

¿Te perdiste una edición previa?

POPULISMOS

ROBOTS

HONGOS

LA CALLE

EXTRACTIVISMO

ESCUELA

CENTROAMÉRICA

EXTRA-TERRESTRE

MUERTE

COMUNIDAD

EZLN

DESIGUALDAD

EL MAR

ENFERMEDAD

INTELIGENCIA ARTIFICIAL

ESPÍAS

OLIMPIADAS

VIAJES

CARTAS

 revista.unam

 revista_unam

 revista_unam

¡Te la enviamos!

suscripciones@revistadelauniversidad.mx

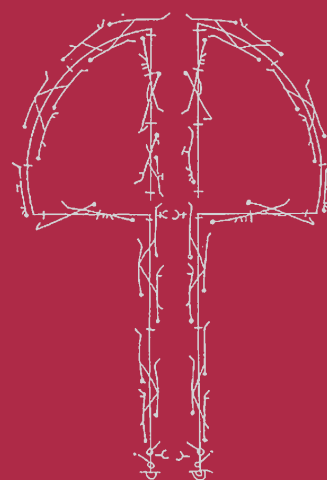


Visita nuestra plataforma digital:

www.revistadelauniversidad.mx



la Bourée d'Achille



DANZA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 914, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

DANZA

¿Cuál ha sido la historia de la danza en la Universidad? ¿Cómo hizo “La Singla” para bailar flamenco sin poder escucharlo? ¿De qué forma influyó un relato histórico de Neruda en el Taller Coreográfico de la UNAM? ¿Qué es el *dancehall*?

Carlo A. Altamirano Allende • Erick Baena Crespo • Stephanie Brewster R. • Alberto Dallal • Roberto Frías Renata García Rivera • Omar Fabián González Salinas • Claudia Hernández de Valle-Arizpe • Richard Holden Bárbara Jacobs • Carla Lamoyi Valeria List • Ernesto Lumbreras Laura Sofía Rivero • Laura Elena Román García • Abraham Sapién Martín Solares • Gertrude Stein Karina Terán Buendía • Raquel Tibol Paul Valéry • Eduardo Vázquez Martín • Josefina Zuain

ESA OTRA VOZ

ROSA BELTRÁN

GLORIA CONTRERAS: TRES OBRAS MAESTRAS

GREGORIO LUKE

ALMA GUILLERMOPRIETO: DANZA Y REVOLUCIÓN

GUADALUPE ALONSO CORATELLA

LAS DANZAS DEL MAL

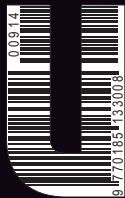
JUAN FRANCISCO MALDONADO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



 culturaUNAM





DANZA

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 914, NUEVA ÉPOCA
\$50 ISSN 0185 1330



culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación



RECTOR
Dr. Leonardo Lomelí Vanegas

COORDINADORA DE DIFUSIÓN CULTURAL
Dra. Rosa Beltrán

CONSEJO ASESOR
María Soledad Funes Argüello
Miguel Armando López Leyva
Julia Santibáñez
Alejandro Cruz Atienza
Tatiana Cuevas
Jacobo Dayán
Cinthya García Leyva
Nashieli Ramírez Hernández

COMITÉ EDITORIAL
Hernán Bravo Varela
José Luis Díaz
Eugenio Fernández Vázquez
Julieta Fierro
Vivette García Deister
Thelma Gómez Durán
Verónica González Laporte
Pura López Colomé
Mariana Ozuna
Vicente Quirarte
Jesús Ramírez-Bermúdez
Mary Frances T. Rodríguez Van Gort
Ignacio Sánchez Prado



NÚM. 914, NUEVA ÉPOCA
NOVIEMBRE DE 2024

DIRECTOR
Jorge Comensal

COORDINADORA EDITORIAL
Sandra Barba

COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS
Mariana Delgado

JEFA DE REDACCIÓN
Claudina Domingo

INVESTIGACIÓN Y CUIDADO EDITORIAL
Laura Ímaz Álvarez Icaza

DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA
Rafael Olvera Albavera

UNIDAD ADMINISTRATIVA
Yazmín Romero Velasco

DERECHOS DE AUTOR
Blanca Estela Díaz

COMERCIALIZACIÓN
América Sánchez

COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS
Abril Peña

VINCULACIÓN Y PROYECTOS PARA JÓVENES
Yvonne Dávalos

ASISTENCIA EDITORIAL
Elizabeth Zúñiga Sandoval

DISTRIBUCIÓN Y FOTOGRAFÍA
Javier Narváez

DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA
Roxana Deneb y Diego Álvarez

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB
Fabian Jendle

IMAGEN DE PORTADA: TALLER COREOGRÁFICO DE LA UNAM, *PROPTIA SYDERA*, COREOGRAFÍA DE DIEGO VÁZQUEZ, SALA MIGUEL COVARRUBIAS, CCU, 2018. FOTOGRAFÍA DE LILIANA VELÁZQUEZ, AGENCIA ISÓPTICA. CORTESÍA DEL ACERVO DE LA DIRECCIÓN DE DANZA DE LA UNAM.
IMAGEN DE CAMISA: NOTACIÓN DE DANZA DE RAOUL-AUGER FEUILLET (*RECUEIL DE DANSES COMPOSÉES PAR M. PECOUR*, PARÍS, 1700).

Investigación iconográfica: Dulce Aguirre

Consulta nuestro aviso de privacidad en <https://www.revistadelauniversidad.mx/privacy>
Suscripciones: 5550-5801 ext. 124
Correo electrónico: editorial@revistadelauniversidad.mx
www.revistadelauniversidad.mx

Revista de la Universidad de México, año 7, número 914, noviembre de 2024, es una publicación mensual numerada editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Av. Insurgentes Sur 3000, Coyoacán, Ciudad de México, C.P. 04510, a través de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con domicilio en Av. Río Magdalena 100, La Otra Banda, Álvaro Obregón, 01090, Ciudad de México. Teléfonos: 55-5550-5792 y 55-5550-5794, correo electrónico editorial@revistadelauniversidad.mx. Editora responsable: Sandra Barba García. Reserva de derechos al uso exclusivo del título número 04-2017-122017295600-102, ISSN: 0185-1330, ambos emitidos por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título y Contenido: 17669. Permiso SEPOMEX IM09-01025. Impresa en Impresos Vacha, S.A. de C.V., Juan Hernández y Dávalos 47, Col. Algarín, C.P. 06880, Cuauhtémoc, Ciudad de México. Este número se terminó de imprimir en septiembre de 2024, con un tiraje de 4 000 ejemplares, impresión tipo Prensa Plana, con papel bond de 105 gr. para los interiores y cartulina sulfatada de doce puntos para los forros.

La responsabilidad de los artículos publicados en la *Revista de la Universidad de México* recae, de manera exclusiva, en sus autores, y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución; no se devolverán originales no solicitados ni se entablará correspondencia al respecto.

Revista de la Universidad de México no cobra aportaciones a sus autores para publicarse.

Distribuida por: Dirección de la Revista de la Universidad de México, Río Magdalena 100, La Otra Banda, C.P. 01090, Álvaro Obregón, Ciudad de México.



¡Bailen! ¡Bailen!
Si no, estamos perdidos.

Pina Bausch

ÍNDICE

4 EDITORIAL

DOSSIER

- 7 GLORIA CONTRERAS:
TRES OBRAS MAESTRAS**
Gregorio Luke
- 16 LEER DANZA(ND).
UN RETRATO DE
ISADORA DUNCAN**
FRAGMENTOS
Gertrude Stein
- 23 LEGADO Y PORVENIR
DE LA DANZA EN LA UNAM**
Roberto Frías
- 32 ALMA GUILLERMOPRIETO:
DANZA Y REVOLUCIÓN**
Guadalupe Alonso Coratella
- 38 FRAGMENTOS**
Claudia Hernández de Valle-Arizpe
- 40 LOS LIBROS: DISPOSITIVOS
DE ENCUENTRO,
DISPOSITIVOS DE
ESCUCHA, DISPOSITIVOS
DE ESCRITURA**
Josefina Zuain
- 47 LA ENCARNACIÓN
DE UNA SOSPECHA:
LA ENCRUCIJADA
ENTRE DANZA,
PEDAGOGÍA Y SALUD**
Karina Terán Buendía
- 54 DOS POEMAS**
Valeria List
- 57 ESCUPIR FUEGO POR
LA BOCA Y APAGARLO
CON LOS PIES: ANTONIA
“LA SINGLA”**
Renata García Rivera
- 65 CONDICIONES
LABORALES EN LA
DANZA CONTEMPORÁNEA:
UNA APROXIMACIÓN**
Laura Elena Román García
- 71 LAS DANZAS DEL MAL**
IDEOLOGÍA Y RACISMO
A TRAVÉS DEL CUERPO
Juan Francisco Maldonado
- 77 LAS IDEAS VERDES
INCOLORAS BAILAN
FURIOSAMENTE**
FILOSOFÍA DE LA DANZA
Abraham Sapién
- 85 IT’S A DANCEHALL TING!**
Carla Lamoyi

ANIVERSARIO

- 94** LA DANZA EN LA REVISTA
DE LA UNIVERSIDAD DE
MÉXICO

PANÓPTICO

EL OFICIO

- 116** ESA OTRA VOZ
Rosa Beltrán

EL OFICIO

- 123** EL TIEMPO Y
LOS PLANETAS
Martín Solares

EN CAMINO

- 127** AFROAMERICANOS EN
LA CDMX: LA OTRA CARA
DE LA GENTRIFICACIÓN
GRINGA
Erick Baena Crespo

ALAMBIQUE

- 133** DIVERSIDAD E INCLUSIÓN
PARA UNA MEJOR CIENCIA
Carlo A. Altamirano Allende

OTROS MUNDOS

- 137** POLVOS DE ARROZ PARA
BLANQUEAR LA PIEL
Omar Fabián González Salinas

CRÍTICA

- 142** BAJO EL MÁRMOL LUNAR
CLAUDIA BERRUETO
Ernesto Lumbreras

- 146** LO QUE HICIMOS EN LA
CAMA. UNA HISTORIA
HORIZONTAL
BRIAN FAGAN Y NADIA DURRANI
Laura Sofía Rivero

- 150** FRAGMENTOS
COMO RESIDENCIA
SERGIO RAÚL ARROYO
Eduardo Vázquez Martín

- 155** FUEGO INTERIOR:
RÉQUIEM PARA KATIA
Y MAURICE KRAFFT
WERNER HERZOG
Stephanie Brewster R.

- 161** NUESTROS AUTORES



EDITORIAL

Este mes celebramos dos aniversarios: noventa años del nacimiento de la maestra Gloria Contreras (1934-2015) y noventa y cuatro años de la *Revista de la Universidad de México*. En esa coincidencia hay un motivo para la celebración: la danza, que siempre ha estado presente en las páginas de esta revista. En colaboración con Claudia Lavista y Danza UNAM, preparamos un *dossier* dedicado a este arte que incorpora la música al cuerpo, que narra sin palabras, con gestos, melodías, vestuarios y escenarios. Escultura en movimiento, dramaturgia muda, instrumentos musicales de carne y hueso.

Para rendir homenaje a Gloria Contreras, fundadora y directora por varias décadas del Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), Gregorio Luke, su hijo y cómplice en el TCUNAM, reseña tres obras creadas por su madre, de forma que observamos el amplio rango de intereses, tonos y preocupaciones que alimentaron la carrera coreográfica de la maestra que, además, engalana con su imagen nuestra portada. Por su parte, Roberto Frías expone la historia de la danza dentro de la UNAM. Su recorrido inicia cuando aún no existía un departamento dedicado a esta disciplina artística y abarca hasta la misión actual de Danza UNAM. Otras dos grandes bailarinas son protagonistas de nuestro *dossier*: Antoinette "La Singla", bailaora de flamenco sorda, e Isadora Duncan, pionera de la danza contemporánea, fuente de inspiración de un poema vanguardista de Gertrude Stein.

