

“Hay días en que me levanto con una esperanza demencial,
momentos en los que siento que las
posibilidades de una vida más humana están al alcance de
nuestras manos. Éste es uno de esos días.
Y entonces, me he puesto a escribir...”

Ernesto Sábato. La Resistencia

“La danza es más de lo que transcurre en un escenario:
todo lo que precede y sigue a ese momento, en realidad muy breve,
también es danza”

Carlos Ocampo. Memoria de una utopía

La memoria de mis pasos, que nunca fueron sólo los míos

Por Mónica Rueda Taracena

Soy bailarina de una generación a la que le tocó sumarse al mundo de la danza contemporánea en la Ciudad de México en los años 90. Cuando pienso en esos años, me recuerdo espiando con admiración los ensayos de *Contempodanza* en el pequeño foro de *Los Talleres de Coyoacán*; fascinada presenciando la emblemática obra “Trío y Cerdón” del recién creado grupo *Delfos*. Observando de contrabando sus ensayos en los salones del Centro Cultural de Bosque (a los que llamábamos los salones del “*Sistema*”¹) y fiel asistente a sus clases en los Talleres de la UNAM, en donde también daban clases los *Utópicos*, Gerardo Delgado y Gerardo Hernández. Los *Barro Rojo* por esos años eran maestros de la recién creada escuela del Cenart², desde donde se establecían como nuevas autoridades, formadores de jóvenes bailarines.

En las salas de los grandes teatros como Bellas Artes o el Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM se presentaban cada temporada el *Ballet Nacional de México*, el *Ballet Teatro del Espacio*, y el *Ballet Independiente*, con magníficas obras de gran formato. Para ver la gran final del “*Premio*”, evento anual muy esperado por todo el gremio, por su aire de jolgorio más que de concurso, corríamos

¹ En 1983 se anunció la agrupación de las tres escuelas de danza del INBA en una misma Subdirección, la de Educación Artística del INBA, a cargo de Jaime Labastida. Tania Álvarez fue nombrada titular de las tres escuelas, agrupadas bajo el nombre de Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza. (Cardona, 1990, p.33)

² En 1994 se inauguraron las instalaciones del Centro Nacional de las Artes, y tras una revisión del proyecto educativo, en 1995 se trasladó al CENART lo que era el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, creándose la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC).

alrededor de Bellas Artes, porque cada tres coreografías sacaban a todo el público y había que rodear el teatro y arremolinarse en la puerta para lograr alcanzar de nuevo un lugar dentro de la sala principal. Las clases de ballet en el salón del maestro Memo Maldonado eran una enorme congregación de quienes ocupaban los escenarios del Teatro de la Danza y de la Sala Covarrubias, como parte de los incontables grupos del momento.

Fueron sin duda años de euforia y efervescencia de creación, de los que llamábamos coloquialmente *grupos independientes*. Años de confianza en la modernidad, en la abundancia y la democracia que prometía el futuro.

Los 90, una década en la que 3 generaciones convivieron en un mismo tiempo: pioneros, colectivos, y poscolectivos

Para una recién llegada al campo de la danza contemporánea como yo, el panorama de opciones para integrarse al mundo profesional en esos años se dibujaba, a grandes rasgos, en tres vías: la primera era aspirar a formar parte de una de las grandes compañías subsidiadas; la segunda acercarse a uno de los múltiples y diversos grupos independientes; y la tercera era de plano aventarse a crear su propio grupo.

Las compañías de gran formato

Las compañías subsidiadas eran tres: el Ballet Nacional de México, creado en 1948 por Guillermina Bravo; el Ballet Independiente, fundado en 1966 por Raúl Flores Canelo a raíz de su separación del Ballet Nacional de México; y el Ballet Teatro del Espacio, nacido en 1979 tras la separación de sus fundadores Gladiola Orozco y Michel Descombey, del Ballet Independiente.

Las tres compañías contaban con instalaciones más o menos estables que albergaban sus propias escuelas o espacios formativos, así como un salón adecuado para los montajes y ensayos. El centro formativo del Ballet Nacional de México después de haber tenido distintos nombres, cobijado por distintas instituciones como la UNAM y el INBA, en 1991 se constituyó formalmente como el *Centro Nacional de Danza Contemporánea*, cuando la agrupación trasladó su sede a la ciudad de Querétaro.

