



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado
La Esmeralda

ESCUELA NACIONAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO

“LA ESMERALDA”

NOTAS PARA UN BAILARÍN INTÉRPRETE: LA CREACIÓN EN LA EJECUCIÓN ESCÉNICA

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN DOCENCIA DE LAS ARTES

PRESENTA

ELISA IRENE RODRÍGUEZ OSTUNI

ASESORAS:

MARCELA ÁGUILAR ORTIZ

KARLA ALEXANDRA VILLEGAS RAMÍREZ

CIUDAD DE MÉXICO

NOVIEMBRE, 2019

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mis tutoras Karla Alexandra Villegas Ramírez y Marcela Aguilar Ortiz por sus valiosas aportaciones y comentarios para que pudiera desarrollar este trabajo satisfactoriamente.

Agradezco infinitamente al Dr. Jorge Bartolucci, mi amigo del alma, mi hermano adoptivo en México y a la Maestra Karina Sánchez por el tiempo que dedicaron a guiarme, por brindarme con sus comentarios expertos y profesionales las observaciones y correcciones necesarias para concluir favorablemente este proyecto.

A Irma y Bachín (mamá y papá) siempre en mi corazón, por haberme apoyado desde el principio en esta hermosa carrera que elegí, a mis queridos hermanos Estela y Daniel, que aunque viven lejos estamos juntos siempre.

Estoy inmensamente agradecida con vos amadísimo hijo Sebastián que sos la luz más poderosa en mi vida, siempre alentándome y apoyándome en todas mis locuras y también en la cordura.

Gracias a mis amigas, amigos y colegas de esta entrañable profesión por estar y compartir ese lugar mágico y sagrado, el escenario, Duane Cochran, Amada Domínguez, Sergio Pérez, José Rivera, Lidya Romero, Orlando Scheker, Silvia Unzueta.

Agradezco al Programa de Licenciatura en Docencia de las Artes promovido por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, Secretaría de Cultura e INBAL, que nos asistió estos dos años, contribuyendo a la realización de esta Licenciatura.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1	
La Danza Contemporánea en México	9
1.1 <i>La danza moderna en México: las pioneras</i>	9
1.2 <i>Las Escuelas de Danza Contemporánea</i>	13
1.3 <i>Las primeras compañías</i>	18
1.4 <i>Diversificación y auge de la Danza Contemporánea</i>	23
CAPÍTULO 2	
La Formación del bailarín intérprete de Danza Contemporánea en México	25
2.1 <i>Las Compañías como espacio de formación</i>	25
2.2 <i>De la destreza técnica a la capacidad interpretativa</i>	33
2.3 <i>Estilos y corrientes escénicas</i>	42
CAPÍTULO 3	
La creación en la ejecución escénica	52
3.1 <i>Descubrimiento y exploración interpretativa</i>	53
3.2 <i>Significados de la interpretación en la Danza Contemporánea</i>	62
3.3 <i>La interpretación como parte de la formación de un bailarín</i>	65
CONCLUSIONES	78
FUENTES	86
ANEXO 1	
Galería de personajes: Capítulo 2	90
Guillermina Bravo; Raúl Flores Canelo	90
Michel Descombey y Gladiola Orozco; Rossana Filomarino	91
Orlando Scheker; Sergio Pérez	92
Silvia Unzueta; José Rivera Moya	93
Solange Lebourges	94
ANEXO 2	
Entrevistas: Capítulo 3	95
Amada Domínguez	95
Luis Alberto Ortega	97
Margie Bermejo	100
Lidya Romero	102
Duane Cochran	106
Carlos Oropeza	109
Luisa Huertas	112

INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi trayectoria en la danza contemporánea, la exploración sobre la interpretación, ha sido para mí una constante motivación, primero como intérprete, después como maestra y luego en la creación coreográfica. En este camino empecé a observar que desde antes de comenzar mi vida profesional me identificaba más con algunos maestros, esto me llevó a reflexionar por qué ocurría esto. Algunos de ellos estaban activos en los escenarios, otros en contacto directo con los bailarines de sus compañías con trabajo diario en los salones de ensayo y con salas llenas de espectadores. En algunos casos, debido a su constante actividad y su presencia viva y permanente en el foro, pude presenciar logros extraordinarios. Yo seguía muy de cerca sus trabajos, después de mis clases me quedaba a observar los ensayos y acudía a sus presentaciones en los teatros. Con el tiempo, al presenciar un ensayo o una función, empezó a merodear en mi cabeza la misma pregunta: ¿cómo lograban los ejecutantes explorar, descubrir y crear diferentes sensaciones, imágenes y atmósferas en cada trabajo escénico? Fue cuando observé que la respuesta radicaba en una labor creativa mutua entre coreógrafos y bailarines/intérpretes. Este aspecto de la creación me pareció fascinante y con inagotables recursos para indagar. Me di cuenta que mi oficio y mi destino personal seguiría esos pasos, primero como intérprete y, luego, como coreógrafa. Entendí también, todo el trabajo conjunto y amalgamado que se realizaba en la oscuridad del teatro y que había detrás de ese momento irrepetible y único.

Ahora que el tiempo ha pasado y estoy en la misma situación de aquellos tan recordados maestros, los estudiantes durante las clases manifiestas inquietudes y cuestionamientos que me han hecho reflexionar acerca de la necesidad de abordar el estudio y análisis de la interpretación, y de explorar el lenguaje expresivo y los detonantes emotivos dentro de una pieza coreográfica. La incursión en el terreno interpretativo requiere de la vinculación del trabajo técnico con la observación de uno mismo y del mundo que nos rodea para proyectar una energía interna que haga visibles tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas, y que compongan una unidad capaz de revelarse en la escena al momento de estar ejecutando. El intérprete es indispensable para que exista la danza, así que el entrenamiento interpretativo debe ser parte de su esencia. Además, el intérprete aprende a transitar por un ambiente de imaginación y creatividad espontánea; construye un instrumento dócil y preparado para reproducir el trabajo creador de sus

emociones. Es una combinación de mente, voluntad y sentimientos que movilizan su universo interno, lo que también conocemos como Dramaturgia del bailarín. El bailarín-intérprete debe saber qué hacer con su cuerpo y también debe estar presente con la mente. Está en permanente elaboración de sensaciones e imágenes con una energía llena de sentido.

Con este telón de fondo, esta tesis aborda *la creación en la ejecución escénica de un bailarín/intérprete de danza contemporánea*. Uno de los objetivos de esta investigación es abrir la posibilidad de guiar al bailarín hacia la exploración y el descubrimiento interpretativo dentro de un trabajo coreográfico o escénico en su formación académica y que, posteriormente durante su carrera profesional, podrá aplicar las aportaciones de los entrenamientos estudiados y tener la libertad de escoger la forma de trabajar que más convenga para cada situación. Partimos del hecho de que debe haber una relación entre motivación y movimiento, intención y lenguaje. Pero considerando siempre que hay que significar el lenguaje, no basta moverse sólo con precisión. Recordemos que hasta las danzas más técnicas o formales tienen una motivación. El artista ahonda en la observación de sí mismo para recrear una realidad cotidiana o una ilusión con naturalidad artística. Se trata de una convicción interior, donde todo el ser está involucrado.

El primer paso para introducirnos en esta investigación es atender la descripción del panorama de *La danza contemporánea en México*, desde sus inicios en los albores del siglo XX. Así, durante el primer capítulo, se da cuenta de las circunstancias bajo las cuales tuvo lugar la incursión de las pioneras en el campo de la danza moderna, las maestras Waldeen Von Falkenstein (1913-1993) y Anna Sokolow (1915-2000). Más adelante, se describe la creación y desarrollo de las primeras escuelas de danza en la Ciudad de México, lo cual es relevante porque en ellas fue donde comenzaron a implementarse nuevos conceptos en la formación de los bailarines que, para la época, eran considerados de vanguardia.

Durante el segundo capítulo, denominado *La Formación del bailarín intérprete de Danza Contemporánea en México*, se da relevancia al surgimiento de las primeras compañías de danza contemporánea, centrandó nuestra atención en las características, conceptos y línea artística de cada una. Para después, enfocar la atención en el proceso de diversificación y auge de la danza contemporánea que tuvo lugar en México entre 1970 y 1990. Consideramos que este fue el momento en que el movimiento de danza contemporánea independiente tuvo un lugar sobresaliente y contribuyó a la difusión, enriquecimiento del trabajo coreográfico y de la

expresión interpretativa, así como al reconocimiento de esta actividad artística en la sociedad mexicana.

En este punto, resultó significativo abrir el marco de referencia y revisar algunas experiencias transcurridas en otros países de Latinoamérica acerca de los significados de “la interpretación” en la danza contemporánea. Esto con el fin de visualizar el panorama mexicano en contraste con otros puntos de vista y, a su vez, comprobar algunas similitudes y diferencias entre sí. Al respecto, será importante destacar las implicaciones que pudieron tener las diferentes situaciones políticas en las necesidades de expresión que demandaban los movimientos y tendencias específicos de cada lugar. Con esto en mente, observamos la danza contemporánea de cara al nuevo milenio donde se establece una tendencia a transformar las diferentes técnicas o estilos dancísticos con la gestación de discursos propios, metáforas, ficciones o narrativas específicas.

Cabe resaltar que a lo largo de este capítulo se expone un aspecto importante para nuestro argumento central que está relacionado con el trabajo integrador que se realizaba, en las llamadas “compañías grandes”, durante la formación y la práctica escénica de sus integrantes. Tomamos como base del análisis la experiencia del Ballet Nacional, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio. Subrayamos el gran aprendizaje del trabajo en grupo a través de la convivencia diaria con la compañía y las actividades alternas al entrenamiento como las conversaciones e intercambios con los integrantes, maestros, coreógrafos o directores de las mismas. Para obtener información histórica sobre los directores y el trabajo cotidiano de estas compañías se realizaron entrevistas con algunos ex integrantes, esto con la finalidad de conocer de propia voz cómo pasaron a formar parte de las mismas y, fundamentalmente, acerca de su experiencia personal en relación con los coreógrafos y el trabajo interpretativo.

Planteado lo anterior, el tercer capítulo que lleva por título *La creación en la ejecución escénica*, tiene como objetivo analizar algunos aspectos esenciales de la interpretación escénica. Esto con la intención de ofrecer algunos elementos que puedan contribuir a desarrollar una sensibilidad que involucre completamente al intérprete con los diferentes centros sensoriales; usar y dirigir de forma diferente el cuerpo y la energía para cambiar de un estado cotidiano a un estado creador; habitar un cuerpo que esté vivo y presente en la escena. El proceso creativo del intérprete está lleno de posibilidades al que generalmente le antecede el concepto o a la idea del

coreógrafo con premisas determinadas para poder desarrollar, explorar y experimentar durante el camino del montaje. El modo o el método que se utilizará para llevar a cabo este viaje se pactará en el transcurso del trabajo con la participación activa de cada integrante que deberá tener muy claro el discurso de la obra para traducirlo en el movimiento. Este es un proceso de reflexión y análisis obligado para que los ejecutantes puedan introducirse en la interpretación. El tiempo que cada bailarín necesita es muy distinto y cada uno lo asimila de manera diferente.

En principio, podemos resaltar que es importante tener la claridad de un lenguaje estructurado a partir de estímulos mentales que justifiquen cada una de las acciones dándoles un significado. El intérprete se aboca en construir un instrumento físico, mental y sensible, el cual está preparado para reproducir los resultados del trabajo creador de sus emociones. Idealmente deberá sentir lo que expresa, no importa cuántas veces lo haga o con qué tipo de propuestas coreográficas estilos y corrientes, esa emoción la podrá experimentar siempre que sea necesario. Para sustentar este argumento, realizamos una exploración de tipo cualitativo mediante entrevistas a intérpretes de larga y mediana trayectoria escénica en tres ámbitos artísticos específicos: la danza contemporánea, el teatro y la música.

Las entrevistas brindan evidencias que refuerzan el argumento de la construcción de la interpretación expuesto a través de los diferentes autores citados a lo largo de esta tesis. A su vez, las narrativas de los artistas entrevistados nos revelan su condición de referentes vivos, activos e inmediatos a la realidad y a sus actividades escénicas, lo cual es necesario reconstruir para entender tanto la sensibilidad que requiere la creación artística, como para precisar de manera clara y directa la responsabilidad de un intérprete como traductor de las ideas, propósitos y lenguaje del director o coreógrafo.

Asimismo, al escuchar a los diferentes artistas entrevistados durante esta investigación, encontré que sus argumentos están en sintonía con posturas muy similares y coincidentes en cuanto a la disciplina y la necesidad de contar con una mirada externa que contribuya a corregir, mejorar y diferenciar entre lo que cada artista es y lo que hace durante el proceso creativo. De la misma forma, parten del planteamiento en torno a lo importante que es fomentar el aspecto sensible que está dentro de nosotros, siempre a través de un fuerte trabajo técnico y la vinculación con otras disciplinas artísticas. Además, tienen claro que se debe establecer un compromiso y respeto alrededor de la práctica diaria y continua para sentar una mística y una

entrega; y promover la armonía y el equilibrio con el cuerpo, la mente, el espacio y la concentración en uno mismo.

Desde esta perspectiva, poner especial énfasis en la importancia de conjuntar la destreza técnica y la capacidad interpretativa del creador escénico es un planteamiento que abre una línea de reflexión en relación con la generación de una propuesta pedagógica seria, profunda, concreta y materializarla en un entrenamiento más definido para bailarines donde se tendrían que abordar las diferentes necesidades de la danza, con un entrenamiento específico basado en el análisis y desarrollo de los recursos interpretativos con principios y objetivos claros.

CAPÍTULO 1

La Danza Contemporánea en México

El objetivo principal de este trabajo es analizar aspectos relacionados a la interpretación como creación en los bailarines de danza contemporánea. Para ello, considero conveniente contextualizar el tema a partir de la descripción del panorama de la danza contemporánea en México. En el primer apartado de este capítulo se establece como antecedente el desarrollo que la danza tuvo durante los albores del siglo XX y la incursión de mujeres pioneras en el campo de la danza moderna en este país. Posteriormente, se describe la creación y desarrollo de las primeras escuelas de danza en la Ciudad de México, este hecho tiene relevancia porque fue en ellas donde comenzaron a implementarse nuevos conceptos en la formación de los bailarines que para la época eran cuestiones de vanguardia. Después, nos centramos en el surgimiento de las primeras compañías de danza contemporánea, enfatizando las características, conceptos y línea artística de cada una. Finalmente, se describirá el proceso de diversificación y auge de la danza contemporánea en México dado entre 1970 y 1990, donde el llamado movimiento de danza contemporánea independiente tuvo un lugar sobresaliente y contribuyó a la difusión, diversificación y reconocimiento de esta actividad artística en la sociedad mexicana.

1.1 La danza moderna en México: las pioneras

En México, a finales del siglo XIX y principios del XX, la danza escénica seguía los estándares europeos del ballet romántico y las danzas españolas que tuvieron un florecimiento con el baile flamenco, cuyas principales estrellas visitaron el país. Estas danzas influyeron de tal manera en la escena mexicana que de ella surgieron grandes ejecutantes de esos géneros.¹

...”Las danzas "modernas o internacionales", provenientes especialmente de los espectáculos de variedades norteamericanos, llegaron a México por medio de varias compañías y solistas. Se caracterizaban por el uso de zapatillas de puntas y acrobacia para ejecutar ballet y numerosos bailes como: cancán, two-step, cake-walk, clog (antecedente del tap) y tango, entre otros. Las danzas “excéntricas” también provenían de las variedades norteamericanas y eran números casi circenses que mostraban habilidades específicas de los bailarines. Esta forma se vio enriquecida

¹ Margarita Tortajada Quiroz, *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*. Ciudad de México: CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-CENIDI, 2001, p. 206.

por las técnicas acrobáticas y del ballet y tuvo gran difusión en los foros mexicanos. Entre las damas internacionales y las excéntricas, surgieron los "bailes de transformación", los cuales consistían en cambios de ropa a gran velocidad, pero las mujeres en lugar de ponerse el vestuario se lo quitaban, dando impulso al striptease. Las danzas orientales también estuvieron presentes en los foros mexicanos, especialmente las damas del vientre y las llamadas damas de Salomé que vinieron de Estados Unidos.²

Las danzas mexicanas también se mantuvieron en el repertorio de las bailarinas de la época, así como de las triples y cupletistas. En este marco, también se dio lugar a que bailarinas de talla internacional, entre las que destacaba la bailarina rusa Ana Pavlova, interpretaran danzas mexicanas como *La fantasía mexicana*, donde el clímax de la obra era el Jarabe Tapatío.³

El apoyo a la educación artística comenzó durante el gobierno de Porfirio Díaz y en la década de 1910 se fundaron las primeras instituciones culturales, entre ellas, la Dirección General de Bellas Artes (1915), se incorporó la materia de danzas y bailes regionales a la educación escolarizada y, luego, se fundaron las escuelas artísticas. Para la siguiente década, en el marco del desarrollo de la Revolución Mexicana, se destacó el marcado compromiso social que tuvieron los artistas con este movimiento y el rescate de las raíces nacionales.

En 1920, la efervescencia revolucionaria propició un renacimiento cultural y la reforma educativa con José Vasconcelos. Su proyecto se planteó dentro de una línea nacionalista respaldado en los principios revolucionarios. La idea era rescatar las raíces de la nación. Este proyecto se irá modificando a través del tiempo adecuándose a las necesidades e intereses de cada gobierno. La danza académica en la década de los veinte no llegó a formar parte importante en el proyecto cultural nacionalista, aunque en cierta medida recibió el impulso de ciertos artistas e intelectuales y del mismo Vasconcelos. Pero, se sentaron las bases para que el campo dancístico, en las siguientes décadas floreciera con esa ideología nacionalista.⁴

Derivado de la Revolución Mexicana, entre 1931 y 1963, se desarrolló en el país una tendencia de pensamiento social y cultural marcado por el fortalecimiento de la identidad nacional. El nacionalismo, como fue denominado, fue el marco del surgimiento de la danza escénica mexicana, la cual creció y evolucionó hasta nuestros días. En este contexto, emergieron en la escena de la danza mexicana dos destacadas bailarinas y coreógrafas provenientes de Estados

² *Ibíd.*, p. 207.

³ *Ibíd.*, p. 218.

⁴ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder I. Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, México, D. F.: Cenidi Danza-INBA- CONACULTA, 1995, p. 113.

Unidos que se convirtieron en dignas representantes de la danza nacionalista en México: Waldeen Von Falkenstein (1913-1993) y Anna Sokolow (1915-2000). Ellas llegaron al país en 1939 y fueron las iniciadoras de la Danza Moderna, transmitieron a sus seguidoras el espíritu de esta corriente.

Anna Sokolow era hija de inmigrantes y la fuerza que la caracterizó fue herencia de su madre, una obrera, sindicalista y socialista a la que Anna acompañaba a las marchas durante las huelgas y quién también la llevaba al teatro y a los conciertos. La obra de Anna Sokolow estuvo cargada de sensibilidad hacia los problemas que aquejan a los seres humanos en la sociedad contemporánea. Siempre con un estilo particular, propio, que se caracterizaba por estar lleno de imágenes cargadas de inmensa calidez y, por momentos, desgarradoras. Anna utilizaba la música como una influencia para evocar imágenes y así crear su propio lenguaje de movimiento.⁵ En el caso de Waldeen Von Falkenstein, ella estudió ballet en Los Ángeles y, posteriormente, enfocó su línea de trabajo a la escuela alemana de danza moderna que la dotó de una gran técnica y disciplina. En este contexto, Waldeen elaboró nuevos conceptos que fundamentaba en las emociones, de manera similar al estilo de Isadora Duncan.

Tanto Sokolow como Waldeen eran artistas revolucionarias por su postura política y audacia creativa. Ambas colaboraron con grandes artistas e intelectuales mexicanos que pretendían impulsar la danza con una nueva mirada. Uno de ellos fue Celestino Gorostiza, quien siendo Director General de Bellas Artes invitó a Waldeen a formar una compañía oficial de danza moderna que tuvo el nombre de “Ballet de Bellas Artes”. Compañía que estuvo integrada por Guillermina Bravo (1920-2013), Amalia Hernández (1917-2000) y Josefina Lavalle (1924-2009), ellas habían abandonado la Escuela Nacional de Danza por diferencias con Nellie Campobello.

Por otra parte, Sokolow fue vista, en 1939, por el pintor Carlos Mérida en una función del *Dance Unit*. El pintor invitó inmediatamente a Anna Sokolow a México, ella accedió y vino con su compañía. Sus presentaciones tuvieron gran éxito y ella quedó atraída por la cultura y las manifestaciones artísticas de este país. Poco tiempo después, Anna recibió una invitación de la Secretaría de Educación Pública para trabajar en la Casa del Artista. Anna aceptó la invitación y eligió a algunas jóvenes bailarinas egresadas de la Escuela Nacional de Danza con quienes

⁵ Jacques Baril, *La danza moderna*, Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977, pp. 199-200.

comenzó a trabajar. “La Paloma Azul”, nombre que adoptó el grupo dirigido por Ana Sokolow, fue una experiencia que marcó profundamente a las jóvenes bailarinas pues el entrenamiento requirió de mucha disciplina, además, era un enfoque diferente en la preparación con una fuerte demanda expresiva. Ana Mérida y Rosa Reyna formaron parte de esta compañía y decían que esa forma de bailar era la que necesitaban para sentir la conexión entre el movimiento y los personajes.

En 1940 “La Paloma Azul”, se desintegró. Los factores que influyeron en la desintegración del grupo fueron el cambio sexenal y la pérdida de apoyos oficiales; además, se presentaron problemas internos en el patronato y diferencias de concepción artística. Josefina Luna, una de las integrantes del grupo de Sokolow a las cuales se les conocía coloquialmente como sokolovas, ha afirmado que Sokolow fue censurada.⁶

Fue triste la situación, hubo una disputa entre Anna Sokolow y Adela Formoso. Sokolow iba a bailar un solo en que representaba a una prostituta y la señora Obregón dijo: “¿Cómo es posible que la sociedad de México vea algo así?”, y no quiso. Anna Sokolow se enojó mucho porque dijo que no entendía la danza en México y que la danza no tenía velos. Anna tenía razón, la danza es la danza, pero por otro lado no se podía luchar con algo establecido en la sociedad mexicana. Anna Sokolow se fue al extranjero y nos quedamos nosotros. Pensábamos que Anna iba a regresar y jamás regresó, y se disolvió aquel ballet de La Paloma Azul.⁷

James May, uno de los bailarines estadounidenses que trabajó más cerca de Sokolow, sostiene que ella abandonó “La Paloma Azul” por razones artísticas, ya que sentía que en México se miraba hacia adentro, hacia la tradición y ella quería hacer algo más audaz, romper con las formas, cuestión que no podía expresar artísticamente en el medio mexicano.

Tanto el grupo de Sokolow como el de Waldeen se presentaron al público mexicano en diversos escenarios y la danza moderna se recibió con entusiasmo. El grupo de Waldeen, “Ballet de Bellas Artes”, trabajó varios años ininterrumpidamente; mientras que Ana Sokolow, además del trabajo que realizaba con su grupo, viajaba periódicamente a otros países para realizar el

⁶ Tortajada Quiroz, *Danza y poder I, Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, *Óp. cit.*, pp. 211.

⁷ Josefina Luna, “Charla de danza con Josefina Luna y Paz Monterde”, en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder I. Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, *Óp. cit.*, p.186.

montaje de coreografías. Las dos artistas expresaban el espíritu de la modernidad, cada una con su propia propuesta.

Las integrantes de ambos grupos (Ballet de Bellas Artes y La Paloma Azul) son consideradas la primera generación de bailarinas de danza moderna en México; ambas directoras crearon una danza nueva y nacionalista con un concepto completamente diferente al ballet. Esta nueva corriente que se relacionaba muy estrechamente con el movimiento muralista, propició un nuevo criterio a los espectadores en conceptos de identidad y nacionalismo. Se podría afirmar que la presentación de estos dos grupos marcó el fin de la primera etapa del desarrollo de la danza moderna en México y a partir de 1941 apareció el movimiento de danza moderna mexicana con una gran plenitud en el cual surgieron coreografías de gran imaginación, de enorme profesionalismo y originalidad.⁸

1.2 Las Escuelas de Danza Contemporánea

El desarrollo de la danza contemporánea en México está relacionado con la formación técnica y evolución de procedimientos formativos convenientes para alcanzar un buen desarrollo corporal y diferentes maneras de abordar la interpretación desde la formación académica. Por tanto, es significativo atender la creación de las primeras escuelas de danza en la Ciudad de México y su trayectoria, porque con ellas comenzaron a implementarse nuevos conceptos en los planes de estudio hacia una formación integral de los estudiantes en los cuales se sugería ampliar el conocimiento del bailarín intérprete estudiando diferentes géneros del arte, además de la técnica y virtuosismo en el movimiento.

Cabe señalar que Isadora Duncan tuvo una fuerte influencia en el desarrollo de las escuelas en México, así como en gran parte del mundo. Ella fue bailarina y coreógrafa estadounidense y es considerada mundialmente la iniciadora de la danza moderna. Desde su adolescencia su pensamiento se enfocó en liberar al ser humano a través de la danza. Para ella, es elemental que la mujer consiga su emancipación y así romper con la arcaica tradición del sometimiento de las mujeres a reglas y tabúes implacables.

⁸ Tortajada Quiroz, *Danza y poder I, Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, *Óp. cit.*, pp. 197-211.

Como bailarina, Duncan se reveló a la danza tradicional y se negó a aprender danza clásica. Los principios fundamentales que la guiaron fueron: a) *La naturaleza*. Observando el movimiento natural de los fenómenos naturales como el mar, la brisa y su influencia en la vegetación, las nubes, etc. b) *La belleza y la forma*. El alma de dichas formas y la belleza que se encuentra en la perfección de las líneas y diseños de elementos del arte. c) *El ritmo*. La ley de la gravedad combina atracciones y repulsiones, resistencias y cadencias todo esto compone el ritmo, y hay que escuchar las pulsaciones de la tierra. Es una danza que obedece a las leyes de la armonía y la continuidad de la naturaleza.⁹ Todas estas innovaciones atrajeron inmediatamente a las nuevas generaciones.

En 1931, se fundó la primera escuela oficial de danza en México: “Escuela de Plástica Dinámica”. Esta institución fue una dependencia adscrita al departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública con Hipólito Zybin a la cabeza de la escuela. Un año después, bajo la dirección de Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida, su nombre cambió a “Escuela Nacional de Danza”. La propuesta formativa de esta escuela estaba influenciada por las nuevas tendencias del arte europeo que trajo Carlos Mérida de Europa. Esto implicó la incorporación de clases de plástica y música, además del programa tradicional que incluía ballet, bailes populares extranjeros y bailes teatrales. Uno de los problemas de la propuesta fue la dificultad de integrar, con un sistema técnico claro estas nuevas miradas de la danza al marco nacionalista.

Así, después de la administración de Carlos Mérida, tomó la dirección el músico y compositor Francisco Domínguez. Sin embargo, su poco conocimiento sobre danza y “falta de liderazgo”, hizo que tuviera un breve desempeño en el cargo. Este hecho favoreció fundamentalmente a Nellie y Gloria Campobello, quienes ya trabajaban en la institución y asumieron inmediatamente cargos directivos en la escuela. A partir de 1937, con Nellie Campobello como directora, la Escuela Nacional de Danza habría de convertirse en un feudo exclusivo de las hermanas Campobello permaneciendo al frente de la institución hasta 1984, casi cincuenta años.¹⁰

Ahora bien, en el marco del desarrollo de la segunda guerra mundial, el conflicto bélico que aconteció en Europa, hizo que el desarrollo cultural de ese continente se frenara y que en el

⁹ Jacques Baril, *Óp. cit.*, pp. 24-28.

¹⁰ Alberto Dallal, *La Danza Moderna en México*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 2013, pp. 8-9.

continente americano se pudieran generar algunas expresiones artísticas. En Estados Unidos y Alemania ya se habían desarrollado y divulgado los fundamentos y principios técnicos de la danza moderna con Ruth St. Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Mary Wigman.¹¹

La danza moderna mexicana también tuvo gran auge en esta época. Ante esta situación, a mediados de 1946, surgió la inquietud de crear un centro de enseñanza moderna y en 1947, bajo la dirección conjunta de Guillermina Bravo y Ana Mérida, el gobierno mexicano abrió las puertas de la Academia de la Danza Mexicana. Esta institución se orientaba a la valoración de expresiones artísticas de la danza con un carácter nacional con la finalidad de alcanzar un nivel artístico más alto y propiciando además actividades de investigación. En este punto se estableció claramente la diferencia entre la Escuela Nacional de Danza dirigida por las hermanas Campobello donde se imponían sus métodos, orientados hacia una formación de maestros y bailarines con una base en la técnica clásica y la Academia de la Danza Mexicana, donde predominaba una diversificación en la formación.¹²

El primer plan de estudios de la Academia de la Danza Mexicana se elaboró a finales de 1955, para ello se formó un Consejo que examinó las propuestas de Ana Mérida y Rosa Reyna, directoras de la institución. Ya se vislumbraba que este proyecto tendría una formación más abierta en la adquisición de conocimientos que favorecieran el desarrollo de habilidades y actitudes estéticas y artísticas, además del aprendizaje de las técnicas dancísticas. Para intensificar la preparación cultural del bailarín se incorporó el estudio simultáneo de materias académicas que se vinculaban con la preparación técnica para así lograr que los futuros artistas de la danza fueran integrales. En la actualidad, estos razonamientos siguen siendo el eje de la línea educativa que sustenta la Academia de la Danza Mexicana: un profesional de la danza que posee una formación multifacética en la que integra las artes y otras disciplinas donde los conocimientos se utilizan como herramientas para realizar una producción dancística con un sentido crítico del entorno social en general y de su creación en particular. Aquí interactúan dos

¹¹ Tortajada Quiroz, *Danza y poder I, Los cincuentas: diversidad y profesionalismo en la danza mexicana. Consolidación del campo dancístico, Óp. cit.*, pp. 257-258.

¹² Alberto Dallal, *La Danza Moderna en México*, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas- UNAM, 2013, *Óp. cit.*, pp. 7-16.

áreas: la artística y la intelectual con la finalidad de que el estudiante pueda desarrollar una práctica artística responsable y comprometida.¹³

En 1977, se produjo una ruptura entre los miembros de la planta docente de la Academia de la Danza Mexicana. Con este hecho se creó el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) y, para 1993, con la creación del Centro Nacional de las Artes, se dio paso a la apertura de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC). La base de trabajo de esta institución estaba orientada al retorno a la formación de un bailarín de alto nivel de virtuosismo. Lo cual significaba una clara contraposición con la línea académica de la Academia de la Danza Mexicana que sostenía la tesis del bailarín integral con formación de un intérprete preparado para desarrollar un lenguaje propio en el que técnica y expresión se amalgaman al servicio de la producción artística contemporánea.

La Academia de la Danza Mexicana y la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea mantuvieron su perfil de escuelas a nivel medio superior hasta 2007, año en que se les asignó el nivel de licenciatura. Actualmente ambos proyectos trabajan de manera cercana compartiendo experiencias que coadyuvan al enriquecimiento en la formación artística de los estudiantes con una comunicación más continua.¹⁴

En este contexto, en el año 2003 se fundó la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yolliztli adscripta a la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, que es el centro de formación dancística más joven de la Ciudad de México. Esta institución está estructurada con un plan de estudios orientado a la formación de bailarines ejecutantes en danza contemporánea con una preparación de nivel Medio Superior y Superior Universitario. Los egresados pueden aplicar los elementos del lenguaje dancístico de su especialidad con capacidad y sensibilidad, así como, conocer la relación con otras disciplinas del arte escénico, poseer un pensamiento crítico y creativo, reconocer las herramientas básicas en metodología de la investigación, del cuidado de su salud mental y física para prevención de lesiones, propiciar la investigación y experimentación del lenguaje dancístico; así como poseer la capacidad de escuchar y reconocer patrones rítmicos y musicales para una cultura musical básica.