Pero no todos los textos en este número evocan la danza desde un punto de vista artístico. Juan Francisco Maldonado analiza cómo la danza recibe poderosas cargas ideológicas, lo mismo entre los soldados israelíes que en la televisión brasileña. Y se refiere también a la puesta en escena de Sally McCloskey, una bailarina estadounidense que, en 1953, ejecutó pasos de *ballet* contra un horizonte en el que se difuminaba el hongo creado por la prueba de material atómico.

Otro análisis del baile como fenómeno social es el que Carla Lamoyi propone en torno al *dancehall*, un cachondo y acrobático baile surgido en Jamaica. La autora visitó el país caribeño y descubrió las complejas relaciones que se dan entre bailarinas extranjeras y bailarines jamaicanos.

El baile, como la vida, es movimiento, cambio, transiciones. Con esta publicación de cumpleaños nos preparamos para un nuevo comienzo en el siguiente número.



El mercado, bailarina y coreógrafa, Gloria Contreras. Fotografía del archivo de la artista.



Una pierna para Neruda, Domingo Rubio, 2024.



GLORIA CONTRERAS: TRES OBRAS MAESTRAS

Gregorio Luke

El 15 de noviembre de este año Gloria Contreras hubiera cumplido 90 años. En este texto, Gregorio Luke hace una reseña histórica de la obra de Contreras al comentar tres producciones originales de la gran alumna de Balanchine: una conceptual, una farsica y, por último, la versión atípica de un ballet clásico. Juntos, estos tres momentos describen la visión dancística de la fundadora del Taller Coreográfico de la UNAM.

UNA PIERNA PARA NERUDA, FARSA, HISTORIA Y DANZA

En 1983, Gloria Contreras creó el más inverosímil de los ballets, apoyada en un breve relato de Pablo Neruda sobre el bochornoso incidente en el que Antonio López de Santa Anna perdió una pierna que luego fue enterrada con bombo y platillo. La historia ocurre en 1838 en plena Guerra de los Pasteles. Una bala de cañón francesa destroza una rodilla de Santa Anna. Escribe Neruda:

Allí al pie de montañas crueles, entre el olor a sangre recién vertida y pólvora quemada, a su *Alteza Serenísima* le fue cortada la pierna que comenzaba a gangrenarse y cuando ya se había descartado el peligro de muerte, sobrevino una batalla inesperada e insólita. El cirujano estaba a punto de echar al tacho de la basura aquel miembro cercenado, cuando un político lo impidió, diciéndole: “¿Va usted a tirar así no más este fragmento del cuerpo de su alteza? Esta pierna ejecutó innumerables proezas y conquistó tantos laureles como el resto del cuerpo del general, hay que tener más respeto”. El ci-

rujano decidió meter la pierna en un frasco de alcohol. Se formó el partido de la pierna y otro en contra. Prevalció la ortodoxia, la ciencia fue derrotada y se ordenó el primer monumento funeral a una pierna.

Luego Neruda cuenta que estupendos artesanos plasmaron en cerámica la historia y las hazañas de la "heroica extremidad" en un monumento piramidal; al mismo tiempo, se organizaron grandes exequias. El ministro de guerra hizo un panegírico de la pierna. Veintiún cañonazos y marchas militares finalizaron el entierro singular. Pasó el tiempo y el pueblo, hartó de la tiranía, la miseria y la farsa, irrumpió con violencia en todas partes. Grandes avalanchas se precipitaron hacia el antiguo cementerio de Santa Paula, en donde "derriba-

ron y destruyeron el único y maravilloso monumento en honor y gloria de una pierna". Entonces, Neruda concluye:

A Fernand Léger le gustaba mucho este cuento. En todas partes me pedía: "*Maintenant raconte-nous cette histoire de la jambe*".¹ Quería que yo la escribiera y se hiciera de ella un ballet. Fernand Léger se propuso concebir el decorado y los trajes para esta historia fantástica. Yo nunca la escribí, pero ahora lo hago, ya muerto mi gran amigo y gran pintor de Francia, se la dedico a su memoria.

El título de la crónica histórica de Neruda es "*Una pierna para Fernand Léger*". Gloria Con-

¹ "Ahora cuéntenos esa historia de la pierna."



George Balanchine y Gloria Contreras en la Gala Panamericana del New York City Ballet, 20 de enero de 1960. Fotografía de Martha Swope. Cortesía de Gregorio Luke.

“Las espadas eran nuestras piernas en grand battements; todo el cuerpo se usaba como un arma.”

treras, a su vez, dedicó el ballet al poeta, y por ello tituló esta obra *Una pierna para Neruda*. El primer gran reto fue encontrar la música. El crítico Ricardo Rondón, que era dueño de una enorme discoteca y de un conocimiento enciclopédico, sugirió usar fragmentos de la *Sinfonía núm. 11* de Dmitri Shostakovich. Fue una selección perfecta, pues la música es contrastada y heroica, tiene frases sombrías para la entrada y para el momento en que recogen a los heridos, y pasajes violentísimos para la batalla. Otros segmentos de la partitura funcionan perfectamente para la farsa de la cirugía y el funeral. Al final hay una verdadera apoteosis musical durante la destrucción del monumento.

Otro desafío fue el diseño de la escenografía y el vestuario. Kleómenes Stamatiades hizo una de sus mejores producciones. Los uniformes de los soldados, con todo y charreteras, son inmediatamente reconocibles, al tiempo que dan a los bailarines absoluta libertad de movimiento y permiten rápidas transiciones de vestuario: de soldados a dolientes en el funeral y de éstos a pueblo enardecido que destruye el monumento a la pierna.

En cuanto a la escenografía, se crearon dos atmósferas. Al principio, los telones bajos sugieren el campamento de los mexicanos. Durante la batalla, los telones suben y sus tintes rojizos subrayan la violencia bélica. En el momento de la amputación de la pierna, los telones parecen sábanas ensangrentadas. Lo más difícil fue el monumento a la pierna. Se exploraron varios materiales, pero el único resultó demasiado endeble y la madera, pesada y peligrosa para los bailarines. El monumento acabó haciéndose con fibra de vidrio, material resistente y ligero. El diseño permite verlo como una pirámide y, en el momento in-

dicado, unos cordones internos simulan su destrucción.

La danza empieza con formaciones militares que, poco a poco, revelan a los soldados mexicanos y a Santa Anna. El tono sombrío se interrumpe violentamente con la aparición de las tropas francesas. Su entrada es vigorosa: realizan giros y saltos con los puños cerrados. El espacio se abre y da pie a una batalla campal. Salvo en contadas ocasiones, los cuerpos no se tocan y la violencia se representa mediante movimientos agresivos y veloces. Domingo Rubio, que durante años interpretó el rol del general presidente, cuenta: “Las espadas eran nuestras piernas en *grand battements*; todo el cuerpo se usaba como un arma”. El escenario queda cubierto de muertos y heridos que salen arrastrándose o cargados por sus compañeros.

Santa Anna permanece al centro del escenario. Entonces el ballet cambia de tono: se vuelve fársico. Aparece un médico hilarante que procede a amputar la pierna del tirano de manera grotesca. Francisco Rojas, quien interpretaba al cirujano, afirma: “La comicidad deriva de que este general ‘todopoderoso’ está ahora a merced del médico. Gloria me pedía una amplia gama de expresiones faciales. Yo proponía gestos y Gloria los iba acentuando o modulando”. El gran funeral, presidido por el propio Santa Anna, incluía unas llorosas “damas de sociedad”. El ballet concluye cuando el pueblo, vestido de blanco y con máscaras, destruye el monumento. Los movimientos son efervescentes: primero se integran tríos, luego conjuntos mayores. Algunos se suben al armatoste que, ante el asombro del público, cae destruido.

Una pierna para Neruda se estrenó en el Festival Internacional Cervantino en 1983. La ovación fue estruendosa y, después de pedir muchas veces que se levantaran las cortinas para ovacionar a la coreógrafa y a los intérpretes, la gente salió a la calle a seguir festejando. También los miembros de la compañía se unieron a la fiesta. Sentíamos un orgullo indescriptible. Era un ballet plenamente original, con una

no quería competencia alguna e insistió no sólo en que le dieran el papel titular de cisne blanco, sino también el de su rival, el cisne negro. El capricho se volvió costumbre y, aunque el resultado nunca fue satisfactorio desde un punto de vista dramático, la estrategia se convirtió en el vehículo perfecto para el lucimiento de la bailarina. Y ésta es la forma en que se sigue bailando la obra hasta nuestros días.

En la Rusia imperial, las prima ballerinas eran, con frecuencia, amantes del Zar y, por lo tanto, tenían más poder que los coreógrafos.

historia mexicana, resuelto a la perfección tanto técnica como dancísticamente. Un ballet completamente nuestro.

UN NUEVO LAGO DE LOS CISNES

Gloria Contreras condujo toda su carrera en rebeldía ante el repertorio clásico romántico del que, justamente, *El lago de los cisnes* es el ejemplo más acabado. Muchas de las grandes compañías de ballet lo tienen en su colección y el sueño de toda bailarina es encarnar al cisne. Sin embargo, con frecuencia la obra se ha convertido en un espectáculo fastuoso y un torneo circense, donde se aplaude el virtuosismo de los solistas.

Dos experiencias animaron a Contreras a crear en 2013, casi a los ochenta años, su propia versión. Por un lado, influyó la observación de las aves. Gloria había instalado alpisteros en los balcones de su recámara y pasaba horas viendo volar a los pájaros. Por otro lado, recordaba las conversaciones con sus maestros rusos en Nueva York. Le decían que en la Rusia imperial, las *prima ballerinas* eran, con frecuencia, amantes del Zar y, por lo tanto, tenían más poder que los coreógrafos. Una de estas divas

Lo primero que cambió Gloria Contreras en su *lago de los cisnes* es la caracterización del ave humanizada: “Los cisnes —decía Gloria— son animales salvajes, no muñecas. En esta danza quise recrear el espíritu de este majestuoso animal, que puede atravesar continentes, volando a cincuenta kilómetros por hora. Por eso, en lugar de posiciones estáticas y líneas convencionales, en nuestra versión los cisnes están siempre en movimiento y sus cuerpos hacen formaciones inspiradas en los patrones de vuelo de las aves”. Pero la diferencia más importante es que, en la versión de Contreras, el cisne blanco (Odette) y el cisne negro (Odile) son interpretados por bailarinas distintas, lo que hace más clara e interesante la historia, pues los personajes pueden enfrentarse en un mismo momento.

En el argumento utilizado por Contreras, Odette y sus compañeras han sido convertidas en cisnes por un brujo (Rothbart) y sólo recuperan su forma humana en la noche. En una expedición de caza, el príncipe (Sigfrido) llega al lago encantado y se enamora de Odette, quien le informa que para romper el hechizo es necesario el amor verdadero. El príncipe le

jura fidelidad, pero la traiciona con Odile (el cisne negro). Desesperado, Sigfrido regresa al cisne blanco y se reconcilian. Triunfa el amor, muere el brujo, el hechizo se rompe y los cisnes recuperan su libertad.

Pero la obra es un poco más compleja. En realidad, hay dos triángulos amorosos: uno entre Sigfrido y el brujo por el cisne blanco; el otro entre Odette y Odile por el príncipe. Andrés Arámbula, que interpretó a Rothbart, nos dice: "el brujo de Gloria es mitad pájaro y mitad demonio; su relación con los cisnes es posesiva y la lucha contra el príncipe, feroz y territorial".

George Balanchine, considerado el coreógrafo más importante del siglo XX y maestro de Gloria Contreras, atribuía la extraña fasci-

nación que despierta esta obra entre la audiencia a la dualidad mágica de la protagonista: mujer de noche, cisne de día. Mireya Rodríguez, creadora del vestuario, relata lo siguiente: "Quise expresar la dualidad cisne/mujer pintando en cada mallón cientos de plumas mientras los bailarines usaban el vestuario en proceso. En la parvada de cisnes, las plumas son grises; en el cisne blanco, azules. Agregué una gasa para sugerir el vuelo y un cuello negro y naranja para sugerir el pico. El cisne negro es más agresivo y salvaje, son rojos su pico y los ojos; agregamos pequeñísimas piedras para dar brillo. Cada traje es ligeramente distinto y asimétrico a los otros". El vestuario recibió una mención especial en las páginas de la revista *Vogue*.