El Ballet Independiente para los años 90 se encontraba en un inolvidable salón del segundo piso de un edificio que, a ras de calle estaba junto a unos expendios de venta de pollos, y que en el primer piso albergaba un gimnasio de lucha libre, en pleno centro de la Ciudad de México. ¡El camino para llegar era sin duda toda una experiencia! El Ballet Teatro del Espacio contaba con su memorable estudio en la calle de Hamburgo 218, en la Colonia Juárez del entonces Distrito Federal, que se habilitó eventualmente como foro para sus propias presentaciones.

Durante la década de los años 90 las tres compañías contaban con un financiamiento económico estable y constante entregado por parte del INBA desde 1976, a través de la Coordinación Nacional de Danza. Ello les permitía asegurar la continuidad de su equipo creativo como compañía, la contratación de personal de gestión y administrativo, además de los bailarines, y la permanencia en una sede adecuada a sus necesidades.³ Coloquialmente las conocíamos como *compañías subsidiadas*.

Para entonces el Ballet Nacional de México sumaba 40 años de existencia, el Ballet Independiente más de 20 y el Ballet Teatro del Espacio más de 10. Habían acumulado un gran prestigio y reconocimiento en el campo de la danza mexicana. Eran reconocidos como los pioneros, como autoridades. Se habían consolidado ellas mismas como instituciones, marcando un estilo propio. Habían comenzado en tiempos de la danza moderna, y el trabajo continuo y su propia investigación artística les permitía seguir vigentes transitando a través de sus creaciones, de la danza moderna a la danza contemporánea. Cada una había establecido un sello estético característico y particular. Las tres compartían un mismo origen artístico, y todas se entrenaban principalmente bajo el rigor de la técnica creada por Martha Graham, lenguaje técnico que se hacía visible en sus coreografías. Tanto el Ballet Independiente como el Ballet Teatro del Espacio en algún momento sumaron a su lenguaje y a su entrenamiento clases regulares de ballet clásico.

Tanto al Ballet Nacional de México, como al Ballet Independiente se les reconoció por una estética vinculada al desarrollo de una identidad mexicana, pensada para el pueblo, y que funcionaba como instrumento de crítica social. Las tres tenían un repertorio de gran formato, grandilocuente, que tomaba como inspiración a grandes personajes que iban desde la historia de México, hasta la literatura universal. Curiosamente las tres tenían la palabra “*Ballet*” en su nombre, y se les reconocía como “*Compañías*” de danza; ambos términos resultan significativos en cuanto a su posición en el campo de la danza mexicana.

Si bien todas ellas se reconocían como un grupo muy cohesionado, en lo interno funcionaban con una organización jerárquica bastante estructurada y vertical. Por lo que quien se acercaba a ellas, podía tener claro tanto el repertorio que podría bailar, como el camino de ascenso al que podría aspirar dentro de la estructura vertical. Para quienes éramos en ese momento jóvenes

³ Imposible mencionar esto, sin la acotación de que durante toda su existencia las tres compañías reclamaron siempre la insuficiencia de los recursos que recibían para su pleno desarrollo. “Quienes permanecieron en ellas lo hicieron con una gran vocación de sacrificio, y de identidad artística que cada compañía enaltecía como propia. Muchos de los que fueron reconocidos como grandes bailarines y personalidades creativas distintivas de cada una de las compañías subsidiadas, vivieron después en terribles condiciones de precariedad laboral, sin reconocimiento de su aporte artístico de parte de las autoridades institucionales, y sin prestación social alguna.” (Rueda, 2018, p.121)

recién llegados a este mundo profesional se hacía evidente que las compañías subsidiadas contaban con un elenco estable, que permanecía toda su vida profesional como parte de una misma compañía. Esa pertenencia iba acompañada de una identidad, de un compromiso y de una entrega que superaba por mucho el ejercicio profesional.

Recuerdo asistir cada año a los estrenos de las compañías subsidiadas con mi familia, como un acontecimiento muy esperado. Y me conmueve la gran admiración y emoción que sentía al reconocer en los pasillos del teatro a grandes personajes como Solange Lebourges, Lino Perea, Javier Salazar, Jaime Blanc o Federico Castro. Pero cuando consideré dedicarme profesionalmente a la danza, existía otra opción que parecía más abierta, más fresca, más cercana, más espontánea: los *grupos independientes*.

