente investigación no es más que una interpretación de la historia de la danza. En ella se pretende ofrecer un punto de vista, líneas de investigación que podrían ser objeto de otros estudios, desde distintas perspectivas, bajo la comprensión de que el universo de estudio es ilimitado.

Nuestra aspiración es simple. Buscamos ofrecer un punto de vista que genere la curiosidad de otros investigadores, para abundar y asumir a la investigación de la danza como una tarea rica en posibilidades. El conocimiento que aquí entregamos es producto de cuatro años de formación en el programa de doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este trabajo es, en síntesis, resultado de las enseñanzas de los maestros del posgrado y, desde luego, de la guía siempre rigurosa de la doctora Rita Eder, así como de los tutores los doctores Álvaro Vázquez Mantecón y Minerva Tapia, quienes fueron siempre generosos al compartir su tiempo en la lectura de este trabajo, cuestionar a su autor y enriquecer con sus conocimientos el desarrollo de la investigación.

Creemos que la terminación de la tesis es también resultado del rigor académico, de la formación profesional en la investigación, así como de la comprensión metodológica de una disciplina de enormes posibilidades para entender el desarrollo del arte en relación con su época. La investigación artística y en este caso la de danza es entendida por quien esto escribe como una labor académica pero también creativa. En ese sentido aspiramos a que el presente texto ofrezca una línea formal y una profundidad que no sólo ofrezca datos e información sobre hechos del pasado, sino ofrezca una aportación al entendimiento del presente y de las perspectivas futuras del arte dancístico en el contexto del avance histórico de la sociedad, de la realidad nacional

y de una cultura cada vez más interrelacionada por el proceso determinante de la globalización.

Fuentes y archivos consultados:

- Acervo fotográfico de la Library Congress/Estados Unidos.
- Acervo New York Public Library.
- Archivo Guillermina Bravo/Colegio Nacional de Danza Contemporánea. Querétaro, México.
- Archivo del Centro de Información, Documentación e Información de la Danza “José Limón” del Instituto Nacional de las Artes. Centro Nacional de las Artes.
- Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello.
- Archivo de la Unión de Vecinos y Damnificados “19 de Septiembre”.
- Archivo de Jorge Domínguez Cerda.
- Archivo de Patricia Aulestia, donado a la Biblioteca de las Artes.
- Archivo de la Compañía Barro Rojo Arte Escénico.
- Archivo Contradanza/Cecilia Appleton.
- Archivo fotográfico de Jorge Izquierdo.
- Archivo videográfico de Elizabeth Nochebuena y Lena Díaz.
- Archivo Laura González Matute.
- Archivo Arturo Garrido Puga.
- Archivo Isadora Duncan.
- Archivo Martha Graham Dance Company.
- Archivo Trisha Brown Dance Company.
- Archivo Sokolow Dance Foundation.
- Archivo Nikolais/Louis Foundation for Dance.
- Fototeca INAH.
- Película “Pina” (2011), dirigida por Wim Wenders.
- Película “El apando” (1975), dirigida por Felipe Cazals.
- Video de “El Camino”, de Arturo Garrido.
- Video de “Crujía H”, de Laura Rocha.
- Video de “Zapata”, de Guillermo Arraga.

Bibliografía:

Aristóteles.- *Arte Poética*. “Sepan cuantos...”, Núm. 715. Traducciones de José Goya y Muniain y de Francisco de P. Samaranch. (México: Editorial Porrúa, 2011).

Alcaraz, José Antonio.- *El paraíso de los ahogados*. (México: Cuadernos de Bellas Artes, Año II, Núm. 3, marzo, 1961).

Alcaraz, José María/Bertinetto Alessandro (compiladores).- *Las artes y la filosofía*. Colección: Problemas de Estética. (México: IIF-UNAM/Secretaría de Cultura, 2016).

Álvarez Garín, Raúl.- *Pensar el 68*. Coordinadores: Hermann Bellinghausen/Hugo Hiriart. (México: Cal y Arena, cuarta edición, 1993)

Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. (México: UAM, 1992).