El lago de los cisnes, coreografía de Gloria Contreras, bailarinas del Taller Coreográfico de la UNAM. Fotografía de Héctor Rivera.

Balanchine, considerado el coreógrafo más importante del siglo XX y maestro de Gloria Contreras, atribuía la extraña fascinación que despierta esta obra entre la audiencia a la dualidad mágica de la protagonista: mujer de noche, cisne de día.

La lucha de las mujeres que interpretan los cisnes es intensa y abierta, entre un cisne negro muy agresivo y un cisne blanco sensual y etéreo, que entra a escena volando, sostenida por Rothbart, y termina también en vuelo, sostenida por el príncipe. Afirma Valeria Alavez, para quien se creó el papel de Odette: "La interpretación de la mujer detrás del ave,

con sus conflictos, pasiones y valentía, es un desafío maravilloso. El resultado fue una obra que trasciende la experiencia estética y el cuento de hadas, ya que mediante el cuestionamiento de las motivaciones y deseos de los personajes es que estos adquirieron una voz honesta que modificó su expresión y la forma en que se relacionan unos con otros".

Para Carla Robledo, quien interpretó a Odile, la fuerza de ésta se establece desde el principio: "Aparece como líder de parvada. Es una fuerza disruptiva que seduce al príncipe de inmediato en una secuencia que culmina con un beso en la boca. Como bailarina es un verdadero goce, pues la coreografía no está al servicio de los pasos, sino de la música, y te per-



El lago de los cisnes, coreografía de Gloria Contreras, bailarines del Taller Coreográfico de la UNAM. Fotografía de Héctor Rivera.

mite expresar sin restricciones la pasión de los personajes”.

El papel de Sigfrido se creó para Jorge Vega, quien fue primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, donde interpretó muchas veces *El Lago de los cisnes* tradicional. Vega relata: “El de Gloria es sintético; te da en un acto lo que el otro hace en cuatro. Además de que es más humano. Para mí fue una sorpresa ver que a personas muy aficionadas al ballet tradicional les encantó nuestra versión”. Agrega Valeria Alavez: “El secreto es que siendo completamente original, es totalmente reconocible. Jorge Vega y yo llevamos la versión de la maestra Contreras del *pas de deux* del cisne blanco a múltiples galas y festivales alrededor del mundo, incluso a escenarios donde la versión clásica es muy reconocida y esperada. Aunque la versión de la maestra se separó en gran medida del original, en todas las ocasiones, la gente dentro y fuera del mundo de la danza expresó admiración por la coreografía y se conmovió con la interpretación”.

BRANDENBURGO NÚM. 3, EL VUELO HUMANO

A Irina Marcano, la nueva directora artística del Taller Coreográfico de la UNAM (TCUNAM), le gustan los retos. En su primera temporada al frente del conjunto universitario, presentó el *Réquiem de Mozart* de Gloria Contreras con orquesta y coro. Además, estrenó la cantata completa de *Carmina Burana*, de su autoría. Ahora, para la temporada 112, prepara una nueva producción de *Brandenburgo* núm. 3, una de las más bellas y difíciles obras de la fundadora del Taller Coreográfico. La pieza se interpretará los días 8, 10, 15 y 17 de noviembre dentro del programa que celebra los noventa años del natalicio de Gloria Contreras, el cual incluye



Brandenburgo I, Attitude, Domingo Rubio, 2024.

otras piezas emblemáticas de su repertorio como *Huapango*, *Nereidas*, *Magdalena* y *Casi una fantasía*.

Bach era uno de los compositores preferidos de Gloria, que creó un total de veintiocho ballets con su música; algunos de ellos están entre sus obras más conocidas: *Concierto en re*, *Ofrenda musical* y *Tempos Bachianos*. La mayoría de estas obras son muy clásicas, aunque también hay otras, como *Infamia*, en las que usa un lenguaje dancístico moderno. Se trata de coreografías creadas rigurosamente a la partitura y que ejemplifican el ideal de Contreras, quien a su vez aprendió de su maestro George Balanchine: “ver la música a través de la danza”.

Los *Conciertos de Brandenburgo*, compuestos por Bach alrededor de 1721, se consideran joyas del barroco, pero languidecieron por siglos en el olvido. Durante la Segunda Guerra Mundial, mientras Berlín era bombardeada, un

bibliotecario los protegió llevándolos en tren a otra ciudad. Cuando el tren también fue bombardeado, el hombre se refugió en un bosque cercano con las partituras bajo el brazo.

El ballet *Brandenburgo* núm. 3 fue creado en 1991 y es en extremo difícil de bailar. Las puntas y los saltos son clásicos, pero los torsos son alargados y fuera de eje, no por completo verticales, y el braceo es original; no hay una terminología balletística para describirlos. "El mayor reto es el musical", afirma Mireya Rodríguez, quien interpretó distintos papeles en la obra. "Gloria leía la partitura con nosotros para que pudiéramos identificar los instrumentos que debíamos seguir. En un grupo de ocho bailarinas, un quinteto baila unos

instrumentos y el trío otros. Cuando salen de escena tres bailarinas, el contraste se da entre el trío y el dueto."

Gloria Contreras no sólo se concentraba en la dinámica musical de sus obras, también las veía como creaciones plásticas. Hay momentos en que algunos bailarines se detienen para formar una escultura viviente mientras otros intérpretes se desplazan entre sus cuerpos. En otras piezas, buscó que el movimiento mismo hiciera las veces de dibujo y que el escenario se convirtiera en un gran lienzo.

El segundo movimiento de *Brandenburgo* núm. 3 enfatiza el uso escultórico de los cuerpos. Se trata de un dueto, pero su naturaleza no es romántica; los bailarines son simples



Brandenburgo I, Espiral, Domingo Rubio, 2024.

formas. Lo interpreta una pareja: una bailarina que debe ser flexible y un bailarín fuerte que la carga y estira como si fuera de plastilina. El dueto termina con el bailarín llevando a la bailarina en el aire, como un elemento etéreo.

El tercer movimiento abre con un dueto de hombres. "Es un verdadero *tour de force*", dice Ángel Mayrén, quien hizo interpretaciones memorables de la obra con el gran bailarín cubano Fidel García. "No sólo está la dificultad de hacer saltos y piruetas, sino que cada paso y cada salto tienen una medida musical; tienes que aterrizar en un momento preciso de la partitura". Para Rocío Melgoza, ahora ensayadora del Taller Coreográfico de la UNAM e integrante del elenco original, "en este ballet el reto es encontrar bailarines con fuerza y calidad técnica".

Para la ex bailarina del TCUNAM, Alejandra Llorente, *Brandenburgo* núm. 3 es un ejemplo de creatividad en el ballet clásico. El interés se genera a partir de la danza, los pasos nunca se fraccionan y hay un movimiento continuo muy interesante. Destaca lo impresionante que resulta que este ballet contenga tantas propuestas en tan sólo once minutos. Alejandra habla de su método de interpretación: "Yo me concentraba en una idea, por ejemplo, en convertirme en una espiral ascendente. Me divertía mucho bailándolo; es un verdadero éxtasis".

Gloria Contreras también enfatizaba el aspecto lúdico de la obra: "Se requiere no sólo estudio y precisión, sino también gozo, porque la música de Bach es una consagración musical de la alegría. En el primer movimiento, los bailarines comparten una misma alegría, es un ritual en el que se juega con las notas. El segundo movimiento es un dueto apacible de



Brandenburgo, Vuelo, Domingo Rubio, 2024.

paz y serenidad. El tercer movimiento, con todo el elenco, despliega un gozo extrovertido que obliga al espectador a concentrarse para captar la orquesta de cuerpos, donde cada uno de los bailarines es un instrumento".

Brandenburgo núm. 3 es un ejercicio de vuelo humano. Después de verlo, se tiene la impresión de que los bailarines han pasado más tiempo en el aire que en la tierra. El poeta chiapaneco Roberto López Moreno escribió un poema dedicado a *Brandenburgo* núm. 3 que dice: "...de la tierra sube para adueñarse del vuelo... Asciende para contar la historia de la vida". **U**

Domingo Rubio, que ha sido bailarín principal del TCUNAM, creó para esta Revista algunas de las imágenes que acompañan este texto. Rubio también es coreógrafo, ensayador, coordinador escénico, maestro de ballet y escultor con cuarenta años de carrera profesional. Ha ilustrado libros de técnica de danza y fue comisionado por el museo Universum para diseñar y producir esculturas para la exposición "Danza y biomecánica".

POEMA

LEER DANZA(ND). UN RETRATO DE ISADORA DUNCAN

FRAGMENTOS

Gertrude Stein

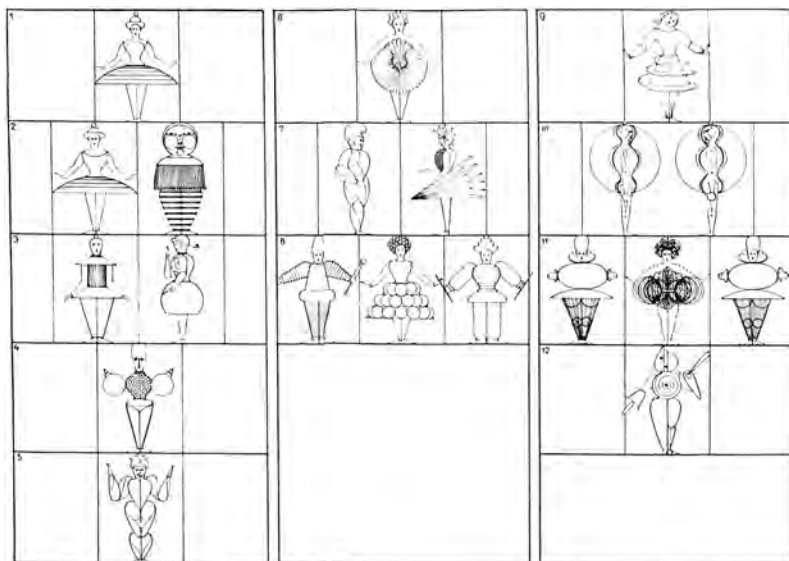
Isadora Duncan (1877-1922), pionera de la danza contemporánea, fue una bailarina y coreógrafa estadounidense que revolucionó la forma de bailar. El poema de Gertrude Stein, publicado en 1912, retrata, justamente, el proceso en el que Duncan se salió de la técnica del ballet clásico. Entonces, los versos de Stein se vuelven el baile que Duncan está creando y, junto con ella, el lector se contagia del éxtasis de la danza que ella encarna. Por otro lado, esta traducción es una obra colectiva que tiene sus inicios en la segunda edición del Festival Doce Veinticuatro, en Buenos Aires en 2017. Es un ejercicio interdisciplinario de traducción conjunta: los artistas bailan y escriben sus impresiones; así, surge un texto que es coreografía y movimiento.

Ésta es una siendo aquella. Ésta es una y es aquella
y es una habiendo tenido y teniendo una manera
de siendo una creyendo algo y significando algo y
danza(ndo). Ésta es una siendo una teniendo una
manera de danza(ndo). Ésta es una siendo aquella.

[...]

Ésta es esa una siendo danzando. Ella es esa
una pensando en creyendo en danzando teniendo
significa(n)do. Ella es una creyendo en pensando. Ella
es una pensando en danzando teniendo significa(n)do.
Es una creyendo que bailar tiene un significado. Ésta
es una bailando. Ésta es una siendo esa una. Ésta es un
ser siendo un siendo bailando. Ésta es un ser siendo
un siendo que está bailando. Ésta es una siendo una.
Ésta es un ser siendo ser una.

[...]



Oskar Schlemmer, bocetos para el diseño de vestuario, *Ballet Triádico*, 1922 ©.

This one is one being that one. This one is one
and is that one and is one having had and having a
way of being one believing something and meaning
something and dancing. This is one being one having a
way of dancing. This is one being that one.

[...]

This one is the one being dancing. This one is the
one thinking in believing in dancing having meaning.
This one is one believing in thinking. This one is one
thinking in dancing having meaning. This one is one
believing in dancing having meaning. This one is one
dancing. This one is one being that one. This one is
one being in being one being dancing. This one is one
being in being one who is dancing. This one is one
being one. This one is one being in being one.