Los pequeños colectivos

Los grupos independientes surgieron como una alternativa de expresión y de organización frente a las compañías subsidiadas. Y aunque existe el registro de la creación de algunos grupos que se concibieron como independientes desde la década de los años 50, fue una manera de organizarse para crear danza que se volvió mucho más común a partir de los 80, y que creció exponencialmente después de la aparición del FONCA en 1989. (Rueda, 2018, p.39)

Como resultado de la multiplicación de grupos independientes, para la década de los años noventa convivían, y competían por becas, espacios y recursos dos generaciones distintas de estos. Por un lado estaban los que habían surgido en los años 80 como jóvenes buscando nuevas formas de organización para hacer danza. Varios se habían formado, e inclusive habían comenzado su vida profesional en las compañías subsidiadas, pero tenían claro que querían innovar tanto en sus creaciones, como en la manera de organizarse. Se asociaron entonces en pequeños colectivos, con estructura participativa y horizontal. Dichos colectivos fueron reconocidos en el gremio de la danza como grupos independientes, en oposición a las compañías subsidiadas, haciendo referencia tanto a su independencia creativa, como al hecho de que ellos no recibían entrega de recursos constantes por parte de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, como sí lo hacían el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y el Ballet Teatro del Espacio.

Esta generación empezó su obra con mucha libertad de experimentar nuevas rutas creativas, sin apoyo económico, y sin infraestructura propia. Tanto por sus necesidades de experimentación y renovación artística, como por las condiciones inciertas de los recursos económicos a los que podían acceder, se conformaron agrupaciones con pocos integrantes, pero con un fuerte sentido de identidad colectiva.

Su búsqueda de nuevos estilos, se alimentó de nuevas y variadas técnicas de danza contemporánea que surgieron en Estados Unidos y Europa y que llegaron a México a través de cursos, estancias y presentaciones de compañías internacionales. Su entrenamiento físico se diversificó, tomaron distancia de la técnica Graham, y reconsideraron disciplinas que iban desde el ballet clásico, los diversos estilos sistematizados por José Limón, Merce Cunningham, Trisha Brown, Steve Paxton hasta las artes marciales. Los temas de sus obras abrieron la posibilidad de colocar en el escenario a personajes sencillos de la vida cotidiana, y se ocuparon de los sentimientos y las percepciones de una manera mucho más abstracta, buscando nuevas formas en su narrativa. Así durante los años 80 surgieron grupos como Utopía, Barro Rojo, Contradanza, el Cuerpo Mutable, Teatro del Cuerpo, Ala Vuelta, U.X.Onodanza, Contempodanza, Antares, Asalto Diario, En Movimiento, Púrpura, Mandinga, Pilar Medina, Arte Móvil-Danza Clan, la Compañía Jorge Domínguez, entre otros.

En 1989 Patricia Cardona escribía : “La danza-teatro está en el foro y en las plazas y cada año —lo vemos durante los premios nacionales de danza— surgen nuevos grupos que no sólo indican que los grupos subsidiados dejaron de ser fuentes de trabajo para los bailarines recién egresados de las academias, sino que cultural y biológicamente el hombre necesita convivir con esas sensaciones de estar vivo, creciendo creativamente.” (Cardona, 1990, p.13)

Siguiendo el camino de las generaciones anteriores, muchos de estos grupos independientes demandaron a las autoridades responsables de la Coordinación Nacional de Danza del INBA y de la UNAM el préstamo de espacios para entrenar y ensayar en instalaciones de las escuelas profesionales de danza, así como ciertos apoyos económicos para sus producciones coreográficas.

Es importante anotar también que en la década de los años 80 tanto desde la política cultural, como a través de la movilización de la comunidad dancística se lograron ampliar en varios sentidos los espacios para los grupos independientes de danza contemporánea. Es cierto, como menciona Cardona, que las compañías subsidiadas resultaban insuficientes para los jóvenes bailarines que buscaban plasmar sus inquietudes creativas. Pero los nuevos foros, festivales, concursos, organizaciones y escuelas creados a lo largo de la década de los años 80, resultaron determinantes para que existiera el espacio en el que sus obras fueran reconocidas y la continuidad de sus grupos se hiciera posible. Para que la existencia, la permanencia y la reproducción de los grupos independientes fuera una manera viable de organizarse para crear danza contemporánea en un circuito profesional en México. Y que se estableciera como una opción más que se sumaba, como alternativa, a la de las compañías subsidiadas.