Betancourt y otros autores.- *Una experiencia cultural de la sociedad civil*. (México: Unión de Vecinos y Damnificados “19 de Septiembre”). (México: UVyD, 1995).

Boehm, Gottfried.- *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. (México, IIE/UNAM, 2017).

Bruno Ruiz, Luis.- *La danza que me dejó su huella*. (México: Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época. INBA, 1991).

Carroll, Noël.- *Filosofía del arte. Una introducción contemporánea*. Traducción: Laura Lecuona. Colección: Problemas de Estética. (México: Secretaría de Cultura/IIF-UNAM, 2016).

Cunningham, Merce.- *El bailarín y la danza*. Traducción de Helena Álvarez de la Miyar. (España: Global Rhythm Press, 2009).

Dallal, Alberto.- *La danza en México en el siglo XX*. (México: Conaculta, 1994).

- *La danza contra la muerte*. (México: IIE/UNAM, 1993).
- *La danza moderna*. (México: FCE, 1975).
- *La mujer en la danza*. (México: Panorama, 1991).
- *Fémina danza*. (México: IIE/UNAM. Cuadernos de historia del arte/21, 1990).
- Delgado Martínez, César.- *Guillermina Bravo. Historia oral*. (México: Cenidi Danza “José Limón”/ INBA, 1994).
- *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. (México: Dirección General de Publicaciones/Conaculta, 2009).
- *Laberinto de voces que danzan*. (México: Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época/INBA, 1991).
- *Lila López. La danza en el solar potosino*. (México: Editorial Ponciano Arriaga/Gobierno de San Luis Potosí, 2003).
- *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*. (México: Universidad Veracruzana, 2014).
- *Raúl Flores Canelo, arrieros somos*. (México: Serie de Investigación y documentación de las Artes. Segunda época/INBA, 1996).
- *Waldeen. La coronela de la danza mexicana*. (México: Escenología, A.C., 2000).
- Dorfles, Gillo.- *El devenir de las artes*. Traducción de Roberto Fernández Balbuena. (México: Breviarios del FCE, 170, 1963).
- Durán, Lin.- *La danza mexicana en los sesenta*. (México: Serie Investigación y Documentación de las Artes Segunda Época/INBA, 1990).
- Eder, Rita (editora).- *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México 1952-1967*. (México: UNAM/Turner, 2014).
- *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. (México: UNAM/UAM/MUAC/Miguel S. Escobedo, 2010).
- Flores Guerrero, Raúl, et al. *La danza en México*. (México: UNAM, 1980).
- *La danza moderna mexicana. 1953-1959*. (México: Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época/INBA, 1990).

Flores Martínez, Óscar.- *Cortes selectos*. (México: Serie de Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época/INBA, 1991).

Grotowski, Jerzy.- *Hacia un teatro pobre*. Traducción: Margo Glantz. (México: Siglo Veintiuno Editores, 2016).

Heat, Joseph/Potter Andrew.- *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. (México: Taurus, 2005).

Hernández Islas, Juan.- *Barro Rojo Arte Escénico (1982-2007). La izquierda en la danza contemporánea mexicana*. (México: Conaculta/Fonca/Delegación Tlalpan, 2010).

Humphrey, Doris.- *El arte de hacer danzas*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara. (México: Conaculta, 2001).

Lavalle, Josefina.- *En busca de la danza moderna mexicana*. (México: INBA, 2002).

Laban, Rudolf.- *Una vida para la danza*. Traducción de Ana Margarita Mendizábal Lara. (México: Conaculta, 2001).

Lombardo, Giovanni.- *La estética antigua*. Traducción de Francisco Campillo. (España: A. Machado Libros, S.A., 2008).

Mendoza, Cristina.- *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*. (México: Serie Investigación y Documentación de las Artes. Segunda época/INBA, 1990).

