colección

PERIODISMO CULTURAL

Cuerpos en vilo

Carlos Ocampo

Nacer en la Ciudad de México cuando apenas comenzaba el decenio de los cincuenta. Vivir la infancia y la adolescencia en el tablero de cantera de la colonia Roma, la de antes de que se pusiera de moda, la venida a menos pero, eso sí, muy digna. Recibir la educación laica y gratuita impartida por el Estado y arribar a los veinte años sin tener la menor idea de lo que se quiere hacer en la vida. Descubrir el campus universitario, extraviarse en los meandros de la vieja Academia de San Carlos. Intentar la actuación. Asumir —casi por accidente— la escritura. Ganar el Premio para cuento infantil Juan de la Cabada (INBA, Gobierno del estado de Campeche) y recibirlo —día negro— la fecha en la que murió el escritor (1986). Toparse con el ofrecimiento de escribir de danza sin alcanzar a ver, entonces, que aquello se convertiría en tarea omnívora. Dejar que la vida se pueble de bailarines, coreógrafos y músicos. Escribir (en periódicos, revistas y, si fuera el caso, hasta en hojas parroquiales) como si alguien leyera sobre este asunto. Hacerlo, sobre todo por placer y —junto con pegado— por necesidad de comprensión. Intentar ver el mundo a través del ojo de la cerradura que resguarda los haberes de Terpsícore. Tal, por ejemplo, Carlos Ocampo.

MANUAL DEL USUARIO

1. El presente volumen es un artefacto ensamblado con un propósito definido: contribuir a cimentar el acervo documental que permita comprender y aquilatar la producción coreográfica amparada bajo el concepto de *danza contemporánea independiente*.

2. Con este propósito se han ordenado textos publicados entre 1989 y 1999. Estos diez años constituirían un escenario propicio para la maduración de lenguajes creativos. A la par, atestiguaron el tránsito del colectivo, como aparato comunitario de producción dancística, al coreógrafo que pertrechado en su individualidad, posee ya un nítido perfil autoral.

3. Este criterio determinó un ordenamiento que atiende dos líneas rectoras. La primera de ellas abarca a una generación que nace en el decenio de los cincuenta o en los primeros años de los sesenta. La segunda, prevé conjuntar a las agrupaciones que emergieron bajo el signo del colectivismo en los años ochenta.

4. Lo anterior produjo una suma total de doce capítulos. El primero de éstos intenta esbozar la radiografía de una generación. El resto se vuelca en el compendio de materiales que dan fe de la tenacidad y la persistencia de doce agrupaciones. La excepción es Pilar Medina que, desde su irrupción en la danza mexicana, se definió como una solista. Los capítulos se ordenan de acuerdo con la progresión

alfabética de los membretes grupales o los nombres de pila de las coreógrafas. Hacia adentro de cada capítulo, los textos aparecen en sucesión cronológica salvo cuando varios artículos abordan una sola obra o se dispone de uno (o varios) que decante(n), con ánimo inclusivo, el temple de cada entidad, en cuyo caso se coloca(n) al principio del apartado.

5. Esta antología se concentra en las agrupaciones que se han mantenido activas a lo largo del periodo de referencia. Se incorporan, por igual, los testimonios que dibujan el árbol genealógico de cada *familia*. Están el tronco y sus ramificaciones sucesivas. No todas, sólo las más consistentes, las que ofrecen de continuo prendas de su obcecación.

6. *Cuerpos en vilo* existe porque un puñado de editores, directores y jefes de redacción han creído en la utilidad de disponer, en sus respectivos paginarios, de un resquicio dedicado a la crítica de danza. El grueso de los textos vieron la luz en el suplemento *La Cultura en México*, del semanario *Siempre!*, y en las páginas culturales de *El Día* y *El Financiero* sucesivamente. A estos medios hay que añadir publicaciones como *Viceversa*, *Universidad de México*, *Blanco Móvil*, *Escala*, *Escénica*, *La Cartelera* en *La Jornada* y *Zona de Danza*.

7. En ese tenor, las personas a las que se debe este libro son: Alicia Zendejas, Margarita Michelena, Miguel Ángel Pineda, Víctor Roura, Ignacio Solares, José Gordon, Fernando Fernández, Eduardo Mosches, Alberto Dallal, Carlos Deveaux y Mabel Diana.

