

LA DANZA EN 1986

M I R I A M H U B E R M A N

Si en toda la República Mexicana existen más de veinte compañías de danza clásica y contemporánea —sin contar las de folclor, tanto mexicano como de otros países— y si, a excepción de los lunes, casi todos los demás días de la semana sólo en el Distrito Federal hay un mínimo de dos funciones de danza, ¿por qué no se oye hablar de la danza en México? ¿Por qué no se discute la coreografía del chileno Michael Uthoff, *Reflejos del arroyuelo*, que le fue montada a la Compañía Nacional de Danza? ¿Por qué no se comentan las conferencias y funciones que se llevaron a cabo en ocasión de la Semana Internacional de la Danza? ¿Puede alguien identificar rápidamente las compañías Contradanza, Onodanza UX y Núcleo Danza?, ¿o las bailarinas Pilar Rioja, Pilar Medina y Pilar Urreta?

Aparentemente, la respuesta a todas estas preguntas es sencilla: al público general le falta información sobre danza. Esta situación no se debe sólo a una difusión deficiente de los espectáculos de danza por parte de los medios de comunicación masiva. El problema no es saber a dónde ir y cuándo, sino poder apreciar lo que se ve: poseer los medios para situar una danza en un contexto más amplio, comparándola con las demás obras del mismo coreógrafo y con las de otros coreógrafos, mexicanos y extranjeros. En otras palabras, existe un vacío en lo que respecta a la crítica y a la investigación en la danza.

Tal vez la palabra “vacío” sorprende a algunos, pero es necesario reconocer que por un lado, la sección de crítica de danza en la mayoría de los periódicos y revistas capitalinos no existe y, si existe, es de manera esporádica y poco consistente. Por el otro lado, México ya cuenta con una institución dedicada a la investigación de la danza, el

Centro de Información y Documentación de Danza, del INBA; cosa rara en este país —más aún en el área de la danza—, la política de dicha institución es incluyente: se encuentra abierta a múltiples tendencias y dispuesta a probar nuevas ideas y a ofrecer un foro a jóvenes artistas e investigadores.

Sin embargo, a pesar del futuro prometededor que el CID-Danza anuncia, la realidad es otra. Citaremos unos ejemplos que ilustran el punto: en toda la trayectoria de la UNAM sólo ha habido una tesis de licenciatura sobre danza; el único estudio existente que se ocupa específicamente de la danza en tiempos de la Colonia y la Independencia escrito por una autora mexicana, Maya Ramos, fue publicado en Cuba; en cambio, la mayoría de los libros sobre danza publicados por la UNAM y la UAM han sido traducciones (los demás fueron recopilaciones de artículos, reediciones y poesía).

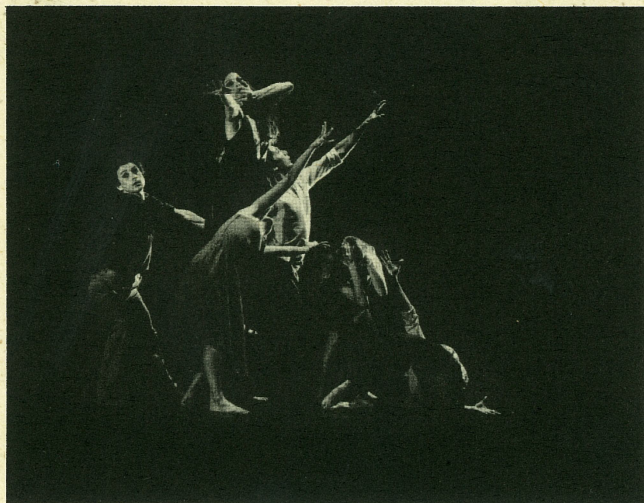
La razón de esta situación es, de nuevo, la falta de información. Supongamos que un aspirante a ser crítico o investigador de danza deseara tomar clases de danza. Si posee las condiciones físicas necesarias y el tiempo disponible, podría llegar a ser un bailarín con una sólida preparación técnica, ya que en México existen varias escuelas de primera categoría, tanto de danza clásica como de contemporánea. Pero, ¿qué pasa si el futuro crítico quisiera estudiar estética de la danza o crítica de la danza; si el futuro investigador quisiera profundizar en los aspectos antropológicos y sociológicos de la danza; o si ambos se interesaran por la filosofía y la historia de la danza, el análisis del movimiento o la notación de la danza? Pues, nada —o casi nada.

