

# LO MEXICANO EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA

El eterno problema de la identidad del mexicano: niega lo azteca, rechaza lo español, busca lo mexicano; añora lo azteca, admira lo español, busca lo mexicano. Como si todavía no fuéramos mexicanos. Sin aceptar que somos mexicanos.

En cada Encuentro, Festival y Premio Nacional de la Danza se exhorta a bailarines y coreógrafos a que creen una danza mexicana, que se den cuenta que la danza es el medio idóneo para la expresión de lo mexicano, que no imiten lo extranjero, que busquen sus raíces en lo mexicano. Mexicanos al grito de guerra.

Hasta que llega el momento en que el coreógrafo, harto de la hipocresía y la incongruencia de los discursos nacionalistas y patrióticos, los ignora por completo y se dedica a hacer lo que le gusta. Y es en ese momento que crea una danza mexicana. No porque haya buscado a propósito un tema, una ambientación, una música o unos pasos claramente identificables como parte del folclor, la tradición o la historia mexicana, sino porque esa obra es producto y reflejo de las preocupaciones, conflictos, ideales y aspiraciones de la sociedad mexicana actual, transformados por la visión estética del coreógrafo como miembro de dicha sociedad. Simplemente es y no busca justificarse por medio de un nacionalismo anticuado y obvio o por una actitud populachera simplista e igualmente obvia.

Para ilustrar lo anterior he escogido tres coreografías: *A través del espejo (Campeones)* de Marco Antonio Silva (1986), *Himno* (1985) de Pilar Medina y *7 serpiente* (1984) de Rosa Romero y Jorge Domínguez. La mexicanidad de estas obras es una calidad intrínseca de ellas y cada una aborda el problema desde un ángulo totalmente distinto.

Empezaré analizando la obra de Marco Antonio Silva, *A través del espejo (Campeones)*, que consiste en una serie de secuencias coreográficas con una clara intención dramática en las que participan boxeadores, soldados, hombres y mujeres de la clase media mexicana. Cada secuencia revela –con diversos grados de éxito– algún aspecto de la problemática existencial de los personajes por medio de movimientos cotidianos que han sido transformados mediante repeticiones, descontextualizaciones o estilizaciones.

Uno de los aciertos de la obra es la escenografía: un gran armario con espejos, a través de los cuales los personajes entran y salen, y que, al final, desaparece, dejando un enorme espacio vacío. Por momentos, el armario, junto con la iluminación, crean la sensación de estar en la intimidad de una recámara y de poder observar a una persona que examina su propia imagen en el espejo.

De las tres coreografías, *A través del espejo (Campeones)* es la que trata el problema de lo mexicano de manera más explícita. Esto es evidente desde que se lee la nota incluida en el programa de mano. Marco Antonio Silva, comentando una frase de Brecht y refiriéndola a la sociedad mexicana actual, dice lo siguiente: “nosotros no somos un pueblo feliz y por esto necesitamos héroes, mitos, campeones”. Si no leemos con cuidado esta primera oración de la nota, podríamos pensar, equivocadamente, que el coreógrafo está haciendo una apología del nacionalismo.

Pero la clave se encuentra en el hecho de que “no somos felices”, lo cual es algo que ni el gobierno ni una coreografía nacionalista y optimista admitirían. Marco Antonio Silva no sólo reconoce públicamente la



---

infelicidad del mexicano –la coreografía entera es una constante exposición de derrotas, soledades y sufrimientos– sino que adopta una postura de franca oposición a las falsedades y los engaños: las mitificaciones. “No es el mito el que debe ser destruido, sino la mitificación”, agrega el coreógrafo. Más claro no podría ser.

Según Marco Antonio Silva, la forma de llevar a cabo la desmitificación es descubriendo la segunda cara del héroe, del campeón. No es posible limitarse a la imagen que se refleja cotidianamente en el espejo, ya que ésta no es una imagen verdadera: es una imagen arreglada y cuidada para taparle los defectos. La solución es atravesar el espejo para percibir lo que se trata de ocultar, y eso es precisamente lo que hacen los personajes de esta pieza coreográfica: salen del otro lado del espejo y el público observador percibe lo que normalmente no dejan ver, sus derrotas.

