

## danza

# el ballet nacional en la unam

Por Lin Durán

El *Ballet Nacional*, hay que decirlo de una vez, tiene una trayectoria artística de insólita coherencia. Entre *El zanate* (1949) y *Los magos* (1970) encontramos que la temática de las decenas de obras que ha producido este grupo nace invariablemente de una profunda preocupación por el hombre. Se puede decir que establece sin falta el comentario (no el juicio) sobre la condición humana. También es una constante su capacidad de acometer la exploración formal en la búsqueda del lenguaje que requiere cada tema particular. Estos dos aspectos, el solidario (humano) y el aventurero (formal) han llevado al *Ballet Nacional* a encontrar la exacta correspondencia dancística de nuestro momento cultural y de nuestra compleja identidad.

En una conferencia organizada por los estudiantes que acuden a los cursos de danza de la UNAM, Guillermina Bravo habló de coreografía. Dijo que su afán de aprender los secretos de este arte la habían llevado hace algunos años a Nueva York. Cuando se disponía a asistir a la primera clase del curso de Louis Horst encontró en la puerta del estudio una nota indicando que la noche anterior el maestro se había muerto. ¡Y era la única persona que enseñaba los misterios de la expresión corporal!

Los coreógrafos de México han debido empezar desde cero, descubrir el ABC y sufrir todas las consecuencias. Entre otras, la más penosa es la de haberse negado a continuar. Pero el *Ballet Nacional* es un grupo acostumbrado a las empresas difíciles. Las últimas temporadas en el Teatro de la Universidad revelan ya su plenitud.

¿Cuál es el camino recorrido entre el concepto aristocratizante de la *prima ballerina* y el "trabajo en equipo" al que ha llegado el *Ballet Nacional*? Un poco de historia nos lo dirá.

La *prima ballerina* deriva de la *prima donna*, reina absoluta de los escenarios durante el siglo pasado. Amante en turno del aristócrata petersburgués o parisino a quien la corte encomendaba estas cuestiones, la coreografía era sólo un pretexto para lucir a la diva. No se hizo esperar una etapa de absoluta esterilidad artística. Petipa llegaba al extremo frecuente de usar cualquier música que estuviera a su alcance, encajara o no con los pabillos enseñados a la etérea

dama. De esta época arrastramos todavía algunas consejas: las bailarinas son mujeres fáciles. Pero sobre todo arrastramos el concepto de "estrella", por fortuna cada vez más obviamente anacrónico. Del *Ballet Nacional* nos vino la lección: el grupo se comunica como grupo; un conjunto de bailarines y elementos escénicos proyecta la esencia del tema y su estética particular.

Siguiendo con la inevitable necesidad de contar la historia, abordamos la época en que el espíritu nacionalista invadió el arte. Es decir, nuestro descubrimiento y aceptación (también euforia) del pasado indígena, del presente indígena y del vistoso folklore, aunados a la necesidad de autoglorificarnos como mexicanos. Esta actitud tuvo su proyección también en la danza, aunque tardíamente. El impulso artístico de Rivera-Orozco-Siqueiros, del Taller de Gráfica Popular y de los músicos Revueltas-Chávez-Galindo vino como resaca del movimiento armado de 1910 y de sus convincentes presiones sobre el desarrollo de los nuevos organismos. El nacimiento del INBA coincidió con los foros repletos de cananas, nopales y sombreros de palma. Ya Nelly Campobello, por los treinta, había hecho danza masiva en el estadio: mujeres vestidas de rojo empuñando carabinas: el ballet se llamaba "30-30" y marcó el inicio de nuestra danza "revolucionaria". De la época alemanista datan las obras: *Tierra, Zapata, La manda, La luna y el venado y El chueco*. El *Ballet Nacional* contribuyó con *El zanate, Recuerdo a Zapata y La maestra rural*.

Pero los nopales, las nagueas y los huachichiles comenzaban a repetirse en forma agobiante. Ana Sokolov, con lucidez, espetó: "Si le quitan a sus danzas el título, la música y el vestuario, no queda nada que las identifique como mexicanas." Y la verdad era que los coreógrafos no se habían enfrentado al problema de expresar su mundo a través del movimiento de los cuerpos. Iniciar este arduo camino le tocó al *Ballet Nacional*. Nadie más lo ha intentado en México.

Durante años oímos hablar de "crisis en la danza". Yo misma escribí un artículo con ese título alrededor de 1960. Pero algo que se está gestando no significa de ninguna manera el vacío. Así se vio después. Entretanto, por fortuna,

los ballets folklóricos se ocuparon del turismo y de proyectar "nuestra imagen nacional". Esto dio tiempo a los creadores de buscar el equivalente, en un lenguaje propio, del vigor, de la fuerza de este país; sobre todo, de su conflictiva íntima. Había que desnudar al hombre del zarape que duerme con el sombrero sobre los ojos. Había que hablar de lo que está adentro, no de lo que cualquier turista puede captar. Se buscó entonces, me consta, una técnica de entrenamiento muscular que diera como resultado cuerpos aptos para cualquier aventura formal. La respuesta, que efectivamente estaba en el aire, fue Martha Graham, monstruo sagrado de Nueva York. Su gran aportación: una técnica basada en rutinas con posibilidades ilimitadas de desarrollo, perfectamente probadas y científicamente ordenadas. La expresividad, entonces, está en los cuerpos, no en las muecas de dolor o las sonrisas que encubren las carencias.