La estética, filosofía y sociología de la danza son disciplinas prácticamente desconocidas en México. El aspecto antropológico

A mí me gusta mucho el trabajo de Pina Bausch, o de Susanne Link, por ejemplo. De hecho una mujer que pertenece a mi compañía (Silvia Unzueta) tiene mucha influencia de Pina Bausch. A mí no me toca decir nada, ya ella encontrará su propio camino. Yo estoy más interesado en lo teatral que en el movimiento puro. Me gustan las piezas que son teatrales, que son fuertes en ese sentido. Estoy aburrido de ver gente moviéndose, haciendo únicamente movimientos bonitos. Me aburro después de un rato de estar viendo danzas que no dicen realmente nada.

—Raúl Flores Canelo—

Uno de los defectos coreográficos más comunes o más molestos es que una coreografía sea larga, lenta y repetitiva, que tenga varios climas que no conducen a nada y varios falsos finales. La lista de ejemplos es igualmente larga, interminable... Retorno al caos de Pilar Urreta, Ave María de Cristina Gallegos (Danza Libre Universitaria), Oficio de tinieblas de Martha Galván (Teatro del Cuerpo), Fuego de Marcela Ortiz, La muerte de un burócrata de Adriana Castaños (Compañía Mexicana de Danza Contemporánea), Memorias y Vitral de Luis Fandiño (Alternativa), Ícaro de Gladiola Orozco (Ballet Teatro del Espacio)...



-12-

Creo que, por un lado, la danza clásica no quiere morir y, al mismo tiempo, los coreógrafos no están preparados para asumir la responsabilidad de lograr una experimentación honesta y realmente contemporánea. La técnica moderna es tan nueva que, en lugar de investigarla, en lugar de enriquecerla y de profundizar en ella, prefieren seguir el camino de la menor resistencia. Entonces se da, en México y en todo el mundo, lo que llamamos movimiento neoclásico, que supuestamente adopta temas contemporáneos a través de la danza clásica. Esto me parece imposible ya que el resultado es un híbrido. Desde los orígenes de la humanidad los temas han sido los mismos. No conozco ningún tema nuevo. El hecho esencial es cómo son ejecutados, ya que si te detienes a la mitad no resulta nada. No habrás obtenido lo contemporáneo, la forma verdadera, y mucho menos llegarás a acceder a nuevos modos del comportamiento humano... Sé que las grandes compañías que llenan los teatros y que se autonombran contemporáneas presentan este tipo de híbridos; y es por eso por lo que yo estoy tan interesada en la corriente ejemplificada por Pina Bausch, pues me parece muy auténtica y esencial en su búsqueda por algo realmente contemporáneo.

—Guillermina Bravo—

-13-

gico es el único que realmente funciona: utilizando diversos métodos, cada año se registra un número importante de danzas regionales que de otra manera se perderían por completo. Lejos de pretender demeritar la labor recopilatoria, el hecho es que la obtención de datos es apenas el primer paso en una investigación. El registro del movimiento es sólo un medio para alcanzar un fin: conocer el movimiento, sus significados y sus propósitos.

Gracias a los esfuerzos del CID-Danza se están empezando a difundir no uno, sino dos sistemas de notación de danza, la labanotación y la coreología. El conocimiento de la escritura de la danza ofrece la posibilidad de conservar el repertorio y de crear una literatura de la danza. Si alguien piensa —como lo hacen muchos coreógrafos, maestros y bailarines— que es mejor y más fácil de filmar en video una danza, que haga la siguiente comparación con la música. Que se imagine el resultado final si no hubiera partituras y a cada sección de la orquesta se le pidiera que sacara su parte de un disco. La partitura y el disco cumplen funciones diferentes pero complementarias: la partitura conserva la obra en sí y el disco la interpretación de esa obra, con los errores y alteraciones que esto implica. La misma relación se da entre una partitura de danza y un video.

¿Cómo va a haber críticos o investigadores si ni siquiera hay una institución pública o privada que ofrezca cursos sobre historia de la danza de manera regular; si el Sistema Nacional de la Danza, el responsable de formar bailarines y maestros de danza folclórica, clásica y contemporánea para toda la República, cuenta con un curso de historia de la danza que no siempre puede impartir debido a la falta de maestros preparados para enseñar dicha materia? Y,

¿cómo va a haber un curso regular de historia de la danza si casi no se encuentran libros sobre el tema?