[...]

Ella era una de las que contradecía a cualquiera si no hubiera sido una que se había excedido afirmándolo todo. Ella era una que no contradecía a todos. Ella era una contradiciendo. Ella podía contradecir a cualquiera. Ella estaba bailando. Ella no estaba contradiciendo (que) estaba bailando. Ella estaba bailando extremadamente. Ella no estaba contradiciendo a todos. Ella era una bailando.

Ella era una significando algo siendo una no contradiciendo a todos. Ella era una significando algo siendo una contradiciendo a cualquiera. Ella era una siendo un significado siendo una no contradiciendo a cualquiera. Ella era una teniendo significado siendo una que contradecía a cualquiera. Ella era una teniendo significado siendo una que no contradecía a todos. Ella era una teniendo significado bailando. Ella era una teniendo significado excediendo el ser siendo una bailando. Ella estaba teniendo significado siendo esa que está contradiciendo a todos. Ella estaba teniendo significado siendo esa que no está contradiciendo a todos. Ella estaba teniendo significado siendo la que está contradiciendo a todos. Ella estaba teniendo significado siendo la que no está contradiciendo a todos. Contradiciendo a todos estaba existiendo. Ella estaba afirmando bailando. Ella estaba excediéndose en no contradecir a todos. Ella estaba excediéndose en no contradecir a cualquiera.

Danza(ndo) era lo que ella estaba haciendo entonces. Ella estaba haciendo bailando. Ella estaba haciendo bailando y ella era esa una ella era una bailando. Ella estaba haciendo bailando y ella era entonces una teniendo significa(n)do en siendo esa una. Ella era entonces una siendo ésta una, ella era entonces una siendo bailando, ella era entonces una teniendo significa(n)do. Ella era entonces una bailando en siendo esa una, ella era entonces una siendo una bailando en siendo esa una la una teniendo significa(n)do.

She was one who would be contradicting any one if she had not been one exceeding in affirming everything. She was one not contradicting every one. She was one contradicting. She could contradict any one. She was dancing. She was not contradicting she was dancing. She was exceedingly dancing. She was not contradicting every one. She was one dancing.

She was one meaning something in being one not contradicting every one. She was one meaning something in being one contradicting any one. She was one being one meaning in being one not contradicting any one. She was one having meaning in being one who was contradicting any one. She was one having meaning in being one who was not contradicting every one. She was one having meaning in dancing. She was one having meaning in exceeding in being the one being one dancing. She was having meaning in being that one the one contradicting every one. She was having meaning in being that one the one not contradicting every one. She was having meaning in being the one contradicting any one. She was having meaning in being the one not contradicting any one. Contradicting every one was existing. She was affirming dancing. She was exceeding in not contradicting every one. She was exceeding in not contradicting any one.

Dancing was what she was doing then. She was doing dancing. She was doing dancing and she was that one she was the one dancing. She was doing dancing and she was then one having meaning in being that one. She was then one being that one, she was then one being dancing, she was then one having meaning, she was then one dancing in being that one, she was then one being one dancing in being that one the one having meaning. She was dancing then. She was being that one. She was meaning that thing quite meaning being that one. She was dancing.

Ella estaba bailando entonces. Ella estaba siendo esa una. Ella estaba significando esa cosa bastante significando siendo esa una. Ella estaba bailando.

Ella estaba siendo esa. Ella estaba bailando. Ella era alguien que necesitaba un significado siendo existente. Ella no mostraba entonces la necesidad de que existiera el significado. Nada de lo que se mostraba en ese momento era que ella necesitaba ese significado.

Ella estaba pensando entonces.

Ella no se refería entonces a todo en el pensamiento. Ella estaba pensando entonces. Ella estaba bailando. Ella pensaba entonces y la danza ya existía. Ella estaba bailando entonces, estaba pensando entonces, ella lo decía todo, estaba completamente bailando, estaba muy por encima de lo que estaba bailando.

Ella estaba bailando entonces. Ella ciertamente estaba pensando entonces. Ella había estado pensando en algo. Ella se refería a todo entonces. Entonces ella estaba completamente en el sentido de todo y luego pensó que el significado existe y ella estaba bailando, muy bailando entonces. Ella estaba bailando entonces, se refería a esa cosa, significa bailar, entonces estaba bailando, tenía sentido pensar entonces, estaba pensando entonces, quería decir todo, estaba bailando.

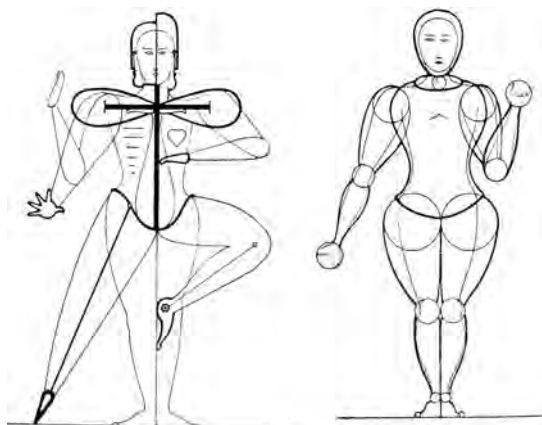
Agradecemos la generosidad de Josefina Zuain por compartirnos su edición: Gertrude Stein, *Orta or one dancing / Leer Danza(ndo)*. Un retrato de Isadora Duncan. Traducción salvaje de autorxs varixs. Marie Bardet y Josefina Zuain [comp.], Tampini Marina [notas], Segunda En Papel Editora, Buenos Aires, 2019.

She was being that one. She was dancing. She was one needing meaning being existing. She was not then showing needing meaning being existing. Not anything then was showing anything in her being one then needing that meaning is existing.

She was thinking then.

She was not then meaning everything in thinking. She was thinking then. She was dancing. She was thinking then and dancing had been existing. She was dancing then, she was thinking then, she was meaning everything, she was completely then being dancing, she was exceeding then exceeding in being that one the one then dancing.

She was dancing then. She certainly was thinking then. She had been thinking some. She was meaning everything then. She was completely then meaning everything then and thinking then thinking that meaning is existing and she was dancing then, quite dancing then. She was dancing then, she was meaning that thing, meaning dancing, she was dancing then, she was meaning thinking then, she was thinking then, she was meaning everything, she was dancing.



Oskar Schlemmer, "Mensch und Kunstfigur", *Die Bühne im Bauhaus Bauhausbücher*, 1924, pp. 16-17 ©.





LEGADO Y PORVENIR DE LA DANZA EN LA UNAM

Roberto Frías

Desde sus inicios, Danza UNAM se incorporó al corazón de las discusiones creativas en el país. Su producción es parte de la vanguardia de México y, como tal, ha sido hogar de innumerables expresiones independientes. Su historia se ha escrito gracias a la entrega de grandes profesionales de la danza, cuyos planes y méritos se reseñan en este recuento.

En el principio de los tiempos dancísticos de la UNAM, se sitúa Magda Montoya. En pleno auge del arte nacionalista, la bailarina y coreógrafa, de convicción de izquierda, creó el Ballet de la Universidad. También fue suyo el efímero proyecto de una Escuela de Danza abierta a todo el público interesado. Aunque el Ballet cerró en 1960, fue el antecedente de la parte educativa del Ballet Nacional de México, de Guillermina Bravo, y del Taller Coreográfico de la UNAM.

Creado en 1970, el Taller es una leyenda que perdura más allá de la muerte de su fundadora y líder, Gloria Contreras. La bailarina se formó en México y en Nueva York, donde estudió en la School of American Ballet y en esa ciudad fundó The Gloria Contreras Dance Company, que tuvo una afortunada vida de catorce años.

En 1970 la UNAM le propuso fundar el Taller, que encabezó hasta 2015, y cuyo sello sigue siendo la danza neoclásica y la moderna. Desde el principio, el Taller se enfocó en la creación de un repertorio original, al tiempo que fue sembrando el gusto por esta disciplina artística tanto en la comunidad universitaria como en el público en general. Sus estadís-

◀ María Pagés, *Óyeme con los ojos*, coreografía de María Pagés, sala Miguel Covarrubias, CCU, 2018. Archivo Danza UNAM, agencia Isóptica. Fotografía de Gloria Minauro.

ticas son asombrosas: más de cincuenta años de labor ininterrumpida, ciento doce temporadas, dos funciones semanales con diferentes programas presentados a lo largo de nueve meses de cada año.

El área encargada de la danza en la UNAM regulaba al Taller y al Ballet Folklórico, pero era necesaria una oficina rectora que conjuntara a las compañías. Así, entre 1976 y 1980,

ñía Nacional de Danza, además de extranjeros como la Martha Graham Dance Company, Twyla Tharp o Mario Maya.

Esta fórmula, ideada por Moya, fue una pieza fundamental en las políticas de gestión y difusión de la danza en las administraciones subsecuentes. Por ejemplo, Sonia Ornelas —bailarina del Ballet Folklórico de Amalia Hernández y, luego, responsable de progra-

“Queremos ayudar a los colectivos de jóvenes bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas a autogestionar sus carreras, a entender cómo construirlas y cómo relacionarse con el mundo”, Claudia Lavista.

nació el Centro Cultural Universitario (CCU), que refrescó la oferta de cultura en el sur de la Ciudad de México.

A la par, en 1979, se creó el Departamento de Danza, ubicado en la Sala Miguel Covarrubias, con Colombia Moya como titular. Moya, alumna de Nellie y Gloria Campobello y de Magda Montoya, tenía una visión integral: las funciones de danza nacional e internacional, de corte folklórico o contemporáneo, convivirían con las actividades de los jóvenes bailarines y coreógrafos. Además se impartirían talleres para todo público, se celebrarían encuentros, exposiciones y conferencias, y se elaborarían libros y productos audiovisuales.

Se trataba, en suma, de un proyecto exhaustivo que resultó ser crucial para la explosión de grupos que conformarían la escena de la danza en México. En la Sala Covarrubias se presentaron Barro Rojo, Utopía, UX Onodanza y Antares; compañías relacionadas con la UNAM, como Danza Libre Universitaria o la Compañía de Danza Folklórica; grupos nacionales de gran trayectoria como el Ballet Nacional de México, el Ballet Independiente y la Compa-

ñía Nacional de Danza, además de extranjeros como la Martha Graham Dance Company, Twyla Tharp o Mario Maya. Esta fórmula, ideada por Moya, fue una pieza fundamental en las políticas de gestión y difusión de la danza en las administraciones subsecuentes. Por ejemplo, Sonia Ornelas —bailarina del Ballet Folklórico de Amalia Hernández y, luego, responsable de progra-

mación con Moya— ahondó en la creación de públicos mediante el acercamiento a las facultades, la impartición de conferencias y una mayor atención a los talleres durante su gestión (1985-1986). Retomó los propósitos de dar continuidad a la formación profesional de los bailarines y apoyar el desarrollo de las compañías universitarias. En esta época el Departamento se integró a la Dirección de Teatro y Danza.

A Ornelas le siguió Lydia Romero (1986-1988), protagonista de una longeva carrera como bailarina, coreógrafa y maestra, egresada del Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional y creadora de la compañía El cuerpo mutable. Romero catapultó, por medio de una serie de estrenos y temporadas, lo que entonces hacían las compañías más propositivas. Así convirtió a Danza UNAM en un atractivo escaparate de la actividad profesional. También se enfocó en dar un mayor impulso a los talleres.

Después de Romero, Rosario Manzanos tomó las riendas de Danza UNAM (1989-1993). Su perfil era ecléctico: tras formarse en la Es-

cuela Nacional de Danza del INBA, se dedicó a la enseñanza y a la capacitación de promotores de danza; además, estudió dirección actuarial, biología y comunicación e incurrió en el periodismo cultural tanto impreso como radiofónico. Su administración se consagró a realizar un diagnóstico claro, empleando distintos indicadores, de Danza UNAM. Había que conocer los alcances de la oferta, el público atendido y la naturaleza de la demanda —una práctica muy común hoy en día, pero no lo era tanto entonces—. Al respecto, Manzanos se empeñó en conocer los espacios de reunión de los estudiantes en sus facultades, las horas de mayor afluencia y las condiciones de dichos sitios para llevar la danza hasta ellos. Se en-

cuestó al público para conocer sus gustos y se le invitó a integrarse a los talleres de Danza UNAM. La premisa de Manzanos era la siguiente: si se pretende crear audiencias, el primer paso es hacerlas comprender, disfrutar y querer presenciar la disciplina artística en cuestión. Además, realzó a la Compañía de Danza Folklórica, a cargo de Pablo Parga, suprimiendo el sesgo discriminatorio y exotizante que algunas veces rebajaba su importancia.