¹³ Tortajada Quiroz, *Danza y poder I, La fundación de la Academia de la Danza Mexicana*, *Óp. cit.*, pp. 176-182.

¹⁴ Alejandra Ferreiro y Josefina Lavalle, "Emergencia y consolidación de la enseñanza profesional de la danza en la ciudad de México (1931-1978)", en Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. México, D. F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002, pp. 776-796.

Cabe resaltar que fuera de la Ciudad de México, en algunos estados del país, se generaron proyectos importantes de profesionalización de la danza desde los ámbitos de la educación superior. Hay que considerar la importancia que desde sus inicios alcanzaron otras escuelas pertenecientes al INBA con un elevado nivel técnico y de formación integral como son, la Escuela de La Facultad de Danza de Xalapa, Veracruz. De acuerdo con Celina Márquez (1995): “La Facultad de Danza tiene su origen a partir de la continuidad que se le dio al trabajo comenzado de 1936 a 1975 por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el antiguo Conservatorio Libre de Música y Danza subsidiado originalmente por el Gobierno del Estado.”¹⁵

En 1979, se fundó el Centro de Investigación Coreográfica (CICO) por iniciativa de la maestra Lin Durán, quien creó el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) en la escuela de Perfeccionamiento “Vida y Movimiento” Ollín Yolliztli, dependiente del Fondo Nacional Para Actividades Sociales (FONAPAS). Esta iniciativa tenía como propósito fundamental, abrir un camino hacia la creación coreográfica a jóvenes egresados de las escuelas profesionales del INBA, inexistente en México en ese entonces. El CICO continúa en ese camino hasta el presente.¹⁶

Asimismo, en 1977 la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey abrió sus puertas a la comunidad artística de Nuevo León, con un alto nivel de enseñanza y promoviendo la búsqueda de intercambios nacionales e internacionales. Con el tiempo se planteó una reordenación académica que implicó un replanteamiento de los programas de estudio en el área de danza y pasó de la obtención del grado de nivel medio superior, al grado de licenciatura en danza clásica, contemporánea, folklórica y de enseñanza.¹⁷

Durante mucho tiempo se trabajó en todo el país con instituciones, escuelas y grupos de danza no profesionales con y sin apoyo gubernamental. Algunos tenían relación con las universidades estatales, sindicatos, con el Instituto Mexicano del Seguro Social o con los Institutos Regionales de Bellas Artes, que tenían sus escuelas de danza y grupos representativos.

¹⁵ Universidad Veracruzana (México), *Historia-Facultad de Danza-Xalapa*. [Web log] Xalapa: Universidad Veracruzana. Disponible en internet en la dirección: <https://www.uv.mx/danza/quienes-somos/historia/>

¹⁶ INBA (México), *Centro de investigación coreográfica*. [Web log] Ciudad de México: INBA. Disponible en internet en la dirección: <https://cico.inba.gob.mx/>

¹⁷ Secretaría de Cultura (México), *Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey de INBA-Conaculta, institución de excelencia educativa*, [Web log] Sidney: International Federation of Arts Councils and Culture Agencies. Disponible en internet en la dirección: <https://ifacca.org/en/news/2016/03/17/la-escuela-superior-de-musica-y-danza-de-monterrey/>

Los docentes y directores se nutrían durante los cursos de verano en la Academia de la Danza Mexicana, y algunos maestros del propio Instituto Nacional, de Bellas Artes, se establecieron de manera permanente en las diversas ciudades del interior.¹⁸

A grandes rasgos, con todo lo descrito hasta aquí, podemos visualizar cómo fue evolucionando la formación de los bailarines de danza contemporánea con la incorporación de los diferentes sistemas en las escuelas que se crearon. Digamos que el punto en común siempre fue elevar y perfeccionar el nivel técnico de los ejecutantes y, a partir de ahí, cada escuela ha propuesto diferentes líneas de trabajo con apoyo de otros elementos que aporten un mayor nivel formativo integral.

1.3 Las primeras compañías

En este apartado, además de conocer cómo y cuándo comenzaron a formarse las primeras compañías de danza contemporánea pondremos énfasis en las características, conceptos y línea artística de cada grupo. Esto es importante porque también determinó el tipo de trabajo interpretativo que desarrollaron los bailarines en las compañías a las que pertenecían. Este desarrollo está íntimamente ligado al momento histórico y los acontecimientos que se fueron suscitando en el país y en el ámbito de la danza, lo cual originó que, en algunos casos, se abrieran las oportunidades para cristalizar inquietudes de los bailarines. Tomemos como punto de partida el desarrollo de la danza moderna en México dado durante la década de los cuarenta. Recordemos que la danza moderna apostaba por una estética nueva, rompía con los cánones del ballet clásico y estaba enfocada hacia la expresión e intención más puras. Este movimiento fue impulsado por dos figuras de la danza como fueron Waldeen y Sokolow.

A mediados de la década, en 1946, Waldeen se ausentó del país por un tiempo y, con este hecho, Guillermina Bravo en colaboración con Ana Mérida fundaron el Ballet Waldeen. Para la fundación de la compañía, ambas debieron lidiar con varios obstáculos, desde los económicos hasta los prejuicios sociales con respecto a la reputación de las mujeres que se dedicaban a esta profesión que en aquel tiempo era considerada deshonrosa, cabe señalar que en el caso de los

¹⁸ Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder I, Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*, *Óp. cit.*, p. 424.

hombres que se dedicaban a la danza el prejuicio social era más severo. A pesar de ello, el Ballet Waldeen tuvo una gran aceptación en sus presentaciones.

En 1948, Guillermina Bravo se separó de la Academia de la Danza Mexicana y fundó el *Ballet Nacional de México*. Podemos afirmar que fue el acontecimiento sobre el cual se consolidaría el desarrollo de la danza moderna mexicana, emprendiendo nuevas trayectorias y expresiones hasta mediados de los años cincuenta. Esta afirmación se basa en el hecho de que la compañía marcó el comienzo de un cambio notable en la preparación técnica y creativa de los bailarines y coreógrafos mexicanos.

La Academia de la Danza Mexicana, la Escuela Nacional de Danza y la escuela del Ballet Nacional, eran las que nutrían de bailarines al Ballet Nacional lo que implicaba una cohesión de formaciones y perspectivas para ellos. Además, el Ballet Nacional contaba con la colaboración de artistas de otras disciplinas artísticas como la música, la literatura, la pintura, etc., que favorecían la creación de obras de gran originalidad con una “expresión absolutamente mexicana”. Esto apenas fue el inicio, todavía faltaba por profundizar y encauzar el fortalecimiento del nivel técnico en los nuevos bailarines.

No sobra decir la importancia que tiene Guillermina Bravo en el desarrollo de la danza en México. Ella es considerada una de las coreógrafas mexicanas más sobresalientes quien tuvo una gran iniciativa y decisión para fundar instituciones trascendentales para la danza. Es con ella que se inicia, a finales de los años cincuenta, la transición de la danza nacionalista a la danza contemporánea. La fundación del Ballet Nacional es sustancial para ese tránsito y éste se conformó como grupo autónomo, es decir fuera de cualquier restricción gubernamental, y tenía como propósito difundir la danza contemporánea. Este hecho estaba relacionado con la filosofía de Guillermina Bravo puesto que para ella lo más importante de un artista era tener absoluta libertad para crear, por lo que no era aceptable estar bajo ningún tipo de dependencia gubernamental.

Por otro lado, es oportuno hacer referencia a la línea coreográfica que Guillermina Bravo implementó en la compañía, ya que las diferentes épocas de creación coreográfica influirían en la orientación interpretativa de sus bailarines. En su inicio, las primeras coreografías seguían el patrón nacionalista, más tarde se abordaron los temas sociales y los mágico-rituales tomados de la mitología indígena. Luego, conociendo más a fondo las habilidades técnicas, la personalidad y

la capacidad interpretativa de cada uno de sus integrantes, comenzó una etapa de varios estudios para solistas, que son piezas donde la temática va desde el amor y la muerte hasta exploración de personajes mitológicos. Además, otros elementos importantes fueron las propuestas coreográficas de corte didáctico. Pero, para Guillermina Bravo fue prioritaria la necesidad de tener una base técnica sólida, clara y precisa, para lo cual puso especial atención en concentrar su método de entrenamiento basado en la Técnica Graham, incluso destaca el hecho de que el lenguaje de movimiento en su obra coreográfica está sustentado en esta Técnica.

El Ballet Nacional fue semillero de muchos artistas, entre ellos, destaca el bailarín y maestro Luis Fandiño como una figura significativa. Él se desprendió del Ballet Nacional y creó su propio estilo de movimiento que era concebido a partir de la fluidez y la naturalidad. Como coreógrafo, se inclinó hacia la abstracción y el movimiento puro, cuestión que luego influiría a algunos coreógrafos de las siguientes generaciones.¹⁹

Durante la década de los cincuenta la danza mexicana, en general, gozó de un gran apoyo económico oficial. En este contexto, algunos exponentes de la danza norteamericana fueron convocados a trabajar en México e influenciaron tanto a las escuelas como a los movimientos independientes. Entre las figuras que vinieron al país destaca el bailarín José Limón (1908-1972) quien nació en Culiacán, Sinaloa, es mexicano de nacimiento, pero toda su carrera la desarrolló en los Estados Unidos. En 1950 llegó a México e inmediatamente se integró al movimiento de la danza mexicana creando algunas obras de corte mexicanista como *Tonanzintla* (1951), versión orquestal de Rodolfo Halffter con escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias, y *Los cuatro soles*. Asimismo, presentó obras de su repertorio como *La pavana del moro* y *Missa Brevis*.

Otro personaje destacado que vino a México durante esta época fue Doris Humphrey (1895-1958), bailarina y coreógrafa estadounidense quien perteneció a la generación de las fundadoras de la *modern dance*. Doris Humphrey montó en nuestro país *Pascalle*. Asimismo, a este movimiento de proyección de la danza a nivel internacional en México que se fue desarrollando a partir de la década de los cincuenta se sumaron figuras como Javier Francis (1928-2000). Bailarín norteamericano que llegó a México en 1950 a quien Miguel Covarrubias contrató como maestro para impartir clases en la Academia de la Danza Mexicana. Javier Francis desarrolló una formación técnica más completa para los bailarines.

¹⁹ Dallal, *La danza moderna en México*, Óp. cit., pp. 21-25.

Las enseñanzas de estos profesores invitados enriquecieron la formación y estimularon a los nuevos grupos y ejecutantes mexicanos. Durante esta etapa declinó la imaginación y originalidad temática, pero hubo un impulso al desarrollo técnico, alejándose del énfasis que se había puesto en la expresión y la anécdota hasta ese momento.²⁰ Fue a partir de este punto que la producción coreográfica mexicana comenzó un camino de gran imaginación y expresión poética. Se introdujeron las leyendas, cuentos y fábulas mexicanas con un lenguaje estilizado. Sin embargo, se puede afirmar que la obra cumbre que culminó con el movimiento de la danza moderna mexicana fue *Zapata* (1953), con coreografía de Guillermo Arriaga (1926-2014) y estrenada en Bucarest, Rumania en 1953, basada en el emblemático personaje de la revolución mexicana Emiliano Zapata e inspirada en la obra pictórica de José Clemente Orozco. Esta pieza tenía un carácter expresionista de gran fuerza dramática y requería de una gran exigencia interpretativa.

Con este telón de fondo, podemos hablar y profundizar en las dos compañías más significativas que surgieron después del Ballet Nacional de México, durante la segunda parte del siglo XX: Ballet Independiente y Ballet Teatro del Espacio. Para ello, se cuenta con la información obtenida de la revisión el artículo titulado “Compañías subsidiadas” de César Delgado.²¹ Sin embargo, de éste sólo mencionaré la presentación que cada compañía hacía en sus programas de mano. Para ampliar la información y profundizar en la importancia de estos dos grupos es pertinente echar mano de nuestra propia experiencia. Como bailarina, tuve la oportunidad de conocer, convivir y bailar en el Ballet Teatro del Espacio, entre los años 1978-1980, y en el Ballet Independiente, en dos períodos 1983-1987 y 1994-2001. Formar parte del elenco, trabajar directamente con los creadores y directores de dichas compañías me permitió tener una visión más cercana y amplia de sus puntos de vista sobre las obras, sus inquietudes, posturas estéticas y conceptos dentro de la danza contemporánea. Esto permite enfocar el argumento esencial de este trabajo y comenzar a ubicar la íntima relación que existe entre el coreógrafo y el bailarín en el desarrollo del trabajo de interpretación.

Comencemos con el *Ballet Independiente*, fundado en 1966 por Raúl Flores Canelo con la colaboración de un grupo de bailarines profesionales surgidos, como él, del Ballet Nacional.

²⁰ *Ibíd.*, pp.16-20.

²¹ César Delgado, “Compañías subsidiadas”, *Cuadernos del CID Danza*. No. 8. (s.f. de 1985); Dallal, *La Danza Moderna en México*, *Óp. cit.*

Raúl Flores imprimió un sello particular en sus obras que estaban cargadas de sarcasmo e ironía, con un gran sentido teatral lleno de contrastes, desnudando la realidad. Esto, a la larga, se convirtió en la característica principal de la compañía, con atrevimiento, audacia y anti solemnidad en muchas ocasiones. Además, durante la preparación de las obras se hacía mucho énfasis en la interpretación y elaboración de personajes. El repertorio estaba conformado básicamente por obras de Raúl Flores, aunque era frecuente que se convocara a coreógrafos de diferentes corrientes, con ello se enriquecía el trabajo interpretativo de los bailarines. Fue la única compañía en México que obtuvo los derechos para interpretar las obras de Ana Sokolow que como sabemos fue una de las pioneras de la danza moderna en el país y una de las mejores coreógrafas del mundo.

Gladiola Orozco también fue una de las iniciadoras del Ballet Independiente, cuando dejó esta compañía se asoció con Michel Descombey para crear, en 1977, el *Ballet Teatro del Espacio*. Esta compañía se posicionó rápidamente en el medio con las aportaciones conceptuales coreográficas y técnicas de Michel Descombey, quien gracias a este trabajo adquirió una presencia y una fuerza que lo caracterizó en su trayectoria. El Ballet Teatro del Espacio también fue una agrupación enfocada en elevar el nivel técnico y la fuerza interpretativa de cada uno de sus integrantes, esto se observaba tanto en las coreografías de Michel Descombey como en las de otros coreógrafos que eran convocados a participar en el grupo. La línea coreográfica de Descombey estaba orientada a temas sociales, políticos y que expresaran la complejidad en las relaciones humanas, la temática de las obras tenían una mirada universal y no tan local.

Tanto el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio eran compañías que estaban dirigidas por artistas muy talentosos con una enorme trayectoria de vida y de profesión. Eran personalidades muy fuertes, con una gran vocación, entrega y convicción en sus objetivos. Todos ellos eran muy claros al momento de transmitir las consignas técnicas de movimiento e interpretativas en sus montajes y correcciones.

Estas tres grandes compañías de Danza Contemporánea se consolidaron en un momento en que el Estado Mexicano cobijaba, de una u otra manera, a la danza con subsidios gubernamentales y un público cautivo.²² Después, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, hubo un estallido en la Danza Contemporánea, se diversificó con la creación de nuevos

²² Elisa Rodríguez, *Cuadernos de ensayo. Recopilación de material de ensayo en compañías de danza*. Ciudad de México: s. d., 1987-2000.

grupos, coreógrafos/as, bailarines/as, quienes aspiraban a generar sus propios proyectos en espacios alternativos y al margen de los subsidios gubernamentales.

1.4 Diversificación y auge de la Danza Contemporánea

Uno de los movimientos más importantes acaecido en la década de los setenta y desarrollado en las dos décadas posteriores, fue el llamado movimiento de danza contemporánea independiente que coadyuvó a la difusión, diversificación y reconocimiento de esta actividad artística en la sociedad mexicana. Hubo un gran aporte para la danza que derivó de las nuevas corrientes de movimiento, propuestas coreográficas y pedagógicas convirtiéndose en un espacio de expresión estético, artístico y político.

Como punto de partida tomaremos el Centro Superior de Coreografía (CESUCO) ya que, en aquel momento, era el único espacio que promovía la creación coreográfica con una gran libertad de conceptos, ideas y propuestas. De este lugar surgieron varias de las figuras creadoras de las agrupaciones independientes que se conformarían durante la década de 1980: Laura Rocha, Francisco Illescas (Barro Rojo), Raúl Parrao (Ux Onodanza), Víctor Manuel Ruiz (Delfos) entre otros.

Cabe señalar que en este movimiento la participación de los hombres fue muy significativa ya que, hasta ese momento, habían padecido el prejuicio y el rechazo relacionado con la práctica de la danza para los varones. Muchos de ellos lucharon contra los estereotipos, fundamentalmente del ideal de hombre-macho como “símbolo nacional”. Así, durante el desarrollo de este movimiento hubo un relajamiento con respecto a los papeles considerados tradicionalmente propios de mujeres u hombres. Esta apertura fue propiciada, en el contexto internacional, por dos personalidades masculinas de la danza: Mikhail Barishnikov y Maurice Béjart. A partir de su trabajo se le otorgó un reposicionamiento a la figura masculina y, como consecuencia, los hombres comenzaron a estar al frente de sus grupos como maestros, coreógrafos y/o intérpretes. Recordemos que, hasta ese momento, la dirección de las escuelas de formación dancística y de las compañías era un lugar que desempeñaban las mujeres.

Ahora bien, la expansión de la danza contemporánea independiente tuvo su origen en algunos hechos importantes, entre los cuales destacan la ampliación de los medios masivos de

comunicación; el reconocimiento de diferentes maneras de ejercitar el cuerpo; el desarrollo de la danza posmoderna de los Estados Unidos; y, el auge de la danza-teatro del Teatro de Wuppertal dirigido por Pina Bausch.

Asimismo, se crearon nuevos espacios de proyección y desarrollo de la danza contemporánea en México: el Festival Nacional de Danza de San Luis Potosí y el Premio Nacional de Danza. El primero fue iniciado por la maestra Lilia López, quien también fomentó la capacitación y actualización de maestros en el interior del país, lo cual dio solidez a su proyecto de expandir la danza contemporánea en el interior de la República Mexicana. Esto reforzó el Festival de San Luis convirtiéndolo en un gran acontecimiento y el escenario donde los nuevos grupos independientes se dieron a conocer. Por otro lado, el Premio Nacional de la Danza, auspiciado por la Universidad Autónoma Metropolitana, ha sido desde su creación un escaparate tanto para las nuevas generaciones de coreógrafos como para los más experimentados. Además, ha sido un espacio que estimula la presentación de nuevas y originales propuestas. Ambos hechos dieron vitalidad y proyección a la danza durante los últimos veinte años del siglo XX.

Durante los años setenta fueron surgiendo grupos que comenzaron su proceso de consolidación y definieron tanto su línea creativa como sus discursos escénicos. Además, lograron una cierta unidad y estabilidad, aprendieron a negociar con la burocracia cultural y desarrollaron ciertas estrategias de acuerdo a la personalidad de cada grupo y de sus integrantes. Pero, a partir de la década de los noventa se comenzó a trabajar de otra manera, ya no como grupos establecidos, sino por proyectos temporales. Además, se incluyeron elementos acrobáticos y circenses, se tocaron géneros poco explorados hasta el momento como el sarcasmo, el humor negro y el absurdo; se incorporaron las nuevas tecnologías; y, hubo un regreso a los estudios de “solos”, al híbrido, a lo ecléctico e interdisciplinario. En este contexto sobrevino un notorio crecimiento y presencia de los que trabajan la danza en provincia. La danza contemporánea proliferó y se enriqueció cada día con mayor fuerza y vitalidad.²³

²³ Margarita Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y los audaces”, *Casa del Tiempo*, No. 95/96, Vol. VIII, Época III (diciembre-enero de 2007), pp. 73-80.

CAPÍTULO 2

La Formación del bailarín intérprete de Danza Contemporánea en México

En este capítulo nos enfocaremos en el trabajo realizado por el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio. Estas son las tres compañías que, a finales de los sesenta y principios de los setenta, se convirtieron en espacios de formación para los bailarines. En ellas se ofrecía una opción de preparación técnica y desarrollo artístico con base en un entrenamiento intensivo y sistemático. Además, cada compañía tenía su estilo propio, su metodología de enseñanza y su filosofía. El relato de cada compañía se hará retomando la narrativa y la voz de cada uno de sus directores y de algunos intérpretes que pertenecieron a estas agrupaciones.

Posteriormente, hablaremos del movimiento que, a principios de los ochenta, impactó con gran fuerza y nuevas formas de expresión el universo de la danza contemporánea mexicana. Nos referimos a los nuevos grupos llamados “independientes”, que enriquecieron el medio de la danza con su diversidad de estilos y contenidos, libres de prejuicios y convencionalismos. Para finalizar, consideramos importante recopilar algunas experiencias dadas en la danza en otros países de Latinoamérica y el punto de vista que tienen acerca de “la interpretación” en la danza contemporánea. Nos enfocaremos en la observación de similitudes y diferencias entre sí; en las necesidades de expresión con los movimientos y las tendencias, especialmente de cara al nuevo milenio.

2.1 Las Compañías como espacio de formación

A finales de los años sesenta y principios de los setenta las compañías que más destacaron fueron: Ballet Nacional (1948-2006), Ballet Independiente (1966-2018) y Ballet Teatro del Espacio (1978-2009). Las tres estuvieron amparadas por subsidios del Estado Mexicano, pero ciertamente eran “independientes” en su concepción y sus propuestas artísticas e ideológicas. Asimismo, estas compañías se convirtieron en espacios de formación para quienes se acercaban con el deseo de emprender estudios en la danza con miras a integrarse a la compañía. Las

escuelas que formaban a los integrantes de estos grupos no tenían demasiadas restricciones en cuanto a la edad para ingresar, además ofrecían una enseñanza bien estructurada que estaba orientada y enfocada al logro de un objetivo específico: ofrecer una plataforma de crecimiento técnico y artístico a los jóvenes con miras a incorporarse a las compañías, lo cual se sustentaba en un programa de entrenamiento diario, intensivo y sistemático.

La convivencia diaria con los integrantes de cada compañía ofrecía una gran enseñanza a los jóvenes estudiantes. Además, un proceso interesante se centraba en que los aprendices convivían con los referentes de la danza y eso formaba parte de su rutina de instrucción, además de observar las clases y ensayos de la compañía. Esa vinculación directa con la práctica profesional proporcionaba a los jóvenes una percepción y un descubrimiento mucho más directo acerca de la esencia del trabajo creativo, técnico y participativo de los miembros de una agrupación de estas características. En este marco, el estímulo se mantenía presente día a día, para todos los integrantes era imperativo crecer, avanzar, colaborar en las diferentes actividades que requiere un equipo para funcionar y proyectarse al exterior. En estos espacios se comprendía que el trabajo cotidiano de cada bailarín contemplaba infinidad de tareas.

Formar parte de alguna de esas compañías de danza era un orgullo y un honor, era como ser parte de un “clan”. Pero, sobre todo, iniciarse en una de estas compañías daba al estudiante/bailarín una cercanía con los intérpretes y posibilitaba entender su trabajo, presenciar sus logros y compartir sus alegrías y, también, sus frustraciones, fallas y lesiones. Cada compañía tenía su estilo propio, su metodología de enseñanza, su filosofía, pero con una gran apertura a las nuevas generaciones que se acercaban ávidas de integrarse a sus filas. La personalidad de quienes estaban al frente era como un imán que seducía y atraía a los jóvenes postulantes. Los directores tenían una experiencia de vida, una trayectoria profesional, un profundo conocimiento escénico; ellos guiaban con maestría al grupo y encauzaban sus proyectos artísticos y vitales. Todo ello incitaba a los jóvenes a integrarse y formar parte de su mundo.

La primera compañía en crearse fue el Ballet Nacional (1948), bajo la dirección de Guillermina Bravo. Cabe señalar que en el momento de su creación la danza moderna en México daba un giro notable, caracterizado por la incorporación de nuevos estilos coreográficos y temáticos, además de incluir nuevas formas en la preparación técnica y creativa de sus bailarines

y coreógrafos. La maestra Guillermina Bravo llevó a la compañía por diversas etapas, transitando de temáticas locales a la exploración de mundos mitológicos, de temas universales a cuestiones que tenían un enfoque onírico y poético de la vida interior del ser. Las coreografías eran de una perfección admirable en su estructura, trazo y lenguaje, lo cual correspondía con la característica perfeccionista de la maestra Bravo. Además, cada pieza coreográfica tenía un contenido dramático contundente y claro que se reflejaba en la interpretación de sus bailarines. Así, la compañía se fue desarrollando con características de pluralidad y alto nivel técnico, lo que hizo que el grupo se consolidara como uno de los pioneros en México en el ámbito de la Danza Contemporánea.

Guillermina Bravo fue una artista completa. Su pensamiento, sensibilidad y postura se reflejaba en su obra y trabajo. Ella fue la iniciadora y artífice de este movimiento tan relevante para la danza y la cultura del país. Su vida giró en torno al “Ballet Nacional”, a sus bailarines, a los espacios de clases y ensayos. Tenía una postura crítica y analítica de la sociedad, del ser humano, de sus anhelos, de sus luchas y de sueños. También tenía una claridad en sus objetivos y pensamientos, lo cual le dio sentido al carácter y personalidad del Ballet Nacional hasta el final. Esta cuestión la podemos observar en el fragmento de una entrevista que José Luis Hernández, ex bailarín del Ballet Nacional, le hizo a la maestra Bravo en 2004. Analizando lo que ella dijo podemos comprender lo importante de su trabajo artístico y su postura frente a la danza a la interpretación y a la vida:

Yo soy mi cuerpo, incluidos mente, espíritu, ideal y palabra. Mi larguísima vida ha girado alrededor de una compañía de danza; mis grandes amores, mi concepción del mundo, mis hijos, los lenguajes que me ha proporcionado la técnica que elegí, las artes que disfruto, los viajes, toda mi actividad de vida ha transcurrido en función de un grupo de bailarines. La cotidianidad se ha abierto paso entre una clase y un ensayo, entre una función y otra, entre una gira, una investigación o un montaje. Mi vida ha sido tener una compañía de danza, sin esto que hace posible mis obras, soy nadie, no existo.²⁴

En esta reflexión Guillermina Bravo habla de la importancia que tuvo en su vida el haber creado una compañía de danza donde depositó toda la razón de su existencia con emoción, amor y

²⁴ Guillermina Bravo, entrevistada por José Luis Hernández, [Post facebook] Querétaro, 2004. Disponible en internet en la dirección: <https://www.facebook.com/malaura.rochachavez/posts/1526917557399760/>

pasión por la creación y por el arte, todo su ser inmerso en esta actividad. También habla de sus obras:

Los temas que me atrapan, me seducen y me obligan a pensar a su manera, a amar a su manera, indagar en la dinámica para encontrar el movimiento exacto que los precie. Aclaro, que la danza, ni expresa con exactitud lo que desea, ni deja de imprimir una revelación con lo que expresa.²⁵

Con esto, comprendemos que se refiere a la temática de sus obras y el lenguaje de movimiento que hace que se exprese con más claridad al receptor. Sin dejar de lado cuestiones que son importantes para nuestro estudio.

Me transformo en cada personaje, soy caimanes, toros, águilas, tigres y leonas, orugas caballos, muchos caballos, soy mujeres melodramáticas o heroicas, guerrilleros, demonios, violencia y hechizo, purgatorio y erotismo; la muerte es mi amiga íntima como fiesta o como duelo, la he tenido a mi lado a través de toda mi obra. Me he entregado también a la energía pura, en diversas formas abstractas, y he buscado una estética única en cada obra para que adquiriera una personalidad propia. Convivo con la música y soy fanática de la poesía y los viajes.²⁶

Aquí atiende directamente a la temática de la interpretación que para ella era una metamorfosis y, de alguna manera, era posesionarse del personaje. Esta idea o concepto era muy específico en cada una de sus creaciones. Además, en algún momento habla del papel de las personas que hacen arte.

Creo, como Hamlet, que los artistas hacemos la crónica de nuestro tiempo, así que, me preocupo por reflejar la época que me ha tocado vivir. Pretendo encontrar en mi pueblo los problemas del individuo, pasiones, pecados, anhelos, y en contraparte, los problemas que llevarán a la sociedad a manifestarse colectivamente.²⁷

En este punto, ella habla de artistas no de bailarines, ni coreógrafos o directores, lo cual nos hace pensar en que ella era un ser completo, único, sensible, creador, reflexivo, crítico y beligerante con su vida y su entorno. Sus palabras fluyen como cascada a medida que las va pronunciando desde lo más profundo haciendo una interpretación de ella misma. Por eso, nos pareció importante citar y desmembrar esta entrevista. Con esto comprendemos que la figura de

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ *Ibíd.*

Guillermina Bravo no solo tiene que ver con la dirección del Ballet Nacional, si no con su esencia y magnificencia como persona.

Ahora nos adentraremos en el Ballet Independiente que fue creado por el maestro Raúl Flores Canelo quien fue bailarín del Ballet Nacional y a mediados de la década de los sesenta (1965-1966) recibió una beca de la Fundación Ford para observar y tomar clases en diversas ciudades de Estados Unidos, principalmente en Nueva York. Al regresar de este magnífico viaje, así descrito por él en sus Cartas a Magnolia Orozco²⁸, renunció al Ballet Nacional y comenzó a formar una nueva compañía a la cual llamó *Ballet Independiente*. En ella invitó a participar a Raúl Aguilar, Valentina Castro, Elsy Contreras, John Fealy, Juan José Gurrola, Graciela Henríquez, Anadel Lynton, Efraín Moya, Gladiola Orozco, Rosa Pallares y Freddy Romero.

En 1966 se fundó Ballet Independiente. Fue cuando me salí del Ballet Nacional, exactamente después de la beca que tuve para estudiar en Nueva York. A mí, las salidas al extranjero me han aclarado muchas cosas. Esta vez vi mucha danza, lo que me afirmó en el camino de la danza en México: no debía imitar lo que se hacía en Estados Unidos. Claro que vi bailarines maravillosos y espectáculos buenos, pero también reflexioné sobre lo inútil que era tratar de copiar lo que ellos hacían. Al mismo tiempo, vi la riqueza de la temática y la música, así como todas las posibilidades que había en México para hacer una compañía.²⁹

Los viajes siempre traen reflexiones y muchas veces implica tomar de decisiones. Para Raúl Flores Canelo era el momento de “independizarse”. Traía algo por dentro y era hacer danza para la gente y para el pueblo, aunque suene demagógico, como él mismo decía. Sus personajes estaban cargados de olor a calle, de esa estridencia que percibió cuando deambulaba por el centro de la Ciudad de México y que más tarde, en su viaje a Nueva York, observó en los personajes nocturnos que habitaban los callejones. Estos hechos fueron las fuentes de su inspiración en casi toda su obra coreográfica. Así comenzó a componer y se organizó con otros colegas para conformar el Ballet Independiente.

Raúl Flores era una persona que despertaba una gran admiración, por su personalidad, su estilo, su presencia quijotesca, sus pensamientos, su sentido del humor y los momentos imborrables de convivencia y aprendizaje durante los montajes y ensayos. Era introvertido, muy

²⁸ César Delgado, *Raúl Flores Canelo: Arrieros somos México*, D. F.: Cenidi Danza- INBA-CONACULTA, pp. 69-81.

²⁹ *Ibíd.*, p. 81.

observador y detallista, de repente se quedaba con la mirada fija sin decir una sola palabra y se sentían sus profundos ojos azules clavados en el vacío. Pero al momento emitía una frase, una palabra exacta que expresaba lo que quería con respecto a la idea de ese personaje o ese pasaje coreográfico. Desde la oficina, a través de la ventana que comunicaba con el salón de ensayos, miraba y estudiaba las actitudes y los gestos de los bailarines que luego procesaba para construir y transformar cada personaje imaginado para sus obras. Es esa particular habilidad y sensibilidad que posee un creador para trabajar con sus intérpretes, es decir, indagar en lo más profundo del interior para que, a su vez y llegado el caso, el intérprete impregne de sentido las acciones e intenciones de los personajes. Muchas veces su trabajo estaba acompañado de anécdotas, de alusiones a la vida cotidiana o a la literatura para complementar la transmisión de sus ideas y casi siempre, con un fino y atinado sentido del humor y sarcasmo.