Regresemos a la pregunta original de por qué no se oye hablar de la danza en México y enfoquémosla desde otro ángulo. No se habla de la danza en México no sólo debido al hecho de que se desconocen los aspectos teóricos del tema sino porque, además, no se asiste con regularidad a los espectáculos de danza. El triste hecho es que el público de danza es un público muy pequeño, reducido a los familiares y amigos de los bailarines y a otros bailarines (aunque pocos).

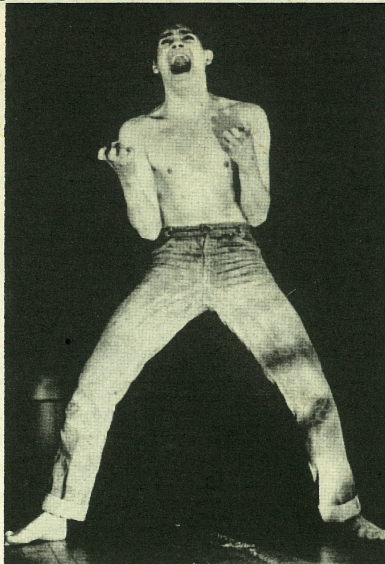
Ahora bien, si no es porque no haya que ver o porque no se sepa a dónde y cuándo ir, entonces, ¿por qué no se va a ver danza con la misma frecuencia que se va a conciertos, al teatro o al cine? ¿Por qué casi nunca —a excepción de la etapa final del Premio Nacional de la Danza o de las funciones de una compañía extranjera— se llenan los teatros con las funciones de danza? Pues, por el aún más triste hecho de que la danza que se está creando en México, en 1986, no ofrece grandes atractivos para el público general, a pesar de la existencia de más de veinte compañías de danza que, entre todas ellas, abarcan diversas técnicas y estilos, ideologías y tendencias estéticas.

Si no pretendemos ser exhaustiva, trataremos de proporcionar un panorama general sobre la situación de la danza como espectáculo en México. Empezaremos por examinar el aspecto técnico y estilístico. En lo que respecta al ballet clásico, es posible entrenarse con maestros formados en las escuelas inglesa, rusa, cubana y francesa; es decir, en todas las escuelas existentes, menos la danesa y la americana.

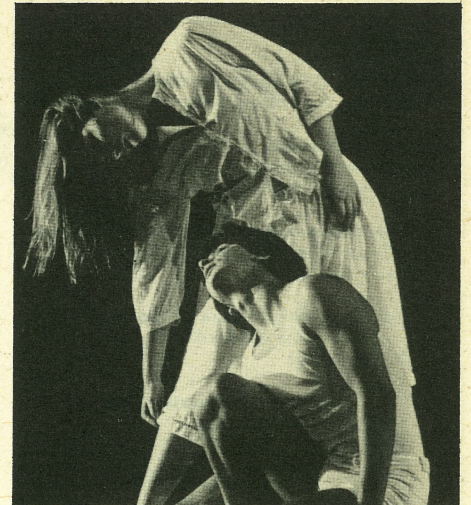
Curiosamente, hay menos alternativas estilísticas dentro de la danza contempo-



-14-



-15-



-16-

ránea. De la gran diversidad de escuelas y métodos de danza contemporánea, la más conocida en nuestro medio es la Graham; hace algunos años el método de Nikolais gozó de cierta popularidad, pero hoy pocos conocen su nombre; actualmente, fuera de la Graham, la única otra técnica que se enseña de manera formal es la de Limón. Para completar el cuadro, hay que señalar la presencia de algunos maestros de quienes no puede decirse que pertenezcan a una escuela en particular, sino que, más bien, el contenido de sus clases es el resultado de la reunión y asimilación de sus conocimientos técnicos.

El nivel técnico de los bailarines mexicanos ha mejorado tanto que con mayor frecuencia hay estudiantes de danza que se van a estudiar a lugares tan prestigiosos y exigentes como la escuela del Ballet Kirov en Leningrado, The Place en Londres, o la escuela Juilliard en Nueva York y, por la calidad de su trabajo, reciben becas y se les coloca en grados de estudio equivalentes a los que cursaban en México. No sólo esto, sino que gran parte de las compañías mexicanas pueden presumir de contar con uno o dos bailarines cuyo nivel técnico es relativamente bueno; incluso hay compañías que en su conjunto poseen un nivel técnico parejo, como serían los casos del Ballet Teatro del Espacio o Ballet Nacional de México.