Nora Crespo, en su libro “La danza en movimiento” enlista la apertura de algunos espacios institucionales que considera trascendentales para el asentamiento y la consolidación de la danza contemporánea independiente: “la fundación del Centro Superior de Coreografía (hoy CICO) en 1979, la Escuela Nacional de Danza Contemporánea del INBA en 1980, la organización del Premio Nacional de Danza FONAPAS-INBA-UAM en 1980 y el Festival Nacional de Danza Contemporánea de San Luis Potosí en 1981.” (Crespo, 2003, p.42)

A lo mencionado por Crespo habría que sumar la inauguración en 1980 de la Sala Miguel Covarrubias, como parte del Centro Cultural Universitario de la UNAM, diseñada primordialmente para albergar a los grupos universitarios de danza de ese momento, y en donde se presentó en 1983 la temporada “Joven Danza Mexicana”. En ese mismo año el Teatro de la Danza del INBA se abrió por primera vez como foro para grupos independientes. Al respecto Pierre Alain Baud documenta: “Los grupos independientes más estables ven coronarse de éxito sus grandes esfuerzos —y sus no menos grandes búsquedas— cuando una o dos veces al año, con dos o tres funciones, el Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA pone a su disposición, de manera gratuita, el Teatro de la Danza”. Baud también registra el incremento de grupos: en 1983 se habían presentado en dicho teatro sólo 8 grupos sumando un total de 39 funciones; mientras que para 1986 se presentaron entre 10 y 15 grupos independientes cubriendo un total de 72 funciones. (Baud, 1992, p.86)

En 1980 el Departamento de Danza de la UNAM organiza los Talleres Libres de Danza. Que si bien nunca se plantearon como propiamente formativos, si posibilitaron que muchos coreógrafos y bailarines de grupos independientes tuvieran un espacio para la sistematización de su propio trabajo creativo, y funcionó como un lugar de encuentro y de entrenamiento diverso de quienes formaban parte de dichos grupos. En 1983 también se crea el Centro de Investigación y Documentación de la danza, un importante espacio académico, que más tarde se convertiría en Centro Nacional, es decir en el CENIDI Danza José Limón.

Algo que distingue a varios grupos independientes creados en los años 80, fue su activismo y su interés por presentar sus coreografías en la calle. Seguramente influenciados por los movimientos artísticos de los años 60 en Estados Unidos, y movidos por la inquietud de abrir nuevos espacios para sus propuestas y acercarlos más a su público. Dicho interés se hizo más urgente después del terremoto de septiembre de 1985, acentuado por la falta de respuesta del Estado, que hacía en ese momento más evidente la crisis social, económica y política del país. En 1986 se realizó por primera vez el Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, en el que participaron 15 grupos independientes. Dicho encuentro fue organizado por la Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre (UVyD-19) y Danza Mexicana A.C. (DAMAC). Crespo

establece cómo a partir de dichos *Encuentros Callejeros* los grupos independientes que participaron se ubicaron en oposición al aparato dancístico oficial y se definieron como danza subversiva, irreverente, anti académica, anti elitista, subalterna, y social. (Crespo, 2003, p.43)

Los Encuentros Callejeros de Danza Contemporánea sucedieron durante 5 años consecutivos. Sobre ellos Nora Crespo escribe: “La fuerte presencia de coreógrafos, bailarines, maestros y grupos de danza en este movimiento democratizador es un fenómeno inédito en México. Si bien existen datos de la participación en cuestiones políticas del gremio dancístico en la llamada época de oro de la danza moderna, pero nunca antes, como en los ochenta, los fundamentos dancísticos, ¿qué se baila? ¿por qué se baila? ¿cómo se baila? surgían tan claramente de una postura política. Los bailarines independientes danzan, como los intelectuales escriben y los caricaturistas dibujan, con un objetivo común: denunciar la incapacidad de las instituciones del Estado de impulsar y difundir la creación artística y cultural (reflejo también de la crisis del régimen autoritario) y proponer formas más democráticas y menos elitistas para su desarrollo.” (Crespo, 2003, p.194) Sobre el segundo *Encuentro Callejero de Danza* en 1987, Patricia Cardona documenta: “En enero de este año se organizó un gran encuentro de danza callejera, no sólo porque ya hay demasiados bailarines y demasiados pocos teatros accesibles, sino porque la danza callejera podría ser uno de los instrumentos más fuertes para sacar a la población de su adormecimiento colectivo.” (Cardona, 1990, p.57)

Transcurrió así la década de los años 80, con tres compañías subsidiadas, creando coreografías con la posibilidad de una relativa estabilidad, que hizo posible tanto la acumulación como la evolución de su trabajo creativo y de su repertorio. Una generación pionera de compañías de gran formato, bien asentadas y reconocidas como autoridades del campo, que contaban inclusive con sus propios espacios formativos.