El Ballet Independiente tenía una gran apertura hacia las diferentes corrientes de entrenamiento y estimuló el trabajo con diferentes coreógrafos experimentados y jóvenes. Se remontaron varias coreografías de Anna Sokolow, quién otorgó los derechos de sus obras a la compañía e incluso, cuando algunas obras estaban a punto de presentarse, vino a supervisar algunos ensayos. Anna era una mujer de carácter fuerte y directa en sus intervenciones durante los ensayos, hacía correcciones muy precisas en cuanto al tempo musical, a la intensidad del movimiento y a la interpretación de sus personajes. La influencia de Anna Sokolow en la obra de Raúl Flores era evidente tanto por la teatralidad como por el trabajo de interpretación que luego transmitía a los bailarines.

Raúl Flores Canelo expresó, en su momento, que los recuerdos entrañables de su natal Monclova, Coahuila, entre los que destacan los paisajes áridos y desérticos, la inmensa ternura, ingenuidad y belleza de la gente del campo, del pueblo, de su lejana provincia formaron parte de la temática de sus coreografías, siempre fue muy cercano a toda la gente. En sus obras plasmaba todas las fantasías que alguna vez disfrutó en su niñez; éstas a veces eran realistas y otras surrealistas, además eran cálidas y sarcásticas. No le gustaban las etiquetas o que lo rotularan dentro de tal o cuál corriente o tendencia, pero en su línea y concepción de las obras sí había una constante caracterizada por el humor, el sarcasmo, la ironía y el subtexto que fueron su sello particular, parte de la personalidad creadora de Flores Canelo.

Debo empezar por esclarecer que yo jamás, hasta este momento, me había puesto a meditar si lo que hago es una danza nacionalista, surrealista, expresionista, universalista o mercantilista. Desde que realicé mi primera obra la hice porque sí, por las mismas razones que los niños pintan barcos o Van Gogh pintaba girasoles, hice una danza sobre las festividades navideñas de los campesinos y pastores de los desiertos del norte de México, porque quería compartir la ternura y la belleza de esta gente con mis nuevos vecinos: los capitalinos. Los resultados fueron más allá de lo previsto (aunque la verdad, yo nunca ando previendo nada). La respuesta fue tan calurosa en todos los niveles culturales (¿qué es eso de niveles culturales?) que me pareció muy natural que los cargadores de La Merced, los burócratas, los intelectuales y hasta los políticos tuvieran capacidad para responder a la ternura. Jamás me pregunté si había hecho una obra nacionalista o qué había hecho. Y así seguí Chabelita, haciendo danzas sobre calaveras jacarandosas, anunciaciones y maldiciones metafísicas, luchas por el poder, derramamientos de sangre, drogas, neurosis metropolitanas, etc. ¿Serán nacionalistas estas obras? No sé Chabelita. Y la verdad, me importa muy poco. Y ya que me has puesto a pensar, lo cual me da una furia enorme, voy a hacer algunas reflexiones, pero más que nada para tratar de disipar esa perplejidad de que te hablaba al principio. Cuando hice *La Anunciación*, el arcángel portador de la bella noticia no estaba vestido ni de ginecólogo, ni de arcángel bizantino, ni con mallas neutras para hacerlo "más moderno". Era un arcángel cargado de rojos, azules, solferinos, plumas, espejos, lentejuelas y oropeles. Esos son los arcángeles que yo conocí y soñé desde niño y los que más me gustan, ni modo; a María de blanco y sin una sola mancha en el vestido; la música de Rafael Elizondo, coahuilense, igual que yo, ¿por qué no?

Pasando algunas obras por alto, pues no viene al caso hacer un currículum, paso a decirte que cuando hice Tema y evasiones jamás pasó por mi mente vestir y mover al campesino en forma abstracta para promoverme como coreógrafo internacional. Mi campesino es el que está más cerca de mí, al que conozco mejor y el que con su propia originalidad aporta su miseria y su grandeza a la suma universal de miserias y grandezas. Mi esfuerzo fue más que compensado por el público y la crítica de aquí, de allá y de acullá. *La espera* es una obra tan, tan local que hasta existen muchos mexicanos que dudan de que existan comunidades como la que ahí presento. Allá ellos. Por modestia no te hablo de la reacción que produce esta obra en otros países donde la gente tiene los ojos azules y jamás ha oído hablar de lugares que se llamen Mezquital o San Miguel Xicalco. Y perdóname Chabelita, pero ya me estoy sintiendo autosuficiente, jactancioso y hasta buen coreógrafo. Que Xochipilli y Terpsícore me perdonen. Sé que son una misma, aunque a veces venga oliendo a zempazúchil y otras a madame Jolie. La próxima vez hablaré de todo menos de mí. Para terminar con estas reflexiones que tanto trabajo le cuesta hacer a un artista "naif" como yo, te voy a poner a ti a reflexionar y tal vez a todos los futuros entrevistadores que me pregunten por qué hago un arte nacionalista.³⁰

A finales de los años setenta, tras la separación de la maestra Gladiola Orozco del Ballet Independiente, se creó el *Ballet Teatro del Espacio* (1977). Esta compañía fue la tercera más

³⁰ Raúl Flores Canelo, "La preguntita", en Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. Óp. cit., pp. 592-594.

importante de esa época y estuvo dirigida conjuntamente por Gladiola Orozco y Michel Descombey. Además de la compañía se creó el Taller o Escuela que brindaba la posibilidad a los estudiantes de formar parte de la compañía. En la escuela se desarrollaba entrenamiento riguroso y los estudiantes cooperaban en diferentes actividades alternas, las cuales les permitirían conocer y adentrarse en la vida interna de la agrupación.

El coreógrafo de cabecera del *Ballet Teatro del Espacio* era Michel Descombey, pero Gladiola Orozco trabajaba muy cerca de los bailarines en la interpretación de los montajes tanto del maestro Descombey como de los diferentes coreógrafos que eran invitados a crear diferentes propuestas para la compañía. Para conocer con más fidelidad la filosofía y los conceptos que se manejaban en su forma de trabajo y en las propuestas artísticas a continuación se cita un fragmento del texto “Carta abierta a un joven coreógrafo” de Descombey:

Empieza por hacerte preguntas a ti mismo... Si quieres crear, es porque tienes algo que decir, que expresar. La danza no es un arte abstracto, y cualquiera que sea el estilo elegido o la técnica utilizada, vas a poner en escena seres humanos que tienen obligatoriamente relaciones emocionales entre sí. Rechaza los tabúes, levanta las prohibiciones, atropella las reglas, pero con conocimiento de causa... No deben existir leyes en materia de creación artística... El acto creador es ante todo desobediencia. La creación es un acto de rebelión... Muy a menudo esta rebelión aparece como exclusivamente estética... Debes desconfiar de esta apariencia; al igual que la técnica, este estetismo no puede constituir un fin en sí... Al igual que cualquier artista creador, eres un testigo activo... Pero ante todo, no te olvides de que eres parte de una sociedad y de que todo acto cualquiera que sea su ideología, es el reflejo de esta sociedad y de nuestra época... La danza es el medio de comunicación de una realidad sublimada... Para concluir, sé honesto contigo mismo, no busques halagos o gustar. Con razón o sin ella, te encontrarán talento o no. Puede ser que te hayas equivocado, pero piensa que también otras épocas y sociedades se equivocaron: Van Gogh vendió en todo y por todo un cuadro durante su vida; Verlaine murió en la miseria sobre una cama de hospital; solamente su perro acompañó a Mozart en su entierro. Esta dificultad es mayor en la danza porque nuestro arte es efímero y depende en gran parte de sus intérpretes. Pero también acaso por eso es el más exaltante en el trabajo colectivo, en esta lucha permanente, a través del espacio y el tiempo en contra de las leyes del equilibrio y la gravedad, esta búsqueda de una verdad al servicio de una danza motivada. Pues será esta motivación tu única razón de crear, de imaginar cien veces los mismos movimientos, las mismas situaciones coreográficas y dramáticas, de compartir la aventura creadora con tus compañeros bailarines, bañados (y eso no lo olvides nunca) con el mismo

sudor que el del campesino que prepara tu pan de mañana y de tu basurero que quita tu basura del ayer.³¹

En el Ballet Teatro del Espacio se trabajaba intensamente en la limpieza técnica, pero también se hacía un profundo análisis de las obras desde su temática hasta el campo interpretativo grupal y personal. La mancuerna Orozco-Descombey potenciaba el carácter de las obras. No había detalle que quedara librado a la incertidumbre o al descuido.

En síntesis, en las tres compañías había algunas constantes vinculadas a la poética, la teatralidad y la proyección, aunque cada una de ellas tenía su particular modalidad, carácter y originalidad. Estas compañías realmente adquirieron una fuerza y una presencia en la formación de bailarines aptos para integrarse a la vida profesional, que contaban con una gran solidez técnica y una sensibilidad especial para involucrarse en el espíritu de cada compañía.

2.2 De la destreza técnica a la capacidad interpretativa

Para poder conocer con más claridad la manera en que los directores del Ballet Nacional, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio orientaban, desarrollaban y daban vida a sus creaciones, analizaremos lo que han expresado, en diferentes momentos y medios, algunos de sus intérpretes y colaboradores más cercanos, quienes fueron partícipes directos y más fidedignos de sus maestros coreógrafos. En las compañías se conformaba un clan, una tribu, un núcleo muy íntimo y cohesionado por el trabajo diario. Había una gran exigencia en el nivel técnico, pero se trabajaba de igual manera en la capacidad interpretativa de sus obras. Era tan fuerte esta relación que algunos de los integrantes de las compañías, en sus propios grupos o proyectos, siguieron casi con la misma filosofía. Como muestra de ello veamos lo que la maestra Rossana Filomarino, quien trabajó por muchos años en Ballet Nacional, como intérprete, coreógrafa y maestra, muestra en sus palabras reflejando la filosofía, el pensamiento y los principios de su alma mater:

Rossana Filomarino que fuera maestra, coreógrafa y bailarina de Ballet Nacional, advierte, que ni el conocimiento del cuerpo y su consecuente dominio, ni la ejecución virtuosa, son suficientes para alcanzar el objetivo artístico de la coreografía, pues ésta debe ser antes que nada emoción y el cuerpo, su "vehículo de

³¹ Michel Descombey, "Carta abierta de un joven coreógrafo. 1977", en Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*, México, D.F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002, pp. 518-520.

expresión". No puede haber movimiento ni virtuosidad corporal que valga si en ello no se expresa el compromiso emotivo del artista-intérprete. Esto requiere de un Nuevo Virtuosismo, uno que suponga primordialmente la "entrega del ser"; un conocer el cuerpo, pero que agrega las mejores cualidades humanas y unas emociones profundas perneadas por un fuerte ethos. Una vez logrado esto último, es que se puede trasladar la propuesta estética y poética a una estructura coreográfica.³²

Guillermina Bravo trabajaba con sus bailarines-intérpretes a partir de estrategias y herramientas que tenían como fin extraer el impulso creador de sus devotos bailarines. Con la intención de profundizar más en esta cuestión, presentamos dos entrevistas realizadas en el Centro Nacional Danza Contemporánea (CENADAC). Esta institución surgió en 1991 como resultado de la experiencia artística y docente del Ballet Nacional de México, está ubicado en la ciudad de Santiago de Querétaro, Querétaro y ofrece la profesionalización del bailarín a través de Bachillerato y Licenciatura. Desde su fundación, en el CENADAC se ha trabajado bajo la técnica Graham y, hasta el día de hoy, es la única escuela especializada en esa técnica, la cual está sustentada en una investigación y práctica de más de 50 años. Algunos maestros que han continuado con la labor educativa y formativa en el CENADAC fueron bailarines del Ballet Nacional de México, con su trabajo docente continúan difundiendo el legado de la maestra Guillermina Bravo.

Sergio Pérez Morales formó parte del Ballet Nacional de México durante 26 años y ahora es maestro del CENADAC. Al referirse al trabajo de Guillermina Bravo al frente de la compañía, una constante en sus palabras es cómo ella asimilaba los contenidos en el lenguaje de movimiento, su trabajo previo de investigación, su manera de moldear las ideas sobre cada uno, su perfeccionismo técnico, la identificación con los personajes a través de la observación y el análisis de su propuesta. Además del agudo conocimiento que ella tenía sobre cada integrante, sus capacidades y rivalidades, las cuales luego explotaba en sus obras. A continuación, transcribimos una parte de la entrevista que hicimos al maestro Sergio Pérez el día 24 de Octubre de 2018 donde nos narra su encuentro con el Ballet Nacional y nos describe el trabajo como directora de Guillermina Bravo.

³² Rossana Filomarino, "El Intérprete y el Tiempo", *Revista Bimestral Danza, Cultura del cuerpo. Obsesiones de la imaginación contemporánea*, No. 1, (septiembre-octubre 2004), p. 9.

Mi primer encuentro con Ballet Nacional fue el 1° de Octubre de 1979, llegué para hacer la carrera de bailarín y regresar a mi pueblo natal, Guanajuato. Pero después de esa estancia me enamoré del trabajo de la compañía y me quedé durante muchos años hasta que el Ballet (Nacional) cerró sus puertas. Esto fue desde 1980 hasta Junio del 2006, estamos hablando de 26 años...

...Para el proceso de montaje Guillermina Bravo traía su material siempre listo para ponerlo al bailarín con investigaciones previamente elaboradas. Recuerdo que para hacer una de sus obras, "Constelaciones y danzantes" (1987), se fue a Oaxaca, estuvo cerca del maestro Tamayo y hasta viajes en mula hizo para poder ampliar su investigación. En nuestro estudio de la calle del 57 yo la veía sentada como en otro mundo, su pensamiento en otra galaxia, y era el momento en que estaba componiendo. Cuando llegaba con nosotros traía frases de movimiento preparadas, lo marcaba, lo asimilábamos y sobre el cuerpo te iba construyendo, sobre la imagen que te daba tú interpretabas y después ella te iba moldeando. A mí me tocó hacer personajes de varios tipos, desde el coro hasta solista. Por ejemplo, recuerdo que para el remontaje de "*Danza para un bailarín que se transforma en águila*" (1973), Guille me mandó al zoológico a ver a las águilas y la consigna era que yo me identificara con el águila que estaba interpretando. Eso se convertía en una búsqueda interesante de lo que ibas a ejecutar. Personalmente siempre abordé los personajes por la limpieza técnica, por eso, cuando empecé a aprender la coreografía del águila, invité a Victoria Camero, para que trabajara conmigo, ella fue la bailarina que me antecedió en esta obra, cuando vino a supervisar mi trabajo sólo me hizo pequeñas observaciones sobre la experiencia que ella había tenido. Fue así que saqué mi propia interpretación como bailarín. Logré un movimiento de brazos muy exacto, muy limpio, en el que realmente se veía el vuelo de un águila, éste fue un comentario de César Delgado en una crítica sobre la obra. Ya después volví al zoológico y vi el animal, empecé a trabajar más hasta lograr realmente una buena interpretación, una transformación de bailarín a animal. Todo eso fue una investigación personal sobre las características del águila...

...Cuando montó "*Sobre la violencia*" (1989), nos puso videos de guerreros, rescatando al Guardián Yon, sobre la cultura china y los guerreros. Sobre esa idea llegaba con sus frases de movimiento, y nos moldeaba, nos fraguaba con nuestro cuerpo. Esta obra fue un acierto muy grande por parte de Guillermina, los seres humanos abordamos la violencia con mucha facilidad; en esta colectividad en la que éramos puros hombres había entre nosotros una suerte de competencia, la maestra aprovechó esas características de cada uno y supo con quién enfrentarnos. Yo tenía siempre rivalidad con Miguel Añorve, así que me puso con él; nos daba todos los elementos necesarios para poder construir un personaje, por eso me encantaba trabajar con ella, porque traía en su cabeza lo que quería y nos conocía muy bien. Te exprimía a fondo y nos decía: "es una limpieza con lija" y de esta manera transformaba a los bailarines....

...Fuimos una generación de privilegiados, era mi pasión estar ahí todos los días, y en las horas de la noche, a veces no tenía nada que hacer después de mi clase, pero como mis amigos estaban involucrados en el ensayo, los esperaba a que salieran de su ensayo y, a la vez, ya me había aprendido la danza. Así fue como asimilé también la técnica, viendo a cada uno de los maestros que pasaron en mi vida y de cada uno yo descubría su esencia, lo intuía y lo mamaba (como se dice en el pueblo

de México), porque estaba interesado, sabía que iba a ser mi vida la danza. Vivo de la danza, vivo para bailar y he vivido bailando.³³

Por otro lado, el maestro Orlando Scheker Román quien también fue bailarín del Ballet Nacional y actualmente director del Colegio Nacional de Danza Contemporánea, nos relató otros aspectos de Guillermina Bravo, sobretodo del momento en que, en algunos montajes, trabajó personalmente con ella. Igual que en el caso del maestro Sergio Pérez, Orlando Scheker resalta la observación y el conocimiento que Guillermina Bravo tenía de cada uno de los integrantes de la compañía. Habla también de su generosidad, pero a la vez de la exigencia que tenía para sacar el máximo potencial que ella visualizaba en ellos. También, refuerza la ideología de la maestra y cómo la reflejaba en la temática de sus obras. Era, según describe Orlando Scheker, una mujer tenaz, firme, estudiosa y perfeccionista con el lenguaje de movimiento que estaba íntimamente ligado a la interpretación. Veamos una parte de la entrevista realizada al maestro Scheker el 25 de Octubre de 2018:

Llegué a Ballet Nacional a finales de 1978. Inicié en la escuela, me invitó Jaime Blanc a participar en un grupo especial que se había conformado con estudiantes que Guillermina había gestionado y traído de diferentes estados de la República, para formar bailarines en Ballet Nacional. Entré primero a la escuela durante un año y en 1980 me invitaron a bailar con la Compañía, como bailarín permanente...

...En el proceso de montaje de las obras Guillermina tenía un modo muy particular de componer, ya tenía preconcebido a quiénes iba a usar, ya sea de solistas, de coro o corifeo. Ella era muy exigente, pero había una nobleza al momento de trabajar con sus bailarines, sabía hasta dónde podía exigirles, por lo general siempre era más de lo que uno pudiera dar, lo cual nos retaba a responderle en la medida de la exigencia que nos planteaba. Por lo menos conmigo fue siempre...muy, muy exigente, pero esa exigencia estaba disfrazada de una generosidad para lograr siempre lo que quería de sus bailarines...

(...) Para trabajar el personaje de solista de “Bastón de mando” (1988) tuve una entrevista con Luis Rivero (músico, intérprete y compositor mexicano, 1934-2005). Guillermina me citó con él para que me pasara unas lecturas sobre “Los Curas Satánicos”, unos curas medievales, que viajaban de comunidad en comunidad proclamando ciertas doctrinas y ciertos dogmas, su fin era subyugar y contaminar a la sociedad, era la idea de este personaje en la obra. La música que usó Luis Rivero es de las versiones de Carmina Burana que no usó Carl Orff, las partes que corresponden al infierno. El personaje era un invasor que llega a una comunidad que está de fiesta, y él roba el bastón de mando; como sabemos, el bastón de mando para toda comunidad es un símbolo de poder muy importante que los representa. Luis Rivero en esa entrevista me habló de esos curas satánicos y también del personaje que iba yo a interpretar. En Ballet Nacional había una línea muy delgada entre la

³³ Sergio Pérez Morales, entrevistado por Elisa Rodríguez, Querétaro: CENADAC, 24 de octubre de 2018.

interpretación y el lenguaje de movimiento, existía siempre una relación entre el tema, el lenguaje y la interpretación; el mismo lenguaje te obligaba a interpretar, no era algo que se estudiara aparte o algo que analizaras por separado, estaba todo íntimamente relacionado; en la medida de una mejor ejecución del lenguaje se daba el resultado que Guillermina o el coreógrafo con el que trabajabas esperaba de los bailarines. Para mí siempre han estado ligados la interpretación con el lenguaje. No realizábamos ninguna actividad fuera para lograr una mejor interpretación. Lo que se procuraba era una mejor ejecución del lenguaje, donde se sumaba la interpretación...

(...) Innovar es muy bueno, pero no hay que olvidar que un lenguaje de movimiento debe estar hermanado con un tema, un discurso coherente, una estructura; muchas veces en las nuevas composiciones no es claro lo que se dice, es como diluido y sin estructura. Aquí en el Colegio trabajamos mucho con los jóvenes estudiantes que empiezan a inclinarse a la coreografía. Contamos con la asesoría y guía de Federico Castro en sus clases de Composición para que los trabajos que presenten contengan los principios básicos de una propuesta coreográfica, que procurará una plataforma más firme y segura para una mejor ejecución e interpretación escénica.³⁴

A diferencia del trabajo que se hacía en la compañía a cargo de la maestra Bravo, en el Ballet Teatro del Espacio se trabajaba de una manera completamente distinta. Los directores Michel Descombey y Gladiola Orozco tenían dos personalidades muy fuertes, con idiosincrasias diferentes, incluso, parecería impensable que hubiese tanta empatía y entendimiento al momento de abordar el trabajo escénico, pero, en contraste a ello se complementaban y confabulaban muy bien. Las discrepancias que pudieran tener en algún momento eran increíblemente complementarias. Las características del detalle, la obsesión y la filigrana técnica e interpretativa alcanzaban niveles superlativos en su trabajo. Se llegaba a la función con gran seguridad y aplomo en todos los sentidos, no había nunca lugar a dudas. Para profundizar en el trabajo de Michel Descombey, analizaremos la entrevista realizada por la Revista Interdanza a Solange Lebourges, ex bailarina del Ballet Teatro del Espacio que formó parte de la compañía durante 24 años.

(...) El maestro (Michel Descombey) siempre proponía retos diferentes. El reto coreográfico, que dejaba al bailarín largos ratos en un pie, en suspensión, que proponía duetos acrobáticos, pero siempre justificados. Retos técnicos con la utilería... Retos interpretativos, los personajes que creaba el maestro no se agotaban: eran profundamente humanos y tornasolados, más bien se enriquecían con el trabajo y las funciones, con los años, con la vida. Descombey exaltaba a sus bailarines porque percibían la aserción de su discurso, la potencia y la humanidad de su creación en la cual cada uno se insertaba. Nada y nadie era gratuito o decorativo... Pero en cambio, decía la tremenda emoción que le procuraba durante los montajes el ver a sus bailarines dar vida a lo que nacía en su mente, el verlos encarnar su visión,

³⁴ Orlando Scheker Román, entrevistado por Elisa Rodríguez, Querétaro: CENADAC, 25 de octubre de 2018.

el ver que otros seres se apropiaban los personajes. Por lo demás, esto mismo esperaba él, que nos apropiáramos de ellos, que los hiciéramos nuestros, nos lo repetía a lo largo de los ensayos, antes de las funciones: “Son suyos”...³⁵

En el caso del Ballet Independiente, también prevaleció la personalidad, el carácter, la esencia y naturaleza de Raúl Flores Canelo, tanto en la Compañía como en sus obras. Para profundizar en el trabajo que realizaba el maestro Flores Canelo con los bailarines al momento de trabajar las coreografías presentaremos dos entrevistas realizadas a Silvia Unzueta y José Rivera Moya. Lo importante a destacar en estas entrevistas son las personalidades tan diferentes y distantes en tiempo de convivencia en el Ballet Independiente, pero que convergen en muchos aspectos sobre la presencia y temperamento, siempre jovial y divertido, de Raúl Flores Canelo. En ambas entrevistas se destaca la apertura que tenía el maestro Flores Canelo a la creatividad del intérprete. También, la afinidad que él mostraba con las demás expresiones artísticas que enriquecían las ideas y concepción de las obras. Resaltan, además, la gran observación que hacía de su entorno, la manera de abordar la música popular, el uso que hacía del sarcasmo, la ironía y el subtexto en las obras y también en su vida. Compartiremos de propia voz, la experiencia de la coreógrafa y bailarina-intérprete Silvia Unzueta quien formó parte del Ballet Independiente y trabajó como una de las principales ejecutantes en las obras de Raúl Flores Canelo:

Fui invitada por Gladiola Orozco al Ballet Independiente por primera vez en 1970, cuando me vio bailar en el grupo de Bodil Genkel. En ese momento yo estaba terminando la carrera en la Academia de la Danza Mexicana....

...En los procesos de montaje con Raúl vivimos diferentes experiencias; dependía del momento, de la obra, él anunciaba con anticipación a quién iba a necesitar en una nueva coreografía, que por cierto, siempre fue muy divertido. Todo el mundo quería participar y estar en el proceso. Tenía muy claro lo que tenías que hacer, pero daba un margen para que tú propusieras. Esto me pasó con “Soliloquio” en 1980 estrenada en Bellas Artes. Era un programa de estrenos que constaba de 3 obras: “Tres fantasías sexuales y un prólogo”, “Soliloquio” y “Queda el viento”. Trabajé “Soliloquio” con Raúl fuera del horario del ballet y en las nochecitas trabajábamos él y yo en un salón de la Academia de la Danza Mexicana. En esa obra en particular daba mucho margen a que tú propusieras, te decía la idea pero también te escuchaba, esa ocasión fue muy especial, hubo una manera muy íntima de trabajar, siempre tuvimos muy buena comunicación y entendimiento. Él sabía escoger muy bien a los intérpretes para desarrollar sus personajes. Acostumbraba traer sus apuntes y dibujos, hacía los bocetos del vestuario y la escenografía, tenía mucha inclinación y facilidad para el diseño. Un poco antes de empezar sus montajes estaba en una

³⁵ Solange Lebourges, “De Mozart a Mozart. Aprendiendo con Michel Descombey”, *Revista Interdanza*. No. 5 (enero 2014), pp. 4-6.

actitud de mucha abstracción, madurando la idea, así que cuando comenzaba a trabajar con nosotros iba muy decidido, muy resuelto. No llegaba a investigar o explorar, ya estaba estructurada la propuesta, la música escogida y era muy divertido el proceso de montaje. A veces él marcaba los personajes y nos moríamos de la risa, pero a la vez te quedaba muy clara su concepción y el estilo del personaje...

...Después de un año de trabajar en el Ballet Independiente me fui a trabajar en teatro. Comencé a vincularme con personas de ese medio; así fue que el director de teatro Abraham Oceransky me invitó a trabajar con ellos; nunca había tenido ninguna experiencia teatral, para mí fue una novedad. Dejé un tiempo la danza y comencé a colaborar en un montaje muy importante en la historia del teatro vivencial por el año 1971-72 con la obra "Simio", fueron 300 representaciones en el Teatro *El Galeón*. Para mí era una nueva experiencia escénica, diferente a la que había tenido en la danza. Allí aprendí técnicas de actuación de la corriente de Grotowski, Living Theatre, Julian Beck y todas las tendencias del teatro vivencial, que era la vanguardia de la época. Otra influencia muy marcada era la oriental, meditábamos a las 4:00 de la mañana, ensayábamos todos los días, prácticamente vivíamos en comuna. Trabajábamos con ejercicios muy fuertes, donde se manejaban las emociones. Aquí era un trabajo de investigación, de explorar en tus emociones y cómo manejarlas, llegar a estados de catarsis y cortarlos. Las obras surgían de ejercicios. Por eso, cuando regresé a la danza me llevé todo este bagaje de experiencias y así fue como después construí mi propuesta artística como coreógrafa y mi proyecto de Púrpura, la compañía que fundé: "El movimiento surge de la emoción". Esta experiencia con Abraham y el teatro me hizo ver la danza de una manera diferente. Entonces intenté vincular esa forma de trabajar en el teatro con la danza. La tendencia que yo seguí en la danza fue con base en ejercicios de los que luego surgiera el movimiento conectado con las emociones y con un diseño específico. Definitivamente, esa experiencia me marcó mucho como intérprete y como coreógrafa.³⁶

De la misma manera que lo hizo Silvia Unzueta, José Rivera Moya mostró el mismo cariño y admiración al hablar de Raúl Flores Canelo. Tal vez, lo más atinado de su relato, es que además del respeto, reconocimiento, agradecimiento y enseñanzas que recibió de su gran maestro, pudo ver a un ser humano con tabúes y prejuicios, secretos, debilidades y grandezas. Para José Rivera, esa relación con el maestro Flores Canelo forjó el camino de los bailarines que pasaron por el *Ballet Independiente*, era parte de la formación como artistas y personas comprometidas con su tiempo, sus ideas y preferencias. Al interior de la compañía se descubría un mundo desinhibido, abierto y libre, además se propiciaba un ambiente de confianza para el trabajo. El maestro Flores Canelo tenía una atinada visión para detectar el talento de los jóvenes que se acercaban a él. Era, por así describirlo, un hombre alto, quijotesco, distante y parco, al que los bailarines le

³⁶ Silvia Unzueta, entrevistada por Elisa Rodríguez, Ciudad de México: Centro Cultural Ollin Yolliztli, 12 de noviembre de 2018.

expresaban su ilusión y anhelo de bailar, de hacer una carrera seria y profesional en la danza contemporánea.

El trabajo de Raúl Flores Canelo representó un parte-aguas y una gran apertura dentro de las temáticas y concepciones coreográficas de la época. Él tenía una aguda mirada, una profunda sensibilidad y un refinado estilo para decir las cosas más controversiales. Fue pionero en México en presentar la primera danza con temática homosexual en la temporada de funciones en el Palacio de Bellas Artes, tema en cierto modo vedado e inhibido hasta ese momento. Siempre fue muy directo y preciso en sus preguntas y opiniones. Ante la incógnita de algunas decisiones tomadas, siempre tenía la respuesta exacta y determinante. Fue director, coreógrafo, guía, para muchos que pasaron por el Ballet Independiente tal como lo describe José Rivera en la siguiente entrevista realizada el 27 de noviembre de 2018:

Conocí a Raúl Flores Canelo en el año 1987 en el Festival Primavera Potosina que se realizaba en mayo. Presentaron “El hombre y la Danza” en el Teatro de *La Paz*. Posteriormente, en el Festival Internacional de Danza de San Luis Potosí, vi a la Compañía bailando “Auras”, “Rooms” y “Terpsícore”. Al final de la función, cuando empezaron a desmontar yo entré al escenario y felicité a algunos de ellos, me quedé ahí parado como esperanzado de algo, tenía una ilusión y, ya a los 18 años estaba convencido de que quería ser un bailarín profesional. De pronto, veo a Raúl cruzar el escenario, yo era muy inseguro y más ante una figura como la de Raúl. Entonces me acerqué y le dije, “maestro, lo quiero felicitar” y así como era él, sobrio, parco, me respondió, “gracias”. Balbuceante le dije, “maestro, yo quiero ser bailarín profesional” y me respondió, “muy bien, pues te tienes que ir de este lugar porque aquí no creo que lo vayas a lograr”. Me quedé viéndolo, pasmado. No sé qué vería él en mi mirada porque dio tres o cuatro pasos, se regresó y me dijo, “creo que te puedo dar una beca en mi escuela, ve y búscame”. Y yo me preguntaba, “¿dónde lo busco, dónde está la escuela, cómo llego?” Corrí a buscar a mi amiga Claudia Desimone y le dije, “yo me voy Claudia”. Junté todo el dinero que pude con los trabajos que tenía y el 15 de agosto de 1987, mes y medio después de que había encontrado a Raúl, llegué a la Ciudad de México con Claudia Desimone, sin conocer la ciudad y con \$140 pesos en la bolsa. Investigamos la dirección del Ballet y llegamos en la mañana a Vizcaínas, fuimos a la oficina de Raúl y le dije, “maestro se acuerda de mí, usted me dijo que me podía dar una beca en la escuela”, (Flores Canelo) “claro que me acuerdo de ti, qué bueno, me da mucho gusto”. Nos interrogó acerca de todo y nosotros respondimos con mucha seguridad nuestra intención de quedarnos y bailar. Como no teníamos donde vivir, Raúl nos ofreció un cuarto de azotea. No sabíamos lo que era un cuarto de azotea porque en San Luis no hay edificios, hay casas. Pero yo a todo decía que sí. Y desde entonces, hasta la fecha, han pasado ya más de 30 años. Fue la mejor decisión que he tomado en mi vida. Llegué al Ballet en un momento muy creativo de Raúl. Él había pasado por varias crisis y alejamientos de la compañía debido a su alcoholismo. En el año 1988, era el centenario de López Velarde y Raúl empezó a montar “Poeta” y “El bailarín”. Yo

todavía no cumplía un año en la Compañía y Raúl me eligió para probar algunos movimientos, fue cuando empezó a montar “El bailarín”. Yo hacía todo lo que él me decía, no me sentía preparado, ni con experiencia, pero estaba muy contento y motivado, no entendía por qué me había escogido a mí habiendo bailarines experimentados en la Compañía. Lo que él proponía de movimiento era muy sencillo y con el correr de los ensayos, en la medida que me sentía más seguro y en confianza, le preguntaba si podía probar diferentes cosas. Siempre respondía que sí, pero recuerdo que la sola presencia de Raúl y la manera en que se dirigía a mí me empezó a dar confianza. Comencé a adquirir seguridad y eso me llevó a ser más propositivo, me sentía cada vez más feliz. Raúl fue muy generoso, aún después de todas las fallas que tuve durante las funciones debido a mi falta de experiencia, porque él sabía lo que pasaba y a quién tenía haciendo ese papel. Dejó que yo solito entrara en confianza, encontrara al bailarín, me encontrara con la obra. Un día en una junta dijo, “probablemente yo hubiera tenido un bailarín maravilloso como Nuréyeb, pero de todas maneras hubiera escogido a José y, ¿saben por qué?, sólo por su frescura”. Entonces entendí muchas cosas, yo era un adolescente recién llegado, sin malicia. El recuerdo del primer proceso coreográfico que viví fue para mí como un acto de amor, un acto de generosidad de su parte hacia un adolescente de provincia...