Durante la administración de Manzanos, los talleres se multiplicaron —según sus propios datos, llegaron a ser treinta o cuarenta—. A la planta de maestros se integraron profesionales que marcarían el curso de la danza en el país como Cora Flores, Francisco Illes-



Taller Coreográfico de la UNAM, *Réquiem*, coreografía de Gloria Contreras, sala Miguel Covarrubias CCU, 2024. Archivo Danza UNAM, agencia Isóptica. Fotografía de Gloria Minauro.

cas, Óscar Ruvalcaba, Claudia Lavista, Cecilia Appleton, Omar Carrum y Marco Antonio Silva, quienes presentaron sus producciones en la Sala Covarrubias.

El caso de Carlos Ocampo fue menos usual que el de las directoras anteriores. Ocampo se formó en Psicología y en Artes Visuales en la UNAM y en Comunicación en la UAM. Marcado por la experiencia casi mística de presentar un montaje de Raúl Parrao sobre Mathias Goeritz, comenzó a escribir sobre danza en la revista *Siempre*, dirigida por Ignacio Solares, quien, al volverse director de Teatro y Danza

en la UNAM, le ofreció el puesto de jefe del departamento (1993-2001).

Ocampo apostó con tenacidad por la obra emergente. Aún se recuerda la temporada *Quiémeras. Pulso de la danza de este siglo*, una constante en su administración. En ésta se presentaron trabajos de José Rivera, quien ya enarbolaba el estandarte de su grupo, La Cebra. Danza gay, y ahí mismo Parrao montó producciones ambiciosas. También destacaron obras de Juan Manuel Ramos, Miguel Mancillas, Lourdes Luna, Gerardo Ibañez, Benito González, Óscar Ruvalcaba, Laura Rocha, Edgar Zendejas, Evoé Sotelo y Ema Pulido, así como de los grupos Delfos, Utopía Danza Teatro y Barro Rojo, entre otros. Escasas de público pero llenas de experimentación y frescura, las funciones programadas por Ocampo fueron un hito. Quienes en aquellos tiempos hacíamos crítica de danza creímos atestiguar que en la Sala Covarrubias se daban los pasos necesarios —y quizá algunos innecesarios— para la creación de un relevo generacional de gran envergadura. Estábamos en lo cierto.

En cambio, Enrique Estrada (2001-2003) asumió el desafío de retomar las actividades tras la huelga estudiantil de 1999. Su intención era que los grupos políticos de la cultura al interior de la UNAM dejaran atrás sus diferencias y prestaran mayor atención a la danza. Estrada y Antonio Crestani, director de Teatro y Danza, en alianza con Ignacio Solares, entonces coordinador de Difusión Cultural, lograron aumentar considerablemente el presupuesto y la difusión, atrayendo mucho más público. Estrada y Crestani fueron, en gran medida, los artífices de la separación de las áreas de Teatro y Danza en dos direcciones, lo cual nutrió a esta última de mayores capacidades. Estrada fue el primer director de Dan-



Ana Laura Barragán, *Trinum*, coreografía de Irina Marciano. Fotografía de Juan Rodrigo Becerra Acosta.

za UNAM y se desempeñó como tal entre 2003 y 2004.

Más adelante, Cuauhtémoc Nájera (2004-2013), primer bailarín y director en dos ocasiones de la Compañía Nacional de Danza, se centró en la gestión de las compañías universitarias, en la producción y programación de espectáculos con grupos externos a la Universidad y en llevar actividades de danza a los estudiantes de las preparatorias, los CCH y las facultades.

En los últimos cuatro años de su administración, su modelo transitó de la producción respaldada totalmente por su dirección a la coproducción, lo que quizá ilustra los problemas de financiación que el mundo del arte ha padecido en el primer cuarto de este siglo —cada vez es más necesario contar con múltiples participaciones para conseguir el mismo resultado—. A la vez, su modelo es testimonio de la creciente inquietud de la UNAM por descentralizar los beneficios de sus programas culturales, un impulso que persiste a la fecha.

Desde la administración previa, había planes para mudar las oficinas de la Dirección de Danza detrás de la Sala Covarrubias e inaugurar el Salón de la Danza, pero ambos se concretaron durante el periodo de Nájera. Como una especie de caja negra multiusos, el Salón de la Danza (2007) permite montar espectáculos de pequeño formato, multimedia y experimentales, con funciones gratuitas. Con el tiempo, este espacio fue ganando espectadores fieles a la innovación.

Más cerca de nuestros tiempos, se encuentra la gestión de Angélica Kleen (2013-2017), bailarina, docente esmerada, experta en planes de estudio y asesora del INBAL. Además de mantener la producción y la divulgación de la danza, la sensibilización de los estudiantes y el



Claudia Lavista. Fotografía de David Flores Rubio. Archivo personal de Claudia Lavista.

perfeccionamiento de los profesionales, Kleen se propuso conservar el acervo histórico de la dependencia y afrontó los requerimientos de la tecnología digital. Como la mayoría de sus antecesores, se ocupó de los talleres que, vistos de forma retrospectiva, son uno de los más grandes aciertos del Departamento.

Enseguida, Evoé Sotelo llegó a Danza UNAM con una gran experiencia como bailarina, coreógrafa y codirectora de la compañía Quiatora Monorriel, que tuvo una presencia fundamental en la danza mexicana. Sotelo estudió la licenciatura en Coreografía y una especialidad en Políticas Culturales y Gestión Cultural, es decir, tenía justo lo necesario para desempeñar el puesto. En su administración (2017-2024) buscó aumentar la participación de los cuerpos colegiados para definir la pro-



Antares Danza Contemporánea, *Las buenas maneras*, coreografía de Miguel Mancillas, sala Miguel Covarrubias, CCU, 2023. Archivo Danza UNAM, agencia Isóptica. Fotografía de Gloria Minauro.

gramación de grupos profesionales y el funcionamiento de los talleres que, en 2019, alcanzaron la cifra de 380, con 6149 inscripciones.

Sotelo tuvo que atender las reivindicaciones de la diversidad y la inclusión en Danza UNAM. Al respecto, tomó acciones importantes: nombró a Diego Vázquez como director del Taller Coreográfico; fundó la Compañía Juvenil de Danza Contemporánea (DAJU), dirigida por Andrea Chirinos; y creó la Cátedra Extraordinaria Gloria Contreras en Estudios de la Danza y sus Vínculos Interdisciplinarios.

Por si fuera poco, debió asumir la complicada tarea de aportar contenidos durante la pandemia, lo que logró mediante podcasts, videoconferencias y talleres en línea. Por ejemplo, en 2020, el Día Internacional de la Danza, Sotelo emprendió una programación virtual de doce horas y, mediante una alianza con TV UNAM, llevó a cabo la serie de televisión *Cuerpos migrantes*.

DANZA UNAM HOY

En 2024 se sucedieron diversos cambios que reconfiguraron por completo a Danza UNAM.

En la actualidad, Chirinos está al frente de la Cátedra Gloria Contreras, Irina Marcano encabeza el Taller Coreográfico, la DAJU quedó bajo el liderazgo de Nicolás Poggi y la dirección del departamento pasó a manos de Claudia Lavista. El ADN de estos cuatro bailarines, coreógrafos y ahora gestores contiene la indeleble huella de Danza UNAM.

Quizá el caso más mencionado sea el de Lavista, quien exhibió algunas de sus primeras obras en las tablas de la Sala Covarrubias y hoy es la responsable del destino de la danza en la Universidad.

Danza UNAM fue, para mí, medular. Víctor Ruiz y yo bailábamos en Danza Hoy cuando vivíamos en Venezuela. En 1992 volvimos a México y fundamos la compañía Delfos. A la primera persona a la que le pedimos funciones fue a Rosario Manzanos. Éramos unos desconocidos. Rosario nos dio martes y miércoles, lo cual es comprensible, no quería arriesgarse con ponernos en fin de semana. Pero el fin de semana anterior a esas funciones ganamos el Premio Nacional de Danza, así que las funciones estuvieron



llenas. El *alma mater* de Delfos es la Sala Covarrubias. Carlos Ocampo también nos dio muchas oportunidades. Mi primer trabajo al volver a México fue en los Talleres de Danza UNAM, di clases cinco años ahí. De hecho, cuando decidimos irnos a Mazatlán, los primeros en seguirnos fueron mis alumnos de los Talleres.

En 1998 Lavista se mudó a la ciudad sinaloense, junto con los integrantes de Delfos, para fundar la Escuela Profesional de Danza, que otorga el grado de licenciatura. En Mazatlán su compañía es la residente del Teatro Ángela Peralta. Su aventura en dicha ciudad duró veinticinco años hasta que se convenció de volver a la capital del país:

Era mi momento de ponerme al servicio de mi comunidad [...] desde la UNAM, que tiene tanta capacidad de gestión, de innovación, que tiene autonomía. Eso va a permitirme proponer proyectos interesantes que benefician a la comunidad de la UNAM y al público en general. La cultura pensada como un agente de transformación social.

Lavista concibe a Danza UNAM como un pentágono compuesto por la programación, la DAJU, el Taller Coreográfico, los Talleres y la Cátedra. "Desde el primer día les propuse a los coordinadores que articuláramos todas las acciones: por ejemplo, si hay una función sobre temas de la comunidad LGBTQ+, que haya una conferencia de la Cátedra, antes de la función, sobre un tema relacionado". A la vez, cada proyecto debe alcanzar a muchas comunidades y crear vínculos y redes de trabajo.

Varias propuestas de Lavista pretenden transformar la manera de hacer las cosas. Quizá la más sobresaliente es que su gusto personal no sea el criterio determinante, en cambio, "la programación se hará a través de una convocatoria nacional: elegimos un comité que hará la selección de entre los muchos tipos de danza que hay en el país".

Otro de sus proyectos insignia es el festival Ser Sur, que en 2025 estará dedicado a Latinoamérica y en 2026 a África. "La discusión más interesante, desde mi perspectiva, sobre lo que sucede en la humanidad y sobre sus soluciones está en el sur [global]", dice en entrevista. Por último, sobre el respaldo a las iniciativas de los jóvenes, Lavista declara: "Queremos ayudar a los colectivos de jóvenes bailarines y bailarinas, coreógrafos y coreógrafas a autogestionar sus carreras, a entender cómo construirlas y cómo relacionarse con el mundo". "Todos estos proyectos", termina, "están cruzados por el afecto y la integridad".

Por su parte, la nueva directora del Taller Coreográfico, Irina Marcano, quien fue bailarina y coreógrafa de la Compañía Nacional de Danza en México, resultó electa a partir de una convocatoria abierta en enero de este año. Además de incluir obras nuevas en el repertorio, se propone conservar el legado de Glo-

ria Contreras y hacerlo dialogar con la actualidad:

La maestra Contreras desarrolló una compañía de lenguaje neoclásico. En esencia, este lenguaje aborda la estructura del *ballet* clásico como entrenamiento, pero se abre a muchas experimentaciones actuales y académicas que se vinculan. Es parte de lo que se está planteando hoy en muchas compañías. Resulta un reto preservar de manera viva el legado. Nos hemos preguntado qué hacía histórica, coreográfica y académicamente la maestra Contreras con sus obras y qué podemos tomar de ellas, más allá de sólo presentarlas. ¿Cómo usar sus fuentes de inspiración para hacer nuevos planteamientos? La idea es hacer obras de gran formato que mantengan el lenguaje neoclásico, usando el sello particular de la maestra Contreras.