Navarrete, Sylvia.- *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*. (México: Conaculta/Ediciones Era, 1993).

Ocampo, Carlos.- *Cuerpos en vilo*. (México: Conaculta, 2001).

---*Memoria de una utopía. El Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí (1981-2000)*. (México: Conaculta/Gobierno de San Luis Potosí, 2001).

Revueltas, José. *El apando*. (México: Era, 1978).

---*Obra reunida. Crónica. México 68: Juventud y revolución. Visión del Paricutín*. (México: Era/CNCA, 2014).

Ruptura. 1952-1965. Exposición del Museo de Arte Alvar y Carmen T. De Carrillo Gil./Museo Biblioteca Pape. (México: INBA/SEP, 1988).

Torres Hernández, José Antonio.- *Reflexiones sobre la danza escénica contemporánea*. (México: Conaculta/INBA/Gobierno de San Luis Potosí, 2013).

Tortajada, Margarita.- *Danza y poder*. (México: Biblioteca Digital Cenidi-Danza/INBA, 2006).

---“La danza contemporánea independiente mexicana. Bailan los irreverentes y audaces”. *Revista Casa del Tiempo*, número 95-96. (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006).

Tibol, Raquel.- *Pasos en la danza mexicana*. (México: UNAM, 1982).

Valéry, Paul.- *Teoría poética y estética*. Traducción de Carmen Santos. (España: Visor Dis., S.A., 1998).

---*El alma y la danza*. Traducción de José Carner. (México: Editorial Me cayó el veinte, A.C., 2006).

Lista de imágenes.

Capítulo 1.

1

La bailarina y coreógrafa alemana Mary Wigman fue una figura emblemática de la danza expresionista en la segunda década del siglo XX. (Archivo: Library Congress, Estados Unidos).

2

Isadora Duncan. (Fotografías: del Acervo de Isadora Duncan, reproducidas en el libro “Autobiografía”, 1927, de la bailarina).

3

Secuencia de la obra “Lamentation”, de la autoría e interpretación de Martha Graham, en la que hay una gran influencia de Mary Wigman. Esta es la coreografía cumbre de la danza expresionista del siglo XX, de la creadora de danza con mayor influencia en el mundo en la centuria pasada. (Archivo Martha Graham Dance Company).

4

“La consagración de la Primavera”, de Pina Bausch. Escena de la película en 3D, “Pina”, de Wim Wenders, del 2011.

Capítulo 2.

5

Gloria (lado inferior izquierdo) y Nellie Campobello (lado superior derecho). (Fotografías del Archivo Fotográfico del Centro Nacional de la Danza José Limón del INBA).

6

Diseño de la obra “Umbral” (1943), de Nellie Campobello, realizado por José Clemente Orozco. (Fotografía: Archivo Laura González Matute).

7

Escena del “Ballet simbólico revolucionario de masas 30-30”, de Nellie Campobello, presentado en el extinto Estadio Nacional, en 1935, en el que participó la entonces estudiante de danza Guillermina Bravo. (Foto: Archivo Histórico de la Escuela Nacional de Danza Nellie Campobello).

8

“La Coronela”, obra emblemática de Waldeen, de 1940. En el centro, de negro, la

coreógrafa. A la izquierda, Guillermina Bravo. A la derecha, Lourdes Campos. (Fotografía: Archivo del Cenidid “José Limón”/INBA).

9

Waldeen en una escena de “La Coronela”. (Fotografía: Archivo Cenidid “José Limón”/INBA).

10

Escena de “Los desheredados”, de la coreografía “La Coronela”, de Waldeen, obra de 1940. (Archivo: Cenidid “José Limón/INBA).

11

Escena de “El paraíso de los ahogados” (1960), obra de Guillermina Bravo, con el Ballet Nacional de México. (Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

12

Escena de “El paraíso de los Ahogados” (1960). (Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

13

Escena de “El paraíso de los ahogados” (1960). (Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

14

Escena de “El paraíso de los ahogados” (19690). (Archivo: Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

15

Aspecto del “Mural del Tlalocan”, ubicado en el Templo de Tepantitla, en Teotihuacán, referencial en la concepción de la coreografía “El paraíso de los ahogados”, de Guillermina Bravo. (Fototeca/ D.R. INAH).