(...) La siguiente experiencia importante fue con el montaje de “Tragedia en Polanco” que surge durante una fiesta donde el maestro sugiere un juego de “vestidas” con música de Juan Gabriel. Eso fue una revelación para mí, ver cómo Raúl abordaba la música popular, me sorprendí muchísimo. Para este montaje él hizo el boceto, pero como yo ya era un bailarín más experimentado me sentía con más seguridad para proponer. Esa coreografía se estrenó con la compañía *Barro Rojo*, pero la versión para *Ballet Independiente* era mucho más sofisticada, más recargada en todos los sentidos, desde el vestuario (más brillos, más pelucas, tacones) hasta la propuesta de personajes. Este proceso fue diferente, él era muy sarcástico; los ensayos eran divertidos y ahí conocí a fondo toda la ironía y el sarcasmo de Raúl Flores Canelo. Yo venía de una sociedad muy difícil, muy conservadora, muy religiosa, con una doble moral muy marcada. Fui educado en la religión católica con mucha profundidad, recalcitrante, donde la religión te marcaba la vida. En el Ballet Independiente vi que podía tener toda la libertad, que podía ser yo. Tuve muchas conversaciones con Raúl, de todo tipo, le preguntaba todo. Me di cuenta de la bisexualidad de Raúl Flores Canelo y pensé, “llegué al paraíso, al lugar indicado, al lugar correcto”. Todo se dio, la danza, los amigos, podía ser libre. Mi deseo era tener una compañía de puros hombres pero todos se burlaban de mí y me decían que era imposible. No tenía ninguna referencia del Teatro Kabuki, de Lindsay Kemp, ni de nada. Cuando se lo conté a Raúl me dijo, “tú estás loco, eso no se puede, estás loco”. Pero en uno de los concursos internos del *Ballet Independiente* gané con “Danza del mal amor”. Pero, Raúl me dijo, “qué bonita es tu danza de Samurais”, y le dije, “maestro eso es una danza de temática gay”. “No”, replicó (Flores Canelo), “estás loco, eso es lo que tú ves por la mente enferma que tienes”, siendo sarcástico. Eso me llevó a investigar y descubrí que dentro de la cultura Samurai hay mucha homosexualidad. Fue él quien me dijo, “siempre tienes que traer un condón dentro de la bolsa”. Es mi obligación mientras seas bailarín de mi compañía, advertirte, ponerte todo sobre la mesa. Raúl para mí era mi director, mi coreógrafo, mi maestro, mi padre; él me adoptó, tomó ese papel. Me enseñó a hacer las catrinas, me platicó muchas cosas de Guillermina Bravo, de las hermanas Orozco, de sus viajes. En su

casa descubrí la literatura, la música, las artes plásticas. Fue mi maestro en todo sentido.³⁷

2.3 *Estilos y corrientes escénicas*

A principios de los años setenta, comenzaron a surgir los llamados grupos independientes que tenían una diversidad de estilos y contenidos, así enriquecieron el universo de la danza contemporánea mexicana. Se caracterizaban por tener una gran fuerza, estar libres de prejuicios y mostraban nuevas formas de expresión. El ser independiente implicaba una liberación de protocolos, contar con una concepción muy personal y abrirte a la diversidad de conceptos. Estas agrupaciones tenían una posición de poca solvencia económica, por tanto, para ser reconocidos dentro del ámbito y conseguir funciones y espacios donde presentarse debieron recurrir a la exploración máxima de su imaginación y elaborar trabajos de alta calidad.

Los integrantes de los grupos independientes estaban en la búsqueda permanente de lenguajes innovadores y buscaban complementar su danza con otras disciplinas tales como el teatro, esto les permitió cobrar gran fuerza. Este momento de la danza estuvo caracterizado por la experimentación y los bailarines ahondaban en terrenos que enriquecieran el trabajo coreográfico y la expresión interpretativa. Las corrientes europeas de finales de los setenta, encabezada principalmente por Pina Bausch en Alemania, inyectaban un renovado vigor a la obra de los nuevos creadores en México, en este punto el teatro resultaba una guía clara, coherente y estructurada en las formas de expresión que era retomado por los creadores mexicanos.

Más tarde, en la década de los ochenta, se amplió la diversidad temática, conceptual y formal. Creció aún más la integración de agrupaciones independientes en la Ciudad de México y en el interior del país. En este punto hay que destacar que varias de estas compañías se fueron consolidando a través de todos estos años y, hasta hoy, continúan trabajando incansablemente.

En esa época, muchos de los jóvenes coreógrafos recurrían a la improvisación como método de composición, cuya materia prima eran los propios bailarines que aportaban con estas exploraciones frases de movimiento y material significativo sobre la primera idea del coreógrafo. Existían diferentes formas de creación, algunos proponían a sus intérpretes una estructura dramática clara, otros se apoyaban en la investigación o con trabajos de exploración y

³⁷ José Rivera Moya, entrevistado por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 27 de noviembre de 2018.

experimentación colectivos. Cabe señalar que, en algunos casos, los bailarines independientes han reconocido la influencia de sus antecesores y las contribuciones que dejaron huella en su carrera.³⁸ En relación a este tema, algunos bailarines y jóvenes coreógrafos se vieron favorecidos con el impulso que dio a la danza contemporánea, Amalia Hernández quien fue una de las mujeres más importantes de la danza en México. Ella invirtió en una idea que contribuyó en la formación de bailarines, era un plan de becas a Nueva York con todo pagado. Lidya Romero fue una de las bailarinas favorecidas de este plan y nos contó sobre ello:

Me parece muy importante mencionar a un personaje relevante de la danza en México, Amalia Hernández, que en mi historia particular puedo afirmar que contribuyó a mi crecimiento y perfeccionamiento profesional, así como al de varios colegas de la época, por su visión y la generosidad que tuvo para propiciar el desarrollo de una nueva generación de creadores de la danza a finales de la década de los 70's. Por eso le estaré eternamente agradecida por su magnificencia. Impulsó la danza contemporánea a nivel de conceptos y de ideas renovadoras que promovieron un avance sustentable. Invirtió en ese perfeccionamiento con mucho dinero. Inició un plan de becas a Nueva York con todo pagado, fui una de las favorecidas en varias ocasiones, por lo que le estaré eternamente agradecida. Gracias a eso, varios colegas también tuvieron la misma oportunidad de ir becados en varias ocasiones por largos períodos. A través de Amalia, la escuela de Laban llega a México con los mejores maestros, como Claudia Gitelman, Robert Small, Lyn Levine e innumerables maestros más. Tomábamos clases en la emblemática sede del Ballet Folklórico ubicado en la calle de Violeta esquina con Riva Palacio a finales de los años 70'. Y gracias a esas becas nos insertamos en la escuela de Nikolais en Nueva York, también con una conexión directa a la escuela de Laban.³⁹

En la década de los ochenta, Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Mark Morris y Louis Falco tomaron especial relevancia ya que marcaron significativamente el nuevo camino a seguir por los nuevos creadores y bailarines. Así se empezaba a dejar de lado a Martha Graham y su técnica ya que, para la época, parecía absurda y monstruosa. Los nuevos creadores querían despojarse de lo acartonado y abstracto prevaleciente en las compañías “grandes”. Además, en esta época los bailarines eran considerados una suerte de “pertenencias” de los directores de cada grupo, digamos que casi se les exigía dedicación exclusiva. Sin embargo, esta situación no se pudo sostener por mucho tiempo y tuvo que cambiar debido a que cada vez era más difícil mantener un proyecto grupal estable sin ningún sostén económico permanente. A partir de aquí se

³⁸ Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. Óp. cit., pp. 489-497.

³⁹ Lidya Romero, entrevistada Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 26 de enero de 2019.

comienza a trabajar por proyecto y cada coreógrafo planteaba de manera personal su línea, estilo o tendencia a seguir.⁴⁰

En este contexto nacen la danza-teatro y el posmodernismo en México. Ambos géneros ya eran explorados y existentes en otras latitudes, pero justo en esta época toman fuerza y solidez en el país y es lo que hoy se podría denominar el neo-expresionismo. Además, hubo una gran transformación en el lenguaje coreográfico rompiendo con la danza formal y atreviéndose a indagar en las emociones como nuevo aporte para el enriquecimiento coreográfico. Es un tiempo caracterizado por la irreverencia y el movimiento orgánico, en este punto el posmodernismo se apodera fuertemente del discurso de algunos coreógrafos donde la energía se encauza de tal manera que ya no se permite la homogeneidad interpretativa. Las pequeñas acciones en la danza requieren de intenciones más precisas y exige mayor atención del espectador. Es justo en este momento donde se perfila el nuevo rostro del bailarín mexicano que además de poseer una técnica depurada deberá ser un creador, un artista comprometido con su sociedad y su historia. Así, la danza se acerca a los lugares públicos, a la calle, a compartir con el público y convivir con él su experiencia; de este modo se intensifica la percepción y las fuerzas internas, el impacto directo y la intimidad con el espectador.⁴¹

Aquí resulta oportuno mencionar el surgimiento de una compañía latinoamericana que fue un parte-aguas de la escena de la danza contemporánea de esa época: “Danzahoy”. Esta compañía fue fundada por Adriana y Luz Urdaneta y Jacques Broquet (franco-mexicano), quienes reunieron por primera vez en Venezuela a diversos artistas nacionales y latinoamericanos. Este proyecto tenía como idea originaria desarrollar un lenguaje que identificara al grupo como latinoamericanos, además del intercambio de experiencias a nivel creativo y, también pedagógico, en conjunto con diferentes artistas de Latinoamérica. El debut de “Danzahoy” fue en Nueva York en 1983. Anna Kisselgof, una prestigiada crítica de danza, hizo mención a este hecho mencionando que era una compañía latinoamericana con un lenguaje fluido y distinto y un enfoque fuertemente orientado a reflejar el espíritu de Latinoamérica. En este marco, de la mano del impulso de “Danzahoy” a la danza latinoamericana, en 1990, se

⁴⁰ Margarita Tortajada Quiroz, “La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y los audaces”, *Casa del Tiempo*, No. 95/96, Vol. VIII, Época III (diciembre-enero de 2007), *Óp. cit.*, pp. 77.

⁴¹ Maya Ramos y Patricia Cardona (comps), *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología: Cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. *Óp. cit.*, pp. 480-484.

organizó por primera vez el “I Congreso Latinoamericano de Danza Contemporánea” y, dos años más tarde, el “II Congreso”.

La importancia que tiene en México la compañía Danzahoy radica en el hecho de que varios bailarines mexicanos de la década de los 80´ formaron parte de esta compañía y, más tarde, crearon sus propias compañías independientes en el país tomando como referente aquella experiencia y aprendizaje durante su permanencia en Danzahoy. Entre ellos podemos mencionar a Marcela Aguilar, bailarina y coreógrafa quien formó parte de la primera generación, Javier Romero (Tábula Rasa), Beatriz Madrid (Fóramen M Ballet), Víctor Ruiz y Claudia Lavista (Delfos).⁴²

Además de considerar a Danzahoy como un referente extranjero para la danza mexicana de las últimas décadas, es pertinente retomar algunos puntos de vista que se tienen de la Danza Contemporánea en otros países de Latinoamérica. Esto con el fin de observar similitudes y diferencias entre las concepciones de la danza en los países, así como de las necesidades de expresión con los movimientos y tendencias, del pensamiento y posturas durante el tiempo de transición al nuevo siglo.

Para comenzar veamos lo que Claudia Mallarino Flores expresa en su texto “La danza Contemporánea en el transmilenio”⁴³, sobre la percepción de la danza contemporánea en Colombia. Según la autora, el lenguaje de movimiento es la manera de comunicar y definir el discurso de expresión, mediante el cual se permite la interpretación del mundo no de manera racional, sino por la capacidad simbólica del movimiento. La intención de las propuestas es trazar una línea de comunicación con el otro con una interacción corporal, pero que no sea sólo realizada con destreza técnica, sino que ofrezca una significación, una actitud, una manera de pensar, de dar una voz del mundo o del entorno. En este momento de transición de un milenio al otro la danza contemporánea se podría entender como una tendencia o intención de transformar con las diferentes técnicas o estilos dancísticos la gestación de discursos propios, metáforas, ficciones o narrativas específicas.

⁴² Anna Kisselgoff, “Dance: Danzahoy from Venezuela”, *The New York Times*. Miércoles 16 de febrero de 1983. Disponible en la dirección de internet: <https://www.nytimes.com/1983/02/16/arts/dance-danzahoy-from-venezuela.html?smid=fb-share&fbclid=IwAR21xbVK3YYP3IBXWUC8Yh9WZjc2UyRNJA9nZIUnA15CLzgIGRpCb-YMiPI>.

⁴³ Claudia Mallarino Flórez, “La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica”, *Revista Científica Guillermo de Ockham*, Vol. 6, No. 1 (junio de 2008), p. 119.

El creador contemporáneo, más que otros creadores del lenguaje clásico o moderno, es un investigador, que no se diferencia ni asume un papel preponderante en el proceso creativo porque tiene la certeza de que es parte de un grupo cuyos intereses y aspiraciones determinan un hacer artístico colectivo. No se reduce su labor a generar procesos de imitación de un lenguaje válido por pertenecer al sujeto líder, su acción social consiste en favorecer la elaboración de espacios de construcción de lenguajes simbólicos que identifiquen al grupo en que interactúa para evitar conservar la costumbre de prestar palabras de otras culturas y empezar a edificar lenguajes emancipatorios que nos permitan como colombianos hacer oír nuestra voz y dejar de ser siempre aquellos que escuchan.⁴⁴

A través de estas propuestas se proponen nuevas estéticas y nuevos valores que revelan los diferentes sentires y posturas de cada uno de los intérpretes. La danza contemporánea observa e interpreta los diferentes escenarios de la vida del ser humano y nos hace sentir algo con sus mensajes de elogio o de condena. Pero también hay dos aspectos importantes a considerar: la Técnica y la Tendencia.

La danza contemporánea es *tendencia*, porque es una forma de pensar, una postura, una disposición, una actitud. Con una serie de significados y un discurso corporal que crea metáforas visuales e imágenes estéticas nuevas. Con simbologías comunes al ser humano, con un proceso de investigación y exploración profundo en cuanto a la gramática, fraseos, cadencias, acentos, énfasis, etc. y semántica del movimiento, esto, en cuanto al sentido y significado del gesto corporal, dicho de otra manera, la dramaturgia.

Por otro lado, la técnica es un trabajo diario de constancia y disciplina al servicio de las funciones motoras. Se refiere al entrenamiento corporal que proporcionará las herramientas necesarias para desarrollar un lenguaje corporal que permitirá al artista su comunicación y su forma de interactuar con la sociedad y con el momento histórico en que vive. La técnica permitirá al bailarín desarrollar su vocabulario de características específicas para darle un sentido *semántico* al movimiento que transmitirá al público, siempre partiendo de una propuesta escénica y de la comprensión que la obra plantea. El protagonista se traza nuevas perspectivas y conceptos en su discurso y en la acción motora, además tiene objetivos y motivaciones artísticas pero los caminos que construye están definidos por la emoción, la intención, los intereses, sus necesidades y la imaginación que irrumpe en el acontecimiento escénico. Siguiendo a la autora, la danza contemporánea es un reflejo de la actualidad, es un arte social que, a partir de un

⁴⁴ *Ibíd.*

lenguaje propio, genera una construcción activa de su cultura sin la utilización de expresiones prestadas o ajenas. En la danza contemporánea los protagonistas se están ideando continuamente la realidad y por ello materializar las vivencias es llevar a definir y concretar toda la simbología de la existencia.⁴⁵

En Argentina, otro país importante para la danza en Latinoamérica, Analía Melgar realizó una investigación sobre las tendencias y modalidades de la danza, bajo el título de “Panorama de la danza en la Argentina, siglo XXI”. En este texto, la autora apunta que la danza contemporánea en Argentina, como en otros países de América Latina, es casi desconocida o rara vez tomada en cuenta para la sociedad en general, habitualmente otras manifestaciones artísticas como la música, la literatura o el cine, son más favorecidas. En cuanto a la danza, en general sólo se recuerdan algunas figuras del folklor como el Chúcaro y Norma Viola o del ballet como José Neglia y Norma Fontenla. También a algunas nuevas generaciones de bailarines que han logrado una proyección internacional como Julio Bocca, Eleonora Cassano y Maximiliano Guerra. Sin embargo, hay una gran cantidad de maestros, coreógrafos y bailarines que están en permanente actividad.

En la danza argentina, las tendencias artísticas son muchas, con diferencias estéticas y conceptuales y siempre controversiales. Las modalidades de producción también varían de acuerdo a diferentes aspectos como son los estilos, el ámbito oficial o el movimiento independiente. Además hay diferentes tipos de financiamiento y de formación académica, incluso hay diferencia entre las formaciones de la Capital y la provincia.

Las propuestas de danza contemporánea en la Argentina son diversas y contrastantes. Es frecuente la utilización de varias disciplinas como el teatro, el uso de la voz y, la incorporación de medios audiovisuales y experimentación con la música. Es un espacio en permanente renovación, donde trabajan tanto los coreógrafos más experimentados como los más jóvenes. La danza independiente es, en general, la más propositiva por su libertad creativa y posibilidad de mayor experimentación en sus proyectos. Cuenta con tiempos más prolongados para los procesos de creación sin estar sometidos a un lenguaje pre concebido o sujeto a un lenguaje estético dentro de los cánones tradicionales, el cual como se sabe es ideado para un público más amplio como es el caso de las compañías con apoyos institucionales.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 119-125.

En Argentina, en relación a la formación académica de un profesional dedicado a la danza, los últimos años son variables y un tanto fortuitos. Pero, la instrucción académica en sus inicios está más cobijada, es amplia y muy diversa en estilos, corrientes y técnicas, tanto en el ambiente público como privado. En la mayoría de los casos, la formación académica está más enfocada a la formación del intérprete que a la composición coreográfica. Con esto, podemos ver como en Argentina, igual que en otros países de América Latina, el panorama de la danza contemporánea se presenta próspero, complejo y contradictorio en algunos aspectos, pero muy apasionante, aunque no todos lo conozcan. Sin embargo, desde el punto de vista de Analía Melgar, falta trabajar más en políticas culturales y actividades que estén presentes desde la educación básica y que tengan relación con la corporalidad y el movimiento.⁴⁶

Para terminar el panorama de la danza contemporánea en Argentina, traemos las palabras y reflexiones de Óscar Araiz, considerado uno de los iniciadores de la danza contemporánea en este país. Él habla de la forma en que percibe a los bailarines y menciona algunos elementos significativos para entender la concepción del movimiento y la danza.

Las generalizaciones son traicioneras, pero en el bailarín hay una tendencia a una naturaleza intuitiva, no intelectual. La mayoría de los bailarines no son verbales, intelectuales ni racionales. Hay una cosa animal bellísima en ellos, que tiene que ver con la verdad, la honestidad, la sinceridad, el estar presente. La presencia del cuerpo. La danza ni fue ni va a ser. Está ahí, cuando usted la está viendo. Por eso hay un halo mágico que tiene que ver con la danza. Para que exista tiene que haber otro.⁴⁷

En cuanto a la danza contemporánea en Brasil, tomaremos algunos puntos de vista del texto de Mónica Dantas, titulado “De qué se hacen los bailarines de “aquellos...” creación coreográfica y formación de intérpretes en danza contemporánea”. Donde expone que plantearse la formación de bailarines hoy en día exige situarse en relación a la diversidad de estilos que existen de danza contemporánea en Brasil. Para la autora el objetivo de su investigación se sitúa en comprender de qué manera la participación del intérprete en la creación coreográfica se establece como uno de los principales elementos en su formación.

⁴⁶ Analía Melgar, “Panorama de la Danza en la Argentina, siglo XXI”, *Revista del CCC*, No. 13, (septiembre-diciembre de 2011).

⁴⁷ Gabriel Giubellino, “Óscar Araiz, la frase justa, la indicación precisa”, *Revista Anfibia* [Weblog] s. d. 2016. Disponible en la dirección de internet: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/oscar-araiz-la-frase-justa-la-indicacion-precisa>.

Según Dantas, a partir de los años 90, la idea de la danza escénica contemporánea comenzó a interactuar con otras disciplinas artísticas como el teatro, las artes visuales, el video, el cine. Con ello, se amplió la concepción del bailarín contemporáneo que comenzaba a actuar de manera diversa ante las múltiples propuestas interdisciplinarias de acuerdo a cada coreografía. Además, se estableció una modificación del rol del bailarín, ya que los coreógrafos se inclinaron por solicitar, además del virtuosismo técnico y los matices interpretativos, la participación de sus intérpretes en los procesos de creación. Los bailarines pasaron a ser co-creadores y no se limitaron a ser receptáculos de la voluntad del coreógrafo. Debían aprender a escuchar, a observar y a atravesar hacia el espectador la materia esencial que el coreógrafo quería proponer.

Estos nuevos papeles obligaron a considerar nuevos enfoques para la formación de los bailarines. Por lo tanto, el aprendizaje pasó por el estudio y la práctica de diferentes técnicas de danza y otras destrezas corporales y técnicas teatrales. El fin era que todos estos elementos se aplicaran en la colaboración y co-autoría de las diversas obras coreográficas en las que participaran. Algunas corrientes se inclinaron por la práctica de diferentes técnicas de movimiento y trabajo coreográfico diverso, porque afirmaban que esa práctica generaría cuerpos eclécticos.

Otro punto a considerar dentro del movimiento de la danza moderna, contemporánea y del ballet en Brasil es la dificultad y la serie de prejuicios con respecto a la práctica masculina de la danza, tal como ha sucedido en México. Algunos hombres bailarines tienen una formación teatral previa. Desarrollan un método de entrenamiento físico y vocal intenso que coloca al cuerpo en un estado de alerta incrementando la presencia escénica del intérprete.⁴⁸

Uno de los aspectos que me parecen más significativos para comprender cómo la participación en procesos de creación coreográfica puede convertirse en uno de los elementos centrales en la formación de intérpretes en danza contemporánea se refiere al hecho de que la creación coreográfica es un fenómeno altamente complejo, en la planificación, la investigación, la organización, la reflexión, una buena dosis de imaginación, fantasía, permeabilidad y la disponibilidad para aceptar las intervenciones del azar y sentir. Como dice Pareyson (1993), la creación artística presupone una actividad formativa, en la que la elaboración de la forma depende de la invención, al menos parcial, del propio modo de hacer. En danza y, más específicamente, en la danza presentada por los intérpretes el proceso de creación de la obra interroga a los bailarines, invocando sus pensamientos, sus acciones, sus

⁴⁸ Mónica Dantas, “De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea”, *Movimento*, Vol. XI, No. 2, (mayo-agosto de 2005), pp. 31-35.

recuerdos y su corporeidad, su modo de ser cuerpo y movimiento. En este proceso, los bailarines descubren otras maneras de trabajar el cuerpo en movimiento.⁴⁹

Otro país que presenta un desarrollo interesante de la danza contemporánea es Chile. Desde finales de la década de los sesenta se produjeron cambios, no sólo estéticos, hubo un movimiento hacia lo social y la danza salió a las calles. Con la llegada de Salvador Allende en la década del setenta, se tomaron una serie de iniciativas que buscaban renovar las manifestaciones artísticas. En la danza se implementó la especialidad de Profesor de Danza Infantil, que formaba maestros para “Escuelas Satélites” en barrios y poblaciones de Santiago. Comenzó la danza independiente que a pesar del golpe militar y la dictadura, sobreviven y marcan una importante influencia en las generaciones del nuevo milenio.⁵⁰

Por otra parte, Camila Jiménez, en su artículo “Una aproximación a la danza contemporánea en Chile”, percibe que en el nuevo milenio hay una corriente que ha tomado una forma “híbrida”, una combinación de lenguajes y conceptos que co-existen al mismo tiempo en un mundo globalizado y transcultural. Es decir, las nuevas reflexiones y propuestas empiezan a establecer distintos enfoques y valores estéticos, sociológicos y políticos en torno a nuevos métodos de producción para cada obra o puesta en escena.

A diferencia de lo que pasa hoy, en la danza chilena de los ochenta y noventa los intérpretes cumplían un rol pasivo, no eran intérpretes-autores con sus propias propuestas y toma de decisiones. En ese tiempo el bailarín debía ser un excelente ejecutante técnico y obedecer los requerimientos del coreógrafo tanto en forma como en contenido. Asimismo, la danza chilena estaba influenciada por el momento socio político del momento, la dictadura militar de Augusto Pinochet. Se estableció un estrecho vínculo entre arte y política. Digamos que en estas décadas la danza estaba enmarcada dentro de un arte más comprometido con una toma de conciencia ideológica, de agitación social y militancia política. Actualmente existe una paradoja al interior del movimiento de la danza contemporánea, mientras que se percibe rebelde, insubordinada e

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 53.

⁵⁰ Biblioteca Nacional de Chile (Chile), “*Danza independiente contemporánea*”, *La danza en Chile. Memoria Chilena*. Disponible en internet en la dirección: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94484.html>.

inquietante en su forma, es, también, conservadora en su formación disciplinaria, a veces suele reproducir modelos y se encierra en sí misma con respecto a ciertos códigos y métodos.⁵¹

Hasta aquí hemos observado que, si bien cada país vivió etapas socio políticas diferentes en las últimas décadas del Siglo XX, hay muchos aspectos y problemáticas comunes. Las manifestaciones artísticas se fortalecieron, surgieron nuevas propuestas de danza independiente y, en cuanto a los intérpretes durante el proceso de creación, además del virtuosismo técnico, su aportación como co-creadores sigue siendo un aspecto de rigor y exigencia de primer nivel. Además, se han incluido en la danza múltiples propuestas interdisciplinarias y se ha fomentado la autogestión en sus proyectos donde se recurre a diferentes tipos de financiamiento con el objetivo de perfeccionar y actualizar a los bailarines destacando las residencias artísticas, el sistema de becas e intercambios artísticos.

En conclusión, este capítulo nos ha mostrado cómo los fundadores e intérpretes de las compañías de danza Ballet Nacional de México, Ballet Teatro del Espacio y Ballet Independiente, que se desarrollaron a partir de la década de los setenta en México, tenían la necesidad de "reflexionar" en torno al trabajo al interior de sus escuelas. Observamos la manera en que la vinculación directa de los bailarines con la práctica profesional proporcionaba un descubrimiento mucho más directo acerca de la esencia del trabajo creativo, técnico y participativo. Además, pusimos atención en la manera en que la personalidad de quienes estaban al frente de las compañías atraía a los jóvenes postulantes quienes admiraban la experiencia de vida, su trayectoria profesional y el profundo conocimiento escénico que poseían los directores.

Sabemos que el trabajo en estas compañías dio lugar al fortalecimiento en la formación y desarrollo de nuevos proyectos en la danza de nuestro país que se desarrollaron durante las dos últimas décadas del Siglo XX. En algunos casos reconocen la influencia de sus antecesores y las contribuciones que dejaron huella en su carrera. O en el lado opuesto, con un nuevo camino a seguir se despojaron de lo acartonado y abstracto prevaleciente en las compañías "grandes".

⁵¹ Camila Jiménez, *Una aproximación a la danza contemporánea en Chile* [En línea] Disponible en internet en la dirección: <http://www.observatoriodanza.cl/danza/wp-content/uploads/Jime%CC%81nez-Camila.-Una-aproximacio%CC%81n-a-la-danza-contempor%CC%81nea-en-Chile.pdf>.

CAPÍTULO 3

La creación en la ejecución escénica

En los capítulos anteriores nos referimos al panorama de la danza contemporánea en México y pusimos énfasis en el lugar que ocuparon las compañías de danza contemporánea como espacios de formación. Vimos que estas compañías ofrecían a los bailarines una gama de opciones de preparación técnica y desarrollo artístico apoyadas en un entrenamiento intensivo y sistemático. Por su parte, la creación interpretativa quedó asociada al trabajo original realizado por los líderes de dichas compañías e íntimamente ligada a sus diferentes facetas personales y a las experiencias por las que transitaron durante la formación, la enseñanza y la práctica escénica. En ese contexto, el notable desempeño que alcanzaron sus intérpretes quedó registrado en la memoria colectiva dentro de un marco de referencia común, pero la enseñanza sistemática de la interpretación no fue incorporada a la formación del bailarín. En virtud de ello, este capítulo tiene como objetivo analizar algunos aspectos esenciales de la interpretación escénica con la intención de ofrecer algunos elementos que puedan contribuir a desarrollar una sensibilidad que comprometa el cuerpo completo del intérprete con los diferentes centros sensoriales; usar y dirigir de forma diferente el cuerpo y la energía para cambiar de un estado cotidiano a un estado creador; un cuerpo que esté vivo y presente en la escena.

Convengamos que el bailarín debe tener instrumentos para elaborar su presencia escénica. Las formas por sí solas no proyectan ni se sostienen a menos que el bailarín le transmita un sentido. Partamos del hecho de que el intérprete debe sentir lo que expresa, no importa cuántas veces lo haga o con qué tipo de propuestas coreográficas estilos y corrientes, esa emoción la podrá experimentar siempre que sea necesario. El intérprete se aboca a construir un instrumento físico, mental y sensible, el cual está preparado para reproducir los resultados del trabajo creador de sus emociones. Para sustentar este argumento, se ha realizado una exploración de tipo cualitativo mediante entrevistas a intérpretes de larga y mediana trayectoria escénica en tres ámbitos artísticos específicos: la danza contemporánea, el teatro y la música. El análisis de dichas entrevistas brinda evidencias para reforzar el argumento expuesto a través de los diferentes autores citados a lo largo de esta tesis. A su vez, las narrativas de los artistas entrevistados nos revelan su condición de referentes vivos, activos e inmediatos a la realidad

artística y a sus actividades escénicas que es necesario reconstruir para entender la sensibilidad que requiere la creación artística.