Queremos invitar a coreógrafos jóvenes del universo independiente, de lo urbano, de lo contemporáneo y vincularlos con los bailarines clásicos. Mucha de la experimentación actual tiene que ver con herramientas de improvisación y de búsqueda actoral, mientras que el bailarín clásico entrega una retroalimentación diferente. Así, se crean entre ambos puentes donde antes no los había.

En cambio, Chirinos comenzó su carrera como bailarina en la compañía U.X. Onodanza, dirigida por Parrao. En Nueva York fue parte del Stanley Love Performance Group y dirigió la Compañía Juvenil de Danza Contemporánea de la UNAM (2018 y 2024). Ahora, a cargo de la Cátedra Gloria Contreras Pensamiento y Acción Coreográfica, Chirinos entiende el cuerpo como “un nudo de significaciones vivas”, por lo tanto, impulsará espacios para bailar, pensar y formar vínculos mediante “prácticas coreo-

gráficas, residencias artísticas, reflexiones colectivas y procesos de investigación”. Chirinos precisa que “se trata de ir y trabajar con los intereses de la gente. El objetivo es buscar formas coreográficas, juegos y actividades que nos permitan formar vínculos entre los participantes. Estamos hablando de hacer traducciones hacia lo performático”.

La Cátedra que dirige tiene tres rubros. Cátedra Acción se compone de residencias interdisciplinarias y talleres de coreografía para jóvenes de las escuelas de la UNAM que carezcan de experiencia en composición coreográfica o en la danza. Zona Compartida-pedagogías expandidas involucra prácticas de movimiento, proyectos participativos y talleres de historia de la danza experimental y performática. Investigación-Creación, como su nombre lo dice, se dedica a la investigación como proceso coreográfico y a la experimentación a partir de distintos detonadores para la creación, como lo sonoro, las imágenes y el espacio.

Como tónica general, el programa de Chirinos llevará estas líneas de investigación a lugares insospechados de la danza, lo cual incluye ir a ciertos lugares y generar comunidad: “Me interesan los procesos de diálogo porque permiten ampliar la creatividad. Creo que eso hace mucha falta y que hay en ello una oportunidad de intercambio para ampliar las propuestas”.

Finalmente, Nicolás Poggi, originario de Argentina, director, coreógrafo, intérprete, docente y gestor, sustituye hoy a Chirinos al frente de la DAJU, creada en 2018 para ofrecer un espacio de desarrollo y consolidación a jóvenes de entre dieciocho y veinticuatro años, intérpretes de danza y egresados de escuelas profesionales. Poggi es un artista que trabaja

por su cuenta y por ello consiguió diseñar una verdadera educación para el presente:

Era importante para mí pensar en los bailarines recién egresados de las licenciaturas, darles otra visión desde el punto de vista de la investigación y la exploración, no tanto el entrenamiento físico, porque ya lo traen. Dentro del plan se encuentra Tramar, para que ellos puedan crear sus propias obras y al salir tengan algo armado y puedan pasar a la vía independiente. Tienen clases teóricas que les dan una formación más amplia, para que puedan expresarse. Hay otro bloque de procesos internos donde vemos las ideas de cada uno y las analizamos, las debatimos, las cambiamos; se trata de un proceso de

acompañamiento. Si alguien quiere hacer algo con video, buscamos a un profesor que le ayude. La idea es identificar sus necesidades y complacerlos a través de cursos o talleres. Al final de los dos años, cada alumno presenta su proyecto.

Como se puede ver, este mosaico compone una propuesta universitaria alrededor de la danza, comprometida con la calidad, devota de la diversidad, de la vanguardia, de lo que sucede fuera de los muros académicos y ocurre en la escena social. Formar comunidades, preservar el legado de la Universidad, investigar de cara al público y respaldar a los jóvenes es la propuesta de Danza UNAM para nuestros tiempos. **U**



Taller Coreográfico de la UNAM, *Enigma*, coreografía de Irina Marcana. Fotografía de Juan Rodrigo Becerra Acosta.



ALMA GUILLERMOPRIETO: DANZA Y REVOLUCIÓN

Guadalupe Alonso Coratella

Una bailarina nunca deja de serlo, ha dicho Alma Guillermoprieto, quien se formó con grandes maestros, como Martha Graham y Merce Cunningham. El baile fue un sueño acariciado desde niña, una pasión que, al reafirmarse en la adolescencia, la condujo hasta Nueva York, donde se encontraban las mejores escuelas de danza contemporánea. Años después, el primero de mayo de 1970, aterrizó en La Habana para impartir clases de danza en la Escuela Nacional de Arte. Tras un par de años dejó aquel país, sin sospechar que su vida daría un vuelco. Alma Guillermoprieto es reconocida como una destacada periodista para medios internacionales, como *The Guardian* o *The Washington Post*. Su trabajo, que retrata sobre todo a América Latina, en especial las zonas de conflicto de El Salvador, Nicaragua, Colombia y Chile, ha aparecido bajo diversos títulos. También ha escrito algunas de las mejores crónicas sobre música y danza populares de la región, así como textos de gastronomía y feminismo. La ganadora del Premio Princesa de Asturias en Comunicación y Humanidades 2018 accedió a conversar sobre sus experiencias en la danza. Lo hizo desde La Paz, Bolivia, donde reside.

Guadalupe Alonso Coratella: Si, como dices, una bailarina nunca deja de serlo, ¿de qué manera subsiste la danza en tu vida?

Alma Guillermoprieto: En mi amor por todas las formas de baile afrocaribeño, desde la rumba cubana hasta la salsa. También voy a Nueva York regularmente a la temporada de danza. Me mantengo activa, de manera simbólica, en el Centro para el Ballet y las Artes de la Universi-

dad de Nueva York. En estos días preparo un texto sobre Martha Graham. Entonces, siempre vuelvo a escribir sobre danza; no de manera regular, pero el impulso está ahí. En las raras ocasiones en que no estoy inmersa en un proyecto, vuelvo a ello de inmediato. Es una presencia constante.

GAC: La disciplina de la danza es rigurosa, supone muchas horas de ejercicio y una buena dosis de fortaleza mental para sobrellevarla. ¿Cómo lo experimentaste tú?

AG: Hay algo que es muy importante en la danza moderna. Quien entra allí quiere ser parte de la vanguardia, en general, del arte. Fue mi caso. Y yo no me iba a conformar con ser una segundona de algún lado, entonces viví la danza con pasión, aunque con una disciplina férrea. Si me preguntas qué he llevado de la danza a mi trabajo como reportera, te diría que ha sido la disciplina de hierro. Al mismo tiempo, una va con la sensación de “voy a hacer lo más original, voy a romper los moldes tradicionales; de lo contrario, no tengo suficiente talento”. Hay mucha tensión. Si algo me aportó al arte de la reportería es esa voluntad de empujar siempre un poquito más.

GAC: En *La Habana en un espejo*,¹ quizás tu libro más íntimo, la referencia al cuerpo es una constante. Escribes: “había dentro de mí una presencia dramática de enorme fuerza y proyección [...] pero estaba dolorosamente consciente de mis limitaciones físicas —los pies planos, la insuficiente rotación del fémur en la cuenca de la pelvis— [...]”. Era un hecho, jamás alcanzaría el virtuosismo técnico”.

AG: El cuerpo es un tema central. La danza exige, no sólo disciplina, sino aptitudes natu-



Aykut Eke, *Mujer en vestido rojo sin mangas*, 2019. Unsplash ©.

rales. Alguien que no tiene sentido del ritmo nunca llegará a ser un pianista exitoso. De la misma manera, quien no tiene suficiente flexibilidad, fuerza y resistencia muscular o capacidad de proyección, no va a destacar en la danza. Por otro lado, se puede tener todo eso e incluso ser un gran bailarín o bailarina y no tener éxito. El cuerpo es un elemento, pero también hay otros dos o tres factores: buena salud, disciplina, suerte, estar cerca de personas que quieran darte un impulso. Todo eso cuenta.

GAC: Nada más complejo para una mujer que mirarse al espejo para descubrir, muchas veces, sus defectos o limitaciones. La danza te enfrenta contigo misma en una disyuntiva entre lo que quieres y lo que puedes lograr con esa única arma que tienes: el cuerpo.

AG: La gente piensa que el espejo es un instrumento de la vanidad, pero en realidad es

¹ Alma Guillermoprieto, *La Habana en un espejo*, Literatura Mondadori, México, 2004.



Ricardo IV Tamayo, Cuba, 2021. Unsplash ©.

una herramienta para la crítica despiadada. Últimamente he pensado que yo no era tan mala como creía. Si Merce Cunningham me invitó a dar clases, a ver los ensayos; si Martha Graham, cuando me corrigió en una clase, lo hizo con suavidad; si bailé con Twyla Tharp, es que no era tan mala. Pero a mí el espejo no me dijo eso. Entonces, hay que saber usar el espejo para corregirse y no para destruirse.

GAC: ¿Qué te decía el espejo?

AG: Que todo me fallaba. Todo. Que nada en mí se prestaba para ese arte. Ahora pienso que el espejo no me decía la verdad.

GAC: “Martha Graham repetía que para bailar es necesario el dolor. Quería formar a sus alumnas garantizándoles el sufrimiento”, apuntas en *La Habana en un espejo*.

AG: Y lo ejercía sobre sí misma. Era despiadada. Ahora, yo creo que el dolor real surge de esa duda constante de “¿voy a ser lo suficientemente buena? ¿Se van a fijar en mí? ¿Me van a reconocer?”. Es un sufrimiento muy profundo. En cambio, el dolor del esfuerzo físico es maravilloso, porque significa que una se en-

tregó a fondo. Esa sensación de estar completamente comprometida en cuerpo y alma es algo que normalmente encuentras en el amor, en el sexo, pero también la experimentas al participar con cada célula de tu cuerpo en la danza.

GAC: En tu labor periodística, la danza y la música ocupan un lugar primordial. En *Samba*, tu primer libro, narras los intrínquilis del Carnaval de Río de Janeiro, donde las mafias, el racismo y el machismo, operan tras bambalinas. Sin embargo, la danza también es desahogo. ¿Reconoces ahí una vía de escape para sobrevivir a la barbarie?

AG: Absolutamente. Frederick Douglass, uno de los grandes abolicionistas de la esclavitud —nació esclavo, fue esclavo y llegó a ser el personaje político más importante de Europa y Estados Unidos—, dijo algo que me impresionó profundamente: “La comunidad negra no crea su música y su danza a partir de la alegría, sino para crear un espacio de alegría”. Eso es el Carnaval de Río y todos los festivales afrocaribeños. Son espacios de alegría para sobre-

vivir a su raíz: un pasado de esclavitud y sufrimiento inconcebibles.

GAC: Por otro lado, indagas en el tango a través de una crónica sobre cómo la danza popular revela el sentimiento de una cultura. En este caso, reflexionas en torno a “un baile que no es para feministas”, dices. ¿La danza es también un espacio para el activismo en temas de género o raza?

AG: Hay mucho activismo dentro del tango contemporáneo. Por ejemplo, las mujeres lesbianas buscan abrirse un espacio. El tango, desde siempre, tuvo una arista gay. Alguna vez me tomé el trabajo de leer de nuevo *En busca del tiempo perdido* completo, para ver cuántas veces se mencionaba el tango —no existía aún la búsqueda en Google—, y es que en la novela quienes bailan tango —una danza marginal, desacreditada—, son las chicas del grupito de lesbianas, las muchachas en flor. De ahí el título, *A la sombra de las muchachas en flor*, que protagoniza Albertine. Así que lo gay ligado al tango existe desde sus orígenes. También están las formas de bailarlo: ¿quién tiene el poder? En el ballet se da esa discusión en todos los sentidos. En las compañías de danza, los hombres gais han creado un movimiento desde el que expresan: “Yo quiero bailar como gay, expresarme como gay”. Es una discusión urgente, pero no es nueva. En los años cincuenta, en los albores del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos, George Balanchine creó, para el New York City Ballet, un dueto para su coreografía *Agon*, quizás su obra maestra. El dueto estaba formado por Arthur Mitchell, un bellissimo bailarín negro, y Diana Adams, una bailarina finita y muy blanca. Balanchine sabía que estaba integrando, de la manera más agresiva, una compañía de ballet. Entonces, no es nueva

la discusión ni los esfuerzos por corregir una situación desigual. Sólo que hoy esa discusión es muy álgida, lo cual está muy bien.