El personaje principal es el boxeador. No importa si vemos a un boxeador o a cinco boxeadores que se preparan para una pelea con sus pequeños y ligeros saltos característicos, que golpean a un contrincante invisible y que caen al piso con un gran ruido; sentimos su dolor, su frustración, su impotencia. Esta secuencia se repite sucesivamente y cada vez el sonido del cuerpo que cae se vuelve más impresionante; entonces surge una duda que desconcierta: ¿está peleando el boxeador contra otro boxeador o contra él mismo?, ¿es el otro quien lo tira al piso o él mismo se arroja con fuerza?

Así, Marco Antonio Silva nos obliga a aceptar la existencia de la otra cara de un héroe popular. Pero el boxeador no es el único héroe desmitificado. También rompe la imagen convencional del soldado al verlo realizar acciones tan inconsecuentes como tomar una escoba y barrer sin sentido papeles que caen continuamente, o lo que parece un intento de cazar una mosca sin éxito.

Frente a estos dos personajes tan claramente definidos, los demás poseen características más vagas. El resultado es que estos últimos pertenecen a categorías generales como las de “hombre” y “mujer”, ya que revelan situaciones comunes a cualquier ser humano más que los problemas específicos de un héroe mexicano. Citaré algunas imágenes como ejemplos: un hombre solo a cuyo alrededor caen papeles que parecen lluvia o nieve; dos mujeres que se masturban mientras se pintan la cara y que terminan suicidán-

dose; un triángulo de dos mujeres en *baby-doll* y un hombre; una mujer de blanco a quien se le une otra mujer, su doble.

Dentro de estas generalizaciones, es curioso resaltar que quienes quedan menos definidos son los personajes femeninos. ¿Significa esto que México no tiene heroínas o que Marco Antonio Silva –consciente o inconscientemente– nos está brindando la visión masculina (machista) de la sociedad mexicana, al poner a las mujeres en un segundo plano? Insisto, estoy hablando de la definición de los personajes femeninos porque, como bailarinas, las mujeres tienen secciones largas y exigentes, comparables con las de los bailarines.

A pesar del interés casi obsesivo por mostrar la parte negativa del héroe, *A través del espejo (Campeones)* termina con una imagen que puede ser interpretada con cierto optimismo: después de presenciar un sufrimiento autoinfligido por espacio de una hora, en el lugar donde estaba el armario aparece una luz azul y un hombre, una vez que se ha despojado de su ropa, se dirige hacia la región iluminada, dando la espalda al público y alejándose de él. No puedo evitar comparar este final con la apoteosis de *Año cero* de Michel Descombey, en la cual todos los integrantes de la compañía, desnudos, caminan triunfalmente hacia el público: éste es un final en tono exaltado, con pretensiones masivas, inspirante pero idealista por completo, mientras que el otro es un final silencioso, solitario, tal vez pretensioso por razones egocéntricas, pero más sincero y realista.

Marco Antonio Silva habla de engrandecer la lucha del héroe, de cambio y renovación, pero no en un sentido revolucionario o nacionalista sino más bien en el sentido de aceptar lo que se es –tanto lo positivo como lo negativo– y crear a partir de esa aceptación. Lo importante es la lucha individual: el boxeador caído que vuelve a levantarse, el hombre solo que avanza hacia la luz. O, como dice el coreógrafo, los verdaderos héroes son sus alumnos de danza del CCH.

• • •

Pilar Medina vendría a ser el caso totalmente opuesto a Marco Antonio Silva con respecto a la manera en que cada uno aborda el problema de lo mexicano. Mientras que el segundo lo hace abiertamente, la primera no sólo no toca explícita ni directamente el



ROSA ROMERO Y JORGE DOMÍNGUEZ EN 7 SERPIENTE

Foto: Oscar Necochea

tema, sino que utiliza medios artísticos que definitivamente no pueden ser considerados como mexicanos. Quien esté familiarizado con su trabajo coreográfico, se preguntará por el motivo de su inclusión en este artículo.