Por otro lado, este capítulo brinda la oportunidad de reflexionar acerca de la importancia que tiene la formación de un bailarín-intérprete. Así, podremos visualizar algunos interrogantes con respecto al lugar que ocupa dentro de la formación en la danza contemporánea esta nomenclatura “Interpretación”/Dramaturgia del bailarín: En nuestra época ¿qué significa ser un bailarín-intérprete? ¿El bailarín-intérprete simboliza, materializa la idea del coreógrafo aun cuando la propuesta sea abstracta y con un discurso puramente formal? ¿Cómo abordar, entonces, ese proceso de aprendizaje con los intérpretes? ¿Cómo hacer consciente lo inconsciente y viceversa?

3.1 Descubrimiento y exploración interpretativa

En principio, trataremos de indagar en el proceso reflexivo por el que el bailarín-intérprete debe transitar alrededor de su tema y en el análisis de su proceso de ejecución práctica. La danza es una experiencia efímera y fugaz, su materia prima se encuentra en el período de ensayos que es el momento donde se exploran y articulan las propuestas, intuiciones y percepciones creativas. Es ahí donde se descubren todas las posibilidades o dificultades que se plantean en la propuesta coreográfica a desarrollar para la evolución creativa del intérprete. Ahí también, se establece una mística y un compromiso sobre el trabajo cotidiano y continuo.

Un intérprete debe sentir lo que expresa; esa emoción la podrá experimentar siempre que sea necesario, no importa cuántas veces lo haga. Lo importante es trabajar con absoluta conciencia y en forma concreta hacia el objetivo que se requiere. Cuando dicho objetivo está bien definido, se puede adquirir rápidamente un estado interior sólido y correcto. Con frecuencia el objetivo existe subconscientemente y es alcanzado sin el conocimiento o deseo expreso del intérprete. En estos casos se dice que existe un instinto, una intuición natural. Esta idea acerca del objetivo definido la expresa claramente la cantante *Margie Bermejo* cuando nos dice:

Para mí, interpretar es encontrar una vía de expresión que me permita hacer mía una canción, la música, para decir lo que quiero expresar y darle un sello personal. No lo

pienso, cuando llega a mí, lo voy a hacer como a mí me gusta, como yo lo entiendo y como sale de mi ser. Lo hago mío para poder transmitir.⁵²

No obstante, se podrá alcanzar *la inspiración* en un estado de absoluta conciencia permitiéndonos interpretar con fidelidad, coherencia y en unísono con el concepto o la idea. El resultado es que por un lado surgen sentimientos y, por otro, fluye naturalmente esa vida interior. Se debe reflexionar con absoluta conciencia el sentido de las acciones o lenguaje de movimiento que se plantean para darles el espíritu y carácter que requieren. Con frecuencia, el intérprete creador siente su propia vida en lo que está interpretando; en su interpretación encuentra impresiones de su vida personal produciendo así una mágica metamorfosis. Asimismo, aprende a transitar por un ambiente de imaginación y creatividad espontánea. Se aboca a construir un instrumento físico, mental y sensible, particularmente dócil y preparado para reproducir los resultados del trabajo creador de sus emociones; es una combinación de mente, voluntad y sentimientos que movilizan su universo interno. Esta conjunción de fuerzas, energía, poder, emoción y pensamiento rigen y absorben el contenido espiritual del intérprete creador. Surge así un estado interior al que Stanislavsky llama “modo interno de creación”.⁵³

El “modo interno de la creación”, podría definirse como el principio fundamental que rige al bailarín-intérprete, en el cual debe saber qué hacer con su cuerpo y también debe estar presente con la mente. El bailarín-intérprete debe conjuntar estos dos elementos en la mirada, la dirección hacia dónde va y la razón del por qué y para qué de ese objetivo. No se limita a ejecutar una serie de pasos o secuencias de movimiento, está en permanente elaboración de sensaciones e imágenes con una energía llena de sentido. Su ejecución debe estar cargada de metáforas.⁵⁴ El joven bailarín /intérprete Luis Ortega, describe lo anterior como moldear la imaginación, la transformación de la idea, de una conciencia que penetra en uno mismo:

Durante el proceso, nuestra exigencia y el propio trabajo te va guiando para matizar, esculpir, moldear lo que imaginamos sobre el concepto inicial del coreógrafo y esa es la idea de la transformación camaleónica o tornasol. Pasar en un instante de un azul, a un amarillo, a un morado, ser brillante y opaco. No todos tenemos la cualidad de poder llegar tan fácilmente a la interpretación. Se necesita un trabajo consciente de desprendimiento de ti mismo. Lo siento como un proceso doloroso, como jugar al

⁵² Margie Bermejo, entrevistada por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 26 de Enero 2019.

⁵³ Constantin Stanislavsky, *Preparación del actor*, Buenos Aires: Psique, 1954, pp. 20-23, 265-269.

⁵⁴ Patricia Cardona, *Dramaturgia del bailarín cazador de mariposas*, México, D. F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2000, pp. 75-76.

abandono, que resulta muy provocador y donde encuentro sentido en mi hacer como intérprete. Me gusta pensar que la interpretación te da la posibilidad de encontrar algo o alguien dentro de tu propio ser, es un entretreído entre lo que eres y lo que piensas que pudieras ser.⁵⁵

Esta descripción sugiere algunos cuestionamientos: ¿cómo abordar con los intérpretes ese proceso de aprendizaje? ¿Cómo hacer consciente lo inconsciente y viceversa? Un coreógrafo debe tener la capacidad para descubrir los tesoros ocultos dentro de cada intérprete, así como la sensibilidad para visualizar el contenido y la intención de los movimientos ejecutados por sus bailarines para guiarlos hasta encontrar todas sus posibilidades expresivas. Una de las maneras de conseguir esto es lograr que el intérprete se observe a sí mismo. Explorar en los principios naturales que dan origen a la emoción y profundizar, luego, en el proceso por el cual las emociones se transforman en movimiento. Debe haber una relación entre motivación y movimiento, intención y lenguaje. No basta, entonces, moverse sólo con precisión, hay que significar el lenguaje. Hasta las danzas más técnicas o formales tienen una motivación. Podríamos tomar como ejemplo el aprendizaje que Luis Ortega tuvo junto a uno de los coreógrafos que le permitió encontrar la llave para conectar lo técnico con lo interpretativo.

Como profesional, sin duda la persona que vino a confrontarme, a incentivar me con retos, la que más me ha reconfortado y de quién he aprendido mucho ha sido Raúl Parrao. Fue la mejor y más grata locura que he vivido en la escena. Un trabajo muy profundo en el que no sólo fue la exigencia de la interpretación sino la articulación de lo técnico con lo interpretativo.⁵⁶

Asimismo, *Margie Bermejo* reconoce que su padre fue el que descubrió los tesoros ocultos dentro de ella y los principios que la llevaron a observarse a sí misma.

Mi padre, que fue intérprete, músico, guitarrista, maestro, es el único que me guió hacia la interpretación porque él, desde muy chica, me daba señales para que yo lo hiciera mejor, con palabras muy certeras. “Canta como Margie”, eran sus palabras. Y eso me ha servido para transmitirlo a mis alumnos, para mí misma que ahora sé cómo lo hago. Y encontré mi voz a través de las canciones de Marcial Alejandro, encontré un compositor que decía lo que yo quería decir y un lenguaje que me interesa.⁵⁷

⁵⁵ Luis Ortega, entrevistado por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 23 de enero de 2019.

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Margie Bermejo, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

También, la actriz *Luisa Huertas* encontró en varios directores la posibilidad de explorar los principios naturales que dan origen a la emoción y profundizar luego, en el proceso por el cual las emociones se transforman:

Tuve la fortuna de ser estudiante de Héctor Mendoza, lo que más me inculcó fue el rigor y la disciplina. Los directores que confían mucho en lo que hace el actor, y cada uno a su manera, son Luis de Tavira, Mario Espinosa o Enrique Singer, con quién fue una delicia trabajar en su forma de guiar y de cuidar los más ínfimos detalles. Ellos te orientan, te permiten analizar, descubrir diferentes cosas de los personajes.⁵⁸

Por su parte, el joven actor Carlos Oropeza hace referencia a sus maestros/directores que lo guiaron para descubrir la relación entre motivación, movimiento, intención y significar el lenguaje:

Alicia Martínez y su trabajo de máscaras, con quién estuve en un proceso muy largo. Adam Guevara (1941-2012), con quién hicimos el último montaje antes de su muerte. Yo pertenezco a la ENAT (Escuela Nacional de Teatro), y el proceso en la escuela fue excepcional como pocos. El examen de titulación con Ricardo Ramírez Carnero fue un privilegio. Arif Ovalle, que por él tengo una pasión por moverme.⁵⁹

La conjunción entre la razón y las emociones es el estado ideal es, en cierto modo, lo que propone Héctor Mendoza en su libro *Creator principium*: “no debe prevalecer la emotividad o las emociones fáciles, es necesario ir a la razón y cuando se ha reflexionado debidamente sobre el significado de ese sentimiento hay que volver a la emoción”⁶⁰. En su trabajo, Mendoza plantea algunos acercamientos con Denis Diderot (1713-1784) quién afirmaba que un artista es un observador de la Naturaleza en todas sus manifestaciones, es un espectador permanente del mundo físico, intelectual y espiritual. Además, el artista se sumerge en la observación de sí mismo para recrear una realidad cotidiana o una ilusión con naturalidad artística. Al conocer los signos internos de sus sentimientos, adquiere la capacidad de apropiarse para imitarlos y proyectarlos al público. Diderot contrapone al actor instintivo con el actor consciente y reflexivo que tiene el control sobre sus acciones y actitudes.⁶¹ Tal como explica Carlos Oropeza, cuando

⁵⁸ Luisa Huertas, entrevistada por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 6 de Febrero 2019.

⁵⁹ Carlos Oropeza, entrevistado por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 6 de Febrero 2019.

⁶⁰ Héctor Mendoza, *Creator principium*, Ciudad de México: CNCA-INBA-CITRU, 1996, p. 12.

⁶¹ Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, Ciudad de México: Editorial Fontamara, 1994, pp. 12-14.

habla de su manera de abordar los personajes a través de la reflexión, investigación y observación:

La manera en que más he aprendido, o que más me ha enseñado a interpretar, no es precisamente con buscar directamente, sino con generar entornos fértiles para que las cosas lleguen. Es lo que hago con los personajes, investigar, observar, platicar sobre los hechos, dejar que los temas se vayan desarrollando y que lleguen las cosas naturalmente. La vida que tiene algo que enseñarme en un momento particular. Y la interpretación es la excusa perfecta para la pregnancia de esto.⁶²

El impulso hacia el movimiento puede surgir de la fuente más sutil, puede ser de una gran fragilidad en su origen, aunque lo suficientemente fuerte como para que algo suceda. Es la conciencia de la eficacia del pequeño movimiento con una motivación. Deben verse las etapas intermedias y la cesación gradual del suceso por muy breves que éstas sean, para que podamos creerle y leer el mensaje. El hábito de pensar y actuar en términos de movimiento, hace que generalmente se reaccione con extrema rapidez, omitiendo las etapas intermedias, expresando sólo el hecho consumado. Esta idea se podría comparar con la rapidez con la que una persona habla mezclando las palabras, tropezando en cada frase, sin matices, sin pausas y haciendo incomprendible lo que quiere expresar. Cuando el bailarín comprende la significación de un sentimiento, ve y siente una unidad. Es decir, su cuerpo está en equilibrio con su emoción. Éste es un reto con el que vivirá durante toda su vida profesional, siempre habrá algo más que aprender en cada nuevo papel y en cada coreografía.⁶³

Otro elemento imprescindible es la energía, que se podría definir como la congregación de las fuerzas físicas, psíquicas e intelectuales frente a un obstáculo o una dificultad. En algunos países orientales, los actores transforman la energía en comunicación. El modo en que se puede manipular la energía hace que el actor permita al espectador tener una percepción distinta del cuerpo, del tiempo y del espacio. Es el principio de las fuerzas opuestas, donde hay oposición hay vida. Es la manera en que se manipula la energía corporal. La oposición entre el peso de la pelvis que nos jala hacia abajo y la espina dorsal que nos empuja hacia arriba y nos mantiene erguidos. Relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de la velocidad y los ritmos; ésta es una de las tres leyes que existen en el teatro oriental.

⁶² Carlos Oropeza, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

⁶³ Doris Humphrey, *La Composición en la danza*, Ciudad de México: Dirección General de Difusión Cultural, 1981, pp. 129-133.

Esa relación peso-equilibrio, compuesta por una serie de tensiones que son utilizadas para impedir la caída, es un elemento que se encuentra en la representación escénica tanto en la danza oriental como en la occidental del mundo. Es una forma de resaltar la presencia del actor, de establecer un estado de energía suspendida y contenida para controlar las dos fuerzas opuestas que actúan para mantener el equilibrio, por un lado las caderas y las piernas hacia abajo y el tronco que involucra la columna vertebral, hacia arriba.

En el Teatro Noh⁶⁴ el actor oriental maneja su cuerpo con “*las tres leyes*”. Se habla de *energía en el espacio o energía en el tiempo* (1ª ley) que quiere decir que el actor, por un lado proyecta una cantidad de su energía en el espacio y, por el otro, retiene más del doble en sí mismo. También está *la ley de oposición* (2ª ley), es la base sobre la cual el actor oriental construye y desenvuelve sus acciones. El actor chino, por ejemplo, comienza su acción en dirección contraria a la que se va a dirigir, es decir, si va a ir a la izquierda comienza a andar hacia la derecha e inesperadamente gira hacia la dirección opuesta. Por último, está *la ley de no coherencia-coherente* que es la 3ª ley. Ésta, podría definirse como una práctica extra-cotidiana donde el cuerpo adopta posiciones de gran dificultad con un gran despliegue de energía, con ello

⁶⁴ Motokiyo Zeami (1363-1443 d.C.) fue el creador del teatro noh. Fundió dos estilos previos de representación: el sarugaku (literalmente, “*música del simio*”) era un entretenimiento popular que hacía uso de los trucos, la comedia y la acrobacia. El dengaku (“*música del campo*”) se originó a partir de los cantos y las danzas celebrados como parte de los ritos agrícolas. Conforme surgió este nuevo arte, hace seiscientos años, el maestro japonés de noh Zeami, refinó el contenido, el estilo escénico y las técnicas de actuación. Para hacer llegar sus conocimientos a las siguientes generaciones de actores escribió varios tratados. Éstos eran transmitidos secretamente dentro de las familias del teatro noh. No fue sino hasta 1908 cuando la información estuvo a disposición del público en general, cuando apareció accidentalmente una colección de escritos en una librería de segunda mano. Aunque los libros de Zeami fueron escritos cientos de años atrás, sus ideas resultan fascinantes y totalmente relevantes para los actores modernos (y occidentales). A pesar de que las representaciones del teatro japonés son excesivamente estilizadas, muchos de sus convencionalismos se basan, en realidad, en una aguda observación de los patrones de la naturaleza. En el teatro japonés toda interpretación se construye absolutamente a partir del exterior. El actor se aprende los movimientos de la obra como si fuera la coreografía de un montaje dancístico. Cada paso, cada giro de la cabeza y cada gesto emocional están determinados por la tradición. Incluso la entonación vocal exacta está codificada y tiene que aprenderse como parte del libreto. Estas formas físicas y vocales se llaman *kata*. No existe la improvisación; un actor principiante copia de manera exacta a su maestro para aprenderse las *kata* del papel que se le ha dado. Una vez que están perfectamente dominadas (y sólo entonces) se puede permitir que el actor le dé un toque personal a su actuación. Pero esto sólo sería una cuestión de matiz o de sutil coloración de las *kata* existentes, no la creación de una interpretación enteramente nueva. Las obras Noh se dividen generalmente en dos partes. Un breve “intervalo” entre los actos permite que el actor principal tenga tiempo de entrar a camerinos para cambiarse de vestuario. Durante este “intervalo” un actor cómico de kyogen sale frecuentemente a escena y explica la historia entera al público. Cfr. Yoshi Oida, *El actor invisible*. Ciudad de México: Ediciones El Milagro, 2012, pp. 63-64, 109-110.

logrará otras potencialidades y a través de la práctica continua lo llevará a lograr una presencia física y expresiva que se percibirá como una forma muy natural y espontánea.⁶⁵

La esencia de la escena radica en el poder que ésta nos confiere para aclarar nuestro mundo y conectarnos con otros que no son el nuestro. No se trata de obedecer órdenes dadas desde el exterior, sino de una convicción interior, donde todo el ser está involucrado, es un cúmulo de experiencias en las que algunas permanecen ocultas. Se deben asumir las consecuencias de lo que uno revela. Ahondar en sí mismo, seriedad y respeto frente a este trabajo, esto nos hará encontrar un sentido que nos ubique socialmente frente a los otros. Cada momento en la escena es único y podría ser el último, es el legado que se deja a los demás y al espectador.⁶⁶ La seriedad, el respeto, la disciplina es el componente primordial en la trayectoria escénica de Luisa Huertas. Ella se involucra en cada personaje y siempre está abierta a descubrir algo diferente o nuevo con cada observación:

Estoy inmensamente agradecida con todos y cada uno de los directores con los que he trabajado, me han dado la idea de lo que buscaban, ninguno me impuso su manera. Soy una actriz disciplinada y si sigo al director. Me gusta ser dirigida, el ojo exterior que ve lo que hago, me ayuda a corregir, mejorar, a diferenciarlo de “Luisa”, de mí misma, o de otros personajes. Ellos te orientan, te permiten analizar, descubrir diferentes cosas de los personajes. Los directores inteligentes, sabios y seguros de lo que están haciendo, confían mucho en el actor y saben que quién mejor conoce al personaje es el actor. El actor que aspira a ser creador sabe que tiene que ser independiente del director, que no puede esperar a llegar al ensayo para ver qué va a hacer o qué le van a marcar, tiene que trabajar en casa, imaginar.⁶⁷

En este momento, consideramos importante hacer una cierta afirmación o cuestionamiento que puede resultar contradictorio sobre todo en el mundo occidental: ¿Podría existir un nivel en el arte del actor en el que éste esté vivo, presente, pero sin representar nada o significar nada? “Estar fuertemente presente” y no representar nada, es un *oxymoron*, una contradicción. Moriaki Watanabe lo define de este modo: un actor que representa su propia ausencia, el actor de la presencia pura. Se trata de una figura del teatro japonés. En el teatro Noh, en el Kabuki y en el Kyogen, Watanabe identifica una figura intermedia que parece agotar la figura del actor; su identidad real y su identidad ficticia, el segundo actor, el *waki*, representa su propio no ser, es

⁶⁵ Eugenio Barba, *Más allá de las islas flotantes*, Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta UAM, 1986, pp. 185-192.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Luisa Huertas, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

decir, su “ausencia” de la acción. Éste utiliza una compleja técnica extra-cotidiana del cuerpo para hacer notar su capacidad de no expresar. Esto sucede en los momentos finales del Noh cuando el personaje principal debe desaparecer. Podría llamarse el estado puro, el nivel pre-expresivo. También los *kokken*, los hombres vestidos de negro que en el teatro Noh y en el Kabuki asisten al actor en escena, están llamados a “recitar la ausencia”. Su presencia no expresa ni representa, se conecta directamente con las fuentes de energía del actor; dicen los expertos que es más difícil ser un *kokken* que actor.⁶⁸

Esto adquiere una gran fuerza y significación, porque conectarse con las fuentes de energía del otro es casi como absorber y tomar su energía para potenciar esa “no presencia” y, utilizar complejas técnicas extra-cotidianas para “no expresar”, es una labor casi desconocida para el mundo occidental. Pero, finalmente, es un manejo de la energía para interpretar la “no presencia” y termina siendo una interpretación de esa presencia que ya no está. La contribución que hace sobre este tema Yoshi Oida⁶⁹ (actor, director y escritor formado en las técnicas corporales y espirituales del Japón, quien, además, trabajó con Peter Brook por muchos años y fue uno de sus actores principales) es muy valiosa y nos ayudará a reflexionar acerca de la toma de conciencia de las acciones y sus sensaciones en el momento de actuar, tales como unificar el cuerpo, la emoción y la presencia y que cada uno descubra lo que pueda suceder

Mostrar la luna (Teatro Kabuki). Si en una escena, un actor hace el gesto de mostrar la luna, el público se detendrá en su gesto y pensará: “Qué bello lo que hace, ese movimiento de manos, esa delicadeza de los dedos”. Otro actor hará el mismo gesto pero el público dirá: “No recuerdo cómo se movió, ni cómo fue su movimiento, pero vi la luna”. Si muestro la luna, y si actúo bien, el público no percibirá mi existencia, verá aparecer en escena un mundo que no se ve con los ojos. En general, captamos nuestra vida cotidiana mediante el pensamiento y la imaginación, si nos damos tiempo para saborear cada momento, la participación de nuestro cuerpo en nuestras acciones, eso nos ayudará mucho en el escenario.⁷⁰

Todos los actores se comportan como ninjas. El poder del ninja no apunta a la magia, sino al trabajo que logra en su cuerpo. Para desaparecer, se debe fijar unas metas distintas de las del teatro clásico, en el cual el trabajo con el cuerpo consiste en mostrar el virtuosismo del movimiento. Debe buscar una utilización del cuerpo para manifestar lo que es imperceptible en

⁶⁸ Eugenio Barba, *Óp. cit.*, pp. 205-206.

⁶⁹ Yoshi Oida, *El actor invisible*, *Óp. cit.*, pp. 9-10.

⁷⁰ Carol Müller, *El training del actor*, Ciudad de México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y fomento Editorial, 2007, pp. 93-96.

la vida cotidiana e inexistente en el escenario. Este trabajo no es mágico, sino técnico. La primera etapa consistirá en limpiar al cuerpo de los malos hábitos adquiridos desde el nacimiento. Al fijarse en el trabajo corporal, poco a poco se obtendrán un pensamiento y una emoción libres.⁷¹

Con este telón de fondo, ahora ponemos la mirada en lo que la bailarina, coreógrafa y cineasta Yvonne Rainer, desde otra perspectiva, postuló, relacionado con la idea de que el ser humano es expresivo en sí mismo y no necesita de toda una transformación dramática o psicológica para comunicar algo. Yvonne Rainer es originaria de San Francisco, California y, a mediados de los años 50's llegó a vivir a la ciudad de Nueva York. Cuando entró en contacto con Martha Graham y Merce Cunningham tuvo su primer encuentro con una forma nueva de expresión a través del cuerpo y del movimiento. Más tarde, con una gran influencia de Twyla Tharp, Lucinda Childs o Joan Jonas, comenzó a crear un arte performático minimalista recurriendo a una exploración personal en la repetición de frases de movimiento que se transformaban en secuencias casi hipnóticas.⁷²

Durante los años sesenta, Rainer propuso una forma de trabajo escénico en el cual el objetivo era no transmitir ningún mensaje al público y evitar cualquier pensamiento que impregne una idea. Dentro de su postura se negó a darle placer al espectador, rompiendo así con el estereotipo de “bailarín”. Planteó la idea de que el ser humano es expresivo en sí mismo y no necesita de toda una transformación dramática o psicológica para comunicar algo, es decir, el cuerpo se significa por sí mismo. Rainer manifestó una postura por medio de un trabajo de proceso intelectual. Pero esto, finalmente, se convirtió en una acción política que terminó significando todo por la energía que manejaba, la conciencia corporal y la percepción espacial. Es el minimalismo llevado a la danza y su búsqueda por desligarse del espectáculo. El “Manifiesto del No”, escrito en 1965, le sirvió a Rainer como un instrumento trascendental para desmitificar a la danza como espectáculo. Su idea era crear una escena neutral en donde no se involucrara al espectador, en donde “el movimiento no representara nada más que movimiento” y la naturaleza de la obra se centrara en la presencia objetiva del ser humano en escena.⁷³

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² Jacques Baril, *Óp. cit.*, pp. 266-267.

⁷³ *Ibíd.*

“No al espectáculo,
no al virtuosismo,
no a las transformaciones, a la magia y al hacer creer.
No al glamour y la trascendencia de la imagen de la estrella,
no a lo heroico,
no a lo anti heroico,
no a la imáginería basura,
no a la implicación del intérprete o del espectador.
No al estilo,
no al amaneramiento,
no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete,
no a la excentricidad,
no a conmover o ser conmovido”⁷⁴

Rainer también experimentó con el performance y más tarde con el cine y de esta forma evidencia su “libertad” para incursionar con otras disciplinas y llevar la crítica a otros campos donde abordó cuestiones políticas y sociales como la perspectiva de género, la vida urbana, el feminismo, etc. El día de hoy las obras de Yvonne Rainer, al menos sus coreografías con el Trio A de *The Mind is a muscle*⁷⁵, se han vuelto objeto de análisis y estudio, y sus trabajos se convirtieron en leyenda.⁷⁶

3.2 Significados de la interpretación en la Danza Contemporánea

Atendiendo el hecho de la necesidad de una reflexión en torno a la creación interpretativa de los bailarines, es necesario preguntarnos, actualmente ¿qué significa ser un bailarín-intérprete? Podríamos decir que el significado que tiene ser un bailarín-intérprete lo establece uno mismo.

⁷⁴<http://vikakleiman.blogspot.com/2009/02/el-manifiesto-del-no-de-yvonne-rainer.html>

⁷⁵ NOWNESS (s.d.), *Choreographer Yvonne Rainer's August 1978 performance of 'Trio A (The Mind is a Muscle, Part I)*, [Post Facebook] 18 de enero de 2018. Disponible en internet en la dirección: <https://www.facebook.com/nowness/videos/10156262187292454/?v=10156262187292454>

⁷⁶ Jaques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y Política*, [PDF] Santiago: Centro de Estudios Visuales de Chile, 2002. Disponible en internet en la dirección: <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/jul/4.pdf>

Es el interés personal y el que cada día nos sorprenda el trabajo de colegas que están en permanente búsqueda, obstinación y audacia para trabajar de la mañana a la noche aunque parezca que, de ese esfuerzo, no surge ningún producto beneficioso. Este grupo de artistas, igual a lo que sucede en muchos otros espacios profesionales en nuestro país, trabaja más de lo que el mercado demanda, pero con una gran convicción y compromiso de vida que tiene lugar en un ambiente restringido y adverso.

En principio, podemos decir que el intérprete es quién decide sus propias reglas y las lleva hasta el fondo de su cometido. Decide con qué herramientas se expresa o expresará. Trabaja en el desarrollo de éstas componiéndolas, variándolas y descomponiéndolas. Modela su energía de forma precisa sabiendo hasta dónde puede ir y en qué punto detenerse. Puede explotar la disciplina técnica y la innovación en su proceso creativo para revelar su mundo interior, sus sueños o las metáforas latentes en sus pensamientos. Sus métodos de búsqueda son múltiples, el resultado es incierto y diferente para cada intérprete.

Hoy, existen infinidad de propuestas coreográficas con estilos y corrientes diferentes que van desde las convencionales hasta las más innovadoras y que transforman la escena con diferentes conceptos. Pero, en este abanico tan amplio de posibilidades artísticas, cabe preguntarse ¿qué sucede con el bailarín-intérprete como traductor de las ideas y lenguaje del coreógrafo? ¿Se requiere de un conocimiento previo del estilo del coreógrafo y de una motivación de las acciones o secuencias de movimiento propuestas previamente?

Paradójicamente, hay que considerar que es una realidad que la escena de la danza está llena de cuerpos que se mueven magistralmente pero, al cabo de un momento, se percibe una propuesta vacía, carente de un propósito claro, cargada de discursos abstractos poco sustentados que toman referencias de las tendencias en otras latitudes, con poca investigación y exploración al interior de su equipo de trabajo. En este sentido, se puede observar la carente valoración que se hace de la importancia que tiene darle una significación a la idea que se quiera desarrollar en el montaje coreográfico, ya sea abstracta o realista. En general, se percibe poca disposición a entregarse a explorar en diferentes universos, ya sea con un estilo convencional o muy vanguardista. Hacer ejercicios o formas de movimiento novedosas o atractivas no significa

conocer la geografía del cuerpo. En realidad la fisicalidad conlleva una conciencia activa. Cada detalle corporal, hasta el más mínimo, corresponde a una realidad interna diferente.⁷⁷

En este punto, podemos afirmar que el bailarín-intérprete simboliza, materializa la idea del coreógrafo aun cuando la propuesta sea abstracta y se desarrolle con un discurso puramente formal. Es quién funde la idea con el movimiento y lo transforma en una metáfora poética. Es lo que llamamos la “dramaturgia del bailarín” que en el movimiento despierta evocaciones y lazos que le ayudan a construir imágenes. El trabajo con imágenes prepara el terreno para las emociones. Casi siempre, en la danza contemporánea se parte de imágenes metafóricas u otras motivaciones, esto le da el significado esencial a la interpretación del ejecutante que se deja llevar por la imagen poética.⁷⁸ Además de lo anterior, se trabaja con los cambios de dinámica, que son otro componente muy importante que permite darle contraste e intensidad a cada acción. Los cambios de dinámica brindan un impulso nuevo al movimiento cuando éste es ejecutado con absoluta precisión, proporcionando claridad a la intención. Lidya Romero, quien es maestra, coreógrafa y bailarina/intérprete, centra la importancia que tiene la metáfora poética, el trabajo con imágenes y la percepción para incentivar la búsqueda en la interpretación:

Una persona que está implicada dentro del trabajo de la interpretación está en el mundo de la percepción, son los estímulos que te llegan del exterior de un modo exacerbado, relacionándonos a través de los sentidos. Una de nuestras tareas con los estudiantes debe ser, enseñarles a concientizar esos sentidos en la vida cotidiana, la permeabilidad del exterior a través de tus membranas sensitivas hacia el interior.⁷⁹

Como se mencionó arriba, las fuerzas opuestas que se utilizan en la escena dan como resultado una serie de movimientos complejos pero que muchas veces se muestran en un estado simple y compacto. Esto es la consecuencia del manejo la energía como un principio básico de las oposiciones, con frecuencia se trabaja con la energía en contención y esto genera que se intensifiquen las tensiones. Lo cual quiere decir que mientras una fuerza empuja a la acción, otra la retiene; esto implica conservar la energía en estado latente. El cuerpo del intérprete, aún en la inmovilidad, está presente, activo, vivo; está bailando dentro de sí mismo. El movimiento se convierte en una metáfora donde el bailarín-intérprete persigue una imagen o una idea, debe percibir diferentes sensaciones en esa búsqueda donde la imagen es un punto de referencia. En la

⁷⁷ Yoshi Oida, *El actor invisible*, *Óp. cit.*, p. 41.

⁷⁸ Patricia Cardona, *Dramaturgia del bailarín cazador de mariposas*, *Óp. cit.*, pp. 49-53.

⁷⁹ Lidya Romero, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

entrevista con el pianista, coreógrafo y bailarín/intérprete *Duane Cochran*, encontramos varios aspectos que se relacionan con la idea de perseguir una imagen, sobre el movimiento y cómo enriquecer su ejecución al piano con una conciencia y análisis de varios aspectos de la obra que interpreta:

Desde niño, cuando empecé a tocar, siempre tuve imágenes en mi cabeza. Sobre todo de seres humanos en movimiento. Eso es algo que generalmente un músico no trabaja de esa manera. Pero para mí, la fuente de inspiración siempre fueron las imágenes, leer, ver artes plásticas, el cine y todo esto para perfeccionar la interpretación profundamente. Armaba mi propio guión mental en cada parte de la música. Considero que es igual para un actor o un bailarín. Como músico, pianista, siempre estoy interpretando obras ya hechas, a veces de siglos atrás, por eso siempre hago una investigación. Primero sobre el compositor: por qué escribió esa obra, qué sucedía en esa época, qué le pasaba a él en ese momento, para poder involucrarme más con la obra e integrarme a ella.⁸⁰

Aquí, podemos plantear cuáles son las condiciones necesarias para un desarrollo claro de la ejecución en la interpretación: la precisión con la que se ejecutan la acción y el trazo en el espacio; fijar puntos de partida y de resolución; los cambios de dirección exactos; la energía acumulada y retenida. El bailarín-intérprete debe comenzar a incorporar este proceso tan complejo desde las clases de técnica para que, a su vez, se entrene en la fuerza que adquiere la presencia de su cuerpo y la dirección de su mirada. Es sumamente importante trabajar con todos los elementos desde el inicio para que sea una tarea integrada a su entrenamiento cotidiano.