8. Hay otros nombres indispensables, los de la talacha. Éstos son: Rafael Martín Gómez y Rocío Luna.

NOS AMÁBAMOS TANTO
(Cronos se merienda a sus hijos)

Notas para un retrato de generación

El pasado 8 de diciembre (1993) tuvo lugar, en la Sala Carlos Chávez del Centro Cultural Universitario, la segunda de las mesas redondas dedicadas a analizar los trayectos de las agrupaciones de danza contemporánea independiente convocadas para la temporada *Cuerpos en el fin del milenio.* Ocho días antes, el miércoles primero, cuatro coreógrafos abordaron el mismo asunto. La primera mesa contó con la presencia de Raquel Tibol como moderadora; además intervinieron Adriana Castaños, de Antares; Marco Antonio Silva, de Utopía; Silvia Unzueta, de Púrpura, y Cecilia Appleton, de Contradanza. La segunda mesa, moderada por el coreógrafo Serafín Aponte, de Barro Rojo, se integró con las intervenciones de Patricia Pineda, Miguel Ángel Quemain, Patricia Cardona, Evangelina Osio y quien esto redacta. El material de este texto, en su versión inicial, se expuso en aquella oportunidad.

Nacidos en los cincuenta

Antenas vibrátiles, receptores privilegiados de su tiempo, resonadores que magnifican sentimientos, ideas, reflexiones, preferencias, dudas y cavilacio-

nes que pasan desapercibidas regularmente en el tumulto de la vida cotidiana, los cuerpos de quienes han optado por la danza reverberan entre la luz y la penumbra de este siglo que declina, de este milenio que se deshoja, sin remedio, día con día. Los suyos son cuerpos acunados en la tradición madura de una centuria que alcanzó su cenit en el decenio de los cincuenta. Hijos de la relativa opulencia clasemediera posrevolucionaria, se vieron beneficiados por los aportes y las secuelas de la primera modernidad alemanista, tan distinta de esta actual modernidad desvencijada que hace agua por todos lados, pese a los jubilosos augurios de nuestra clase política.

Nacidos y criados en una atmósfera proclive a las certezas y a la confianza en el futuro que vendría, estos cuerpos han tenido que enfrentar, con el paso de los años, el estrepitoso derrumbe de las ideologías, el desmoronamiento del mundo que les prometieron sus padres —desmoronamiento que, en mucho, ellos mismos han contribuido a perpetrar gracias a un saludable afán iconoclasta. Quién hubiera creído entonces que el rebelde placer adolescente que implicaba, por ejemplo, fumarse un cigarrillo a hurtadillas, devendría veinte años después cintillo publicitario que previene contra el enfisema pulmonar; o que el júbilo del sexo desenfadado que las feministas, los homosexuales organizados y la difusión masiva de los métodos anticonceptivos consiguieron encontraría la réplica feroz del sida, una enfermedad que ataca a quienes sólo han cometido el pecado de amar con minucia los cuerpos opulentos de este mundo; o que la oposición del PRI nacería del mismo PRI desdoblado en la serpiente que se muerde la cola perpetuándose a sí misma de esta forma. Nadie llegó a imaginar tales cosas. Empero, los cuer-

pos que hoy se avanzan rumbo al próximo milenio y viven y actúan atravesados por todas estas contradicciones —y por muchas otras que flotan en medio de una nata turbia, espesada por la contaminación y los tubos de luz fluorescente, por la sobreoferta televisiva y la falta de tiempo para la contemplación y la experiencia estética—, esos cuerpos, pues, mantienen su tenaz lucha contra el tiempo, y las devastaciones que éste conlleva, y se aproximan, sin remedio, a la plataforma cerrada de la vida adulta.

Del colectivo febril al individualismo feroz

Así pues, aventuro una primera respuesta a la pregunta no formulada, pero implícita, en esta apresurada introducción:

¿Cómo son los cuerpos de este fin de milenio?

Los imagino impregnados de incertidumbre, saturados de contradicciones múltiples. Son cuerpos que ansían libertad irrestricta pero le temen a la soledad que implica el libre albedrío llevado a la demencia de sus límites extremos. 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 donde 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. Si en el principio los grupos de danza operaron como espacios donde sus integrantes reconocían sus rechazos y afinidades y donde podían edificar una forma de expresión a la me-

dida de sus necesidades, con el tiempo cada individualidad se afinó de tal manera que terminó por excluir a todas aquellas presencias que se encontraban a su lado y no se plegaban a su voluntad. Los grupos se disolvieron, sus miembros migraron de una agrupación a otra sin el entusiasmo vital que ostentaron en un principio pero con la experiencia acumulada que, poco a poco, se ha ido transformando en bagaje profesional.