Parece ser que el dejar que sus obras hablen por sí mismas es un rasgo característico de Pilar Medina. Ilustraré esta afirmación comparando la actitud de esta coreógrafa-intérprete hacia lo mexicano con su actitud hacia el género al cual se dedica, la danza-teatro.

*Himno* fue estrenada en febrero de 1985 en el Teatro de la Danza y posteriormente se presentó en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, como parte de la I Temporada de Danza-Teatro. Además de Pilar Medina, el evento incluyó a las siguientes compañías: Fritz y amigos, Contradanza, A la vuelta e Y ahora qué. Lo más interesante fue el hecho de que, al terminar las funciones de los sábados, se gestara una plática entre el coreógrafo, los bailarines y el público asistente, con el fin de aclarar el significado de la danza-teatro. En teoría, dichas pláticas eran una oportunidad excelente para que el público hablara con los

creadores e intérpretes de un espectáculo coreográfico inmediatamente después de haberlo presenciado, al mismo tiempo que se trataría de esclarecer los objetivos de lo que, en ese momento y para México, era un nuevo tipo de danza.

Sin embargo, en la práctica resultó algo muy distinto. Si bien las nueve coreografías que comprendieron el ciclo pretendían ejemplificar lo que era la danza-teatro, la única obra que realmente podría ser tomada como tal sería *Himno*. Paradójicamente, mientras las demás compañías se preocupaban por hablar y por tratar de definir lo que era la danza-teatro a partir de coreografías superficiales desde un punto de vista expresivo y estructuralmente débiles, Pilar Medina se dedicó a hacer danza-teatro. Quien haya asistido a una función de *Himno* sabrá lo que es la danza-teatro sin necesidad de definiciones, explicaciones o justificaciones.

*Himno* está compuesta por cuatro cantos a la vida, a la mujer y a los elementos, y un interludio. Además de ilustrar lo que es la danza-teatro, *Himno* es un ejemplo de un trabajo sólido y bien elaborado desde el punto de vista coreográfico. La fuerza interpretativa



PILAR MEDINA EN HIMNO.

Foto: Christa Cowrie

de Pilar Medina es producto de una estrecha relación entre el lenguaje coreográfico –movimiento y expresión–, el vestuario, los colores, los objetos escénicos, la iluminación y la música.

De esta manera, las emociones que parecen quemar como el fuego, encuentran su complemento en el vestido negro y la silla, la peineta y la luz roja. El Aire trae recuerdos del pasado, sonidos de trenes y de llanto, al mismo tiempo que juega con las faldas de la mujer-niña que se columpia con su muñeca. Una mujer, envuelta en varias capas de ropa de colores terrosos, sube lentamente una escalera como si quisiera separarse de la Tierra, pero siempre regresa a ella. Imágenes de frescura y vitalidad: barriles de madera llenos de Agua y rosas, gotitas de agua que dibujan arcos, los flecos del rebozo y el pelo mojado que vuelean. Y entre el Aire y la Tierra, el interludio: ligero, simpático, coqueto y juguetón.

No obstante esta integración de elementos, el principal medio de expresión de Pilar Medina siguió siendo el movimiento, que era lo que encendía las pasiones, convertía a una mujer en una niña, coqueteaba, luchaba y, finalmente, refrescaba.

Retomando la comparación entre las actitudes de Pilar Medina hacia la danza-teatro y hacia lo mexicano, diré que, si bien ella no hace una alusión directa a ninguno de los dos aspectos, mientras que en el primer caso cualquier comentario vendría a ser su-

perfluo e innecesario, en el segundo, se requiere de una explicación más amplia. La necesidad de esta explicación se debe a un hecho muy sencillo: la técnica de danza que Pilar Medina eligió para que fuera el punto de partida de su creatividad, la danza española, no sólo no es algo que se considere como típicamente mexicano, sino que casi podría tomarse como símbolo de lo extranjero.

