

CREACIÓN DE UNA CULTURA DANCÍSTICA EN EL MÉXICO CONTEMPORÁNEO

POR: GLORIA CONTRERAS

Me siento orgullosa de ingresar a la Academia de Artes ya que éste es un reconocimiento a la danza, disciplina que a menudo se considera un arte menor. Mi vida se puede tomar como un testimonio de un esfuerzo por cambiar el lugar de la danza en México.

De niña me encerraba en un cuarto y bailaba con la música de la radio y luego con discos. Mis padres me espiaban por el ojo de la cerradura y me dejaban bailar, estimulándome a participar en verbenas, kermeses o fiestas para coleccionar dinero con diferentes propósitos. Cuando tenía ocho años, vino un circo a mi colonia. De manera muy formal fui a hablar con el dueño y le dije que quería ser su bailarina principal; audicioné y supuestamente fui aceptada. El gerente me citó el día siguiente a las seis de la mañana. No vacilé un segundo, empaqué mis cosas y me presenté puntual a la cita. Pero ¡oh desilusión! El circo había partido a las cinco.

Fui creciendo y mis padres me buscaron maestros, así llegué a la escuela de madame Nelsy Dambré, donde conocí las bases del ballet clásico en una atmósfera de trabajo y dedicación; a las clases asistían también alumnas como Lupe Serrano, Nelly Happee y Laura Urdapilleta, quienes llegaron a ser bailarinas reconocidas. Madame fue mucho más que una maestra para mí. Me enseñó a respetar el arte, me dio un sentido de la ética y una estructura moral que me ha sostenido toda la vida. Ella me decía: "lava platos pero no vendas tu arte". Esas fueron las bases de su enseñanza. Mi familia estuvo de acuerdo, hasta que madame organizó una compañía y me invitó a participar en ella.

Mi abuela me calificó de "teatrera" y mi papá inventó un viaje de familia para que no participara. Se fueron a Chiapas y yo me quedé sola. Me convertí en una bailarina "clásica" con todo el deshonor que esto significaba en el México nacionalista.

El rechazo habitual al ballet se debe a que se asocia a los ballets románticos del siglo XIX, que por lo general nos hablan de princesas y cuentos de hadas y son totalmente ajenos al hombre contemporáneo. El error estriba en confundir la técnica del ballet, que no es más que un sistema de ejercicios, con un repertorio específico. A mí no me interesa hacer ballet tradicional, pero los logros físicos que derivan del dominio del ballet, tales como el equilibrio, la extensión, el *arabesque*, la rapidez y el aplomo, liberan y permiten infinidad de formas de movimiento, ampliando el vocabulario físico del hombre.

Continué mi camino en Canadá como parte del *Royal Winnipeg Ballet*. En esta compañía el énfasis se ponía en buscar la homogeneidad, todos teníamos que bailar igual, levantar la pierna a la misma altura, sonreír al mismo tiempo, como si fuéramos la calca del otro. Así descubrí que yo no quería ser sílfide, ni hada, ni princesa, ni quería interpretar el repertorio tradicional; deseaba trascender el pequeño mundo de los bailarines obsesionados con el virtuosismo y el aspecto puramente físico de la danza; entonces me fui a estudiar a Nueva York. En esa ciudad cosmopolita me enloquecí tomando clases y asistiendo a conciertos y museos.

Durante ese periodo padecía epilepsia y la confrontación con la enfermedad me hizo consciente de la necesidad de aprovechar cada momento; me mandé hacer un anillo con la letra "M" para acordarme de la muerte siempre y vivir cada día como si fuera el último.

Sin embargo llegó un momento en que la enfermedad parecía vencerme, perdí por completo el equilibrio y los médicos me hicieron regresar a México, aconsejándome llevar una vida sedentaria. Yo ya me había resignado, pero un día mi padre, que años atrás se había opuesto categóricamente a que fuera bailarina, se acercó y me dijo: "ya probaste tu vocación y si te vas a morir hazlo haciendo lo que te gusta". Y me compró un boleto para regresar a Nueva York, a mi destino.

En esa ciudad empecé a hacer mis propias danzas. Mediante un concurso organizado por *The International House* formé mi primera compañía llamada "México lindo". En mis primeras funciones mezclaba el folclor y la música popular. Mi primer ballet, *El mercado*, lo hice con *Los sonos de Mariachi* de Blas Galindo, danza pintoresca que retrata un mercado mexicano, cuyos pasos son derivados del clásico pero con sabor folclórico. Esta coreografía ganó un premio y empecé a realizar giras en múltiples sitios.