16

Anna Sokolow en la obra “Slaughter of the innocents”, de 1937. (Fotografía: Archivo Sokolow Dance Foundation).

17

“The exile”, coreógrafa y bailarina Anna Sokolow, 1939. (Fotografía: Archivo Sokolow Dance Foundation).

18

“Rooms”, de Anna Sokolow, coreografía conservada en notación Laban. (Fotografía: Archivo de la Sokolow Dance Foundation).

19

La bailarina y coreógrafa danesa Bodil Genkel, una de las precursoras de la danza independiente, quien en la década de los años 50, fundó junto con Xavier Francis, en México, la compañía El Nuevo Teatro de la Danza. (Fotografía: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

20

En primer plano, la bailarina y coreógrafa Bodyl Genkel, con El Nuevo Teatro de la Danza, compañía independiente activa de 1954 a 1960. (Foto: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

21

“Los contrastes”, coreografía de Xavier Francis, con el Nuevo Teatro de la Danza. La bailarina con los brazos en alto es Bodyl Genkel, y el bailarín de perfil, en primer plano, Francis. (Foto: Archivo del Cenidi Danza “José Limón” del INBA).

22

“Rain forest” (1968), coreografía de Merce Cunningham, con escenografía y diseño espacial de Andy Warhol. (Fotógrafo: Oscar Bailey. Merce Cunningham Archives/New York Public Library).

23

Trisha Brown interviene una azotea, en Nueva York. En la imagen los apuntes de movimiento y el diseño espacial que la coreógrafo realizó; una muestra de la manera en que pensaba, geométricamente, el espacio, y proyectaba el movimiento. (Foto: Archivo de Trisha Brown Dance Company).

24

“Homemade”, instalación coreográfica de Trisha Brown, de 1966. (Archivo: Trisha Brown Dance Company).

25

“Man walking down the side of a building”, performance de Trisha Brown. (Foto: Archivo Trisha Brown Dance Company).

26

El bailarín y coreógrafo Merce Cunningham. (Fotografía: Anónimo. Merce Cunningham Archives/New York Public Library).

27

De izquierda a derecha: el músico John Cage, el bailarín y coreógrafo Merce

Cunningham y el artista plástico Robert Rauschenberg. (Fotógrafo: Douglas H. Jeffery. Merce Cunningham Archive/New York Public Library).

28

“Event #32”, instalación coreográfica efímera de Merce Cunningham, en el Walker Art Center, de Minneapolis, el 12 de marzo de 1972. (Fotografía: James Klosty. Merce Cunningham Archive/New York Public Library).

Capítulo 3.

29

De izquierda a derecha: Jorge Domínguez, Jesús Romero, Eva Zapfe, Rosa Romero, Jaime Blanc y Lidya Romero, miembros del grupo Forion Ensamble. Fotografía: Rafael Doniz/Archivo Jorge Domínguez Cerda.

30

Escena de “Tensile involvement”, de Alwin Nikolais, considerado el padre de la danza multimedia y gran influencia en los grupos de danza contemporánea independiente de los 80, en particular de Forion Ensamble. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation for Dance.

31

Alwin Nikolais fue el primero en hacer ediciones a música tradicional, para adecuarla a sus búsquedas escénicas e inventó los coreosonidos, que producía de una serie de experimentos con sus bailarines, a quienes les pedía hacer sonidos con elementos cotidianos, que él grababa y luego montaba en una cinta. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation for Dance.

32

Aspecto de la obra “Tensile involvement”, de Nikolais. Foto: Archivo Nikolais/Louis Foundation of Dance.