En *Braceros, Imágenes de un hombre, Demagogo y La anunciación* se reconoce, se discierne que de veras hay "la búsqueda de un lenguaje propio" y el encuentro de algo nuevo, algo profundamente entrañable. Podría decirse que por primera vez se nos dieron conceptos dentro de una organización de elementos que "hablan con su propio idioma"; un idioma que pasa por los sentidos y recalca en las vivencias. El entusiasmo que produjeron estas obras en nuestro raquítrico medio fue, por lo mismo, doblemente intenso. Hemos, pues, una serie de escritores y artistas "enamorados" del *Ballet Nacional* y un poco resentidos de que no se conozca suficientemente su trabajo. La falta de publicidad es total. Sin embargo, en la Universidad las funciones logran una atmósfera formidable. El joven estudiante transita con gran facilidad por los intrincados caminos de la danza contemporánea. Tiene la sensibilidad abierta y recibe las ideas y las formas como algo

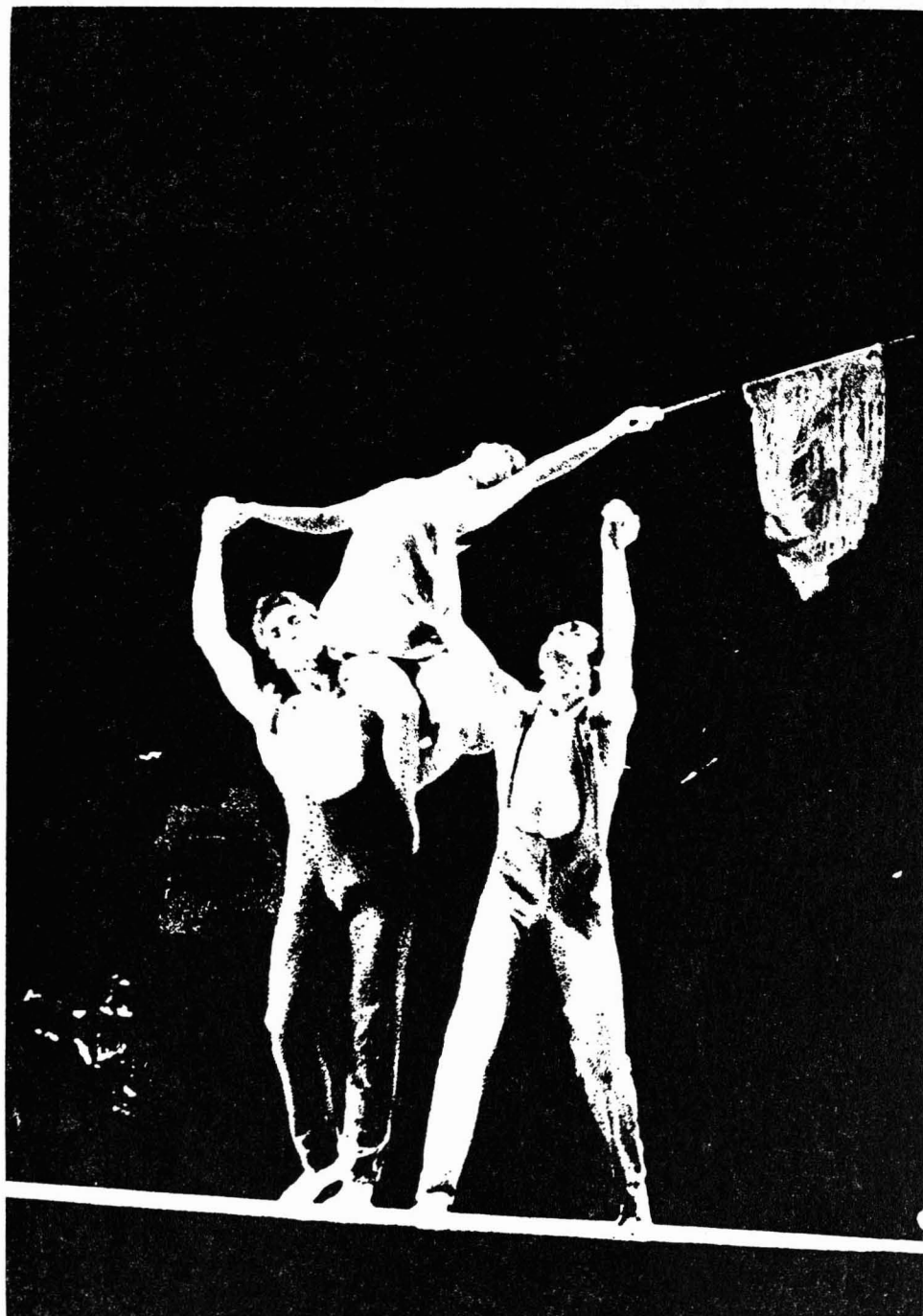


orgánicamente afin. Es así que cobra cabal sentido el trabajo dancístico. Los *habitués* de Bellas Artes no están para nada dispuestos a perder sus apacibles veladas entre ninfas, cisnes y faunos. La juventud, en cambio, pide un arte en el cual reconocerse. Es por eso que muchos entusiastas seguidores del *Ballet Nacional* encuentran que las obras de Fandiño o de Rossana tienen más fuerza en el Teatro de la UNAM que en el de Bellas Artes, por ejemplo. Pero la verdad es que no se trata de teatros sino de públicos, y lo que marca la gran diferencia es que el público juvenil no ha perdido aún su capacidad de vibrar en comunión ni de sentir su cuerpo.

En la época en que Miguel Covarrubias fue jefe de danza del INBA, el teatro de Bellas Artes se llenaba a fuerza de regalar boletos a los estudiantes. La atmósfera entusiasta obedecía principalmente a este simple mecanismo. Sin embargo, la historia ha transformado a Covarrubias en un gran inspirador de arte, cuando básicamente fue un inteligente administrador.

Al irse alejando los jóvenes (por los precios de las entradas) del teatro de Bellas Artes, la tendencia lógica fue ir a buscarlos a sus ámbitos habituales. Como la interacción entre artistas y público es un fenómeno natural en cualquier espectáculo, las obras que los coreógrafos del *Ballet Nacional* han producido en los últimos años se ven dotadas de una mayor frescura y vitalidad. Se aborda por primera vez el erotismo poético y se eliminan uno a uno los tabús: todo puede decirse en danza, el caso es saberlo decir.