3.3 La interpretación como parte de la formación de un bailarín

Reflexionar acerca de la importancia de la formación de un bailarín-intérprete es necesario para poder brindar elementos de cómo desarrollar la interpretación en los bailarines. Para tal reflexión, nuestro punto de partida está basado en el hecho de que diferentes perfiles de ejecutantes que habiendo terminado sus estudios, se acercan a sus profesores o colegas a preguntarles cómo desarrollar algunos puntos de la interpretación y para hacerlo, muchas veces, requieren de mucha práctica. Esto es porque la escuela no les proporcionó todo los elementos que debían de asimilar para ello, además, muchas veces lo hacen en situaciones apremiantes que tienen como telón de fondo la necesidad de incorporarse al mercado laboral. Ante esto, habría

⁸⁰ Duane Cochran, entrevistado por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 2 de febrero de 2019.

que preguntarse ¿qué es lo que debe esperar un joven al entrar a una escuela donde la práctica de la danza se enseña en un formato de asignaturas divididas? En la mayoría de los casos el resultado será un ejecutante adiestrado. El tiempo que sus maestros le puedan brindar, más allá de enseñarle una técnica, estará limitado a las horas de clase sin posibilidad de mucha comunicación con quiénes les puedan transmitir su experiencia personal.

El principal postulado de esta tesis, es que la relación maestro/alumno, coreógrafos y bailarines, tendría que ser el espacio donde pudieran aprender y reflexionar juntos sobre las condiciones y los procedimientos de su arte. Es importante para establecer un vínculo de reciprocidad una experiencia viviente compartiendo con la avidez de saberes que demanda un estudiante, un intercambio que se transforme en propuestas, en correspondencia, que facilite la comprensión de todo lo que implica un proceso de trabajo de creatividad para asimilar lo aprendido. Tener la libertad de elegir frente a diferentes alternativas y la capacidad de realizar lo que se elige sin bloqueos materiales o psíquicos, o por falta de conocimientos técnicos. Es esencial que en los espacios de formación exista un debate y una reflexión constante entre maestro/alumno, coreógrafo/intérprete. Sobre las relaciones que se establecen entre maestro/alumno, coreógrafos y bailarines, *Lidya Romero* recuerda su experiencia en la escuela de Alwin Nikolais, donde tuvo la gran oportunidad de comprender lo importante que es establecer esos vínculos dentro de un proceso de trabajo creativo y reflexionar sobre los procedimientos y concepciones de su arte.

Conocí la escuela de Alwin Nikolais en Nueva York, también con una conexión directa a la escuela de Laban acercándonos a la idea de que la danza es un universo amplio y diverso que se relaciona con el espacio, con la dinámica, con el peso y el flujo; es un espectro amplísimo que tiene una concepción del mundo, de la física, y que da herramientas para imaginar mundos diversos más allá de la técnica. La danza es una concepción filosófica del mundo.⁸¹

En consonancia con esto, resultan muy reveladoras algunas reflexiones sobre una cuestión pedagógica en la formación del bailarín/na acerca de la interpretación que hace Jordi Fábrega y Górriz, quien es un importante referente para el teatro y la danza en la vida artística y académica de Barcelona, Doctorado por la Universidad de Barcelona, ex Director del Conservatorio Superior de Danza de Barcelona. Sus argumentos sobre la conveniencia de trabajar la

⁸¹ Lidya Romero, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

interpretación en la formación de los bailarines presentan una gran cercanía a lo planteado hasta ahora en esta tesis. Según Fábrega, la realidad es que esta nomenclatura en la danza: “interpretación”/dramaturgia del bailarín, es tratada como un complemento dentro de su formación, no como un elemento primordial, no se repara demasiado en los contenidos que necesita un bailarín para interpretar, se basan generalmente en un entrenamiento actoral poco definido. Sería básico y elemental, explorar en la interpretación para bailarines con ejercicios teatrales pero, relacionados con el trabajo del bailarín-intérprete.

En la mayoría de los casos se contrata un maestro de teatro para impartir unas horas de clases de ejercicios teatrales. Pero no se trabaja ningún entrenamiento interpretativo creado específicamente para bailarines. No existe un perfil de asignatura definido y cada escuela lo resuelve en función de sus recursos humanos. Habría que determinar que una cosa es hacer teatro como complemento con algunas técnicas actorales y otra, es confundir el trabajo actoral con la interpretación para bailarines. En este punto, cabría preguntarse ¿cómo debiera estar conformada una asignatura específica y sustancial sobre la interpretación para bailarines que no fuese un mero accesorio dentro de la formación? En este sentido, es necesario un cambio en la formación, debe unificarse el trabajo técnico con el interpretativo y esto puede aplicarse a todos los estilos y corrientes dancísticas, incluyendo los que se fundamentan en la abstracción, a veces, en las propuestas más contemporáneas se requiere de premisas más concretas.

Casi se podría afirmar que todavía no existe ningún método específico para el trabajo interpretativo del bailarín. El entrenamiento debería estar basado en algunos de los principios que mencionamos arriba, tales como: el uso de la respiración, manejo de la energía, el trabajo con las imágenes, la conciencia sensorial, el juego del peso y el centro de gravedad, la alteración del equilibrio, que prepara la presencia en un estado pre-expresivo, de suspensión y antecede a la acción, involucrar las emociones y trabajar la presencia escénica con el uso de tensiones y resistencias estableciendo un conflicto dramático. Estos elementos formarán parte de su esencia en la interpretación escénica.

Según la investigación de Fábrega, realizada a través de la recopilación de varias encuestas realizadas a coreógrafos, bailarines y pedagogos, en la mayoría de los casos, la interpretación se define como la expresión de los sentimientos o emociones del bailarín por medio del movimiento, pero no se le relaciona con el trabajo de la energía o de la presencia

escénica. Para que la interpretación constituya una herramienta dentro del desarrollo integral de un bailarín es importante precisar un objetivo. Generalmente los métodos utilizados o más conocidos se circunscriben a técnicas actorales, por lo que se observa una confusión entre técnicas de desarrollo interpretativo y entrenamiento actoral, es por eso que en general hay respuestas indefinidas y ambiguas entre los entrevistados.⁸² En cuanto a la búsqueda de algún método específico o entrenamiento especial para los bailarines, *Lidya Romero* nos comparte su experiencia personal en los inicios de su trabajo como coreógrafa y bailarina/intérprete independiente.

En 1981, cuando estábamos en la transición de Forion ensamble a El Cuerpo Mutable, sentíamos que debíamos conocer más sobre la concepción de la escena más allá de la cuestión física y técnica. Nos acercamos entonces, al director de teatro Juan José Gurrola, quién nos introdujo en un tránsito fantástico después de varias sesiones, a lo que él consideraba nos acercaría a la interpretación; y en ese camino conocimos el concepto que él denominaba “transubstanciación”, es decir, dejar de ser uno mismo y prestar tu materia a otra sustancia a la que quieres llegar. Hacer que una persona se instaure en una plataforma donde pueda trascender su fisicalidad y ser otra cosa, ya sea un personaje, una situación, un tema de movimiento, ser algo o no ser nada. Transgredir tu sustancia para entrar en otra. Es una manera de acceder y transformarse a través de la técnica interpretativa del performer y brindárselo al público. Hacer al espectador partícipe y cómplice de la ficción, para que pueda introducirse en ese mundo de irrealidad y convivir con esa otredad. “Convidar” al otro a que esté en ese mundo que tú vislumbra a través de brechas que se abren a otras dimensiones. Todo eso está al servicio de crear una ficción en el espectador, en un ámbito al que él no tiene acceso. Esa es la magia de lo que hacemos.⁸³

Esto nos lleva a preguntarnos, ¿interpretar es expresar la persona del bailarín? Este pensamiento, característico del Renacimiento, es algo obsoleto y está basado en que todo surgía de la inspiración, del talento natural del practicante. Algo que resulta bastante difícil en una expresión del arte que se basa en movimientos “poco naturales”. Este concepto de interpretación, basado en la expresión de uno mismo, es limitado y no requeriría de ningún tipo de aprendizaje porque todo dependería absolutamente de la inspiración.

Por tanto, sería conveniente aclarar y definir la diferencia entre interpretar y ejecutar, dos conceptos significativamente diferentes. Hoy en día, generalmente, la palabra “intérprete” se

⁸² Jordi Fàbrega, “La interpretación para bailarines”, *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. No. 32, (s. f. de 2007).

⁸³ Lidya Romero, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

utiliza para aquél que ejecuta. Entonces, se puede decir que ¿ejecutar un paso o un movimiento es sinónimo de interpretar? Si la respuesta fuese afirmativa, entonces aplicaría también para los acróbatas o gimnastas, es decir, ellos al ejecutar movimientos o pasos que requieren de una destreza corporal y técnica específica serían considerados intérpretes.

Pero, ser “intérprete”, en realidad, en la danza tiene un significado más profundo y no se limita solamente a una destreza física. La interpretación conlleva la ejecución, aunque un bailarín podría no interpretar lo que hace. Así que, podríamos reflexionar acerca de “cómo ejecutar y nutrir aquello que se hace” con absoluta conciencia, como diría el coreógrafo Rui Horta: “cómo hacemos aquello que hacemos”. Otra gran artista de la escena mexicana es la bailarina/intérprete, maestra y diseñadora de vestuario Amada Domínguez, quien también responde a las preguntas arriba formuladas.

Considero que hay una diferencia entre ejecutar e interpretar: El ejecutante sólo repite códigos de movimiento que fueron dados por el coreógrafo o por él mismo. El intérprete crea atmósferas en el tiempo, en el espacio. Hace un guión, un trazo de la historia, de las emociones, de las sensaciones sobre la temática a tratar. Al usar esa parte emotiva el movimiento lleva una carga, una prolongación de la proyección y una contención en el cuerpo, habitado por una energía que proyecta al espectador.⁸⁴

Actualmente, existe otra cuestión que debe ser considerada seriamente. En algunos sectores de la danza contemporánea se empieza a reemplazar el término “coreografía” por la palabra anglosajona “works”, también muy utilizada en las artes plásticas. A su vez, se ha adoptado la palabra “performer” dentro de las artes escénicas sustituyendo las nomenclaturas de “bailarines”, “actores” e incluso “intérpretes”, ésta última está prácticamente desterrada, como afirma Jean-Marc Adolphe, redactor jefe de la revista *Mouvement*.⁸⁵

Remitiéndonos al significado de «performance», éste es equivalente a representación. Entonces, se podría asociar al de “interpretación”. Pero, actualmente, se utiliza el término “performer” para aquel que presenta, más no que representa. En este sentido, es necesario volver a reflexionar en torno a la posibilidad de entender la “interpretación” como la mera “presentación” de uno mismo en el espacio escénico. Si esto fuese así, entonces no tendría sentido estudiar la interpretación en ninguna asignatura. Nosotros argumentamos lo contrario, la

⁸⁴ Amada Domínguez, entrevistada por Elisa Rodríguez, Ciudad de México, 20 de enero de 2019.

⁸⁵ Jordi Fàbrega, “La interpretación para bailarines”, *Óp. cit.*, p. 318.

⁸⁵ Duane Cochran, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

simple presentación de la persona no es la base del concepto de interpretación. Por tanto, es importante y necesario el estudio de la interpretación porque con ello se atribuye un comportamiento diferente al de la vida cotidiana. Entonces, la interpretación, como afirma Patrice Pavis en el artículo de su diccionario dedicado a ésta, se podría definir como una especie de “juego” que se descompone en una serie de símbolos que garantizan la coherencia de la representación y de la interpretación.⁸⁶ Esta definición se puede aplicar a la danza, tal como hemos visto con Eugenio Barba quién reflexiona de igual manera sobre el trabajo de actores y bailarines al referirse a este término.

Subrayamos entonces, que la interpretación es el resultado de un comportamiento que se provoca conscientemente utilizando el manejo de la energía para obtener una representación escénica organizada, recurriendo al uso del cuerpo y la mente de manera diferente a la vida cotidiana. Esto es, dicho de otro modo, una técnica extra-cotidiana, entendiendo ésta como recursos físicos destinados a hacer que aflore lo esencial de las acciones, creando las tensiones por donde transita la energía escénica. Esta definición es válida para la mayoría de las propuestas de la danza figurativa o abstracta y sus diferentes estilos y corrientes. También, podría ser objeto de análisis dentro de alguna asignatura sobre la interpretación, aquellas corrientes que se abocan exclusivamente a la “presentación” cuando utilicen una mínima transformación del “yo”, ya que están gestionando la energía de manera diferente a la cotidiana.

En el trabajo interpretativo para bailarines habría que desarrollar una serie de capacidades siguiendo una línea de procedimientos técnicos como parte de un entrenamiento específico. Algunas veces se confunde entrenamiento con las capacidades que el bailarín posee para desarrollar cualquier coreografía o con su manera de trabajar en ella. En realidad, en la danza no existe un sistema de pensamiento y elaboración definido o sistemático sobre el trabajo de interpretación como lo hay en el teatro. En ese sentido, para poder plantear una propuesta pedagógica seria, profunda, concreta y materializarla en un entrenamiento más específico para bailarines se tendrían que abordar las diferentes necesidades de la danza.

La configuración de una asignatura que verse sobre la formación de la Interpretación en los bailarines tendría que establecer, en primera instancia, un entrenamiento que esté basado en el análisis de los recursos de interpretación surgidos a lo largo de la historia de la danza, en las

⁸⁶ Jordi Fàbrega, “La interpretación para bailarines”, *Óp. cit.*, p. 318.

similitudes y divergencias, en los principios y objetivos comunes. Además, se debería complementar el programa de la asignatura con la experiencia y consideración de todo lo que tienen que aportar al tema de la interpretación los diferentes personajes y referentes históricos de la danza sobre: el concepto de personaje trabajado por Lucinda Childs, de Jean Fabre, de la Ribot; el uso de la respiración en Dalcroze, Deborah Hay, Mary Wigman; cómo abordaron la emoción como plantean Isadora Duncan, Serge Lifar, Carolyn Carlson o Pina Bausch; la presencia escénica en Douglas Dunn, el uso de la energía en Nijinsky, Marta Graham, Merce Cunningham, Trisha Brown o Vandekeybus; la utilización de la imagen en Isadora Duncan, Erik Hawkins; el trabajo sobre la conciencia sensorial y la percepción de Steve Paxton, Yvonne Rainer ; la corporeidad danzando de Michel Bernard o de Odile Duboc; la inmovilidad o stasis en Akram Khan, Josef Nadj, Frédéric Flamand, Nikolais; el pré-mouvement (presencia escénica) de Hubert Godart; la preexpresividad de Barba; o la relación entre el peso y el centro de gravedad de Kleist.

Para generar una propuesta sistemática e integral de la Interpretación se deben tomar las aportaciones de las diferentes técnicas de conocimiento corporal comprendidas como técnicas de análisis del movimiento y de reeducación corporal, como los llamados métodos somáticos. Asimismo, es necesario tener en cuenta algunas consideraciones sobre las danzas de las pasadas décadas que tuvieron referentes en la filosofía y las artes plásticas.⁸⁷ Dentro de esas técnicas de análisis de movimiento, *Lidya Romero* nos hace un aporte sumamente interesante sobre Laban.

Creo sumamente relevante y considero que es donde reside el germen primario del trabajo y desarrollo interpretativo, la visión de Laban (Rudolf von Laban 1879-1958, bailarín y coreógrafo húngaro, uno de los teóricos de la danza más influyentes del siglo XX), específicamente con el sistema del Effort, que se refiere a la cualificación del movimiento. En la educación de la danza no existe una observación muy profunda de cómo abordar el movimiento, por eso son importantes a partir del análisis de movimiento según Laban los “4 factores de movimiento”: el espacio, el tiempo, el peso y el flujo, que combinados y ejercitándolos produce un manejo energético de la dinámica que resulta en calidades diferentes. Esas diferentes calidades de movimiento son los fundamentos de la interpretación. El virtuosismo radica fundamentalmente en la conciencia del manejo de esos 4 factores, que con su aplicación, nos dan una amplia gama de posibilidades que cualifican el movimiento y le dan un rango expresivo enorme.⁸⁸

⁸⁷ *Ibíd.*, pp. 319-320.

⁸⁷ Duane Cochran, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

⁸⁸ Lidya Romero, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

El tipo de entrenamiento descrito por Lidya Romero hará del bailarín-intérprete un artista integral y reflexivo, desde un trabajo más especializado que lo hará más libre y propietario de su arte. Sin lugar a dudas, para que haya danza es indispensable el intérprete que está en el centro y, por eso, la danza es el arte del bailarín. Para que el intérprete sea completo y total, debe hacer del entrenamiento interpretativo una parte fundamental de su esencia artística. Por eso, la preparación deberá formar parte de su naturaleza y no plantearlo como un simple complemento en su formación.

Para el bailarín desarrollar o no una instrucción específica es una elección y una postura ideológica. Presupone intervenir sobre el papel y el discernimiento de él mismo. Mantener al intérprete alejado del conocimiento, argumentando la subjetividad del arte y negando la razón, el pensamiento y la investigación, es incongruente con el enfoque que se está proponiendo con respecto a la actitud y condición del nuevo bailarín-intérprete, ya que con esta visión se está fomentando el poder absoluto del coreógrafo, del maestro o del director en turno.⁸⁹

Es substancial, para el desarrollo de la Interpretación, establecer una relación diferente desde el maestro/alumno hasta el coreógrafo/intérprete. Consecuentemente, hay que cambiar esta suerte de desequilibrio que existe en todos los niveles. El bailarín padece de una cierta incapacidad a tomar la palabra, como si esa ausencia de lenguaje durante su carrera formativa y profesional lo inhabilitara para el debate y la reflexión. Como si viviera en un permanente sometimiento y dependencia en todos los grados de su entorno, del salón a la escena, de la escena a la política, de la dirección al coreógrafo, del espectador al bailarín. La experiencia de Duane Cochran en sus inicios como pianista nos demuestra que en la enseñanza de la música hay una gran insistencia en el trabajo técnico, dejando poco margen para el desarrollo interpretativo.

Cuando empecé a estudiar, a finales de los 60's principio de los 70's en las buenas escuelas a las que fui y los excelentes maestros que tuve nunca me hablaban de imágenes, ni de literatura específicamente. Todo fue sobre la técnica y el repertorio, aprender las obras y tener mucho repertorio sobre todo como pianista, porque el piano, de todos los instrumentos es el que más repertorio posee. Un pianista a lo largo de su carrera toca entre un 20 y un 25 % de lo que está escrito. Por lo tanto en la escuela todo estaba enfocado hacia el perfeccionamiento técnico.⁹⁰

⁸⁹ Jordi Fàbrega, "La interpretación para bailarines", *Óp. cit.*, pp. 314-320.

⁹⁰ Duane Cochran, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

Habría, por lo tanto, que persuadir a las jóvenes generaciones de bailarines-intérpretes a darle la importancia que tiene la “dramaturgia” en la danza. Las formas por sí solas no proyectan ni se sostienen, a menos que el bailarín le transmita un sentido. La contribución más valiosa que puede ofrecer un maestro a su alumno es abrirle las puertas, mostrar caminos, promover el gusto por la exploración y la imaginación. Y, al mismo tiempo, las contribuciones de los propios intérpretes deben abrir puertas, encontrar caminos, descubrir el gusto por la exploración y la imaginación. Duane Cochran es un buen ejemplo de lo que puede llegar a encontrar un artista en su búsqueda por crecer y enriquecer su interior para desarrollar su trabajo como intérprete.

Por iniciativa propia, empecé a vincularme con escritores, coreógrafos, viendo danza y hablando con mi madre, que pintaba y leía mucho, me di cuenta que la interpretación va más allá de las notas y figuras negritas que están en el papel, es la vida, tu experiencia y el bagaje que uno trae. Cuando llegué a México comencé a leer a los escritores latinoamericanos y me inspiraron para enriquecer mi interpretación. Ya conocía a grandes escritores norteamericanos como Walt Whitman, Ezra Pounds y Maya Angelou, entre otros. Pero aquí encontré otras fuentes de inspiración, me introduje en la danza y el teatro, que me ayudaron también en el crecimiento como pianista.⁹¹

En este sentido, a partir de su trabajo formativo, el bailarín-intérprete debe tener instrumentos para elaborar su presencia escénica. Debe trabajar en una disciplina psicofísica para vincular pensamiento con movimiento, imagen y acción. Debe saber qué es lo que hace que el cuerpo se mueva: la emoción, las sensaciones, la convicción y todo lo que se pueda asociar con la interioridad. Debe tener un cuerpo que se pueda transformar en otro completamente distinto al de él mismo. Debe permitirse entrar a un mundo imaginario donde se desprenda de sí mismo para entrar en la piel de otro.⁹²

En el entrenamiento del cuerpo se deben sentar las bases necesarias para el trabajo interior: impulsos, reacciones, sensaciones, imágenes con el fin de preparar el pasaje del uno al otro para encontrar su estado de creatividad. Es decir, hacer que converjan interioridad y exterioridad. El cuerpo, de esta manera, es el vehículo mediante el cual se expresa el intérprete.

Además del cuerpo, hay otros elementos escénicos que influyen en la interpretación. Amada Domínguez hace una aportación muy adecuada con respecto a otro elemento que es

⁹¹ *Ibíd.*

⁹² Carol Müller, *El training del actor*, *Óp. cit.*, pp. 79-85.

determinante como intérprete: el uso y manejo del vestuario, la otra faceta en la que Amada se ha especializado y ha incorporado como parte de la dramaturgia de sus personajes, la dramaturgia del vestuario. Integrar el vestuario como la otra piel, parte del otro ser, habitar en él.⁹³ Esto es completamente sugerente con un relato que hace Yoshi Oida acerca de la relevancia que tomó el vestuario en una puesta en escena de Peter Brook. Para el público fue muy interesante ver cómo una pieza plana de tela se transforma en un vestuario tridimensional. En el vestuario tradicional japonés, todo se envuelve y se amarra con unas cuerdas de seda muy hermosas. También resultaba muy interesante ver cómo se transformaban los miembros del grupo por medio del vestuario.⁹⁴

Así, se puede reflexionar sobre el hecho de que a veces se trabaja de afuera hacia adentro y otras en sentido inverso. Una de las ideas más difíciles, pero útiles de Zeami, maestro japonés de Noh, consistía en aprender la diferencia entre “estructura fundamental” y “fenómeno”. En el teatro japonés se llaman “tai” y “yu”. Tai es la luna, Yu es la luz de la luna. Entonces, si al aplicarlo en nuestro trabajo uno se concentra en la “estructura fundamental” que podría definirse como el interior, el “fenómeno” que sería la expresión externa, surgirá instantáneamente. Ambos son necesarios en la interpretación.⁹⁵ Estas ideas, retomadas del teatro Noh, podemos asociarlas con la reflexión de *Duane Cochran* sobre los puntos de convergencia entre la música, la danza y el teatro.

Encuentro que las tres disciplinas en las que me he involucrado tienen algo en común, vienen de las entrañas, del corazón. La música es inasible y abstracta. La danza, aun cuando tiene también un lenguaje abstracto está físicamente presente a través de los cuerpos, hay interacción con alguien y en el teatro la palabra es muy fuerte, es directo y contundente. En la música y en la danza ese mensaje es mucho más abstracto. Pero para mí, después de haber transitado por las tres disciplinas, creo que una complementa a la otra. Por eso es muy importante que en las escuelas de música haya un trabajo corporal y expresivo como complemento. Si se incorpora este tipo de formación y entrenamiento sensibilizará y ayudará a potencializar la ejecución.⁹⁶

De esta forma se estimulará al bailarín a trabajar más en sí mismo y despojarse de todos los distractores superficiales y malos hábitos adoptados erróneamente. Al estar siempre en contacto

⁹³ Amada Domínguez, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

⁹⁴ Yoshi Oida, *Un actor a la deriva*, Ciudad de México: Ediciones el Milagro, 2012, p. 216.

⁹⁵ Yoshi Oida, *El actor invisible*, *Óp. cit.*, pp. 122-123.

⁹⁶ Duane Cochran, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

con el cuerpo se desarrolla una sensibilidad del cuerpo, lo que significa que en los momentos más climáticos sabrá dónde se encuentra su cuerpo. Si bien el trabajo del bailarín-intérprete es personal, el ámbito donde desarrolla su preparación y entrenamiento es en el grupo al que pertenece, en un ambiente de interacción, colaboración y participación colectiva pero, a la vez, es donde se desarrollará a nivel personal, donde se establece una forma de trabajar y según la modalidad del grupo. La pertenencia a un grupo, a un equipo de trabajo, de intercambio, de reciprocidad la expone claramente Luisa Huertas cuando nos habla de su labor como docente y su trabajo con el otro:

Hay un taller que imparto sobre expresión verbal que se llama “Tu palabra da voz a mi palabra”, porque yo creo que el actor crea su personaje a partir de lo que escucha del otro actor, del otro personaje; qué digo, a quién se lo digo, por qué se lo digo, o para qué se lo digo, en qué circunstancias, en qué época, pero el cómo lo digo va a ser a partir del otro, a partir de lo que yo escuche, para generar en mí una reacción, un tono, una intensidad de voz, un tempo al hablar. La escucha y el silencio es de donde parte la palabra, y ese sonido responde a la escucha del otro.⁹⁷

Con ello vemos cómo se abren nuevas posibilidades de descubrirse, al confrontarse con los demás se asientan diferentes tipos de relaciones y afloran toda clase de situaciones que formarán parte del proceso de interpretación. No es fácil integrarse a un grupo, generalmente hay que soportar a los otros que a menudo detestamos. Y como dice Yoshi Oida: “Se debe ir a la búsqueda de un maestro y de un grupo. La relación exclusiva de un maestro con su discípulo no produce nada; encontrar un buen grupo es fundamental”.⁹⁸ En este sentido, es muy importante resaltar el concepto que debe prevalecer como parte de la formación y práctica del pensamiento del intérprete al momento de formar parte de un trabajo coreográfico ya que es una pieza fundamental del todo. La comprensión, percepción y la claridad del planteo del coreógrafo se aplicará a lo largo de la obra y el intérprete debe trabajar con todo ese conjunto: la idea, los compañeros y el coreógrafo, no como un ente solitario y protagónico desconectado de la propuesta escénica. Definitivamente, el trabajo de interpretación en la mayoría de los casos nos acerca al otro, no es una labor solitaria, se comparte en la escena. Luis Ortega hace una reflexión acerca de esa entrega y transformación que se produce al seguir la propuesta del coreógrafo.

⁹⁷ Luisa Huertas, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

⁹⁸ Carol Müller, *El training del actor*, *Óp. cit.*, pp. 20-22, 94.

Me gusta pensar en el ser camaleónico en el que a partir de la propuesta irrumpes en cada obra abordándola de diferente manera. Es un acto de fe, de entrega, que me hace sentir el color o la textura de ese momento, y somos nosotros los intérpretes los que terminamos de dar sentido a la propuesta coreográfica, o de quién encabece un proyecto escénico.⁹⁹

Varios de los artistas entrevistados para esta investigación han coincidido en la importancia que tienen en el desarrollo artístico principios como la disciplina, la concentración, el rigor y el respeto hacia la escena y la profesión. Luisa Huertas nos dice al respecto:

En mi labor docente siempre reto a los estudiantes a que tengan el rigor, la disciplina, la dedicación, el estudio, como para considerar llegar a ser “creadores de personajes”. Tuve la fortuna de ser estudiante de Héctor Mendoza, lo que más me inculcó fue el rigor y la disciplina. Soy una actriz disciplinada y si sigo al director. Me gusta ser dirigida, el ojo exterior que ve lo que hago, que me ayuda a corregir, mejorar, a diferenciarlo de “Luisa”, de mí misma, o de otros personajes.¹⁰⁰

Lidya Romero también comentó que desde sus inicios le inculcaron esos principios.

Ana Castillo, directora del ballet de Coyoacán, mi primera maestra, mi primer referente cuando inicié a los 8 años de edad, una mujer que conocía no sólo el aspecto técnico, sino también el aspecto sensible e interpretativo de la danza. Me hizo ver que el aspecto técnico tan fuerte aplicado con rigor era fundamental para soportar el aspecto sensible. Desde que entrabas a la escuela había una ritualidad en ese espacio, y gracias a ese respeto y a esa tradición sentía que me transformaba y estaba al servicio de ese rito que era la danza.¹⁰¹

La preparación para el trabajo, requiere de un estado del cuerpo, de la mente, del espacio donde vamos a desarrollar esa actividad, es un acto constructivo y disciplinado, es parte del entrenamiento diario para poder realizar cualquier acción poniendo nuestro ser al cien por ciento de su concentración.¹⁰² Se debe apostar por un verdadero estado creador interno, para lograrlo tendrá que adoptar además, ciertos hábitos o prácticas metódicas que contribuirán a su formación y crecimiento en este aspecto desde sus inicios; ejemplo de ello sería el tiempo que se toma para llegar a su ensayo y/o función y ponerse en condiciones aptas para iniciar una concentración, desligarse de las distracciones externas y personales, entrar a un estado de relajación de la

⁹⁹ Luis Ortega, entrevistado por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

¹⁰⁰ Luisa Huertas, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

¹⁰¹ Lidya Romero, entrevistada por Elisa Rodríguez, *Óp. cit.*

¹⁰² Yoshi Oida, *El actor invisible*, *Óp. cit.*, pp. 25-27.

tensión muscular y mental y calentamiento corporal, es el momento de comunión del grupo y de encontrarse a sí mismo dentro del grupo. El calentamiento se vincula también directamente con el lugar, ya que también se impregna de la energía de cada uno. Y esa energía permanece cuando entra el público, ha quedado suspendida y expandida en el espacio escénico.

Todas estas prácticas constantes perfeccionan el aparato expresivo y permiten un conocimiento interior. Es un enfoque hacia el trabajo, una disposición y disciplina, casi un estado de “solemnidad” y respeto. La armonía en la actividad personal proveerá de un equilibrio necesario para realizar esa tarea en el que cada uno entrará a probarse en algo definitivo, en un acto de vida, estar siempre listo para el advenimiento creativo.¹⁰³

¿Qué hay más allá de la técnica?...

Otra existencia. Dentro de tu existencia corporal hay otra existencia.

Cuando te encuentres con ella lo entenderás.¹⁰⁴

¹⁰³ Carol Müller, *El training del actor*, *Óp. cit.*, pp. 20-22, 94.

¹⁰⁴ Yoshi Oida, *El actor invisible*, *Óp. cit.*, p. 185.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos transitado por diversos caminos con el propósito de analizar algunos aspectos relacionados con la interpretación, entendiéndola como el resultado del ejercicio creativo realizado por los bailarines de danza contemporánea durante la ejecución de una propuesta escénica. Para abordar la situación actual de la creación interpretativa fue necesario contextualizar el tema a partir de una descripción del proceso que siguió el establecimiento de la danza contemporánea en México desde sus inicios en los albores del siglo XX. Comenzamos hablando de las circunstancias bajo las cuales tuvo lugar la incursión de las pioneras en el campo de la danza moderna. Nos referimos a Waldeen Von Falkenstein (1913-1993) y Anna Sokolow (1915-2000), dos destacadas bailarinas y coreógrafas originarias de Estados Unidos que se convirtieron en dignas representantes de la danza nacionalista en México. Su papel en este aspecto resultó ser sumamente estimulante para las nuevas generaciones y el espíritu de esta corriente sobrevivió en sus discípulas, Guillermina Bravo (1920-2013), Amalia Hernández (1917-2000), Josefina Lavalle (1924-2009), Nellie (1900-1986) y Gloria Campobello (1917-1968) quienes se convirtieron en las figuras principales de la danza en México.