GAC: En *La Habana en un espejo*, te refieres a la relación del baile con la autoinmolación y a su metáfora en la forma de la euforia revolucionaria del Che Guevara, la euforia de la autoinmolación. ¿Acaso la danza es, en realidad, un ejercicio contra la muerte?

AG: Justo escribía anoche sobre eso. Creo que por ello es que la danza existe y nos conmueve. La gimnasia está en las Olimpiadas y es maravillosa, pero no nos hace sollozar o morirnos de risa. El componente esencial de la danza es la rebelión contra la gravedad y el peso de la muerte. También es una lucha constante contra el deterioro de ese cuerpo precioso, frágil y delicado que es el organismo humano. No es casual que una y otra vez vuelva la idea de autoinmolación, de la técnica de la danza como un autocastigo —Martha Graham lo repitió hasta el cansancio— y que el tema sea particularmente popular. Por ejemplo, pensemos en *La consagración de la primavera*, de Ígor Stravinski, cuyo argumento gira en torno al sacrificio de una doncella que muere bailando. La muerte y la danza conforman un dúo implícito y explícito. El asunto también se trata en *El lago de los cisnes* y en *Giselle*, donde Albert está condenado a morir bailando.

GAC: ¿Cuál ha sido uno de los momentos más conmovedores de tu vida como bailarina?

AG: La sección de la clase de danza conocida como “la diagonal”. Es entonces cuando nos movemos en el espacio con brincos o con carreras; es cuando al fin podemos soltar toda esa cosa estricta de la disciplina y arriesgar. Lo más conmovedor es que todos los asistentes a un estudio de danza, dentro de una compañía o incluso en una clase de principiantes, al cru-

De manera inevitable, yo estaba agarrando el fervor revolucionario, pero era el fervor de una revolución que me decía que yo no valía nada.

zar la diagonal, cada uno va expresando algo muy interior. Siempre ha sido un momento de exaltación y conmoción entre bailarines. Y, claro, me ha conmovido Margot Fonteyn bailando *Romeo y Julieta* o Mijail Barýshnikov y Natalia Makarova bailando la *Mazurka* de Chopin. He visto ese video unas veinticinco veces.

GAC: Al dejar el baile, ¿qué fue lo que cambió para siempre en tu vida?

AG: La posibilidad de hacer lo que más me gustaba en el mundo. Así de sencillo.

GAC: ¿Cómo te curaste del retiro de la danza?

AG: No me he curado todavía.

GAC: ¿Cómo recuerdas ahora ese tiempo en Cuba?

AG: Con displacer, diría. Se practicaban una serie de castigos al ser humano impuestos desde la ideología. Hasta en la danza faltaba la libertad y yo no me di cuenta. El absurdo de que no hubiera mapas, la prohibición de salir de La Habana, nos afectaba incluso a los privilegiados visitantes extranjeros oficiales del Estado. Recuerdo a mis amigos con dolor; todo lo que sufrieron. No tengo un recuerdo feliz.

GAC: Aun así, pienso que le debes a la danza una experiencia de vida única en un momento tan grandioso como complejo y delicado en la historia. Estuviste inmersa en el arte mientras el mundo se partía en dos.

AG: Tienes toda la razón. Sobre todo porque llegué siendo tan ingenua, que apenas lo alcanzo a entender. Quizá los bailarines no son seres de gran curiosidad política. Llegué a La Habana mientras Fidel fracasaba en su intento de volverse económicamente independiente, la famosa zafra de los diez millones; en medio de un fervor revolucionario que no le daba es-

pacio al sentimiento contrario. Y llegué con el corazón roto, así que no me di cuenta de lo que observaba. Durante treinta años no recordé la experiencia cubana y, cuando lo hice, me dije: "No, chica, esto fue algo importante". Y, mientras descubría esa vida guardada en un cajón, intacta, que no estaba manoseada, me di cuenta de que tenía un tema para escribir. Eso se lo debo a la Revolución cubana, por supuesto. En general, le debo a toda mi profesión haber vivido siempre a un ladito de la historia, digamos, mojándome los pies en la historia.

GAC: Cito uno de los párrafos más desgarradores de tu libro: "A veces me paraba frente al espejo del baño a exprimirme un grano, y otras me sorprendía con el reflejo no buscado de mi espantoso perfil: la nariz, la frente, la barbilla, la nalga, todo fuera de proporción. En una de esas vueltas me quedé atorada, llena de odio y frío y sin poder zafarme de mi propia imagen. Veía mi reflejo, pero no veía quién lo habitaba, como si me hubiera convertido en una estatua desocupada por dentro, a punto de cuartearse entera. A partir de entonces el espejo se volvió un peligro, pero también cualquier mirada y también la soledad. [...] Al amanecer cuando abría los ojos y enfrentaba el ojo estéril que me miraba desde el otro lado del pozo, sentía algo parecido a la ilusión ante el alivio de la muerte. El problema radicaba en la dificultad de morir: pronto me di cuenta de que no bastaba con desearlo".

AG: Eso se hizo muy agudo en Cuba porque, de manera inevitable, yo estaba agarrando el fervor revolucionario, pero era el fervor de una revolución que me decía que yo no valía nada. Eso te puede aniquilar: que la gente en la que crees o el sistema en el que crees piense que no vales nada. Eso te puede llevar a una gran depresión, como me pasó a mí; aniquiló un mun-

do en el que trataba de formarme mientras caía en otro absolutamente contradictorio.

GAC: ¿Y la escritura sirvió para digerir todo eso?

AC: El libro me sirvió. Recomendaría que toda persona tratara de escribir su propia vida. De repente dije: yo sufría tanto, era una muchacha neurótica, temerosa, tímida, pero también de un arrojo enorme. Contaba, es verdad, con cierta simpatía, con capacidad de seducción, una curiosidad infinita y gran capacidad de gozo. Esas virtudes las descubrí escribiendo el libro, pues antes de ello había tenido una opinión de mí misma muy permeada por la autocompasión.

GAC: ¿El periodismo sustituyó de alguna manera el placer que te habría dado una vida en la danza?

AC: Esa parte ya pasó, sobre todo a partir de que cumplí cuarenta años. Había empezado a escribir para el *New Yorker* y cuando publiqué mi primer artículo pensé: "Esta es mi casa, aquí es donde me siento cómoda, aquí es donde me reciben con amor". Si hubiera seguido en la danza hoy estaría retirada, con mil problemas físicos y ganándome la vida dando clases con un tamborcito donde me dejaran. Entonces, en ese momento dije: "Soy una suertuda que no ha sabido reconocer los regalos que me ha dado la vida".

GAC: Comenzando por la mirada de esa joven revolucionaria en Cuba y tras lo que observaste en El Salvador, Nicaragua y Chile, ¿qué piensas del regreso de las derechas en ciertos países donde la revolución se volvió una palabra hueca que ha servido a ciertos políticos para mover masas y perpetuarse en el poder?

AG: Cualquier demagogo hipócrita se levanta, alza la mano y declara: "Yo estoy con el pueblo". Lo que me mata es que con eso baste

para que la gente vote por él. Yo matizaría lo que dices sobre que sigo siendo revolucionaria. Siempre fui aspirante a revolucionara. Tras los fracasos que he atestiguado —la tragedia de la Revolución cubana, la tragedia y la farsa abyecta de la Revolución nicaragüense, la tragedia espantosa de la Revolución salvadoreña, Chile—, llego a la conclusión de que los cambios rápidos no engendran resultados duraderos. Para que sus efectos sean más prolongados, el cambio tiene que ser lento y consistente. Y los dos elementos más importantes para una sociedad son la justicia efectiva y la educación. En América Latina estamos muy rezagados en eso. Sigo siendo una indignada permanente y mi labor como escritora es dar fe, dejar un testimonio de las cosas que me indignan para que no se olviden. **U**



Guille Álvarez, dos hombres de pie cerca de la pared con mural [detalle], Cienfuegos, Cuba, 2018. Unsplash ©.

FRAGMENTOS

Claudia Hernández de Valle-Arizpe

Fokine soñó a Shéhérazade,
Shéhérazade a León Bakst,
Diaghilev a Cocteau.
Moscú soñó con París:
teatros llenos de flores
para engalanar a los bárbaros.

Pavlova soñó a Nijinsky
saltando por primera vez.
Como un ejército,
los teatros imperiales
se soñaron a sí mismos
desembarcando en luces
de distinto oleaje.
Cien guerreros bailarines
soñaron antes
¡con 100 guerreros,
100 bailarines!
Diaghilev soñó a Stravinsky
y a Bakst, el pájaro de fuego;
su traje de plumas,
su enardecida insignia.
Bakst se soñó a sí mismo
la noche anterior al estreno
y supo, nervioso,
que no acabaría el bordado.
Fokine soñó a Nijinsky
como el espectro de una rosa.
Gautier a Weber,
Weber a Gautier
y, años después,
Nijinsky soñó su salto
cuando miró fijamente
su ventana del psiquiátrico.

Este poema pertenece al libro *Luz clave* (colección *Ala del Tigre*, UNAM, México, 2023).
Se reproduce con permiso de la autora.



Vaslav Nijinsky con el traje creado por León Bakst para *Le Spectre de la Rose*, en el Royal Opera House, 1911. Library of Congress ©.



LOS LIBROS: DISPOSITIVOS DE ENCUENTRO, DISPOSITIVOS DE ESCUCHA, DISPOSITIVOS DE ESCRITURA

Josefina Zuain

Apenas empecé a imaginar el recorrido de este escrito me di cuenta de que iba a gravitar en torno a mi padre y al abuelo que no conocí. La invitación me incitaba a contar la historia de Segunda En Papel, editorial que dirijo y que hemos ido creando junto con un montón de personas. La propuesta incluía una pregunta inquietante: ¿cómo llegaste a la idea de hacer el sello editorial?

No sé cómo funcionan las vidas de las otras personas, pero tengo la impresión de que yo no tengo "ideas"; vivo sumergida en mil procesos y todo toma formas (siempre) inesperadas. De lo que voy haciendo emergen cosas y de todos los procesos suelo enterarme bastante tarde... Segunda En Papel no fue la excepción, así me han sorprendido mis grandes amores y estimo que así se seguirán desplegando otros grandes proyectos también.

Así que esta historia empezó mucho antes, en los pasillos de la distribuidora de papá: leyendo, eligiendo, encontrando y perdiendo libros. Mi padre heredó una librería de mi abuelo, que había empezado en el mundo editorial vendiendo enciclopedias y novelas por catálogo. Mi abuelo murió de una enfermedad cardíaca cuando tenía apenas 50 años; mi papá apenas sumaba catorce. Debido al *shock*, su madre entró en un cuadro depresivo y él se montó la empresa al hombro creando, con el tiempo, una distribuidora en sociedad anónima con ella y su hermano. Esa primera distribuidora pequeña fue creciendo a lo largo de los años hasta llegar a tener hoy una inmensidad de títulos que se han ido cu-

briendo de polvo. Una envasadora gigante recubre delicadamente cada libro, preparándolo para permanecer en estanterías abarrotadas de diversas piezas editoriales provenientes de diferentes épocas.

Allí crecí; sin embargo, siempre pensé que no iba a dedicarme a nada vinculado con la empresa familiar. Desde la adolescencia hice muchas cosas que parecía que me alejaban de ella, pero que, en realidad, me fueron llevando de vuelta, incluso hasta tener hoy mi propio (aunque pequeño) depósito de libros.

Entre mis veinte y mis treinta —justo antes de pasar por un cáncer que fue un partea-guas de la relación que mantenía con mi cuerpo (o conmigo o con el mundo en general)—, me dediqué a la danza y a la historia del arte. Entrenaba diariamente mientras cursaba la Licenciatura en Artes en la Universidad de Buenos Aires y llevaba una suerte de carrera artística mutante en la que vendía cuadros, curaba muestras, hacía performances, tenía un colectivo de ruidismo y de *circuit bending*, entre otras prácticas absurdas y divertidísimas.