Al mismo tiempo una primera generación de grupos independientes, o pequeños colectivos, que tuvieron la oportunidad de establecerse mientras se creaban nuevos teatros, nuevos festivales, concursos, y escuelas. Pequeños grupos independientes bien cohesionados que lograron posicionarse como una nueva forma de organizarse para crear danza.

La consolidación de los grupos independientes, y su creciente solicitud a las instituciones culturales de espacios y recursos para sus propias producciones, puso en cuestionamiento constante, entre otras cosas, la forma en que se entregaba el financiamiento a las compañías subsidiadas, y generó la demanda de hacer tales mecanismos más visibles y accesibles para todos.

En este contexto, en 1989 nació el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y por primera vez el Estado ofreció una nueva manera de obtener recursos, a través de concursos con convocatorias públicas y abiertas. Se presentaba como un formato gestionado además por

pares del mismo campo profesional, para otorgar una beca durante un determinado período de tiempo (en general un año), para realizar un proyecto en específico con resultados demostrables al final de dicho período. Todo ello se anunciaba con la promesa de ofrecer procesos más justos, equitativos, transparentes y democráticos para asignar los recursos para la creación de danza.

Los 90, o la era de los postcolectivos

Así llegué yo, como muchos otros jóvenes, al campo de la danza contemporánea en la década de los años 90. Entre una diversidad creciente de grupos independientes, que requerían espacios para presentar sus obras, y también recursos para financiar sus procesos creativos. Impulsados por la profesionalización de bailarines y coreógrafos, con acceso a múltiples espacios formativos, tanto institucionales como no formales, que hicieron posible que cada vez fuéramos más en ese mundo profesional.

Esta década parece distinguirse por establecer condiciones para sostener la actividad desde diversas formas de organización para crear danza, ya sea en compañías subsidiadas de gran formato, o en pequeños grupos independientes, que ya comenzaban a existir con distintas fórmulas de conformación y de temporalidad. Esto en un contexto de diversificación de técnicas de danza contemporánea y de estilos, que aparecieron tanto en Estados Unidos como en Europa desde la década de los años 60, reconocidas como *post-modern dance*, y que fueron integrándose en México.

Ante tantas propuestas creativas y lenguajes técnicos disponibles, parecía más natural y coherente conseguir algunos cómplices para concursar con su propia coreografía en el *Premio*, o para solicitar una beca en el FONCA, que pasar años haciendo lo necesario para integrarse a las filas de una compañía subsidiada o de algún grupo ya existente.

A partir de la década de los años noventa, aparece una nueva forma de organización. Me permito aquí recuperar un término propuesto por Carlos Ocampo (Ocampo, 2001, p.89), funcionario, conecedor y crítico importante en la danza contemporánea de México, quien propone el término de *poscolectivos*, para hacer referencia a la organización que se da para cada proyecto, en torno al coreógrafo que, con recursos económicos asignados, decide invitar a ciertos colaboradores (bailarines, músicos, vestuaristas, iluminadores), únicamente durante la creación de una coreografía en particular.

Se genera un contexto de absoluta libertad de creación y organización, cuya unidad es la individual, y que se establece sin continuidad ni estabilidad alguna. Ocampo distingue la década de los años 90, como el período en el que se pudieron desarrollar nuevos lenguajes coreográficos que lograron madurar hasta emerger como estilos personales de los coreógrafos de la época. “Estos diez años constituirían un escenario propicio para la maduración de lenguajes creativos. A la par,

atestiguaron el tránsito del colectivo, como aparato comunitario de producción dancística, al coreógrafo que pertrechado en su individualidad, posee ya un nítido perfil autoral.” (Ocampo, 2001, p.15)