33

Alwin Nikolais replanteó el concepto de la danza, al utilizar las nuevas tecnologías como parte del lenguaje escénico. Si bien el cuerpo siguió siendo el eje de atención de las obras, éste se transformaba con el diseño, las proyecciones, el uso de materiales inusuales para el vestuario. En su intención por encontrar el sentido profundo del movimiento y del espacio, el artista llegó a cubrir los cuerpos completamente, al

introducírlos dentro de ciertos artefactos como cajas o espirales. Fotografía: Alwin Nikolais/Louis Foundation of Dance.

34

“Propuesta poética” (1959), en esta obra se aprecia tanto la impronta de la danza posmoderna y los rasgos de la danza expresionista alemana en el interés artístico de Alwin Nikolais. Foto: Archivo New York Public Library.

35

“Allegory” (1959). Desde sus primeras obras, Alwin Nikolais buscó subvertir el canon convencional de la aproximación a la danza, al ocultar la apariencia física de los bailarines de la mirada de los espectadores, para así tratar de llegar al movimiento puro. Desde entonces el uso de distintos medios lo distinguió de entre los creadores de su generación. Foto: Archivo New York Public Library.

36

La danza multimedia, de Alwin Nikolais. Foto: Archivo de la New York Public Library.

37

“Creative voice”, de Alwin Nikolais. Foto: Archivo de la New York Public Library.

38

Sentadas a la mesa de izquierda a derecha: Lidya Romero, Sally Margilis, Eva Zapfe (1955-1983) y Rosa Romero. De pie: Jorge Domínguez, Bernardino Gómez, Jesús Romero, “una novia de Jesús”, Jaime Blanc y el dueño de la tortería. Fotografía: Roberto Aguilar, 1977.

39

Escena de “Camas con historias”, en la que Appleton pone al descubierto los senos de la bailarina, como una forma de rebeldía y de expresión del deseo; recurso que había sido utilizado por la lucha feminista de los 60. Fotografía: Archivo Contradanza/Cecilia Appleton.

40

La mujer como protagonista de la experiencia erótica en “Camas con Historias”, con el grupo Contradanza. Fotografía: Archivo Contradanza/Cecilia Appleton.

41

Escena de la obra “En el nido de la serpiente”, Premio de Coreografía INBA en 1985. En la foto los bailarines Cecilia Appleton y Óscar Velázquez Guerrero. Fotografía: Gloria Minauro. Archivo: Contradanza/Cecilia Appleton.

42

Arturo Garrido, coreógrafo ecuatoriano, con una postura de izquierda radical. Foto: Archivo Arturo Garrido Puga.

43

“El ritual de la ponzoña”, de Arturo Garrido. Danza que se baila en las calles. En la imagen, interpretada por su grupo Proyecto Coyote. Foto: Archivo Arturo Garrido Puga.

44

Cartel del Segundo Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1987. Ilustración: Luis Fernando. Archivo: UVyD “19 de septiembre”.

45

Barro Rojo Arte Escénico en el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1986. Fotografía: Jorge Izquierdo.

46

Bailarín del Taller Coreográfico de la Universidad Autónoma de Puebla, en el Cuarto Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1989. Foto: Arnulfo Aquino. Archivo: UVyD “19 de Septiembre”.

47

Primer Encuentro de Danza Contemporánea, 1986. Compañía Estatal de Danza Contemporánea. Foto: Alejandro Carrillo.

48

Grupo Evolución, de El Salvador, en el Tercer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en 1988. Foto: Jorge Izquierdo.

49

“Y amanecerá”, de Arturo Garrido, reposición con el grupo Barro Rojo Arte Escénico. En la imagen, de izquierda a derecha: Francisco Illescas, Serafín Aponte y Laura Rocha. Escena en la colonia Pensil, México, D.F., 1988. Presentación que se hizo en colaboración con la Asamblea de Barrios. Fotografía: Elsa Medina. (Archivo Barro Rojo Arte Escénico).