Esta aparente contradicción es precisamente lo que llama la atención del quehacer artístico de Pilar Medina en cuanto a su relación con lo mexicano. Uso la palabra “aparente” porque la contradicción está en el espectador, quien, por una educación nacionalista, hace dos asociaciones simplistas –jarabe tapatío = mexicano, flamenco = español– y las considera absolutamente incompatibles y opuestas.

Es claro que Pilar Medina no comparte esta forma de pensar no por algo que ella diga sino por lo que hace: no ignora ni oculta su pasado –tanto histórico como formativo– sino que lo asume y crea a partir de él. En términos generales, la base técnica y expresiva de su lenguaje coreográfico son el zapateado y las palmas. Sin hacer un gran esfuerzo por buscarlos, aparecen numerosos elementos de origen español: por ejemplo, la peineta roja, el vestido de olanes azul con lunares blancos, la música de Paco de Lucía y de Lole y Manuel, todo el interludio –desde las alpargatas hasta la música tradicional.

A nivel expresivo, Pilar Medina ha sabido aprovechar el dramatismo inherente de la danza española para crear una obra contemporánea de danza-teatro. Atribuyo a su formación dancística española la característica mezcla de sensualidad, agresividad y seguridad; la elaboración de un clímax emotivo y cinético a partir del juego acumulativo de *crescendos* y *diminuendos* de movimiento físico y sonoro; el sutil manejo del contrapunto entre movimiento y música con propósitos expresivos; el reconocer la importancia dramática y coreográfica de permanecer quieta.

A pesar de su cercanía con lo español, lo último que *Himno* sería es un espectáculo de danza española. Repito: *Himno* es una obra original de danza-teatro. Por esta razón, se deduce que ni siquiera es cierto que la contradicción sea sólo aparente: no hay tal contradicción sino que hay una integración de conocimientos escénicos, una transformación de elementos técnicos y una creación de un lenguaje coreográfico.

O, para ver la obra desde otra perspectiva, hay integración del pasado y del presente, transformación de lo ajeno en propio y creación de una identidad. En este sentido, la propuesta coreográfica de Pilar Medina también puede verse como una solución al problema de la identidad nacional: no rechaza ni exalta lo extranjero sino que lo acepta y lo utiliza como punto de partida para hacer lo que ella quiere.

Regresando –por última vez– a la comparación entre sus actitudes hacia lo mexicano y hacia la danza-teatro, y apoyándome en la solución recién expuesta, concluiré que ambas actitudes tienen mucho en común. Pilar Medina no es ni una bailaora ni una imitadora de Piña Bausch o de Susanne Linke. A diferencia del resto de las compañías que participaron en la I Temporada de Danza-Teatro, que se limitaron a copiar los aspectos formales de este tipo de danza –hicieron que los bailarines hablaran, gritaran y aparecieran en ropa interior pero usando zapatos de tacón–, Pilar Medina creó una versión original y auténtica de la danza-teatro: logró una perfecta integración de movimiento y expresión por medio de la transformación creativa de los elementos técnicos de la danza española.

*Himno* es un himno a la vida, a la mujer y a los elementos. En última instancia, su impacto emotivo es tal que trasciende cualquier consideración nacional.