Los cuerpos de este fin de milenio creyeron un día en *el colectivo* como procedimiento de expresión integral (hoy todavía unos pocos mantienen su unidad, pero éstos constituyen la excepción, no la regla) y gracias a esta fe consolidaron obras irrepetibles; piezas dancísticas donde el entusiasmo suplía a la inexperiencia, la imaginación a la disciplina, la fusión de ideas —y hasta de ocurrencias dislocadas— al aporte individual. En aquel entonces estos cuerpos encontraron a otros que se sacudían con ellos, que se identificaban con lo que decían y hacían. Aunque, justo es decirlo, en ese periodo las tribus danzarias salían también al encuentro de sus públicos despojados de las urgencias de prestigio que acosaban a los artistas consagrados. Estos otros artistas a lo único que aspiraban era a comunicarse con sus semejantes y, de manera simultánea, a descubrirlos en ese acto de comunión. En ese tiempo ellos bailaban donde fuera porque lo importante era llevar su danza a todos los rincones a su alcance. No querían un público masivo, ansiaban descubrir simplemente *su* público. Y al acudir en su busca al mismo tiempo lo formaron —como quiere Umberto Eco respecto a la literatura.

Luego se casaron. Algunos tuvieron hijos. Algunos se divorciaron más tarde y descreyeron de la pareja: quién puede velar por un esposo, preparar la cena,

amamantar una criatura chillona y demandante y, al final, dedicarse a la composición coreográfica; quién soporta pagar el alquiler de la vivienda, comprometerse con las neurosis de la compañera, pasear al niño los domingos y, además, hacer clase y atender las ocurrencias del coreógrafo en turno. Entonces una parte de ellos trató de volverse respetable, otros se aburrieron y sólo unos pocos más se plantearon vivir de lo que la danza les dejara. Ellos se reunieron a discutir, se enfrentaron a las dificultades de la organización, de la asamblea lenta que transcurre entre manos erectas y mociones de orden: *concrete, compañerito, concrete*, dialogaron con los funcionarios, inventaron utopías, consiguieron que en algunos recintos oficiales se les pagaran las funciones, pugnaron por afianzar un sistema de becas y se olvidaron de sus afanes colectivos: ahora competían por el estímulo anual. Pasaron los años en los que el Premio Nacional de Danza INBA-UAM despertaba furibundas pasiones, confrontaba talentos, develaba lecciones deslumbrantes de coreografía. Llegó la etapa en que, más que consolidar una obra por la irreprimible compulsión de decir tal o cual verdad, se preparaban proyectos para obtener apoyos de producción. Vimos entonces composiciones innecesarias, los programas se alargaron para justificar el gasto y si una pieza debería durar diez o quince minutos crecía hasta alcanzar una hora y veinte minutos de variaciones reiterativas. La necesidad de componer dejó de radicar en el espíritu del autor para ubicarse en factores externos.

Ellos, la mayoría, ya eran *famosos*. Cosecharon críticas y aplausos. Viajaron. El reconocimiento comenzó a pesarles. Las circunstancias, por su parte, los encapsularon en cubículos de cristal: los coreógrafos dejaron de lado la idea de consolidar un

grupo a la medida de sus concepciones estilísticas, debieron contratar, o convencer, a quien se ponía a su alcance para acompañarlos por un brevísimo trecho. En el camino algunas obras se perdieron para siempre, otras ocuparon nuevos cuerpos: cuerpos vírgenes les cedieron su sangre y su vigor. Algunas piezas dancísticas sobrevivieron pese a los nostálgicos que se empeñan en recordarlas con sus intérpretes originales: esos creadores que hoy se aplican a organizar, a hacer relaciones públicas, a conseguir apoyos, a dar clases y que ya se van desprendiendo, no sin dolor, no sin angustia, no sin desconcierto, de su primera juventud. Porque ya se sabe: la vida del intérprete es limitada y quien desea permanecer en la arena dancística deberá hacerse de otras habilidades para sobrevivir.

La Cultura en México, Siempre!,
5 de enero de 1994

El que (no) se mueve no sale

Al concluir el decenio de los setenta se acuña un nuevo término: *grupos de danza contemporánea independiente*; este rubro abarca colectivos y creadores individuales como Ballet Danza Estudio, Teatro del Cuerpo, Utopía, Antares, Pilar Medina, Rosa Romero Solos, Púrpura, Rolando Beattie, Contradanza, Compañía Jorge Domínguez, Contempondanza, Barro Rojo, U,X. Onodanza o El Cuerpo Mutable.