A partir de *La nube estéril*, en que Guillermina Bravo inicia una obsesión estable por los mitos de origen prehispánico, hemos visto *El paraíso de los ahogados*, *Hechicerías*, *La vida de la muerte* y *Juego de pelota*. Da la impresión de que esta coreógrafa quisiera conjurar, al igual que nuestros antepasados, el mundo mágico, el mundo de lo desconocido. Hay un paralelismo ritual entre el tema y la recreación del tema, que se antoja casi una necesidad de restablecer el equilibrio cósmico. Si cuando trata problemas sociales (*Guernica*, *El demagogo*, *Braceros*) Guillermina Bravo ejerce conscientemente el comentario del mundo que le atañe, cuando incursiona en el ámbito de los mitos (sobre todo en *La vida de la muerte*) parece impulsada por la misma necesidad colectiva que los propició. En el terreno de las pasiones, Guillermina Bravo ha abordado, como lo haría un buen dramaturgo, "las experiencias perturbadoras para las que es necesario recrear soluciones" (Phillip Weisman). *Margarita*, *Pitágoras* y *Montaje*, son las obras más elocuentes de este proceso: un cuento infantil, una diatriba contra la mujer-objeto, un viaje onírico de impotencia y frustración. Nos falta mencionar las tres mejores danzas de esta coreógrafa: *Comentarios a la Naturaleza*, *Amor pa-*



*ra Vivaldi* y *Los magos*. Tienen en común, independientemente de su significado particular, una poesía erótica absolutamente novedosa. *Comentarios a la Naturaleza* es un bordado de asociaciones vitales dentro de una camisa de fuerza estructural suministrada por la música de Britten. La combinación de estos elementos, bien integrados como están, produce una gran conciliación con la vida y logra sacudir aun a los más pétreos espectadores. *Amor para Vivaldi* subvierte por su erotismo pero apacigua por su belleza. El centro escénico se desplaza con agilidad juguetona al parejo de la flauta vivaldiana, como una corriente de agua. Ahí está presente, sin verlo pero sintiéndolo, el mundo hippie y su olvido del pecado original. En cuanto a *Los magos*, puede decirse que es un resumen victorioso de todas las exploraciones acometidas por Guillermina Bravo hasta la fecha.

Otro coreógrafo importante es Luis

Fandiño. Sus obras transmiten un mundo intimista lleno de elegancia. *Tenía que ocurrir*, *Acertijo*, *Caleidoscopio* y *Ritos, suertes y mitos* parecen un reto (aún por los títulos) a la imaginación del público. No se trata de danza pura, sino de multiplicidad en los significados, expresados a la Paul Klee, por decirlo de alguna manera.

Rossana Filomarino (*Refrán del soñador*), Federico Castro (*Cinco por cinco*) y Raquel Vázquez (*El desierto*) han coincidido, sin proponérselo, supongo, en aceptar que la obra coreográfica puede ser igual a un sueño. Los sueños se integran con elementos absurdos, superpuestos y entremezclados, con temporalidad ni espacio variables. Dentro de una libertad así, la maestría de oficio es indispensable y hacia allá van estos tres estupendos artistas.

Largo y penoso ha sido el camino recorrido a partir del "30-30" y, desde luego, creo que ha valido la pena.