Quienes llegamos al mundo profesional de la danza contemporánea en esta década podíamos ver cómo se conformaban nuevos grupos a nuestro alrededor con cada nueva edición del *Premio*, o a raíz de haber obtenido una beca del FONCA, despertando la ilusión y el deseo de poder sumarnos al que más nos gustaba, o de plano aventarnos a crear uno nuevo. Pero sin duda las opciones eran múltiples y muy diversas. Así nacieron grupos como *En Dos Partes* de Gerardo Delgado; *Aksenti* de Duane Cochran; *Drama Danza* de Rossana Filomarino; *Humanicorp* de Gerardo Hernández; *Caverna 7* de Ivonne Muñoz; *Delfos* de Claudia Lavista y Víctor Ruiz; *MdMar* de Myrna de la Garza; *Quiatora Monorriel* de Evoé Sotelo y Benito González; *A Poc Poc* de Jaime Camarena; *La Fábrica Danza-teatro* de Rosario Armenta; *Tándem* de Leticia Alvarado; *Bajo Luz* de Juan Manuel Ramos; *Nemian* de Isabel Beteta; *La Cebra* de José Rivera; *Athos* de Laura Zaldivar y Javier Laredo; *Onírico* de Gilberto González; *Circo Contemporáneo* de Mauricio Nava, entre muchos otros. Junto con el aumento en el número y los tipos de grupos de danza, en esta década los espacios institucionales también se multiplicaron. A la creación del CONACULTA y del FONCA, del uso del Teatro de la Danza y la Sala Miguel Covarrubias, de la consolidación del Premio Nacional de Danza y del Festival de Danza Contemporánea de SLP, se añadió la inauguración del Centro Nacional de las Artes en 1994. El CENART contaba con 14 nuevos espacios escénicos, entre ellos 3 teatros, 3 foros, y múltiples espacios al aire libre habilitados para presentaciones. Además se trasladaron a sus instalaciones las 5 escuelas artísticas profesionales del INBA. Con ese motivo se reestructuraron los planes de estudio de lo que hasta entonces había sido el Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza, para crear la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea.

Durante los años 90 muchos de los integrantes de aquella generación ochentera de pequeños colectivos que habían logrado mantener activos sus grupos de danza, ya habían acumulado experiencia y prestigio. Se habían colocado en posiciones de toma de decisiones institucionales tanto del INBA como de la UNAM, y lo mismo coordinaban teatros que dirigían las nuevas escuelas profesionales de danza. Ya formaban parte de las autoridades institucionales que tenían injerencia con respecto al desarrollo, la creación y difusión de la danza contemporánea. Habían hecho escuchar su voz en cuanto a la necesidad de disponer de foros y de presupuesto a través de mecanismos de competencia más abiertos, y buscaban posicionarse entre las compañías más reconocidas y estables, que hasta entonces habían sido las compañías subsidiadas. Lograron

también abrir espacios para el entrenamiento técnico con nuevos lenguajes creativos dentro de las escuelas profesionales de danza, más allá de la técnica Graham.

En cuanto a la preocupación social y el interés por llevar la danza contemporánea a la calle, que había manifestado la generación de grupos independientes durante los años 80, pareció diluirse o desgastarse, en todo caso fue desapareciendo. Así lo refiere Anadel Lynton en 1992, en el libro de Pierre Alain Baud, “ya no se enfocan tanto hacia la calle, sino a espacios alternativos exteriores, volviéndose más un asunto estético que social. Las actuales autoridades de danza tanto del INBA como de la UNAM son de la misma generación que muchos de los coreógrafos líderes del movimiento independiente y callejero y están abiertas a propuestas escénicas para espacios alternativos cuando no implican demasiados gastos, lo cual puede ayudar a atraer públicos mayores.” (Lynton en Baud, 1992, p.203)

Un antes y un después de los 90

Me parece importante escribir sobre lo ocurrido en los años 90, porque creo que tanto las políticas para entregar los recursos para el desarrollo de la danza, como las maneras de organizarse para crear coreografía, se han modificado poco desde entonces. Si bien en su momento las políticas culturales que se crearon respondieron a mecanismos, visiones económicas y políticas internacionales, también es cierto que atendieron necesidades reales y vigentes del campo profesional de la danza en México. Es decir, en su momento resultaron necesarias y pertinentes, quizá por eso se instalaron con tanta fuerza.

A través de ellas se atendió la necesidad de establecer maneras más claras y estructuradas para acceder al presupuesto, y se generaron mecanismos para repartirlo entre un mayor número de grupos. Se crearon convocatorias públicas y abiertas para asignar temporadas y dar cabida a más grupos para mostrar sus coreografías en los teatros del INBA y de la UNAM. Se pluralizaron las figuras de evaluación a partir de las que se asignaron los apoyos económicos o las presentaciones en los teatros, a través de la creación de jurados conformados por artistas pares. Como resultado se crearon más grupos independientes que nunca antes, con la posibilidad real de sostener su existencia por varios años.