Preguntas p'al diablo

Cuerpos del fin de milenio: cuerpos que comienzan a destejer los nudos de la vida adulta con las inelu-

dibles dosis de realismo y desencanto que esto implica. ¿Deberán de volverse cuerpos manipuladores y manejar la vida emocional de un grupo de bailarines para afianzar *su* compañía? ¿Accederán a los círculos de poder burocrático donde se deciden los destinos culturales del país? ¿Conseguirán una plaza como investigadores para dejar un testimonio fidedigno de su generación y tener un sueldo seguro el resto de sus días? ¿Continuarán llenando solicitudes para ingresar al Sistema Nacional de Creadores? ¿O, de plano, mejor buscarán una chamba remunerada antes de que sea demasiado tarde?

Entonces los cuerpos del fin de milenio son cuerpos sumidos en la incertidumbre; cuerpos asentados en el umbral de una etapa en la que cada decisión perfilará el tiempo por venir. A estos cuerpos dubitativos les llegó el momento de decir sí luego de pasarse años negándolo todo.

Catálogo de razones y sinrazones de la *danza contemporánea independiente*

No habían querido sujetarse al rigor anquilosado de la técnica Graham vuelta *siqueiriana* ruta única. Le sacaron vueltas a las vueltas y apelaron a las enseñanzas de otros maestros. 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 cube-

tadas 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 objetivo de sus murmullos consistía en afianzar una emoción a partir del *grano de la voz*, que diría Roland Barthes.

Y, con todo ello, vino también el descreimiento de las grandes temáticas universales. Cuando lo intentaron, adoptaron un tono civil para hablar del amor o de la guerra; pero, sobre todo, procuraron abordar los temas menores de la identidad y de la vida personal. Se convirtieron en sus propios biógrafos al colocarse en el centro del escenario. Unos más optaron por burlarse de todo, por poner en tela de juicio la solemnidad acartonada; si vociferaban permanentemente contra Ballet Nacional de México cómo iban a caer en la impostación que tanto criticaron. Empero, esto no les impidió adentrarse en los laberintos de la identidad y de la historia. Porque, si algo, estos cuerpos son entidades atravesadas por la historia. No la han olvidado. La han mantenido siempre en mente para no repetirla y hoy los ha alcanzado de nuevo.

Incursionaron, con encomiable tenacidad, en la indagación gozosa y bullanguera de la cultura popular: quienes habían nacido en ella, la recobraron; otros sucumbirían a su fascinación; algunos más intentaron volver sus danzas danzas populares. Probaron todo con tal de aliviar su urgencia expresiva. Años después los acusaron de repetirse, de caer en el autoplagio. Unos replicaron que eso era el estilo personal, la marca de agua que pervivía de obra en obra volviéndola identificable, el derecho irrenunciable a explicarse de acuerdo a un código de signos personales, de un lenguaje individualizado. En cierta manera se volvieron previsibles. Cosas de la edad.

Y volvieron a replantearse caminos técnicos: quedaron embelesados por la contenida introspección de la danza Butoh y todos se volvieron contemplativos y redujeron su repertorio de movimientos al grado cero de la danza luego de un curso de seis meses impartido por un maestro que ha dedicado toda su vida a definir el vuelo de un ave con los pálpitos de su propia piel. Incursionaron en las técnicas blandas. Revaloraron la corsetería formativa del clásico y pugnaron por un *nuevo virtuosismo* en el que todo lo aprendido se confundiera en una vía inédita para formar la corporalidad. Llegaron a creer en un cuerpo dócil y ecléctico capaz de dominar todas las técnicas y responder a todos los estímulos. Se armaron una coraza multiforme con miembros entrenados en diferentes disciplinas: del karate y la lucha grecorromana o neoazteca al *contact* o el neoexpresionismo alemán; adoptaron todo lo que les pareció para reinventarse a la medida de sus obsesiones. Al revés de sus ancestros, crearon una nueva Babel con la esperanza de que en el caos se gestara una inédita lengua unificada: el esperanto de la danza. Y volvieron a colocarse en el umbral que apenas prefigura los nuevos caminos.

Y perdieron a su público.

Y aprendieron a recuperarlo sólo muy de poco a poco.

Y riñeron entre sí.

Y abominaron de sus críticos (cuando los leían, o aun sin leerlos).

Y se confrontaron con los funcionarios.

Y renegaron de los medios de comunicación.

Y, veleidosos, se valieron de ellos cuando pudieron.

E intentaron adoptar las dinámicas del mercado libre.

Y algunos vendieron bien su trabajo. Aunque otros no.