Huapango, mi segunda coreografía, es un ballet abstracto que prescinde de todo elemento anecdótico. No hay sarapes, ni sombreros, sólo el movimiento vertiginoso de los bailarines que proyectan rayas negras sobre un ciclorama azul; pero tiene el espíritu mexicano que está más allá del nacionalismo y tiene que ver con lo más íntimo.

Con estas dos obras contacté a George Balanchine, el coreógrafo más importante del siglo XX, a quien le pedí una cita. Me presenté con mis bailarines para mostrarle *El Mercado* y *Huapango*. Él se entusiasmó tanto que me dijo: "tú eres coreógrafa, pero debes ser poeta".

Balanchine me abrió las puertas de la *School of American Ballet*, compartió conmigo sus estudios y me enseñó todo lo que él creaba. Estudié técnica, música y coreografía. Una obra sucedía a la otra, daba conciertos y giras continuamente.

Balanchine se convirtió en mi crítico y maestro. Sus enseñanzas me han acompañado el resto de mi carrera. Entre ellas destacaría:

- El conocimiento a fondo de la música. Al hacer coreografía la música debe abordarse de oído. El coreógrafo debe ser capaz de entender una partitura como si fuera un compositor de orquesta.
- El rechazo a los ballets que ilustran un argumento. Lo importante de la danza es la danza misma.
- Estudiar a fondo las artes visuales, sobre todo la escultura.
- Ponerse *handicaps* o dificultades que obligan al coreógrafo a pensar más. Por ejemplo, en una ocasión me hizo resolver un dueto en el que los bailarines nunca podían soltarse las manos.

Balanchine regía el mundo del ballet con un poder absoluto. Sus búsquedas estéticas eran tan radicales que a menudo se sacrificaba a los bailarines. Se buscaba que estos fueran tan delgados que acababan con anorexia o osteoporosis. El ideal de la belleza era adolescente, cuerpos etéreos en los que la sexualidad y lo terreno desaparecían. Se exigía una entrega absoluta. Yo rompí con Balanchine porque me atreví a ser madre.

Tras mi separación de Balanchine tuve que ensayar en gimnasios y sitios con pisos inadecuados que me obligaban a cambiar mi forma de trabajar. Tampoco tenía acceso a los bailarines de escuela, por lo cual tuve que incorporar elementos de distintas técnicas y edades. De manera paradójica, las condiciones difíciles me hicieron profundizar en las lecciones de Balanchine. Cuando tiene uno bailarines perfectos la primera idea se ve

bien, pero con bailarines irregulares uno tiene que pensar y desarrollar más la imaginación.

Mi interés en la escultura me hizo buscar un tipo de belleza distinta a la tradicional. Yo quería que mis bailarines se vieran como las esculturas de Rodin, que se acercaran más al hombre. En la danza hay una dimensión escultórica, además de la dinámica; pero también existe una dimensión arquitectónica. La arquitectura medieval me influyó mucho, a tal grado que es la inspiración de obras como *Réquiem para un poeta* o *Canticum Sacrum*,

Seguí siendo fiel al estudio riguroso de la partitura musical, pero paulatinamente el tipo de música era mucho más amplio e incluía la música concreta, electrónica y experimental.

Desde un punto de vista técnico, estudié la técnica de Pilates que contribuye a desarrollar la fuerza y la elasticidad del torso y del abdomen. Muy importante también fue el redescubrimiento de la danza popular que da al bailarín soltura y la afirmación de su propia personalidad.

Creaba de forma más libre tratando de encontrar la esencia de mis bailarines. Es decir, buscaba al ser humano por su inteligencia y talento artístico, no sólo por su figura. Descubrí que todo lo humano puede ser expresado a través de la danza.

En esa época empecé a montar obras en América Latina, en países como Chile, Argentina y Brasil. Quizás el cambio más grande, provocado por mi regreso a América Latina, tiene que ver con la política y la sociedad. La trágica experiencia en Chile y otros pueblos latinoamericanos, bajo las dictaduras militares y el movimiento estudiantil en México, me hicieron cobrar conciencia de que la danza no puede limitarse a hablarnos de estética y de belleza, sino que juega un rol social. Entonces surgieron ballets que hablan de la represión como *Integrales*, de los sentimientos de una madre en *Danza para mujeres*, de las masacres en *Opus 32*. Este nuevo tipo de obras demanda del bailarín una desinhibición total y una expresividad mucho mayor. Estudié durante este periodo técnicas teatrales, principalmente *El teatro pobre* de Grotowsky, y nuevas formas de ensayo que buscaban la verdad interior.