En un segundo momento, describimos la creación y el desarrollo de las primeras escuelas de danza en la Ciudad de México. Este hecho fue sumamente importante dado que en ellas comenzaron a implementarse nuevos conceptos en la formación de los bailarines que, para la época, calificamos como de vanguardia. En este mismo sentido, revisamos el surgimiento de las primeras compañías de danza contemporánea. Atendimos, en primer lugar, la fundación del Ballet Nacional que fue liderado por una de las mujeres más destacadas de la escena contemporánea, Guillermina Bravo. Ella dio un vuelco notable en la preparación técnica y creativa de los bailarines y coreógrafos mexicanos, enfatizando las características, conceptos y línea artística de cada uno. Además, a finales de los años cincuenta, fue la iniciadora de la transición de la danza nacionalista a la danza contemporánea. Después, nos ocupamos de observar otras personalidades que surgieron de las filas del Ballet Nacional como Luis Fandiño, Raúl Flores Canelo (1929-1992) y Gladiola Orozco, entre otros, quienes formaron sus propias compañías. Ellos tomaron el modelo de Bravo y crearon espacios de formación alternativos a las escuelas oficiales del país.

Más adelante, nos centramos en el proceso de diversificación y auge de la danza contemporánea que tuvo lugar en México entre 1970 y 1990. Este período se caracterizó por el desarrollo del movimiento de danza contemporánea independiente, el cual tuvo un lugar sobresaliente en el ambiente dancístico y contribuyó a la difusión, diversificación y reconocimiento de esta actividad artística en la sociedad mexicana. En este sentido, ubicamos este período como un momento de experimentación y de exploración de áreas específicas de la danza que enriquecieron el trabajo coreográfico y la expresión interpretativa. Para ubicar este momento de la danza contemporánea en el contexto internacional, recuperamos algunas experiencias sobre el significado de “la interpretación” en la danza contemporánea dados en otros países de Latinoamérica. Esto permitió contrastar el panorama mexicano con otros puntos de vista y, ponderar algunas similitudes y diferencias entre sí. Al respecto, subrayamos la relación que pudieron tener las diferentes situaciones políticas con las necesidades de expresión que demandaban los movimientos y tendencias específicas de cada lugar.

Después de recorrer el prolífico, contundente y representativo camino de la danza contemporánea mexicana a lo largo del siglo XX, entramos al nuevo milenio con una transición que también fue enriquecida por una tendencia a transformar el movimiento dancístico contemporáneo a partir de la diversidad de estilos y técnicas con discursos más personales, metáforas o ficciones específicas de acuerdo a cada intérprete. Se impuso una postura, una actitud que crea conceptos estéticos surgida de una investigación y exploración de diferentes aspectos del movimiento, del gesto, o de lo que llamaríamos la dramaturgia del bailarín, es decir, materializar el mensaje del coreógrafo y hacerlo propio.

A partir de esta reflexión, retomamos el trabajo integrador que se realizaba en las llamadas “compañías grandes” durante la formación y la práctica escénica de sus integrantes, esto como un aspecto relevante para el análisis de la interpretación en la danza contemporánea. Consideramos tres compañías paradigmáticas: el Ballet Nacional, el Ballet el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio. En estas compañías, el aprendizaje no se circunscribía sólo a los aspectos técnicos, lo que aportaba al crecimiento y entendimiento de lo que significaba el trabajo en grupo era la convivencia diaria con la compañía y las actividades alternas al entrenamiento como las conversaciones e intercambios con los integrantes, maestros, coreógrafos o directores. Los preparativos para el ensayo eran casi como un ritual previo de concentración, de colaboración con los otros al momento de alistar la utilería y elementos

necesarios para cada obra del programa de ese día o de la temporada en turno. Esa vinculación directa con la práctica profesional proporcionaba una percepción, un descubrimiento mucho más directo acerca de la esencia del trabajo creativo, técnico y participativo de los miembros de una agrupación de estas características. El estímulo estaba presente a diario con la observación y cercanía permanente de los bailarines/intérpretes como referentes; era imperativo crecer, avanzar, colaborar en las diferentes actividades que requiere un equipo para funcionar y proyectarse al exterior. Aunque la enseñanza de la interpretación en estas compañías no obedeció a una formación sistemática, existía siempre una relación entre el tema, el lenguaje de movimiento, un discurso coherente y una estructura coreográfica precisa, para que pudiera surgir la interpretación.

Hoy, los tiempos han cambiado. Si bien ese formato de “compañía estable o permanente” ya no existe como tal, hay muchos artistas de la escena contemporánea que en cierto modo tratan de conservar una línea de trabajo colectivo que se fundó en los años 80’s y 90’s. El resultado en escena siempre marca una diferencia junto a los que sólo se asocian para un proyecto. La conexión, la energía y el objetivo se proyectan y fluyen naturalmente. Cuando se trabaja con los demás para conocer la capacidad de responder y relacionarse con una reciprocidad sensible se empieza a crear una relación de trabajo diferente. Este intercambio es esencial e implica estar totalmente abiertos y entregados, reaccionar a los impulsos internos y vincularlos con el cuerpo. Confrontarnos con los demás nos da la posibilidad de descubrirnos en diferentes aspectos, lo cual compone el proceso creativo. No es nada fácil integrarse a un grupo, a menudo nos encontramos con personas que son totalmente opuestas a nosotros en muchos sentidos, pero esto es parte de la formación y práctica del intérprete.

Para profundizar en torno a las implicaciones de la interpretación en la danza contemporánea y, a su vez, en cómo integrarla en la formación de los bailarines-intérpretes, hicimos una recuperación de narrativas de intérpretes con larga y mediana trayectoria que se desarrollan en varios espacios artísticos como son la danza, la música y el teatro. A partir de entrevistas reconstruimos algunos significados sobre la interpretación y ubicamos un dato destacable relacionado con el hecho de que todas las disciplinas artísticas requieren de un gran dominio técnico. Sin embargo, queda claro que una cosa es la formación técnica y otra, muy distinta, es el lenguaje expresivo específico que el intérprete debe ser capaz de crear para cada trabajo, cada obra, cada ficción, etcétera. En el caso de la danza el dominio técnico tiene como

objetivo preparar el cuerpo del bailarín para que éste pueda usarlo como un instrumento de expresión artística. El bailarín/intérprete debe trascender su dominio de la técnica y proyectar además, una energía interna haciendo visibles tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas. De esta manera, compone una unidad y obtiene la habilidad de transformar y explotar la capacidad de revelar y revelarse en la escena al momento de estar ejecutando.

El intérprete es una pieza del todo dentro de un trabajo coreográfico. La idea del coreógrafo estará presente durante toda la obra y la tarea del intérprete es conjuntar todo eso. Su tarea está orientada a integrarse con la totalidad y no como un sujeto aislado y solitario. Convengamos que en el terreno íntimo y en su labor personal, es conveniente que el bailarín/intérprete tenga instrumentos para elaborar su presencia escénica. Por ello será necesario trabajar en una disciplina psicofísica que vincule su pensamiento con movimiento, imagen y acción. El intérprete tendría que sentir lo que expresa; esa emoción la podrá experimentar siempre que sea necesario.

El artista está en un estado permanente de observación de sí mismo y del mundo que lo rodea, de todas las manifestaciones de la naturaleza y siempre listo para el advenimiento creativo. Es el espectador permanente del mundo físico, intelectual y espiritual. Por tanto es ideal que posea una convicción interior que involucre todo su ser y, no sólo, obedezca órdenes del exterior. Es importante hacer conciencia de la importancia que tiene unificar el trabajo técnico con el interpretativo. No importa de qué corriente o estilo se trate, a veces, las propuestas más contemporáneas requieren premisas más concretas.

Como resultado del análisis general que hemos hecho, consideramos que es necesario promover una práctica docente de la danza contemporánea que conjunte el trabajo técnico con el trabajo interpretativo. Esto tendría que estar presente en la enseñanza que ofrecen las instituciones y escuelas desde los inicios de la carrera. Los contenidos deberían estar definidos a partir del entrenamiento del cuerpo donde se asienten las bases necesarias para el trabajo interior: impulsos, reacciones, sensaciones, imágenes. A su vez, deberían estar orientados a preparar la transición de uno al otro para encontrar su estado de creatividad. Es decir, hacer que converjan interioridad y exterioridad. El cuerpo, finalmente, es el vehículo mediante el cual se expresa el intérprete; la imagen siempre es un punto de referencia y ayuda a percibir sensaciones en esa búsqueda. Esto articula un ejercicio que requiere ser incorporado desde las clases de técnica para

que se entrene al bailarín-intérprete en la fuerza que adquiere la presencia de su cuerpo y la dirección de su energía. En síntesis, debe ser una tarea integrada a su entrenamiento habitual. La seriedad, el respeto frente a este quehacer, ahondar en sí mismos, hará que se encuentre un sentido para ubicarse socialmente frente a los otros. De esta manera se establece una mística, un compromiso y una disciplina alrededor del trabajo cotidiano y continuo.

Otra propuesta que surge de esta investigación es que la formación en danza debe vincularse con varias disciplinas de conocimiento de áreas artísticas, humanísticas, sociales y científicas con independencia metodológica y conceptual para que sumen su perspectiva a la configuración de una mirada integral y crítica. Me parece ineludible involucrar a los bailarines en la generación de conocimiento que apoye su creación escénica, incentivándolos a incorporar su capacidad de reflexión, investigación y análisis de las obras en las que participarán como emisarios directos frente al público. Resulta, por tanto, substancial modificar la relación maestro/alumno, coreógrafo/intérprete para el buen desarrollo de la Interpretación. Existe actualmente un cierto desequilibrio en este tipo de correspondencia, desde hace tiempo el bailarín coexiste con una cierta pasividad al momento de tomar la palabra, cuestionar algún punto de vista o preguntar sobre algo específico de su ejecución. Durante su formación y luego en la carrera profesional lo que prevalece es el lenguaje corporal, como si éste lo inhabilitara para el debate y la reflexión. Casi se podría decir que vive en una dependencia permanente desde el salón, la escena, con el coreógrafo hasta llegar finalmente al espectador.

Como docentes y coreógrafos, queda por delante observar y propiciar una interacción diferente para establecer en conjunto el espacio de análisis sobre las condiciones y procedimientos que se llevarán a cabo en el proceso de creación. El estudiante demanda saberes que sólo podrán ser satisfechos estableciendo una reciprocidad, un intercambio con el maestro, con el coreógrafo o con sus compañeros. Es esencial fomentar el debate y la reflexión maestro/alumno, intérprete/coreógrafo para que esto se transforme en propuestas y aportaciones que los enriquezcan mutuamente. La escuela debe ofrecer esa posibilidad con asesorías, talleres e intercambios institucionales para maestros y estudiantes, que siempre han servido para valorar, reforzar y actualizar la postura y concepción de cada institución. En este sentido, necesitamos proveernos de la armonía y el equilibrio necesarios para comprobar que estamos listos para el acontecimiento creativo. Es necesario preparar el cuerpo, la mente y el espacio donde

trabajaremos como parte de un acto disciplinado y constructivo que nos permitirá realizar esta tarea poniendo toda la concentración en nuestro ser.

Consecuentemente, la contribución más valiosa que puede ofrecer un maestro a su alumno es abrirle las puertas, mostrar caminos, promover el gusto por la exploración y la imaginación. En la danza, el tema de la Interpretación generalmente queda al criterio del profesor o coreógrafo, pero siempre debe estar respaldada por un trabajo técnico, no dejarlo sólo a la inspiración. A continuación proponemos una serie de procedimientos que pueden ser adaptados e incorporados en la currícula y planes de estudio de cada escuela de danza de acuerdo a sus necesidades particulares. La propuesta comprende un método de entrenamiento específico para bailarines y bailarinas/intérpretes. Dicho método fue estructurado a partir del trabajo de Jordi Fábrega, quién desarrolló y profundizó de manera más especializada la Interpretación en la danza y que derivó en su tesis doctoral “La interpretación en la danza: una propuesta pedagógica para crear vida escénica a través del movimiento”:

- . Análisis de los recursos de interpretación surgidos a lo largo de la historia de la danza, en las similitudes y divergencias, en los principios y objetivos comunes.

- . Complementar el programa de la asignatura con la experiencia de todo lo que tienen que aportar al tema de la interpretación los diferentes intérpretes y referentes históricos de la danza sobre el concepto de personaje trabajado.

- . Escoger la forma y trabajar la energía de manera consciente en sus diferentes formas de abordarla, que podríamos denominar la unión psicofísica (mente/cuerpo).

- . Tomar las aportaciones de las diferentes técnicas de conocimiento corporal comprendidas como técnicas de análisis del movimiento y de reeducación corporal.

- . Tener en cuenta algunas consideraciones sobre las danzas de las pasadas décadas que tuvieron referentes en la filosofía y las artes plásticas.

- . Desarrollo del cuerpo sensible (consciente) donde se asienten las bases para el trabajo de la unión psicofísica consciente, y, de esta manera utilizar las sensaciones para relacionar imágenes, emociones, situaciones, al gesto o al movimiento.

- . La respiración: explorar procedimientos basados en la respiración para hacer circular y modelar la energía y la imaginación para establecer la dirección correcta hacia el objetivo.

. La concentración: Sólo al estar completamente concentrado, el intérprete podrá aislarse del espectador y entregarse sin reservas a la acción escénica. Plantear ejercicios para poder graduar la atención del intérprete.

. Conciencia sensorial: Desarrollar el cuerpo sensible penetrado por la conciencia en su totalidad, en todo el cuerpo, incluida la cara y los ojos también, es decir, conjuntar los movimientos haciendo uso de sensaciones, imágenes, emociones, situaciones, etc. que le proporcionarán los estímulos necesarios para conseguir un resultado determinado.

. La emoción ligada al movimiento: La danza usa un lenguaje diferente del teatro y de la vida cotidiana, parten de la misma base porque son signos universales, pero se usa de manera diferente porque el lugar desde donde parte es el cuerpo. Aquí será importante hacer uso de los elementos antes mencionados para hacer visible la manifestación de las diferentes emociones.

. La imaginación: que generará y hará circular la energía. La imagen trae una energía determinada, una dinámica y una calidad de movimiento que permite asociar estos elementos al movimiento. Puede actuar como estímulo para poner en marcha la energía real y crear los signos de la emoción.¹⁰⁵

Estos son los recursos más utilizados como se ha venido planteando a lo largo de esta investigación. Aprender a aplicar todas las aportaciones de las diferentes teorías y entrenamientos estudiados y tener siempre presente las consideraciones sobre la danza de las pasadas décadas.

Aunado a esto, sería conveniente incorporar dentro de los trabajos escénicos una asesoría específica para la interpretación, con el objetivo de favorecer ese desarrollo integral del bailarín/intérprete. La necesidad del bailarín de contar con una mirada externa que le ayude a corregir, mejorar y diferenciar entre lo que uno es y lo que uno hace durante el proceso. Lo importante que es fomentar el aspecto sensible que está dentro de nosotros respaldado por un fuerte trabajo técnico, la vinculación con las otras disciplinas artísticas, nuestras experiencias de vida, la ritualidad que deberá formar parte de nuestra actividad diaria en el espacio de trabajo y en relación con los demás compañeros. El privilegio que tenemos los intérpretes de dejarnos atrapar y sorprender por lo que se tiene que transmitir a través de nosotros mismos.

¹⁰⁵ Jordi Fàbrega, "Interpretación para bailarines" Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos, Edición Mahali e Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2018, pp. 309-314.

Como formadores, como coreógrafos y guías tendríamos que persuadir a las jóvenes generaciones de bailarines/intérpretes sobre la importancia que tiene la “dramaturgia” en la danza. Las formas por sí solas no proyectan ni se sostienen a menos que el bailarín le imprima un sentido. El centro de la danza es el intérprete, él es indispensable para que exista la danza, así que el entrenamiento interpretativo debe formar parte de su esencia. Esto también es una posición ideológica que implica tomar una actitud sobre el lugar que ocupa el bailarín en la danza, por lo tanto, hay que evitar mantener al intérprete alejado de la reflexión, las condiciones, los recursos y de la relación creador a creador para acabar con el desconocimiento y la ignorancia que concede el poder a unos y la callada sumisión de los otros.

FUENTES

Libros, capítulos de libros y artículos

- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta UAM, 1986.
- Baril, Jacques. *La danza moderna*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1977.
- Cardona, Patricia. *Dramaturgia del bailarín cazador de mariposas*. México, D. F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2000.
- Dantas, Mónica. “De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea”. *Movimento*. Vol. XI, No. 2 (mayo-agosto de 2005), pp. 31-57.
- Dallal, Alberto. *La Danza Moderna en México*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2013.
- Delgado, César. “Compañías subsidiadas.” En *Cuadernos del CID Danza*, No. 8 (s.f. de 1985), pp. 1-19.
- Delgado, César, Raúl Flores Canelo: *Arrieros somos*. México, D. F.: Cenidi Danza- INBA-CONACULTA, 1996.
- Descombey, Michel. “Carta abierta de un joven coreógrafo. 1977”. En Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. México, D.F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002.
- Diderot, Denis. *La paradoja del comediante*. Ciudad de México: Editorial Fontamara, 1994.
- Fàbrega, Jordi. “La interpretación para bailarines”. *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*. No. 32, (s. f. de 2007), pp. 314-329.
- Fàbrega, Jordi. “Interpretación para bailarines” Fundamentos teóricos y cien ejercicios prácticos, Edición Mahali e Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2018, pp. 309-314.
- Ferreiro, Alejandra y Josefina Lavalle, “Emergencia y consolidación de la enseñanza profesional de la danza en la ciudad de México (1931-1978)”. En Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. México, D.F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002.
- Filomarino, Rossana. “El Intérprete y el Tiempo”, *Revista Bimestral Danza, Cultura del cuerpo. Obsesiones de la imaginación contemporánea, “Tiempo”*. No. 0. (septiembre-octubre 2004).
- Flores Canelo, Raúl. “La preguntita”. En Maya Ramos y Patricia Cardona (comps.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología, cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. México, D.F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002.

- Giubellino, Gabriel. “Óscar Araiz, la frase justa, la indicación precisa”, *Revista Anfibia* [Weblog] s. d. 2016. Disponible en la dirección de internet: <http://www.revistaanfibia.com/cronica/oscar-araiz-la-frase-justa-la-indicacion-precisa>. (Acceso: enero 2019).
- Humphrey, Doris. *La Composición en la danza*. Ciudad de México: Dirección General de Difusión Cultural, 1981.
- Kisselgolf, Anna. “Dance: Danzahoy from Venezuela”, *The New York Times*. Miércoles 16 de febrero de 1983. Disponible en la dirección de internet: <https://www.nytimes.com/1983/02/16/arts/dance-danzahoy-from-venezuela.html?smid=fb-share&fbclid=IwAR21xbVK3YYP3IBXWUC8Yh9WZjc2UyRNJA9nZIUnAl5CLzglGRpcb-YMiPI>. (Acceso: enero de 2019).
- Lebourges, Solange. “De Mozart a Mozart. Aprendiendo con Michel Descombey”, *Revista Interdanza*, No. 5, (enero de 2014) pp. 4-7.
- Luna, Josefina. “Charla de danza con Josefina Luna y Paz Monterde”. En Margarita Tortajada Quiroz (comps.). *Danza y poder I. Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*. Ciudad de México: Cenedi Danza-INBA-CONACULTA, 1995.
- Mallarino Flórez, Claudia. “La danza contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica”. *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Vol. 6, No. 1 (junio de 2008), pp. 119-125.
- Mendoza, Héctor. *Creator principium*. Ciudad de México: CNCA / INBA-CITRU, 1996.
- Melgar, Analía. “Panorama de la Danza en la Argentina, siglo XXI”. *Revista del CCC*. No. 13 (septiembre-diciembre de 2011).
- Müller, Carol. *El training del actor*, Ciudad de México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y fomento Editorial, 2007.
- Oida, Yoshi. *El actor invisible*. Ciudad de México: Ediciones el Milagro, 2012.
- Oida, Yoshi. *Un actor a la deriva*. Ciudad de México: Ediciones el Milagro, 2017.
- Ramos, Maya y Cardona, Patricia (comps.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo I: Ensayos históricos y analíticos*. México, D.F.: Cenedi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002.
- Ramos, Maya y Cardona, Patricia (comps.). *La danza en México. Visiones de cinco siglos. Tomo II: Antología, cinco siglos de crónicas, crítica y documentos (1521-2002)*. México, D.F.: Cenedi Danza-INBA-CONACULTA-Escenología, 2002.
- Rodríguez, Elisa. *Cuadernos de ensayo. Recopilación de material de ensayo en compañías de danza*: s. d., Ciudad de México, 1987-2000.
- Stanislavsky, Constantin. *Preparación del actor*. Buenos Aires: Psique, 1954.

- Tortajada Quiroz, Margarita. *Danza y poder I. Procesos de formación y consolidación del campo dancístico mexicano (1920-1963)*. México, D. F.: Cenidi Danza-INBA- CONACULTA, 1995.
- Tortajada Quiroz, Margarita. *Frutos de mujer: las mujeres en la danza escénica*. México, D. F.: Cenidi Danza-INBA-CONACULTA, 2001.
- Tortajada Quiroz, Margarita. "La danza contemporánea independiente mexicana, bailan los irreverentes y los audaces". *Casa del Tiempo*, No. 95/96, Vol. VIII, Época III (diciembre-enero 2007), pp. 73-80.

Internet y documentos electrónicos

- Biblioteca Nacional de Chile (Chile). "*Danza independiente contemporánea*". *La danza en Chile. Memoria Chilena*. Disponible en internet en la dirección: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94484.html>. (Acceso: 14 de noviembre de 2018).
- Bravo, Guillermina. Entrevistada por José Luis Hernández. [Post-facebook] Querétaro, 2004. Disponible en internet en la dirección: <https://www.facebook.com/malaura.rochachavez/posts/1526917557399760/> (Acceso: 18 de septiembre de 2018).
- INBA (México), *Centro de investigación coreográfica*. [Web log] Ciudad de México: INBA. Disponible en internet en la dirección: <https://cico.inba.gob.mx/> (Acceso: 16 de septiembre de 2018).
- Jiménez, Camila. *Una aproximación a la danza contemporánea en Chile* [En línea] Disponible en internet en la dirección: <http://www.observatoriodanza.cl/danza/wp-content/uploads/Jime%CC%81nez-Camila.-Una-aproximacio%CC%81n-a-la-danza-contempora%CC%81nea-en-Chile.pdf>. (Acceso: 14 de noviembre de 2018).
- NOWNESS (s.d.). *Choreographer Yvonne Rainer's August 1978 performance of 'Trio A (The Mind is a Muscle, Part I)*. [Post Facebook] 18 de enero de 2018. Disponible en internet en la dirección: <https://www.facebook.com/nowness/videos/10156262187292454/?v=10156262187292454> (Acceso: enero de 2019).
- Rancière, Jaques. *La división de lo sensible. Estética y Política*. [PDF] Santiago: Centro de Estudios Visuales de Chile, 2002. Disponible en internet en la dirección: <http://132.248.9.34/hevila/Senasyresenasmaterialesdetrabajoparalosestudiosvisuales/2009/jul/4.pdf> (Acceso: noviembre de 2018).
- Secretaría de Cultura (México), *Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey de INBA-Conaculta, institución de excelencia educativa*, [Web log] Sidney: International Federation of Arts Councils and Culture Agencies. Disponible en internet en la dirección:

<https://ifacca.org/en/news/2016/03/17/la-escuela-superior-de-musica-y-danza-de-monterrey/> (Acceso: 18 de septiembre de 2018).

Universidad Veracruzana (México), *Historia-Facultad de Danza-Xalapa*. [Web] Xalapa: Universidad Veracruzana. Disponible en internet en la dirección: <https://www.uv.mx/danza/quienes-somos/historia/> (Acceso: 16 de septiembre de 2018).

Entrevistas

Bermejo, Margie. Entrevistada por Elisa Rodríguez. Ciudad de México. 26 de enero de 2019.

Cochran, Duane. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Ciudad de México. 2 de febrero de 2019.

Domínguez, Amada. Entrevistada por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 20 de enero de 2019.

Huertas, Luisa. Entrevistada por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 6 de Febrero 2019.

Oropeza, Carlos. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 6 de Febrero 2019.

Ortega, Luis Alberto. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 23 de enero de 2019.

Pérez Morales, Sergio. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Querétaro: CENADAC, 24 de octubre de 2018.

Rivera Moya, José. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 27 de Noviembre de 2018.

Romero, Lidya. Entrevistada por Elisa Rodríguez. Ciudad de México, 26 de enero de 2019.

Scheker Román, Orlando. Entrevistado por Elisa Rodríguez. Querétaro: CENADAC, 24 de Octubre de 2018.

Unzueta Mejorado, Silvia. Entrevistada por Elisa Rodríguez. Ciudad de México: Centro Cultural Ollin Yolliztli, 12 de noviembre de 2018.

ANEXO 1

Galería de personajes: Capítulo 2



GUILLERMINA BRAVO

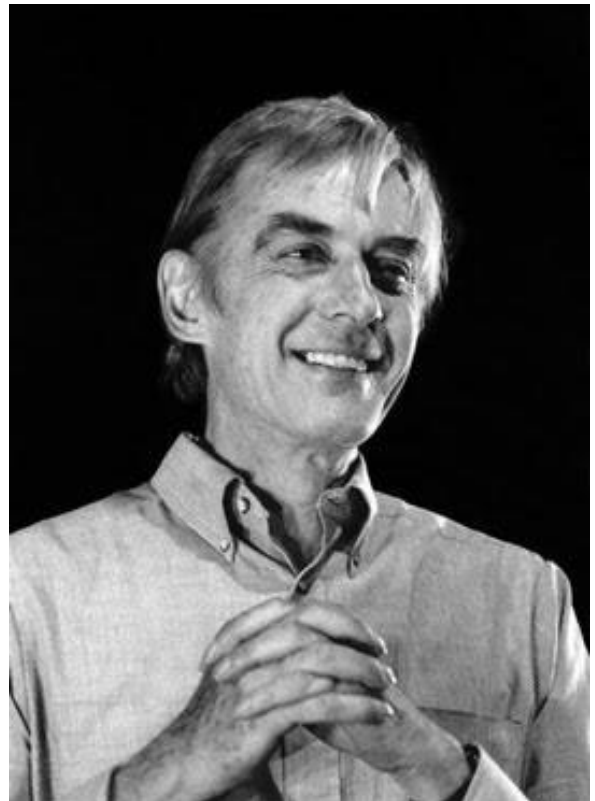
(México 1920-2013)

Directora del Ballet Nacional de México.

RAÚL FLORES CANELO

(México, 1929-1992)

Director del Ballet Independiente.





MICHEL DESCOMBEY

(Francia –México 1930-2011)

GLADIOLA OROZCO

(México, 1934)

Directores del Ballet Teatro del Espacio.

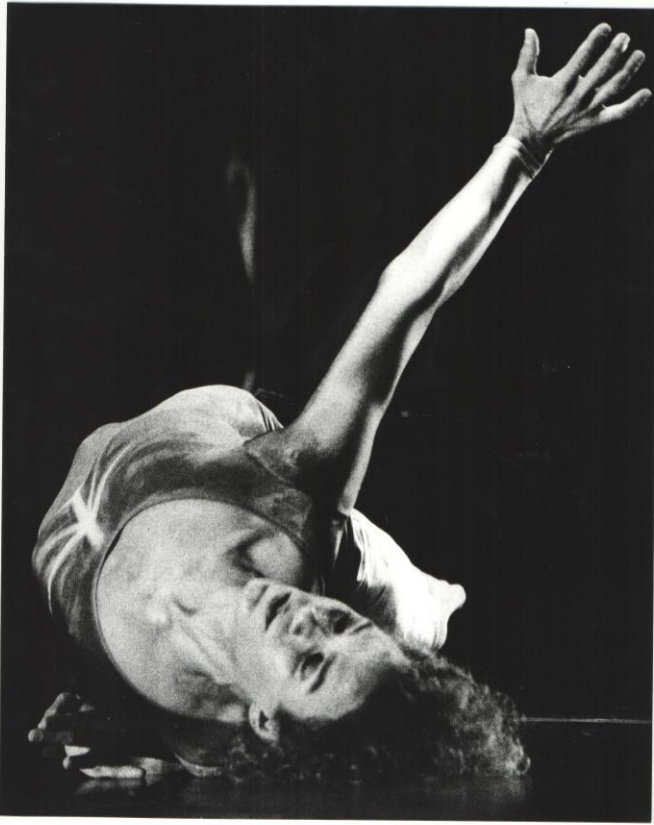
ROSSANA FILOMARINO

Ex bailarina del Ballet Nacional de México

Coreógrafa y docente

Directora de la Compañía Dramadanza





ORLANDO SCHEKER

(República Dominicana)

Ex bailarín del Ballet Nacional de México

Director General del Centro Nacional de Danza Contemporánea, Querétaro.

“Constelaciones y danzantes” Coreografía,
Guillermina Bravo.

Foto: Óscar Salas

SERGIO PÉREZ

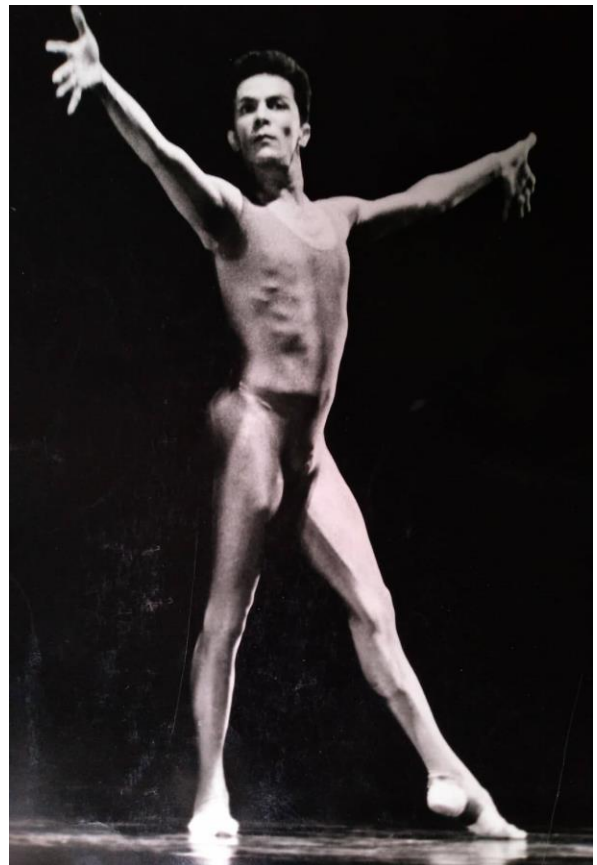
Ex bailarín del Ballet Nacional de México

Coreógrafo, docente y bailarín

Foto: Óscar Salas

“Danza para un bailarín que se
transforma en águila”

Coreografía: Guillermina Bravo





SILVIA UNZUETA

Ex bailarina del Ballet Independiente

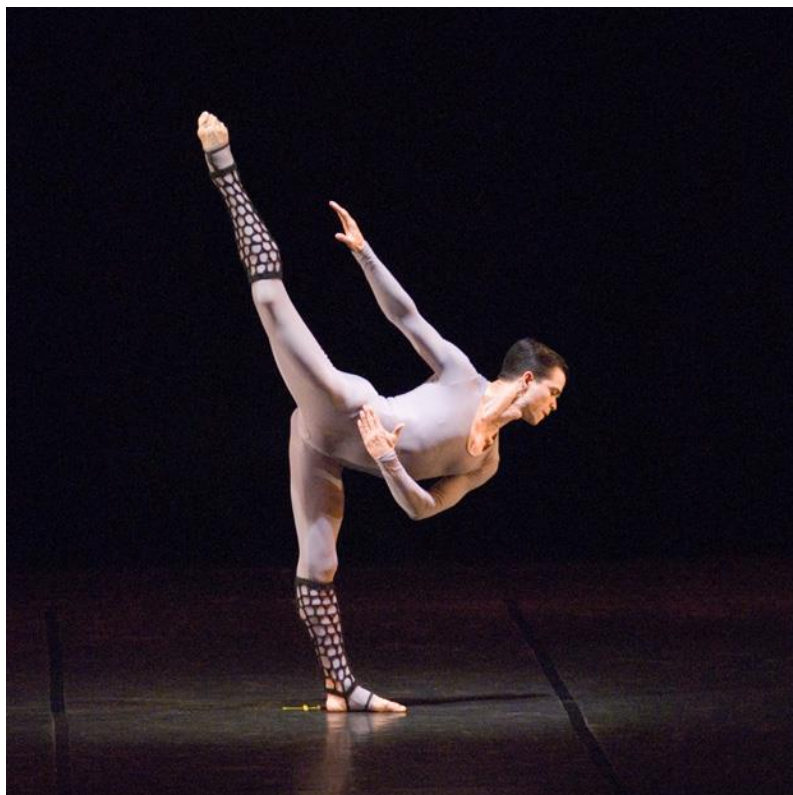
Directora y coreógrafa de la compañía Púrpura Danza Teatro.