Y se empeñaron en seguir danzando.

Quién sabe si vivieron siempre felices. Los más necios, sin embargo, vivieron siempre en los confines territoriales de la danza.

La Cultura en México, Siempre!,
12 de enero de 1994

El eclectovals del fin de siglo

1. La *danza contemporánea independiente mexicana* murió en el decenio de los noventa. Lo que diez años antes había florecido a la sombra de las muchachas y los muchachos en flor no consiguió resistir el embate de una economía que insiste en volver *rentable* el quehacer cultural; tampoco resistió, es cierto, las contradicciones gestadas hacia el interior de este movimiento artístico. Hoy los apelativos grupales que resonaron en los escenarios, las plazas públicas y las calles se han transformado en razones sociales lucrativas, en el mejor de los casos, o en meros membretes nostálgicos, en el peor.

En Movimiento, Drama/Danza, Utopía, Antares, Contempodanza, Teatro del Cuerpo, Ala Vuelta, Barro Rojo, Forion Ensamble, U,X. Onodanza, Asaltodiario, Tropicana's Hollyday, Contradanza, El Cuerpo Mutable y otros muchos colectivos han vivido múltiples desprendimientos, se han disuelto o se mantienen a partir de su personalidad más obcecada: el (la) animador(a) que los fundó o que ahora se empeña en sostener una estructura creativa que, además de constituirse como fuente de trabajo, en ciertos casos ha logrado una inserción firme en la escena dancística internacional.

Lo que en sus inicios se concibió como una labor

comunitaria estrechamente imbricada a relaciones amorosas y de amistad, a compromisos político-sociales y a posiciones ético-estéticas, en la recta final del siglo se fragmenta en acciones individuales y cotos privados. Las obras ya no responden a la urgencia compartida por definirse ante el mundo, a la necesidad de enunciar verdades impostergables, al imperativo de cuestionar el concepto de danza que prevalecía hasta antes de la irrupción de esta camada de jóvenes irascibles. No. Ahora el impulso primordial se gesta en los dominios de la mercadotecnia y de las relaciones públicas. Produce quien tiene más habilidad para llenar formularios, elaborar expedientes y documentar solicitudes, no quien tiene algo que decir. Eso, si llega, vendrá después.

Antes, esta generación facturó una danza que mucho tenía de teatro y poco de faena terpsicórea. Sin embargo, eso no importaba. La meta consistía en replantearse el mundo a través de la escena; en hablar de la vida cotidiana, del erotismo y todas sus posibilidades, del compromiso social, de la miseria y la guerra, de la injusticia o del íntimo padecer amoroso. Lo que se denomina danza-teatro recibió todo lo que cabía en el concepto. El término *contemporáneo* quedó rebasado en ese instante. Nacía, entonces, la posmodernidad o, lo que es casi lo mismo, la gloria del pastiche. Se postergó la técnica: importaba comunicar; así, el neoexpresionismo alemán encontró en México tierra abonada para injertarse con fortuna.

2. Los años noventa, en contraposición, han vuelto a colocar en el centro de su microcosmos al individuo (¿una consecuencia más del neoliberalismo o de la competencia feroz por la beca, la coinversión o el ingreso al Sistema Nacional de Creadores fomentados por los procedimientos del Consejo Na-

cional para la Cultura y las Artes?). Las compañías citadas antes perviven, por lo general, atadas a su coreógrafo de base: Marco Antonio Silva, Cecilia Lugo, Lidya Romero, Cecilia Appleton, Francisco Illescas y Laura Rocha (pareja que sobrevive todavía a los embates), Leticia Alvarado, Miguel Ángel Díaz o Raúl Parrao.

En otros casos, el modelo estadunidense se adopta sin mediación alguna: lejos de aquellas denominaciones evocadoras de posiciones ideológicas o estéticas, se ha vuelto a la referencia personalizada: Compañía de... (y aquí coloque el nombre que le apetezca; por ejemplo: Jorge Domínguez, Óscar Ruvalcaba, Alicia Sánchez o quien venga al caso); o, simplemente, los coreógrafos han devenido solistas o coreógrafos *free lance*, tal Serafín Aponte, Rolando Beattie, Lourdes Luna, José Rivera, Juan Manuel Ramos, Mario Frías, Adriana Castaños, Rossana Filomarino, Isabel Romero, Regina Quintero, Georgina Martínez, Rosa Romero o Graciela Henríquez. El resultado de este proceso deriva en el afinamiento de los lenguajes personales: adiós a las gloriosas obras colectivas que le dieron sentido a los ochenta; en esta década atestiguaremos la maduracion de gramáticas y obsesiones personales o veremos desaparecer presencias entrañables hasta entonces.