La tendencia que siguieron las políticas para asignar recursos, fue entregar los apoyos para procesos de creación con un formato limitado a un período de tiempo (casi siempre de un año), condicionado a la entrega de resultados comprometidos previamente (en general una obra inédita), con el objetivo de que más grupos tuvieran la oportunidad de contar con recursos para producir sus coreografías, y de garantizar resultados a cambio del financiamiento.

Los rubros más considerados en estas nuevas políticas culturales fueron la formación y especialización de bailarines y coreógrafos, así como la producción de obras. Con ello se logró alcanzar un excelente nivel técnico y artístico de bailarines, así como incentivar una producción numerosa de coreografías nuevas.

Otra de las características que distinguen a los apoyos entregados a partir de estas políticas culturales es que un gran porcentaje tuvieron un formato individual. Con respecto a esto, el ojo crítico de Carlos Ocampo reseña a finales de los años 90: “¿Cómo son los cuerpos de este fin de milenio? Los imagino impregnados de incertidumbre, saturados de contradicciones múltiples. Son cuerpos que ansían libertad irrestricta pero le temen a la soledad que implica el libre albedrío llevado a la demencia de sus límites extremos. Si en un principio apostaron todo su entusiasmo y su tiempo a la experiencia gozosa de la colectividad donde el amor, la amistad y las coincidencias vocacionales y estéticas desembocaron en magníficas obras comunes donde los talentos múltiples se amalgamaban sin dificultad, porque entonces todos eran uno solo y disponían de intereses cohesionados; hoy, diez años después del experimento comunitario, se desbarrancan en los abismos del aislamiento y del individualismo propio de los noventa.” (Ocampo, 2001, p.19)

Si pienso en esos años, recuerdo la ilusión compartida, la confianza en la posibilidad de la diversidad, la promesa de modernidad del futuro extendida más allá de la danza, y quizá la arrogancia juvenil de aquel presente. En lo que a mí concierne he logrado acompañar mi vida de danza y no ha dejado de ser desde entonces un asunto primordial. Creo en la danza como algo fundamental para este mundo y en esta vida, y aprecio profundamente la diversidad de técnicas a las que me he podido acercar, y la riqueza de cada coreografía que me ha tocado bailar.

Finalmente, me parece que la perspectiva que dan los 30 años de distancia, ofrece una gran oportunidad para reflexionar sobre el efecto que ha tenido a largo plazo esa política cultural que se instaló en los años 90 y que sigue vigente.

Me pregunto por qué la mayor parte de los apoyos desde entonces, tienen un formato individual, cuando la danza es una actividad creativa esencialmente grupal y de colaboración colectiva. Desde mi punto de vista, el hecho de que se aliente desde el Estado una manera de obtener recursos de manera individual, sumado al formato prevaleciente de concursos y competencia ha creado un tejido social de bailarines y coreógrafos desagregados por la competitividad, y extraviados en el individualismo.

Es cierto que fue una política cultural en la que fue central la libertad creativa y la experimentación de nuevas propuestas artísticas. Que a través de las convocatorias abiertas y con temporalidad limitada, se logró hacer llegar el presupuesto a un mayor número de grupos. Pero el formato de apoyos por períodos de tiempo de un año, muchas veces sin posibilidad de renovación,

condicionado a la creación de obra inédita, tienen como contraparte la constante incertidumbre y un alto grado de dificultad para acumular trabajo con un conjunto estable, con un mismo equipo. Por lo tanto también limita las posibilidades de investigación artística, y de acumulación de repertorio, inclusive de transmisión de conocimiento a las nuevas generaciones.

Los rubros más cubiertos por las políticas culturales instaladas desde los años 90 son la formación de bailarines y producción de obra coreográfica. Ello ha dado como resultado que podamos contar con bailarines con un gran nivel técnico, y una numerosa oferta de creación coreográfica. En contraste, se han desarrollado en un porcentaje mucho menor las políticas que tienen que ver con el mantenimiento y la creación de infraestructura para la danza, con el desarrollo de nuevos foros y teatros, con la creación de nuevo público y con la difusión de las obras ya existentes. Así que no sorprenden las salas con muy poco público, y las dificultades de completar el ciclo de comunicación que supone el arte.

Los mecanismos creados para entregar los recursos a largo plazo favorecieron a una forma particular de organización para crear danza, por encima de las demás. Por lo tanto tuvieron una gran incidencia en el paulatino cierre de las compañías de gran formato, conocidas como subsidiadas, cuya organización y necesidades se volvieron insostenibles en este nuevo sistema. Perdimos con ellas un gran patrimonio de México en forma de danza.