JOSÉ RIVERA MOYA

Ex bailarín del Ballet Independiente.

Director de la compañía de danza gay “La Cebra”

Foto: Daniel Ochoa





SOLANGE LEBOURGES

Ex bailarina del Ballet Teatro del Espacio

Bailarina y docente

“Carta Amorosa”

Coreografía: Michel Descombey

ANEXO 2
Entrevistas Capítulo 3

AMADA DOMÍNGUEZ



“Paseo nocturno” Coreografía, Amada Domínguez Foto: Ernesto Reynoso

Bailarina profesional egresada de la licenciatura en Artes: Danza Contemporánea de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana de México. Se ha formado con los más destacados maestros de la danza contemporánea mexicana e internacional. Participó en el Programa de residencias de maestros de la fundación de danza José Limón en México, con el maestro Alan Danielson, director de Limón Institute. Ha colaborado con varias compañías de danza: El cuerpo mutable, Bajo luz, Quiatora monorriel, Calhydra, Drama danza, Aksenti, entre otras. También se ha desempeñado como actriz en teatro y cine con los directores Abraham Oceransky, Marcela Aguilar, Marisol Castillo y Jesús Jiménez, entre otros. Destaca su actividad como docente en danza contemporánea y expresión corporal en la Facultad de Danza y la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Artes Escénicas Argos CasAzul, Compañía Nacional y el Conservatorio Castella, el Colegio Técnico artístico Felipe Pérez de Costa Rica y en el Centro de Estudios para el Uso de la Voz (CEUVOZ). Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México en el rubro de Intérprete 2000-2001, 2003- 2004 y 2006-2007. Becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del estado de Veracruz, México en el rubro de intérprete con trayectoria. Se ha especializado en el diseño y realización de vestuario escénico con diversas compañías nacionales e internacionales. Posee una trayectoria escénica de 30 años.

Amada Domínguez, Entrevista del 20 de enero de 2019.

Elisa Rodríguez: ¿Qué es para ti la interpretación?

Amada Domínguez: Considero que hay una diferencia entre ejecutar e interpretar: El ejecutante sólo repite códigos de movimiento que fueron dados por el coreógrafo o por él mismo. El intérprete crea atmósferas en el tiempo, en el espacio. Hace un guión, un trazo de la historia, de las emociones, de las sensaciones sobre la temática a tratar. Al usar esa parte emotiva el movimiento lleva una carga, una prolongación de la proyección y una contención en el cuerpo, habitado por una energía que proyecta al espectador. Los bailarines son muy similares a los actores, porque el bailarín-intérprete crea con su partitura de movimiento y la proyección de la energía y el actor aprende un texto y va creando con el manejo de la energía sus personajes.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

AD: Estando en la escuela Rossana Filomarino iba a darnos cursos de verano, de metodología, técnica, principios de Butoh, y le comenté: “En tres danzas hago el mismo movimiento, pero es que no puede ser igual”, ella me contestó: “Ah, estás aprendiendo a interpretar”. Quedó muy claro para mí, que aunque hiciera el mismo movimiento mi carga emotiva y mi historia era diferente en cada una de estas tres obras y tenía una intención distinta cada una. No hay un entrenamiento específico para aprender a interpretar, se podría decir que tiene que ver con las diferentes personalidades, con las vivencias, con tus referentes, en cómo observas. Antes teníamos referentes, ver a alguien en alguna función y pensar en ser como ese intérprete, en cómo está haciendo eso. En la época de estudiante aprendí a hacer lo que cada maestro me pedía aunque se contradijera con el anterior. Escuchaba muy bien lo que decían y trataba de entender lo que me pedían. Con el tiempo, comencé a moldearme y a extraer la esencia de lo que cada coreógrafo me pedía. Y otro elemento que para mí es determinante como intérprete es el uso y manejo del vestuario, es la otra faceta en la que me he especializado y he incorporado como parte de la dramaturgia de mis personajes, es la dramaturgia del vestuario. Integrar el vestuario como mi otra piel, parte de mi otro ser, habitar en él.

LUIS ALBERTO ORTEGA



“Zona de riesgo” Coreografía, Francisco Illescas Foto: Miguel Ángel Medina

Comenzó su carrera a los 8 años como intérprete de danza folklórica mexicana, evolucionando en agrupaciones y compañías a nivel profesional como el Grupo Folklórico Faisán A.C, la Compañía Nacional de Danza Folklórica y la Compañía Mexicana de Danza Folklórica. Estudió la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea del INBA en la Licenciatura en Danza Contemporánea (2008-2013). En 2011 fue becario del Instituto Limón de Nueva York. Ha colaborado con notables coreógrafos a nivel Nacional e Internacional. Integrante del 2do y 3er elenco del CEPRODAC. Cuenta con una trayectoria escénica 13 años.

Luis Alberto Ortega, Entrevista del 23 de enero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

LO: Es la posibilidad de poder apropiarte de una idea, un concepto, una imagen y transformarlo, con un sentido bidimensional y un fenómeno ambivalente, porque te apropias de esa idea o concepto y puedes transformarte en eso. Me gusta pensar en el ser camaleónico en el que a partir de la propuesta irrumpes en cada obra abordándola de diferente manera. Es un acto de fe, de entrega, que me hace sentir el color o la textura de ese momento, y somos nosotros los intérpretes los que terminamos de dar sentido a la propuesta coreográfica, o de quién encabece un proyecto escénico. Durante el proceso, nuestra exigencia y el propio trabajo te va guiando para matizar, esculpir, moldear lo que imaginamos sobre el concepto inicial del coreógrafo y esa es la idea de la transformación camaleónica o tornasol. Pasar en un instante de un azul, a un amarillo, a un morado, ser brillante y opaco. No todos tenemos la cualidad de poder llegar tan fácilmente a la interpretación. Se necesita un trabajo consciente de desprendimiento de ti mismo. Lo siento como un proceso doloroso, como jugar al abandono, que resulta muy provocador y donde encuentro sentido en mi hacer como intérprete. Me gusta pensar que la interpretación te da la posibilidad de encontrar algo o alguien dentro de tu propio ser, es un entretejido entre lo que eres y lo que piensas que pudiera ser.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

LO: Desde que eres niño empiezas a jugar con estas múltiples facetas de personalidad, de juego, de actuar conforme a cada circunstancia con las diferentes relaciones que nos rodean, familiares, amistades, etc. Es el primer encuentro con la interpretación, es un juego oculto de transformación y de ser uno u otro en diferentes situaciones.

Durante mi carrera han sido varias personas que me han marcado o influido a través del tiempo, la edad, la experiencia. Dentro de mi interés y de mi búsqueda yo sabía que había algo que me movía por dentro, y sentí la necesidad de potenciar esa inquietud. Los primeros referentes fueron mis primeros maestros vinculados a la escena, Francisco Illescas y Laura Rocha, desde allí se despertó mi interés por construir, por indagar más allá de la ejecución

técnica. Más adelante, alguien que marcó mi percepción de la danza y del arte y vino a romper con muchas estructuras de mi pensamiento y llegó a tocar fibras personales fue Gabriela Medina. Me llevó a ir a fondo en el pensamiento que para mí era la danza para planteármelo desde otra realidad. Luego, como profesional, sin duda la persona que vino a confrontarme a incentivar me con retos, la que más me ha reconfortado y de quién he aprendido mucho ha sido Raúl Parrao. Fue la mejor y más grata locura que he vivido en la escena, un trabajo muy profundo, en el que no sólo fue la exigencia de la interpretación sino la articulación de lo técnico con lo interpretativo. Lo que más me gusta de la escena contemporánea es que te puedes nutrir de cualquier cosa que exista en el universo y fuera de él.

MARGIE BERMEJO



En concierto Foto: Marco Castro

Cantante mexicana de jazz y blues latino. Docente que ha impartido cursos de perfeccionamiento vocal en escuelas de canto y actuación y que ha realizado giras en México y el extranjero. Inició como cantante a los 13 años, en programas musicales y como corista de grabaciones profesionales. Trabajó en la primera puesta en México de Violinista en el tejado y Vaselina. En 1967 estudió la carrera de teatro en Bellas Artes y el Centro de Teatro Clásico del Siglo de Oro, en la Casa del Lago, con José Luis Ibáñez. También estudió con Héctor Mendoza. En la siguiente década incursionó en el Canto Nuevo de México y grabó su primer LP “Las cosas sencillas”, con temas del compositor Marcial Alejandro. A partir de la década del ochenta se dedicó por 15 años al jazz y la música brasileña, época en la que grabó los discos Sabor a jazz, La eterna desventura de vivir, Agua en la boca y Sobrevivir. Posee una trayectoria escénica de 55 años.

Margie Bermejo, Entrevista del 26 de Enero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

MB: Es encontrar una vía de expresión que me permita hacer mía una canción, la música para decir lo que quiero expresar y darle un sello personal. No lo pienso, es decir, cuando llega a mí, lo voy a hacer como a mí me gusta, como yo lo entiendo y como sale de mi ser. Lo hago mío para poder transmitir.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

MB: Mi padre, que fue intérprete, músico, guitarrista, maestro, es el único que me guió hacia la interpretación porque él desde muy chica me daba señales para que yo lo hiciera mejor, con palabras muy certeras, abre la boca, más fuerza, da lo tuyo, pero estando frente a las cámaras eso me ponía muy nerviosa y sentía que no me servía para nada en ese momento. Con el tiempo me di cuenta que eso era todo una enseñanza porque además de que te guste mucho la canción supiera hacer mía una canción no era solamente la voz, sino que involucrara todo el cuerpo. Canta como Margie, eran sus palabras y eso me ha servido para transmitirlo a mis alumnos, para mí misma que ahora sé cómo lo hago, pero hubo un largo camino para darme cuenta qué era lo que tenía que cantar, definir mi gusto, la música y un estilo propio.

Y luego, por fin encontré a un compositor en nuestro idioma, en español, que decía lo que yo quería decir. En 1970 encontré a Marcial Alejandro, sus letras me atraparon y a partir de ahí empecé a darme cuenta que este compositor me gustaba y lo podía interpretar como Margie. Encontré mi voz a través de las canciones de Marcial Alejandro, sin desechar lo demás, porque fueron todas las otras influencias del blues, bossa nova, trova, soul, que durante mucho tiempo interpreté, que me llevaron a decir que él fue un parteaguas en mi carrera, encontré un compositor que decía lo que yo quería decir y un lenguaje que me interesa.

LIDYA ROMERO



“La China. Especie en extinción” Coreografía, Lidya Romero Foto: Christa Cowrie.

Intérprete, creadora y promotora de danza. Inició su carrera profesional en 1975 con Ballet Nacional de México, donde se desarrolló como bailarina presentándose en giras en México y en el extranjero. En 1976 fue becada a Nueva York donde estudió distintas técnicas de movimiento, improvisación y composición en las escuelas Nikolais, Cunningham, Falco y Graham. En 1977 fundó con otros artistas Forion Ensamble A.C., agrupación de bailarines coreógrafos que propició el desarrollo de un nuevo oficio coreográfico. En 1982 conformó la compañía El Cuerpo Mutable/teatro de movimiento. En 1985 fue becada a la residencia Internacional de Coreógrafos del American Dance Festival. Creadora de más de 50 obras coreográficas de diferentes formatos. Ha colaborado como coreógrafa invitada en varias compañías. Ha

desempeñado los cargos de Jefa de Danza de la UNAM, Coordinadora Nacional de Danza del INBA y Coordinadora del Centro Nacional de Producción Coreográfica del CENART con sede en Cuernavaca, Morelos. Ha formado parte del Sistema Nacional de Creadores en varias emisiones. Es miembro fundador del Colegio de Coreógrafos de México. Fue Directora de la Academia de la Danza Mexicana. Ganadora del Premio Guillermina Bravo que otorga el Consejo Artístico del Festival Internacional Lila López de San Luis Potosí. Merecedora de la Medalla Bellas Artes y el reconocimiento especial del XXXV Festival Internacional Cervantino por sus 25 años de carrera. Cuenta con una trayectoria escénica de 43 años.

Lydia Romero, Entrevista del 26 Enero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

LR: En 1981, cuando estábamos en la transición de Forion ensamble a El Cuerpo Mutable, sentíamos que debíamos conocer más sobre la concepción de la escena más allá de la cuestión física y técnica. Nos acercamos entonces, al director de teatro Juan José Gurrola, quién nos introdujo en un tránsito fantástico después de varias sesiones, a lo que él consideraba nos acercaría a la interpretación; y en ese camino conocimos el concepto que él denominaba “transubstanciación”, es decir, dejar de ser uno mismo y prestar tu materia a otra substancia a la que quieres llegar. Hacer que una persona se instaure en una plataforma donde pueda trascender su fisicalidad y ser otra cosa, ya sea un personaje, una situación, un tema de movimiento, ser algo o no ser nada. Transgredir tu substancia para entrar en otra. Es una manera de acceder y transformarse a través de la técnica interpretativa del performer y brindárselo al público. Hacer al espectador partícipe y cómplice de la ficción, para que pueda introducirse en ese mundo de irrealidad y convivir con esa otredad. “Convidar” al otro a que esté en ese mundo que tú vislumbras a través de brechas que se abren a otras dimensiones. Todo eso está al servicio de crear una ficción en el espectador, en un ámbito al que él no tiene acceso. Esa es la magia de lo que hacemos.

Una persona que está implicada dentro del trabajo de la interpretación está en el mundo de la percepción, son los estímulos que te llegan del exterior de un modo exacerbado,

relacionándonos a través de los sentidos. Una de nuestras tareas con los estudiantes debe ser, enseñarles a concientizar esos sentidos en la vida cotidiana, la permeabilidad del exterior a través de tus membranas sensitivas hacia el interior.

Otro punto que creo sumamente relevante y considero que es donde reside el germen primario del trabajo y desarrollo interpretativo, es la visión de Laban (Rudolf von Laban 1879-1958, bailarín y coreógrafo húngaro, uno de los teóricos de la danza más influyentes del siglo XX), específicamente con el sistema del *Effort*, que se refiere a la cualificación del movimiento. En la educación de la danza no existe una observación muy profunda de cómo abordar el movimiento, por eso son importantes a partir del análisis de movimiento según Laban los “4 factores de movimiento”: el espacio, el tiempo, el peso y el flujo, que combinados y ejercitándolos produce un manejo energético de la dinámica que resulta en calidades diferentes. Esas diferentes calidades de movimiento son los fundamentos de la interpretación. El virtuosismo radica fundamentalmente en la conciencia del manejo de esos 4 factores, que con su aplicación, nos dan una amplia gama de posibilidades que cualifican el movimiento y le dan un rango expresivo enorme.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

LR: Ana Castillo mi primera maestra, cuando inicié a los 8 años de edad, directora del ballet de Coyoacán, fue mi primer referente. Una mujer que conocía no sólo el aspecto técnico, sino también el aspecto sensible e interpretativo de la danza. Me hizo ver que el aspecto técnico, tan fuerte aplicado con rigor era fundamental para soportar el aspecto sensible. Desde que entrabas a la escuela había una ritualidad en ese espacio, y gracias a ese respeto y a esa tradición sentía que me transformaba y estaba al servicio de ese rito que era la danza. Más tarde, en mi adolescencia, conocí a Luis Fandiño y con él descubrí que el cuerpo está en relación con el espacio y que el movimiento tiene un volumen y es tridimensional. Su concepción tenía una gran influencia de Laban, ya que había trabajado con Bodyl Genkel y Xavier Francis, quienes habían conocido muy de cerca al maestro Laban. Más tarde, me parece muy importante mencionar a un personaje relevante de la danza en México, Amalia Hernández, que en mi historia particular puedo afirmar que contribuyó a mi crecimiento y perfeccionamiento profesional, así como al de varios colegas de la época, por su visión y la generosidad que tuvo para propiciar el desarrollo de una nueva

generación de creadores de la danza a finales de la década de los 70'. Impulsó la danza contemporánea a nivel de conceptos y de ideas renovadoras que promovieron un avance sustentable. Invirtió en ese perfeccionamiento con mucho dinero. Inició un plan de becas a Nueva York con todo pagado, fui una de las favorecidas en varias ocasiones, por lo que le estaré eternamente agradecida. Gracias a eso, varios colegas también tuvieron la misma oportunidad de ir becados en varias ocasiones por largos períodos.

Además, a través de Amalia, la escuela de Laban llega a México con los mejores maestros, como Claudia Gitelman, Robert Small, Lyn Levine e innumerables maestros más. Tomábamos clases en la emblemática sede del Ballet Folklórico ubicado en la calle de Violeta esquina con Riva Palacio a finales de los años 70'. Y gracias a esas becas nos insertamos en la escuela de Nikolais en Nueva York, también con una conexión directa a la escuela de Laban acercándonos a la idea de que la danza es un universo amplio y diverso que se relaciona con el espacio, con la dinámica, con el peso y el flujo; es un espectro amplísimo que tiene una concepción del mundo, de la física, y que da herramientas para imaginar mundos diversos más allá de la técnica. La danza es una concepción filosófica del mundo.

DUANE COCHRAN



En concierto con la Orquesta Filarmónica de la UNAM.

Ha realizado una importante actividad en el mundo de la música. Desde su primera participación con la Sinfónica de Detroit, ha realizado una amplia carrera de conciertos en los Estados Unidos, Europa, México, Canadá y la ex-Unión Soviética. Ha tocado en los principales festivales de México y como solista con los más importantes directores y orquestas del país. La revista 'Proceso' lo reconoce como uno de los tres mejores pianistas del año en 1997 por su interpretación del *Concierto en sol* de Maurice Ravel y en el año 2001 fue seleccionado para participar con la Orquesta Filarmónica de Israel. Duane Cochran recibió la beca del FONCA en el rubro de "Intérpretes" y en la actualidad es pianista titular de la Orquesta Filarmónica de la UNAM. Paralelamente a su carrera como pianista ha realizado una destacada actividad como bailarín intérprete y coreógrafo. Inicia sus estudios de danza en la Cass Technical High School en Detroit, Michigan donde se graduó con honores. Estudió la técnica clásica y contemporánea

con destacados maestros en México y Estados Unidos. Participó como bailarín principal y maestro con el maestro Bernardo Benítez, director del Ballet Danza Estudio. Con su primera obra coreográfica LAZOS participa en el XII Premio Nacional de Danza, gana el primer lugar así como una beca de especialización en coreografía en la ciudad de Nueva York. En 1991, funda Aksenti, Danza Contemporánea. Sus obras se han presentado en los principales teatros y festivales de danza del país, así como en Colombia, Canadá, Brasil, Costa Rica y Nueva York. En el año 2000 fue galardonado con el II Premio de la Crítica 'Raúl Flores Guerrero' por su coreografía, *Insertae Sedis* como la mejor coreografía participante del XXI Premio INBA-UAM Concurso de Composición Coreográfica Contemporánea. Formó parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2006-2009 y 2012-2015. Trayectoria escénica de 54 años.

Duane Cochran, Entrevista del 2 de Febrero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

DC: Para mí como músico, pianista, siempre estoy interpretando obras ya hechas, a veces de siglos atrás, por eso siempre hago una investigación. Primero sobre el compositor: por qué escribió esa obra, qué sucedía en esa época, qué le pasaba a él en esa época, para poner de mi parte luego. Desde niño, cuando empecé a tocar, siempre tuve imágenes en mi cabeza. Sobre todo de seres humanos en movimiento. Eso es algo que generalmente un músico no trabaja de esa manera. Pero para mí, la fuente de inspiración siempre fueron las imágenes, leer, ver artes plásticas, el cine y todo esto para perfeccionar la interpretación profundamente. Armaba mi propio guión mental en cada parte de la música. Considero que es igual para un actor o un bailarín.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

DC: Cuando empecé a estudiar, a finales de los 60's principio de los 70's en las buenas escuelas a las que fui y los excelentes maestro que tuve nunca me hablaban de imágenes, ni de literatura específicamente. Todo fue sobre la técnica y el repertorio, aprender las obras y tener mucho

repertorio sobre todo como pianista, porque el piano, de todos los instrumentos es el que más repertorio posee. Un pianista a lo largo de su carrera toca entre un 20 y un 25 % de lo que está escrito. Por lo tanto en la escuela todo estaba enfocado hacia el perfeccionamiento técnico. Fue después, que por iniciativa propia, empecé a vincularme con escritores, coreógrafos, viendo danza y hablando con mi madre, que pintaba y leía mucho, me di cuenta que la interpretación va más allá de las notas y figuras negritas que están en el papel, es la vida, tu experiencia y el bagaje que uno trae. Cuando llegué a México comencé a leer a los escritores latinoamericanos y me inspiraron para enriquecer mi interpretación. Ya conocía a grandes escritores norteamericanos como Walt Whitman, Ezra Pounds y Maya Angelou, entre otros. Pero aquí encontré otras fuentes de inspiración, me introduje en la danza y el teatro, que me ayudaron también en el crecimiento como pianista. Y es aquí que encuentro que las tres disciplinas tienen algo en común, que viene de las entrañas, del corazón. La música es inasible y abstracta. La danza, aún cuando tiene también un lenguaje abstracto está físicamente presente a través de los cuerpos, hay interacción con alguien y en el teatro la palabra es muy fuerte, es directo y contundente. En la música y en la danza ese mensaje es mucho más abstracto. Pero para mí, después de haber transitado por las tres disciplinas, creo que una complementa a la otra. Por eso es muy importante que en las escuelas de música haya un trabajo corporal y expresivo como complemento. Si se incorpora este tipo de formación y entrenamiento sensibilizará y ayudará a potencializar la ejecución.

CARLOS OROPEZA



“La panadería” Escena del laboratorio actoral de la Compañía Nacional de Teatro

Foto: Sergio Carreón Ireta.

Egresado Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA, con diplomados en Dirección Escénica y en Gestión Cultural. Además de actualizarse constantemente en combate escénico, dramaturgia, actuación, técnicas de voz y dramaturgia del artista escénico. Como actor ha participado en varias puestas en escena. Formó parte de la compañía Nunca Merlot Teatro, donde fungió como gestor cultural, además de actuar en las puestas en escena. Su trabajo lo ha llevado a participar en distintos festivales de cine y teatro, entre los cuales destacan dos ediciones del Festival Internacional de Santa Lucía, y en dos más del Festival Internacional de Cine de Guanajuato. Ingresa a la Compañía Nacional de Teatro en 2016 hasta la fecha. Cuenta con una trayectoria escénica de 10 años.

Carlos Oropeza, Entrevista del 6 de Febrero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

CO: Me siento agradecido y privilegiado de recibir esta pregunta, porque constantemente merodea mi andar. La manera en que más he aprendido, o que más me ha enseñado a interpretar, no es precisamente con buscar directamente, sino con generar entornos fértiles para que las cosas lleguen. Es lo que hago con los personajes, investigar, platicar sobre los hechos, dejar que los temas se vayan desarrollando y que lleguen las cosas naturalmente. En una plática con “Pablo Soler, un gran intelectual, me ayudó a entender una serie de dualidades sobre el personaje de Juan el bautista que tenía que interpretar y en realidad me di cuenta que era la vida hablándome a mí, no era el personaje”. Me enteré que a lo largo del tiempo, en la literatura, el nombre de Juan quiere decir nadie. Entender qué es no ser nadie, para mí es un acto de amor, es allá, es la otredad.

La vida tiene algo que enseñarme en un momento particular. Y la interpretación es la excusa perfecta para la pregnancia de esto. Yo salgo beneficiado de ser intérprete, no es algo que yo dé o que yo haga, es algo que me atrapa y me sorprende. Mi trabajo consiste en permitir eso, dejarme asaltar por eso que tiene algo que decir a través de mí.

Lo que sé es que puedo constatar repetidas veces y en diferentes ocasiones, que hay un río que quiere fluir, mi compromiso con ese río es vaciarme y permitir que eso suceda. La ficción es como una figura fractal, un microcosmos, un universo que se mueve arriba, abajo, adentro y afuera, pero hay que habitar el presente y estar alerta para reaccionar. Es un efecto de movimiento, casi como de danza. Interpretar es entender y permitir que eso que es, haga lo que tenga que hacer con uno. Y como se dice en maya: “inla kech hala ken” Yo soy tu y tú eres yo, somos una unidad.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

CO: Concibo al artista como alguien que se hace de distintos elementos, herramientas, métodos, técnicas para construir una poética personal, es como yo lo entiendo; y la manera de responder a la pregunta es que son tantos los elementos que intervienen en la construcción de uno en su oficio, que cada vez que me vas mencionando palabras, me aparecen imágenes, y personas como

Alicia Martínez y su trabajo de máscaras, con quién estuve en un proceso muy largo, en el que nos fue muy mal, para que después la vida nos volviera a reunir, ella me dirigiera y terminara diciendo: “En qué gran actor te has convertido”. Por otro lado aparece Adam Guevara, con quién hicimos el último montaje antes de su muerte, con él los ensayos era sentarnos a platicar y el montaje era muy rápido. Yo pertenezco a la ENAT (Escuela Nacional de Teatro), y el proceso en la escuela fue excepcional como pocos, el examen de titulación con Ricardo Ramírez Carnero fue un privilegio. Trabajar en un montaje así en la escuela, con un alto nivel de riesgo que nos obligaba a estar”. Cada una de esas personas me han construido como intérprete, Arif Ovalle, que por él tengo una pasión por moverme. Me construye estar aquí en la Compañía y tener un ensayo con Luisa Huertas, Éricka de La Llave, Roberto Soto, que son gente de una trayectoria inmensa, codearse con ellos y responder a ese nivel. Los veo ensayando y me doy cuenta que si quiero llegar a esa emoción, ensáyala, quieres llegar a esa vehemencia, a esa intención, tienes que llenar toda esa complejidad para que en ese momento venga la síntesis en una sola frase, de cargar con todo ese pasado. Estar, hacer, equivocarnos, eso también nos construye como intérpretes.

LUISA HUERTAS



“El diccionario” Dirección, Enrique Singer Compañía Nacional de Teatro

Foto: Salvador Perches Galván.

Se formó en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en el Centro Universitario de Teatro CUT UNAM. Debutó como actriz a principios de la década de los 70. Su carrera fue ascendiendo hasta convertirse en una de las actrices más talentosas del cine, el teatro y la televisión. Fue nominada cuatro veces para el Ariel. Ha destacado de igual manera en televisión, participando en telenovelas. Ha participado en más de 75 obras de teatro, siendo galardonada por sus actuaciones en las obras *Marta la piadosa*, *Antígona* y *La Celestina*. Es miembro fundadora de la Academia Mexicana de Arte Teatral, miembro del Consejo Asesor del CUT de la UNAM y miembro estable del elenco de la Compañía Nacional de Teatro. Además de su carrera como actriz, también se ha dedicado a la docencia, impartiendo clases en el CUT y el Foro Contemporáneo. Es cofundadora y actual directora general del CEUVOZ (Centro de Estudios para el Uso de la Voz. Actualmente es actriz de la Compañía Nacional de Teatro. Cuenta con una trayectoria escénica de 50 años.

Luisa Huertas, Entrevista del 6 de Febrero de 2019.

ER: ¿Qué es para ti la interpretación?

LH: Si nos remitimos a la palabra interpretar, literalmente, es traducir un punto de vista acerca de un tema, por supuesto los actores somos intérpretes del dramaturgo, de la idea del director. Pero se nos ha negado histórica y tradicionalmente en este país, el nombre “creadores” a los actores. Nos movemos de acuerdo a la idea de un director. Por fortuna, a partir de la gestión de Mario Espinosa en el Fondo Nacional para la Cultura y las artes, alrededor del 2002/2006, él eleva la categoría de los intérpretes a creadores, es un director de teatro muy inteligente, comprensivo de lo que hace el actor. Yo le preguntaría a muchos de los que se han negado, a aceptar que los actores somos creadores, si uno oye una versión musical de un violinista o de otro, una ópera con una cantante o con otra, uno ve Hamlet con diferentes actores, todas las versiones son distintas según el intérprete. Cada actor va a crear un personaje distinto, de acuerdo a una idea compartida con un director, que hace de una obra muy conocida, muy representada algo muy especial y único.

La creación depende de tantas cosas, y una fundamental es nadar a fondo en las aguas de los personajes, de su psicología, aunque quizá muchas veces se diga que el teatro pos moderno no usa la psicología, o que en el teatro del siglo de oro el subtexto no es tan importante como en el teatro realista, no es Ibsen, no es Strindberg, no es O’Neill, Tennessee Williams, no es Carballido, pero estos personajes también piensan y verbalizan lo que piensan. En mi labor docente siempre reto a los estudiantes a que tengan el rigor, la disciplina, la dedicación, el estudio, como para considerar llegar a ser “creadores de personajes”. Llevamos escasos 15 años de considerar el término “creadores escénicos”. Yo sí me considero creadora, aspiro a serlo, siempre estaré abierta a crear y ser fiel al personaje que me propongan, a la concepción del director de escena con el que esté trabajando y a la obra misma.

ER: ¿Existió algún entrenamiento específico para trabajar la interpretación o alguien te guió o condujo en ese camino de la interpretación, o fue tu referente?

LH: Tuve la fortuna de ser estudiante de Héctor Mendoza, lo que más me inculcó fue el rigor y la disciplina. Mi aproximación a él como actriz fue siendo muy jovencita, en aquel momento se

podría decir que el maestro nos guiaba demasiado, sin embargo, estoy inmensamente agradecida con todos y cada uno de los directores con los que he trabajado, porque han sido guías, me han dado la idea de lo que buscaban, ninguno me impuso su manera. Soy una actriz disciplinada y si sigo al director. Me gusta ser dirigida, el ojo exterior que ve lo que hago, me ayuda a corregir, mejorar, a diferenciarlo de “Luisa”, de mí misma, o de otros personajes. Los directores que confían mucho en lo que hace el actor y cada uno a su manera, son Luis de Tavira, Mario Espinosa o Enrique Singer, con quién fue una delicia trabajar en su forma de guiar y de cuidar los más ínfimos detalles. Ellos te orientan, te permiten analizar, descubrir diferentes cosas de los personajes.

Los directores inteligentes, sabios y seguros de lo que están haciendo, confían mucho en el actor y saben que quién mejor conoce al personaje es el actor. El director tiene que cuidar un todo, desde la concepción de la obra y transmitirla a todo su equipo, escenógrafo, vestuarista, iluminador y a todos los actores. El actor que aspira a ser creador sabe que tiene que ser independiente del director, que no puede esperar a llegar al ensayo para ver qué va a hacer o qué le van a marcar, tiene que trabajar en casa, imaginar, no para hacer su personaje en solitario, porque así tampoco va a servir.

Hay un taller que imparto sobre expresión verbal que se llama “Tu palabra da voz a mi palabra”, porque yo creo que el actor crea su personaje a partir de lo que escucha del otro actor, del otro personaje; qué digo, a quién se lo digo, por qué se lo digo, o para qué se lo digo, en qué circunstancias, en qué época, pero el cómo lo digo va a ser a partir del otro, a partir de lo que yo escuche, para generar en mí una reacción, un tono, una intensidad de voz, un tempo al hablar. Los estudiantes preguntan: y cuando es monólogo, ¿con quién dialogas? Luego descubren que con quién dialogan, está en la propia mente, que finalmente eso también es parte de nuestra cotidianidad, hablamos con nosotros mismos, a veces hasta en voz alta. Entonces creo que la escucha y el silencio es de donde parte la palabra, y ese sonido responde a la escucha del otro.