• • •

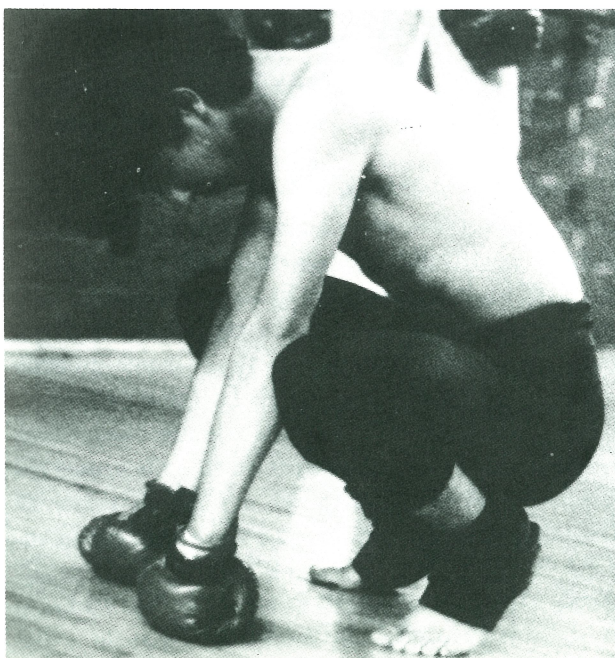


Foto: Marco Antonio Silva

SAÚL MAYA EN A TRAVÉS DEL ESPEJO (CAMPEONES).

*7 serpiente*: una fecha del calendario azteca relacionada con el culto a la fertilidad. *7 serpiente*: una coreografía sobre el ciclo de la vida y la muerte creada e interpretada por Rosa Romero y Jorge Domínguez.

*7 serpiente* es una serie de escenas independientes entre sí que representan diversos momentos de este ciclo. Empieza con el juego de acercamientos y alejamientos de una pareja. Sigue un conjunto de dos danzas acerca de relaciones específicas: la primera es sobre un guerrero y una mujer, y la otra sobre una serpiente y un águila. Luego, vida y muerte se suceden: el mono se transforma en hombre, quien se emborracha, envejece y la muerte viene por él. En su lugar surge un nuevo hombre, y del hombre surge la mujer; juntos crean un círculo vital. Sin embargo, para mantener el ciclo es necesario el sacrificio; la fuerza obtenida de él es tal que llega hasta el presente. La última imagen es la de un hombre y una mujer corriendo hacia el público.

Desde el título hasta la imagen del águila y la serpiente, la conexión de *7 serpiente* con lo azteca es indiscutible. Incluso, para muchas personas, este solo hecho es suficiente para clasificar a la coreografía como mexicana. No obstante, la reivindicación de lo azteca no es más que otro caso de simplificación nacionalista: habría que plantear la pregunta de si lo azteca equivale a lo mexicano o si, más bien, lo azteca es una parte de la historia mexicana.

De estas dos opciones, la primera proporciona al problema un enfoque pasional, mientras que la segunda lleva implícito un cierto desprendimiento entre el objeto y el sujeto. Los creadores de *7 serpiente* optaron por el segundo camino: no se involucran de manera apasionada con su material coreográfico, sino que se apartan, lo estudian y analizan, y juegan con él.

En este sentido, el trabajo de Rosa Romero y Jorge Domínguez se parece a la actitud de Pilar Medina hacia lo mexicano: ni en *Himno* ni en *7 serpientes* hay una glorificación de lo español o de lo azteca, pero tampoco ocultan o disimulan cuál es la base técnica de una y la fuente de inspiración de la otra. En ambos casos, lo que ocurre es que se decidió utilizar determinado material con propósitos propios y originales, y el resultado no coincide con el tradicional enfoque nacionalista. Por un lado, parece ser contradictorio decir que la obra de Pilar Medina es mexicana, y por el otro, en el caso de *7 serpiente*, el error sería conside-

---

rarla como una coreografía mexicana simplemente porque el tema es azteca.

A pesar de que los coreógrafos expresan un interés por la integración del pasado y el presente mexicanos al llevar la acción hasta nuestros días y hacer que la pareja recuerde su pasado y confronte al público con él, en el fondo de *7 serpiente* se encuentra una preocupación cinestética. El interés por la fecha 7 serpiente es, ante todo, un interés por lo azteca como problema coreográfico, es decir, se trata de un pretexto para elaborar una danza sobre el ciclo de la vida y la muerte.