Quizá la agrupación prototípica de los noventa, concebida desde el principio como una empresa artística que funciona como fuente de ingresos y que se promueve —a partir de su dominio del oficio dancístico— sin pudores inútiles, es Delfos. Compañía de cámara surgida en 1992 a raíz de su participación en el Premio Nacional de Danza INBA-UAM con *Trío y cordón*, pieza ya clásica del periodo, en la actualidad lo mismo se presenta en una discoteca, imparte clases, se contrata para comerciales o capi-

taliza en diversos foros un repertorio irreprochable desde el punto de vista profesional. Preocupados por hacer danza correcta, los miembros de Delfos dejan de lado consideraciones de otra naturaleza.

En un tenor estético similar, aunque de manera más ceñida a su condición casi permanente de dueto, los sonorenses de Quiatora Monorriel exploran las posibilidades de un movimiento puro despojado de cualquier referencia inmediata con factores de tipo social. Hijos del cómic y los medios audiovisuales, miran al mundo a través de la deconstrucción paródica del movimiento. Ellos representan una posmodernidad desvinculada, por decisión propia, de la historia.

3. Los bailarines se han unido al ejército de desocupados que se contratan por proyecto; nómadas, adaptan su cuerpo a la propuesta que se les formule en el momento. Se han preocupado por reforzar su bagaje técnico: el clasicismo del que renegaron les ha vuelto a parecer una fórmula apta para entrenarse. Por otro lado, las corrientes que influyen más su práctica dancística son el fisicalismo, la danza Butoh, las técnicas acrobáticas o circenses, o las tecnologías filosófico-deportivas del Tai-chi al alpinismo.

En los años recientes también ha cobrado nueva fuerza la adopción o relectura de las danzas étnicas. Si en este terreno Pilar Medina o Pablo Parga y su grupo Propuesta (paradigma, si lo hay, del eclecticismo con su danza *folktemporánea*) habían conseguido desde un par de lustros atrás obras de capital importancia (cito sólo dos: *La estampa veracruzana*, de Parga y *Bodas del quebranto*, de Medina), otros coreógrafos retoman formas del flamenco, de las danzas de concheros, de la danza clásica hindú, de las técnicas sufis o de los bailes del medio oriente los elementos que convengan a sus intereses crea-

tivos. La aldea global también unifica a las etnias. Un ejemplo feliz de las consecuencias de esta mixtura es el que con tres obras recientes ha conseguido Rossana Filomarino: *Mitomorfosis*, *Las visiones de San Juan* y *Sol de viento*. Esta última pieza, puesta para Ballet Nacional de México, recoge los frutos de una búsqueda que asume todo tipo de dificultades en pos de conseguir objetos coreográficos dotados, por su innegable rigor formal, de enorme elocuencia.

4. En complemento, la república dancística se ha ensanchado. Al heroísmo pionero de Lila López con su Festival Internacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí, se le han sumado réplicas en otras regiones de la nación: Hermosillo, Mexicali, Mérida, Xalapa, Guadalajara o Monterrey disponen de encuentros y festivales dancísticos que si bien se convierten en muchas ocasiones en festines autocelebratorios (*yo te invito a mi festival si tú me invitas al tuyo*) ciertamente contribuyen al arraigo de esta disciplina en regiones hasta antes desdeñadas en aras del nefasto centralismo cultural (y de todo tipo) que hoy en día comienza a volverse obsoleto.

Esta expansión festivalera corre paralela a un fenómeno singular: muchas de las compañías anfitrionas o carecen de un coreógrafo titular o se abren a los aportes de quienes hoy deambulan por el país. Tal es el caso de la Compañía de Danza Contemporánea de Yucatán; Paralelo 32, de Mexicali; Módulo U.V., de Xalapa; Gineseo (*sic*), de la Universidad de Guadalajara, o Pirámide —hoy Andanza—, de Morelia.