Sin embargo, la danza no es sólo técnica; también es coreografía y expresión. Gran parte de las coreografías, tanto de las compañías oficiales como de las independientes, poseen diversidad temática, buenas ideas y buenas intenciones, títulos interesantes y llamativos. En cambio, salvo raras excepciones, carecen de una sólida técnica coreográfica, lo cual significa saber cómo desarrollar una idea en términos de movi-

miento, sin importar que la motivación original haya sido un diseño corporal, un conflicto dramático o una emoción.

Si el medio de la danza es el movimiento del cuerpo humano, entonces quien elija expresarse bailando, tendrá que asegurarse de que lo hace aprovechando al máximo las posibilidades que este medio le ofrece. La participación de las demás artes en una coreografía —por indispensable que algunos la juzguen— puede resultar superflua cuando no está integrada a la danza o puede crear una situación paradójica si lo que rodea a la danza es más interesante o atractivo que la danza misma. ¿De qué sirve que Gloria Contreras (Taller Coreográfico de la UNAM) en *Imágenes del quinto sol* utilice música de Federico Ibarra y vestuario y escenografía de Kleómenes C. Stamatiades si la danza que lo acompaña no es más que una sucesión de cuadros plásticos? ¿De qué sirve que Graciela Cervantes (*A la vuelta*) incluya largas notas en los programas de mano sobre las intenciones y pretensiones de una obra cuando no logra transportarlas al movimiento en *Las calles con ciudad*?

A raíz de las visitas a México de dos coreógrafas alemanas, Pina Bausch y Susanne Linke, se ha puesto de moda la danza-teatro y el expresionismo. Pero, ¿para qué decir que se está haciendo danza-teatro si, en lugar de explorar el aspecto expresivo del movimiento y de realizar un trabajo interno en relación a las emociones, lo único que se hace es usar ropa de calle, zapatos de tacón y hablar en el escenario, como ocurrió en *La enamorada* de Graciela González y Mónica Rodríguez (Teatro del Cuerpo), en *Algunos instantes, algunas mujeres* de Cecilia Appleton (Contradanza). Si comparamos con otras compañías que nos han visitado, como las entrenadas en las

En general, el público mexicano es muy sensible a todo tipo de danza. Tenemos, por ejemplo, una o dos presentaciones todos los días en el Teatro de la Danza, principalmente de grupos independientes. En general se trata de danza contemporánea, pero siempre hay muchos espectadores.

—Guillermo Arriaga—

Ballet Teatro del Espacio es una de las compañías más populares. Es popular por la calidad de los bailarines y porque sabe manejar hábilmente las emociones del público por medio del uso (o abuso) de los efectos teatrales. La temática de las coreografías es asequible y tiene un desarrollo fácil de seguir pero es tratada de manera superficial y obvia. Ballet Teatro del Espacio es una compañía espectacular y efectista, pero nada más.

M. H.

En Ballet Independiente entrenamos tanto la técnica Graham como la de ballet clásico. A mí me parece que esto es benéfico; y no pienso que mis bailarines sean "Graham" o "clásicos" por practicar determinada técnica.

—Raúl Flores Canelo—

- 12- *Puerta abierta* de Silvia Unzueta (1984). Ballet Independiente.
- 13- *Algunas mujeres algunos instantes* de Cecilia Appleton. Contradanza. Fotografía de César Arvizu.
- 14- Rossana Filomarino en *Reportaje de la patria* (1984) de Guillermina Bravo, Ballet Nacional. Fotografía de Renzo Gostoli.
- 15- Javier Salazar en *Ícaro* (1981) de Gladiola Orozco del Ballet Teatro del Espacio. Fotografía de Lourdes Laborde.
- 16- Jane Haw y Manuel Medina del Centro de Investigación Coreográfica (CICO), Fotografía de Roberto Aguilar.
- 17- *Peniche* de Luis Enrique Mueckay. Barro rojo. Fotografía de Alejandro Stuart.



-17-

Creo que hay una diferencia esencial entre técnica y estilo —por ejemplo, un bailarín adecuadamente formado, anatómicamente quiero decir, puede bailar cualquier estilo... Esto puede ser difícil, por supuesto, pero no hay una dificultad “básica”, ya que el cuerpo es capaz de lograr cualquier estilo.