50

La obra “Historias como cuerpos”, de Lydia Romero, con el Forion Ensemble, inauguraba en la escena coreográfica mexicana el desnudo total. En la imagen, Jorge Domínguez cruza el escenario. Es el objeto del deseo de tres mujeres que sueñan con la imagen de un adolescente. Fotografía: Archivo Jorge Domínguez Cerda.

51

El bailarín Jorge Domínguez, en la obra “Siete serpiente” (1984). Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.

52

La bailarina Rosa Romero, en “Siete serpiente” (1984). Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.

53

Rosa Romero y Jorge Domínguez en la coreografía “Siete serpientes”. Foto: Archivo Jorge Domínguez Cerda.

Capítulo 4.

54

El bailarín Serafín Aponte, en una escena de “El Camino”, en la gira de Barro Rojo por El Salvador en 1987. En la pared la imagen de Ernesto “Che” Guevara. Fotografía: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

55

El bailarín guerrerense Serafín Aponte, en una escena de “El Camino”. Imagen tomada en la gira de Barro Rojo por El Salvador, en 1987. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

56

“El Camino” en un campamento de refugiados, durante la guerra en El Salvador. Parte de la obra era la comunidad expectante. En este caso una comunidad en estado de excepción, pues habían sido desplazados de sus casas, debido a la violencia. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

57

El bailarín y coreógrafo Arturo Garrido en la coreografía “El Camino”. El personaje que interpretaba el ecuatoriano es la alegoría del pueblo que completa la pieza. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

58

Barro Rojo en su gira por campamentos de refugiados en El Salvador. En la imagen la obra “El camino”, de Arturo Garrido. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

59

El grupo Barro Rojo Arte Escénico en una escena de “El camino”, en la plaza principal de San Salvador. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

60

El trabajo del torso, una ofrenda a la divinidad, de acuerdo con el estilo enseñado por Xavier Francis. Escena de “El camino”, en un campo de refugiados salvadoreños, en 1987. (Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo).

61

Expresionismo en el gesto corporal de “El camino”. Foto: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

62

Escena de “El Camino”. En la imagen, los bailarines Francisco Illescas y Laura Rocha, en el campamento de refugiados de Chalatenango, El Salvador, 1987. Fotografía: Jorge Izquierdo/Archivo Jorge Izquierdo.

63

Arriba: Guillermo Arriaga, en “Zapata”. Abajo: Arturo Garrido, en “El Camino”. Archivo Cenidi Danza “José Limón”.

64

Aspecto de “La Trinchera”, mural de José Clemente Orozco, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

65

Aspecto del mural de mosaicos “La patria asegura a sus hijos”, de Pedro Coronel, en la fachada del Sindicato Nacional del Seguro Social. Foto: Juan Hernández.

66

Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga posan con el vestuario de la obra “Zapata”, diseñado por Miguel Covarrubias. Foto: Raúl Anaya Soto/1954. Fototeca Cenidi Danza “José Limón” del INBA.

67

Dibujo de Miguel Covarrubias, en el que se puede apreciar tanto el diseño de vestuario, como una propuesta expresiva y de movimiento por parte del artista plástico, para la obra “Zapata”, de Guillermo Arriaga. Fuente: *Miguel Covarrubias. Artista y explorador*, de Sylvia Navarrete.

68

Aspecto del mural “La patria asegura a sus hijos”, de Pedro Coronel. Fachada del edificio sede del Sindicato Nacional de Trabajadores del IMSS. Foto: Juan Hernández.

Capítulo 5.

69

Fotogramas de la película “El apando”, dirigida por Felipe Cazals, basada en la novela homónima de José Revueltas.

70

Escena de “Crujía H”. Fotografía: Jorge Izquierdo.

71

Escena de “Crujía H”, de Laura Rocha. Fotografía: Jorge Izquierdo.

72

Plano del Lecumberri, que señalan las crujías con letras. Imagen tomada del libro “Obra reunida. México 68: Juventud y revolución. Visión del Paricutín, de José Revueltas (México: Era/CNCA, 2014).