5. Del naufragio mucho se rescata. A saber:

• el compromiso que aún mantienen grupos como Tiempo de Bailar o Asaltodiario, que no se amilanan ante los embates del esteticismo *light* y refrendan su interés por recrear en su producción la conflictiva social del país;

• la persistencia en proyectar con fuerza las cualidades personales que han decantado con el tiempo coreógrafos como Marco Antonio Silva, Raúl Parrao o Cecilia Lugo;

• la emergencia de agrupaciones civiles interdisciplinarias que retoman el espíritu gremial despojándolo de mucho del asambleísmo estéril de antaño;

• la consolidación institucional, que es reconocimiento explícito y material en el campo de la cultura, de compañías como Ballet Nacional de México, Ballet Independiente, Ballet Teatro del Espacio o la que encabeza Amalia Hernández;

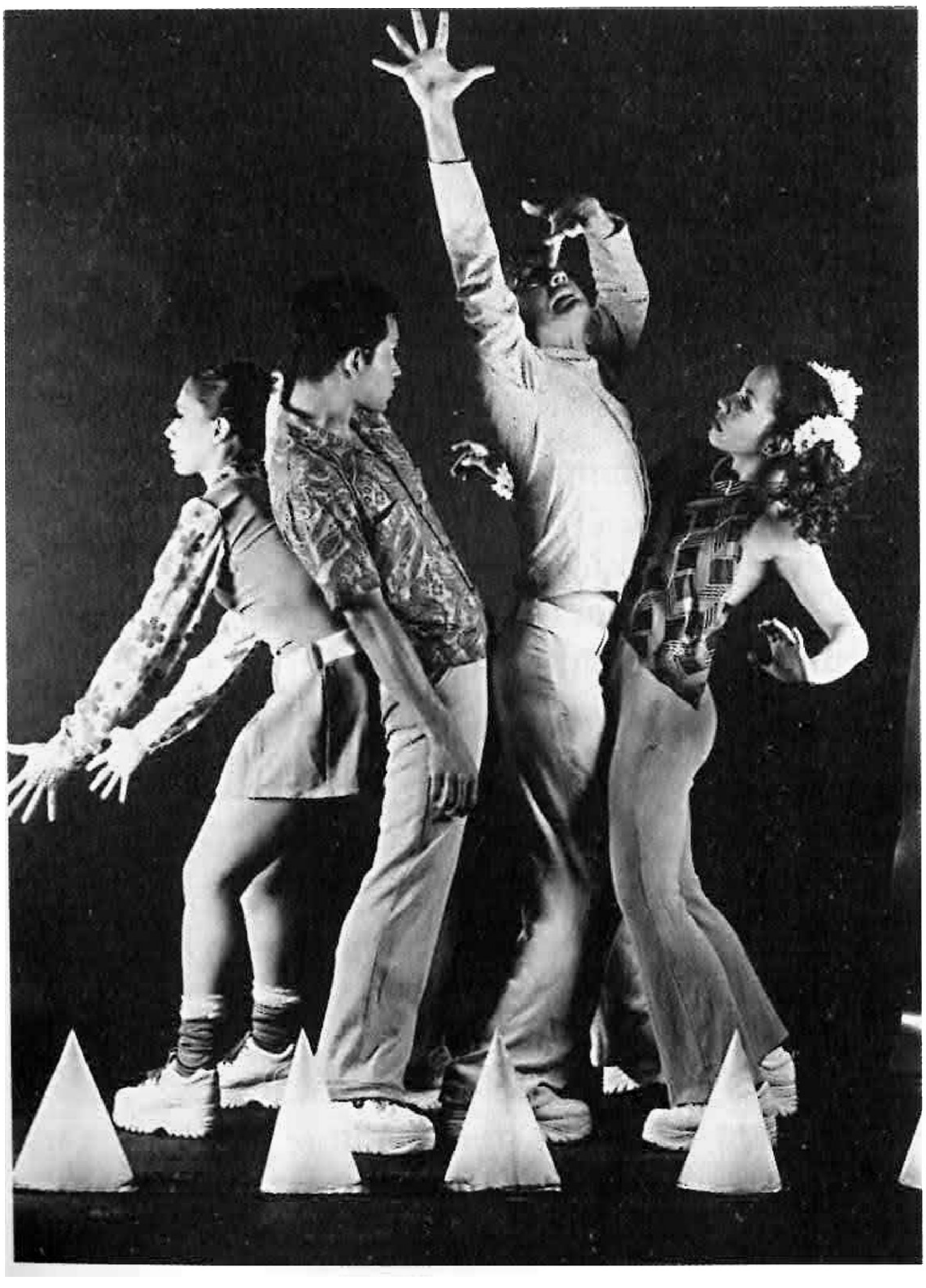
• la reafirmación de centros de enseñanza en diversos enclaves estatales;