El reto consiste en convertir a la historia en danza. Así, un eclipse —o la creación del hombre y la mujer— se baila de la siguiente forma: el hombre aparece en la parte posterior del escenario, desplazándose con movimientos prolongados y lentos; de pronto, parece como si se estuviera desdoblado y de atrás suyo surge la mujer, que se mueve al unísono pero gradualmente se separa de él. Un sacrificio humano se representa como un brazo que se eleva hacia el cielo y cuya mano se cierra y se abre como si reflejara los movimientos de un corazón que aún late.

Si bien *7 serpiente* contiene citas coreográficas —hay alusiones a danzas de concheros y de viejitos— en ningún momento éstas tienen pretensiones de autenticidad arqueológica o antropológica: la danza de los concheros lleva a los coreógrafos a explorar la fuerza del círculo y a experimentar con ritmos repetitivos; la danza de los viejitos les sirve como símbolo de la vejez.

Estamos ante otra forma de abordar lo mexicano: tomar un hecho histórico nacional y tratarlo en términos de movimiento. En *7 serpiente* el proceso de transformación de algunas costumbres y creencias aztecas en una coreografía dio lugar a la estilización y depuración de los elementos originales. Así, para que toda la atención se concentre en el movimiento, el vestuario es mínimo, no hay escenografía, la iluminación es muy sutil, las máscaras de los monos y los elegantes tocados del guerrero, el águila y la serpiente reducen los atributos específicos a lo fundamental.

Lo mismo ocurre con el movimiento, que está desarrollado en forma minimalista. Cada escena y cada personaje está construido a partir de una o varias secuencias de movimiento que se repiten y, después de cierto número de repeticiones, empiezan a sufrir modificaciones leves —se agrega un giro a los acerca-

mientos y alejamientos, el águila repite la misma secuencia pero en diferentes lugares, los movimientos del círculo van creciendo en intensidad y rapidez.

La estilización, la creación de una distancia entre objeto y sujeto, tienen su riesgo: en ocasiones pueden dar la sensación de frialdad y lejanía. Sin embargo, en esta objetividad estilizada y lejana también puede encontrarse la fuerza del impacto visual y emotivo de *7 serpiente*: una mujer bañándose tranquilamente una y otra vez bajo una cascada de luz dorada, un sacrificio humano repetido con toda exactitud cuatro veces y en cada una, el verdugo se vuelve la víctima y la víctima el verdugo.

Al tratar lo azteca como un reto coreográfico y desmitificarlo, *7 serpiente*, al igual que *A través del espejo (Campeones)*, está cuestionando abiertamente un aspecto de las creencias nacionalistas. Parece como si, al despertar en el presente, recuperar el pasado y correr con él hacia el público, Rosa Romero y Jorge Domínguez preguntaran lo siguiente: “nosotros usamos lo azteca para bailar; ustedes, ¿para qué lo usan?”.

• • •

El ángulo desde el cual *A través del espejo (Campeones)*, *Himno* y *7 serpiente* enfocan el problema de lo mexicano es definitivamente particular de los diferentes coreógrafos. Cada una de las tres danzas —a pesar de los aciertos y errores que tengan a nivel coreográfico— presenta otra alternativa frente a las versiones conocidas, sobreexplotadas y agotadas del nacionalismo.

Estamos en 1987. Se entiende y justifica que se bailen coreografías como *La coronela* (1940) de Walden, *Zapata* (1953) de Guillermo Arriaga, o *Los gallos* (1956) de Farnesio de Bernal porque son obras de repertorio, son parte de la historia de la danza mexicana. Pero, ¿qué sentido tiene seguir creando danzas que son una apología de la historia oficialista como *Conquistas* de Michel Descombey; ambiciosas reivindicaciones de lo prehispánico como *Imágenes del quinto sol* de Gloria Contreras o *Juego de pelota* de Guillermina Bravo; intentos por dejar de lado lo solemne y que, aunque provoquen risas, no van más allá de los estereotipos populacheros como *Tres fantasías sexuales* y un prólogo de Raúl Flores Canelo o *Las tardes de Salomé* de Graciela Henríquez?