Es para mí importante enunciar también que, si bien los recursos se entregaron de manera más reglamentada, a través de concursos públicos y abiertos, buscando hacerlos llegar a un mayor número de grupos, resultaron siempre insuficientes. El número de grupos y de bailarines, fue mucho mayor al número de becas o de teatros disponibles. Es decir, hubo y sigue habiendo una gran cantidad de danza sucediendo a pesar de no contar con ningún apoyo institucional.

Es también un hecho que la manera en que se estructuró el sistema para entregar los recursos generó dinámicas que terminaron por favorecer a una pequeña minoría de grupos independientes, que han creado a lo largo de estos 30 años contando con mucho más apoyos que el resto, y que los ha puesto en condiciones de creación muy distintas a las de la gran mayoría de coreógrafos y bailarines.

Por todo ello es necesario recapitular, y preguntarnos ¿funcionó? ¿Qué efectos ha tenido a largo plazo el sistema de políticas culturales que se instalaron a partir de los años 90? ¿Qué necesidades de las que se atendieron en aquel viraje siguen vigentes, cuáles se transformaron, cuáles tendríamos que ajustar, renovar? ¿Qué se resolvió?

La importancia de hacer este ejercicio de memoria es recordar que somos un tejido social vivo que se mueve, que las cosas no siempre fueron como son hoy, que en algún momento cambiaron, se ajustaron, se adaptaron. Y que si es necesario, pueden ser de otra manera.

Me pregunto entonces cómo podríamos construir puentes, que como vasos comunicantes, nos acerquen, nos permitan encontrarnos, escucharnos y así salir del individualismo. Idear en conjunto maneras de organizarnos para crear danza desde espacios que permitan el intercambio cotidiano, que tiendan lazos para reconstruir un tejido colectivo, que nos permitan saber cómo funcionamos, qué necesitamos, en qué podemos aportar. Hagamos lo necesario para conocer cuántos somos, qué dificultades compartimos, y qué maneras efectivas hemos encontrado para organizarnos para crear danza actualmente.

Hagamos evidente el desequilibrio en las fases de creación apoyadas, y generemos políticas culturales que fomenten la creación de nuevo público. Atendamos la danza para los niños, investiguemos hasta crear estrategias de difusión actualizadas y más efectivas. Reconsideremos los tiempos para creación de una obra, las necesidades económicas que implica crear en grupo, la pertinencia de exigir como única opción válida el estreno de nuevas obras. Imaginemos más convocatorias para muestras, festivales, intercambios, giras y temporadas colectivas, y menos para concursos. Que alienten más la cooperación y la colaboración que la competencia y el productivismo.

Generemos espacios de encuentro, diálogo y escucha, que nos permitan atender nuestras necesidades como sinergias colectivas, porque la danza es colectiva, porque somos ante todo seres sociales, porque somos un tejido vivo y lo nuestro es el movimiento, y porque como escribió Carlos Ocampo, todo eso que nos sucede antes y después del breve momento de una función también es danza.

Soy consciente de que todo esto sucede ya en pequeños esfuerzos individuales, pero que sirva la memoria de nuestros pasos para que podamos reconocernos en posibilidades y necesidades. Hasta que desde las instituciones se generen plataformas en las que los pequeños y constantes esfuerzos individuales resuenen en colectivo.

“lo irónico de la soledad
es que todos la sentimos
al mismo tiempo

- *juntos*”
Rupi Kaur

Bibliografía:

- Baud Pierre Alain.1992. Una danza tan ansiada. Universidad Autónoma Metropolitana. México
- Cardona Patricia.1990. La nueva cara del bailarín mexicano. Antología hemerográfica. INBA. México
- Crespo Nora.2003. La danza Mirada en movimiento. CONACULTA. UAM. México
- Ocampo Carlos. 2001. Cuerpos en vilo. Colección periodismo cultural. CONACULTA. México
- Ocampo Carlos. 2001a. Memoria de una utopía. Ed. Ponciano Arriaga. CONACULTA. México
- Rueda Mónica.2018. Las condiciones de creación de danza contemporánea en México (1988-2012) y su relación con la política cultural. Tesis Doctoral. FCPyS UNAM. México
- Rueda Mónica. 2006. Crear danza desde un grupo independiente en la CDMX. Tesis de Maestría. FCPyS UNAM
- Sabato Ernesto. 2000. La Resistencia. Grupo Planeta. Argentina
- Rupri Kaur. 2017. The sun and her flowers. Andrews Mc. Meel Publishing. EU