En Nueva York, los bailarines están abandonando la lucha y regresando a entrenar la técnica clásica porque no tienen la fuerza suficiente para luchar contra el imperialismo.

—Guillermina Bravo—

Uno pensaría que se está contratando a un coreógrafo extranjero porque tiene algo que ofrecer al público mexicano. El programa de mano dice que “el trabajo del sr. Uthoff (Reflejos del arroyuelo) involucra emotivamente a los bailarines”. Sin embargo, el resultado es que los bailarines caminan encorvados y mirando al suelo en señal de tristeza o expresan felicidad sonriendo, saltando y agitando listones de colores. ¿Cuál es la aportación coreográfica de la obra? ¿Ejecutar pasos de ballet al compás de música andina?

MH.

técnicas de Graham y de Limón, vemos que despertaron interés primero por estudiar la técnica y posteriormente por crear coreografías basadas en estos estilos de movimiento. El caso de la danza-teatro es diferente: nadie se preocupó por averiguar qué había detrás de esta propuesta escénica —ni siquiera por saber si los bailarines del Wuppertal Tanztheater y los del Folkwang Tanzstudio habían tomado clases de actuación— y sólo se están copiando los aspectos formales de esta corriente.

Pilar Medina no habla sobre lo que es —o no es— la danza-teatro, ella hace danza-teatro. Dicho en otras palabras, en *Himno* presenta una perfecta integración del movimiento con la expresión. Cada movimiento que ejecuta tiene sentido porque está inmerso en y es producto de una emoción; cada secuencia de movimientos adquiere una calidad de necesidad porque obedece a la lógica del movimiento expresivo. Además, el vestuario y los objetos escénicos que utiliza complementan la acción de manera armónica. Y, por si fuera poco, Pilar Medina muestra sentido del humor.

La danza moderna, al preocuparse por hallar el origen del movimiento en el cuerpo desde un punto de vista físico y formal, se desligó de las emociones y de la expresividad. No obstante, es posible crear coreografías que transmitan un vivo gusto por el movimiento. Tal es el caso de obras como *Kinéticas* de Bernardo Benítez (Ballet Danza Estudio) o *Y amanecerá* de Arturo Garrido (Barro Rojo) que, aunque tienen metas diferentes —la primera es una explosión de “alegría dinámica” y en la segunda, el título, la música de Pink Floyd y el vestuario indican cierta preocupación social—, en ambas la sensación de fluidez y continuidad en el movimiento es claramente

perceptible.

Parece ser que es difícil hacer una danza con trama y no caer en la obviedad mímica o en la confusión por lo complejo de la anécdota. El repertorio de Danza Libre Universitaria contiene una obra, *La casa de Bernarda Alba*, cuya coreógrafa uruguaya, Cristina Gigirey, plantea el conflicto dramático por medio del movimiento. No se necesita conocer la obra homónima de Federico García Lorca para entender la relación de dominio, sumisión y rebeldía que existe entre las seis mujeres, relación que se hace evidente por el movimiento repetitivo y monótono, la distribución en el espacio y el cambio final de vestuario.

A pesar de los pocos buenos ejemplos, la situación de la danza en México en 1986, puede verse como un círculo vicioso que, aunque complejo, tiene la posibilidad de romperse. No se habla de danza porque la información existente no es suficiente y porque la danza no es un espectáculo popular. Esto es producto de un repertorio coreográfico poco atractivo e irrelevante, lo cual está estrechamente ligado a la falta de crítica —no sólo con respecto a críticos profesionales que hagan públicas sus opiniones sino a la actitud crítica entre coreógrafos, bailarines y público en general.

Sin embargo, si la calidad coreográfica de los espectáculos de danza estuviera más cuidada, asistiría más gente a las funciones. Si bien un aumento en la cantidad del público es deseable, lo sería más si dicho aumento estuviera acompañado por la formación de juicios más críticos y exigentes y si no se aplaudiera con tanta facilidad. Esto, a su vez, obligaría a los coreógrafos a preocuparse por la calidad artística de sus obras y la situación de la danza en México sería otra.

■ Las opiniones de Guillermina Bravo, Guillermo Arriaga y Raúl Flores Canelo fueron tomadas de las entrevistas realizadas por Rolf Garske y publicadas en el número 3, marzo de 1986, de la revista alemana *Ballet Internacional*.