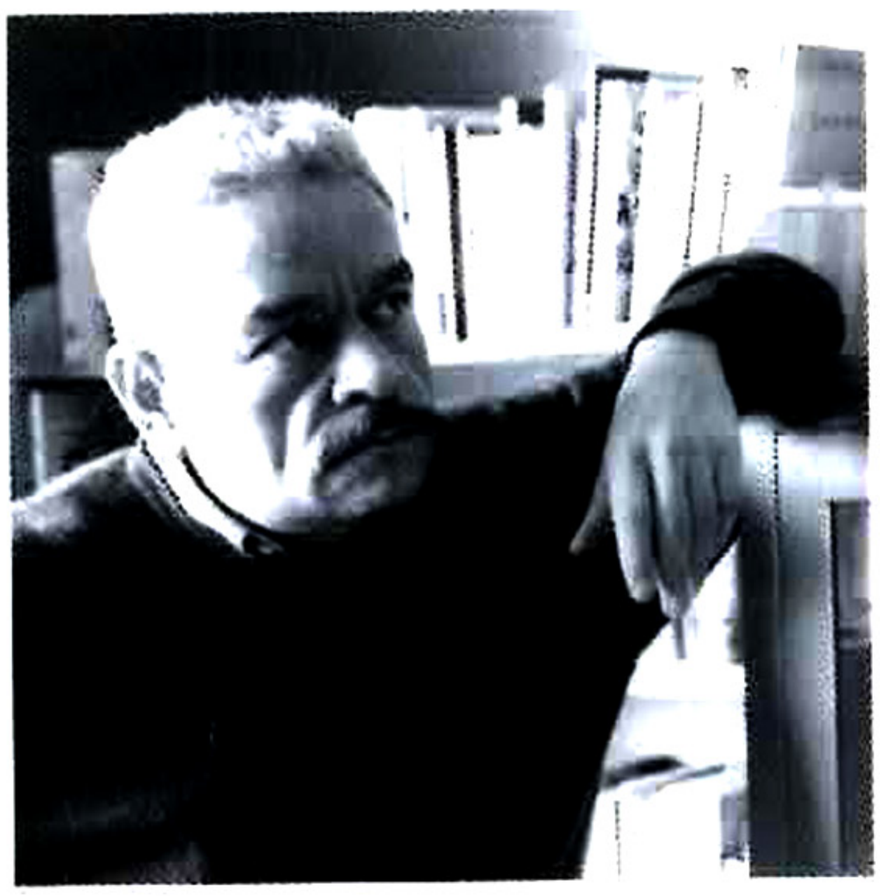
• la apertura de nuevos espacios escénicos como los muy debatidos del Centro Nacional de las Artes;

• el rigor teórico coreográfico con el que componen grupos como Barro Rojo (ejemplos destacados: *Mujeres en luna creciente* y *Tierno abril nocturno*) o la revinculación de muchos otros con las preocupaciones político culturales de las organizaciones que luchan contra el sida o combaten la homofobia.

De toda esta revoltura emergerá la danza del nuevo milenio, cualquiera que ésta sea.

Viceversa,
30 de noviembre de 1995





Cuerpos en vilo, suspendidos en el impensable lapso de una fracción de segundo. Cuerpos en transición perenne, en movimiento perpetuo, en discordancia con su entorno. Cuerpos obsesionados por el riesgo. Los cuerpos de los bailarines que emergieron en el decenio de los años ochenta —tan lejano ya; tan próximo aún— e inventaron un procedimiento colectivo de hacer danza.

¿Quiénes fueron y quiénes son? ¿Quiénes subsisten y quiénes han deslindado sus fronteras de las prácticas propias de la danza escénica? ¿Por qué escogieron ciertos nombres —oscuros unos, radiantes otros, flamígeros el resto— para denominarse a sí mismos de una manera inequívoca? ¿Cómo componían sus obras? ¿Por qué consiguieron construir un público a su medida? ¿Por qué lo perdieron más tarde? ¿De dónde surge la emoción que transfigura una noche cualquiera en la que uno se le ocurrió la peregrina idea de meterse a un teatro y ver un espectáculo dislocado? ¿Nos atañen, en realidad, esos cuerpos vacilantes? ¿Se parecen a los nuestros?

Este compendio es el columpio donde se mecen estos cuerpos aturdidos por el deseo. Cabe esperar que haya sitio también, para el propio lector, ese otro que podrá, si no responder las interrogantes aquí vertidas, quizá plantearse otras nuevas, las suyas propias. El chiste, en todo caso, es que el cuerpo del lector también se coloque en esa situación imposible y permanezca en vilo, junto con los protagonistas de los textos aquí reunidos.

Carlos Ocampo

CONACULTA

9 789701 848517