Algunos de los bailarines se rebelaban ante estas nuevas formas de trabajo. Por ejemplo en Nueva York, cuando estrené *Opus 32*, la compañía completa se negó a bailar; así que incorporé actores y otros elementos. El enfrentamiento con la problemática social me provocaba repercusiones físicas; era tan intensa la tensión emocional que tenía espasmos que me paralizaban durante semanas.

Trabajé en diferentes países hasta el inicio de los setenta cuando, gracias a la intervención de Héctor Azar y Eduardo Mata, fue posible fundar el Taller Coreográfico de la UNAM y regresar a México de manera definitiva.

Llamamos al grupo "taller" por el concepto de búsqueda y trabajo que el término encierra, acciones que describen nuestra compañía. Desde un principio comprendimos que era imposible formar un público si no se contaba con un conjunto de obras suficientemente amplio para mantener una actividad continua. Durante meses los bailarines fundadores del Taller nos dedicamos, de manera exclusiva, a montar obras. Junto a danzas como *Huapango*, *Vitálitas* o *Interludia* se inventaron nuevas y cuando el grupo debutó en 1971 pudo hacerlo con una temporada, y no con funciones aisladas.

Estructurar el trabajo en temporadas permanentes no sólo afecta la forma en la que presentan las funciones, también repercute hacia el interior del conjunto e impone una disciplina férrea. Los bailarines se desarrollan al memorizar muchas obras y maduran con rapidez al tener un contacto permanente con el público.

Otra característica que marcó mi obra es el hecho de que, debido a los limitados recursos de México tuve que bailar mucho más que la mayoría de los coreógrafos. El ser bailarina, además de coreógrafa y directora, me dio un mejor entendimiento de los proble-

mas que enfrentan los bailarines. Para mi es muy importante ver al bailarín como colaborador en el proceso creativo y no como la herramienta del coreógrafo; por lo tanto, las obras cambian de acuerdo a quienes las interpretan.

He permitido a mis bailarines tener una vida normal, pienso que la maternidad ayuda a la expresividad artística. No me circunscribo únicamente a bailarines adolescentes, hay muchas posibilidades expresivas que sólo vienen con la madurez. Tampoco me gusta la homogeneidad, prefiero destacar la individualidad de cada bailarín.

Más difícil aún que vencer las precarias condiciones técnicas era formar un público y sobreponerse a los prejuicios que sobre la danza se tenían. En un principio iban muy pocas personas a nuestras presentaciones. Un día se nos ocurrió salir a platicar con el público después de la función. Las charlas pronto se hicieron costumbre, se formó así un reducido grupo de amigos que nos recomendaban en sus escuelas y centros de trabajo.

En su labor de difusión, el Taller Coreográfico adoptó muchas de las estrategias del movimiento estudiantil: se acudía directamente a salones de clase a invitar a alumnos y profesores; las funciones se anunciaban con megáfonos; se repartían miles de volantes; se colocaban mantas y pegaban carteles.

El grupo de amigos se hizo cada vez más grande, sumándose a él numerosos intelectuales, trabajadores, estudiantes y artistas. Cada fin de temporada se organizaban exposiciones de pintura, escultura y fotografía. Con el paso de los años se han publicado numerosos libros de ensayo, poesía y fotografía sobre danza.

Las obras del Taller Coreográfico de la UNAM son de una inmensa variedad, están creadas con música de los siglos XIV al XX, desde lo clásico hasta lo inventado e in-nombrado. Un esfuerzo especial se ha hecho para coreografiar ballets con música mexicana de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Manuel M. Ponce, Mario Lavista, Eduardo Mata, Leonardo Velásquez, Manuel Enríquez, Federico Ibarra y muchos más.

Con este ofrecimiento nos presentamos por lo menos dos veces a la semana durante nueve meses del año cambiando el programa cada semana. En 33 años de labor ininter-rumpida el Taller Coreográfico de la UNAM ha ofrecido 70 temporadas, más de 2,000 funciones, cuenta con un repertorio de 248 coreografías –164 de ellas de mi autoría– y un público numeroso y diverso.

La aportación fundamental del Taller Coreográfico es haber sido capaz de crear una danza mexicana, no sólo por el lugar en el que se produce o la nacionalidad de los intérpretes o creadores, sino porque es un producto social reflejo del México contemporáneo. Es una obra múltiplemente fecunda, orgánica y viva, testigo y testimonio de su tiempo.

POR: GLORIA CONTRERAS

25 de Septiembre de 2003