A partir de 2010 me acerqué al ámbito de la escritura con un taller que impartí durante una década. El espacio estaba pensado para transmitir herramientas útiles que sirvieran para armar textos de gestión (*dossiers*, proyectos, *statements* y biografías). Con los años empezó a preocuparme que las escrituras burocratizadas y administrativas obturaban no sólo el tiempo de dedicación a otros modos de escribir (a)cerca de las prácticas, sino que además limitaban la posibilidad de validación de este otro tipo de textos, lo que terminaba invisibilizando materiales que yo consideraba de mayor valor y consistencia.

Como consecuencia de los años que pasé revisando las estanterías de papá, sabía que cier-



Henri de Toulouse-Lautrec, *Loïe Fuller en Folies-Bergère*, 1893 ©.

tos textos no suelen publicarse, pero también sabía, gracias a mis estudios en historia del arte, que “los papelitos” de lxs artistas tienen un valor creciente en el mercado y que, una vez museificados, comienzan a circular en el mundo editorial.

Sentía que algo empezaba a consolidarse; algo que aglutinaba las lógicas de funcionamiento de las danzas, los documentos, las publicaciones y las diferentes formas de escribir.

Mi proyecto se fue afinando. De la danza me interesaba todo, así que me (con)centré en ella y, al acercarme a pensar las relaciones entre danza y escritura, fue bastante evidente que había que hacer un primer gran desplazamiento sobre el asunto de la notación. Históricamente, esta cuestión ha protagonizado los debates en torno a la danza y sus mo-



Abraham Walkowitz, *Isadora Duncan #29*, ca. 1915.
Brooklyn Museum Collections ©.

dos de documentación, lo que ha entorpecido el acceso y la apreciación de otras formas de escritura que (con)forman nuestros modos de pensar y hacer danza(s). Sumada a la intención de conservación y reposición de coreografías, la notación se centra en las obras y no en las prácticas, lo que la orienta (más) hacia el mercado del arte y el acervo. De este modo, para ejercer aquel desplazamiento era una condición *sine qua non* descartar el mito de que "sobre la danza no hay nada escrito". Si los sistemas de notación no han logrado elaborar una regla convencional de escritura y los estudios de las teorías del arte y la estética se han acercado menos a la danza y más a otras manifestaciones, eso no implica que "no haya nada";

al contrario, se pone de manifiesto la necesidad de buscar, por otros lados, escrituras menores y periféricas.

Poco a poco fui sintiendo que debíamos ir en busca de esos "papelitos". Si eran antiguos, había que encontrarlos y, si eran contemporáneos, era urgente empezar a visibilizarlos. Al dirigir mi atención al periodo entre el siglo XIV y el XVI, y siguiendo las huellas de los estudios en danza, empezaron a brotar muchos documentos raros, como largos tratados muy cómicos, que parecen libros de autoayuda para bobos de la corte y que recomiendo leer en voz alta con un buen vino y música de fondo.

Pero no sólo me puse a buscar en el pasado, también decidí acercarme a quienes hoy practican danzas. Agentes con quienes era *menester* empezar a dialogar. De esa aproximación surgieron dos formas de publicación: Segunda cuadernos de danza, un espacio online (cuadernosdedanza.com.ar) que dirijo desde hace trece años y donde hemos publicado cientos de autorxs, y *Catálogos. Los textos de la Danza*,¹ libros que elaboramos en coautoría con María Paz Garaloces, los cuales toman de referencia los sistemas de catalogación y la curaduría de archivos, haciendo de "los papelitos" recursos para volver accesibles los diferentes sistemas de trabajo.

Durante mis años de estudio en la universidad, papá acompañó con exigencia y atención los pasos que iba dando. Su apoyo económico y emocional me permitió mantener muchos procesos en paralelo a la abrumadora carrera.

En 2009 empecé a crear la plataforma digi-

¹ Al día de hoy hemos publicado: *Tomo I. Procesos de escritura y puesta en escena*, *Tomo II. Modos de investigación que crean obras*, *Tomo III. Colectivos que crean danza(s)*, *Tomo IV. Solos autodirigidos* y *Tomo V. Dispositivos de encuentro*.

Nosotras publicamos herramientas de trabajo, libros que son buenos compañeros para la sala de danza, pero que cuestionan profundamente la idea de “manual”.

tal Cuadernos de danza que, desde sus inicios, estructuré con un carácter de autoescuela de escritura, donde nos hacemos soporte colectivo para impulsarnos a tomar la palabra. Cada texto que se publica es una tentativa que procura una relación con obras y/o prácticas de movimiento, desde el cuerpo, escrituras que nos permiten pensar(nos) entre la danza y sus saberes. Cada año convoco a personas con recorridos muy variados que mantienen relaciones íntimas con las prácticas de danza y elaboro sistemas de colaboración para la edición, corrección y la carga de los textos en la base de datos.

Además de la web, dirijo Segunda En Papel Editora, espacio que me permite ser una *freaky* fan de la historia del libro y una fetichista de los documentos antiguos (Instagram: @segundaenpapeleditora). Por ello, nuestros libros siempre se emparentan con formas históricas de la articulación de la danza y la escritura, temas que investigo y sobre los cuales también escribo.²

Es arriesgada esta hipótesis, pero creo que en danza tenemos una gran tradición de artistas que toman la palabra. Con el correr del siglo XX, esta tradición ha ganado mala fama ante el modelo que distingue la obra de lo que los *artistxs* dicen de ella. Sin embargo, mientras las vanguardias de principios de siglo se devanaban los sesos para “acercar el arte a la vida”, en el ámbito de la danza se publicaban memorias y biografías que daban cuenta de

cómo la danza es, en sí, un modo de vida. Se trata de una industria editorial destacable, en la que se ven impulsadas grandes personalidades como Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allan, Ruth Saint Dennis, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, etcétera. La revisión de este legado para su reinserción bibliográfica es una de las misiones de nuestra editorial, que se materializa en libro-archivos de talante warburgianos. Yo digo que toman la forma de códices (aunque también podría decirse que se parecen a la carpeta de un estudiante de historia del arte). En particular, hemos realizado un inmenso trabajo junto a Fátima Sastre para publicar *(Des)ordenando a Isadora Duncan* y estamos terminando *Quince años de la vida de una bailarina. Memorias de mi vida en París* de Loie Fuller, junto a Cecilia Molina, Trilce Ifantidis, René Carmichael, María Paz Garaloces y Paulina Antacli. Además, en 2025 saldrán *My life dancing*, de Maud Allan, y una investigación en torno al archivo de Tórtola Valencia.

Cerca de las memorias ficcionadas, es decir, cerca de la vida, se encuentra la tradición de los diarios personales y, a contrapelo de la costumbre *postmortem*, Segunda en papel tiene varias piezas que hacen uso de esos archivos para dar cuenta de cómo es el día a día de la invención de procedimientos: esas obras surgen de la práctica de las danzas, que a su vez se inspiran en la vida. *No es digno de un profeta quitarse su atuendo sin danzar*, de María Paz Garaloces, reúne una década de notas sobre el oficio del plegado de papel: coreogra-

² Recientemente publiqué, en la revista *El Artista*, de la Universidad de Guanajuato, los siguientes artículos: “El origen de la danza y la reprobación de acciones deshonestas. Prácticas cortesanas, danzas y escrituras: análisis de los Discursos sobre el Arte del Dançado de Juan de Esquivel Navarro”, núm. 20, 2023; “El Rey baila. Órbita social performativa en torno al cuerpo de Luis XIV”, núm. 18, 2021; “Aquél no. Una pregunta acerca de la danza posmoderna”, núm. 19, 2022.

fías de manos creadas por ella. María Paz es mi socia, colega, amiga, coequiper, sostén emocional de este espacio y la diseñadora de toda nuestra colección. Por su parte, *Cartografía de la fragilidad expuesta*, de Jor Camacho Tárraga y Aurora García Agur, presenta una iteración entre el diseño de procedimientos y el registro de las experiencias personales que éstos provocan.

Nuestros libros no sólo te incitan, al leerlos, a la escritura, sino también al trabajar en ellos. Siempre que alguien colabora lo invito a escribir sus reflexiones durante el hacer de su tarea. Uno de los ensayos que amo es el de Reneé Carmichael, titulado "¿Inglés o inglés?", el cual escribió desde su puesto en corrección editorial. El escrito abre *La Danza. Ilustraciones históricas de(l) danza(r) desde 3 300 a.C. a 1911*, un libro anónimo de 1911 que traducimos por primera vez al castellano.

Un mundo que me fascina de las tradiciones textuales son los manuales que enseñan cómo bailar. Haciendo un tajo en esta tradición, nosotras publicamos herramientas de trabajo, libros que son buenos compañeros para la sala de danza, pero que cuestionan profundamente la idea de "manual". Inaugura esta línea el *Laboratorio Portátil. Hacer Danza Hoy*, de Melina Martín, lo sigue *La pregunta como estandarte*, de Federice Moreno Vieyra y en 2025 saldrá *Investigar modos de investigar danza(s)*, un libro de mi autoría.

Siguiendo con esos trazos caóticos de una posible historia de las escrituras del bailar o de la aparición de asuntos de danza en libros, se hace insoslayable su relación con las liturgias de la Antigüedad y de la Edad Media. Este tipo de obras dan cuenta de la importancia de los ritos en nuestros comportamientos y de los modos en que se relacionan

los cuerpos. La tradición ritual de ciertos usos y funciones de la danza es histórica y se refleja en los modos de pensar y ejecutar danzas hoy.

Las danzas institucionalizadas siempre dicen algo acerca de las danzas periféricas. Las litúrgicas, por ejemplo, siempre se relacionaron, de alguna manera u otra, con las danzas populares, ya sea porque buscaban contrastarse, diferenciarse o controlarlas. *Leer Danza(ndo)*. *Un retrato de Isadora Duncan por Gertrude Stein*. Traducción salvaje por autorxs varixs,³ es un capricho que nos dimos con Marie Bardet. Nos inspiramos en las traducciones medievales: recuperamos la organización en cuatro columnas, las iluminaciones y glosas, así como los comentarios que evidencian las decisiones y los problemas de traducción, que apuntalan el texto y que ofrecen una visión plural del paso del texto original del inglés al castellano.

Hemos publicado textos de autoría individual, autorxs que nunca dejamos solxs. Para la edición de *La danza de los invisibles*, una novela basada en hechos reales de Ernesto Chacón Oribe, compuse un prólogo que sitúa la cuestión de la ficcionalización y las memorias en la historia de la danza. Para la edición del libro de Marie Bardet, *Ella (no) es Loïe Fuller*, invitamos a Andrea Soto, que sumó su texto "Lo que nos mueve, un esfuerzo de intuición" y escribimos "Ella es lesbiana" con val flores. Pre-

³ Ya son cinco los libros que hemos trabajado con Marie Bardet dentro de Segunda en Papel Editora. Para ser justa con nuestro vínculo diré que en todos los libros y en todos mis procesos, ella ha estado presente. Creamos esa pieza rara y singular que fue *Leer danza(ndo)*; compilamos junto a Marina Tampini *Improvisación en danza: traducciones y distorsiones*; edité un libro de su autoría *Ella (no) es Loïe Fuller*; y sacamos adelante dos traducciones: *Sabiduría de las lianas* de Dénètem Touam Bona, y *Ecosmáticas*, una obra que originalmente Marie compiló en francés junto a Joanne Clavel e Isabelle Ginot.

sentamos el proceso de trabajo con *Sabiduría de las lianas* de Dénètem Touam Bona a tres voces entre Marie Bardet, Andrea Pellegrini y yo, e invitamos al autor a escribirnos una carta que desató lágrimas de todos los matices.

Otra de las preguntas que me enviaron con esta invitación, fue si conocía, en México, proyectos similares a Segunda En Papel, así que es momento de rendirle honores a mi relación con Hayde Lachino, quien, desde Editorial Nicolasa, ha comenzado a distribuir nuestros libros con dedicación y amor. Editorial Nicolasa, además de ofrecer servicios *freelance*, tiene un catálogo de libros en crecimiento, entre los cuales destaco: *Lo bailado, nadie me lo quita*, de Solange Lebourges; *La danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*, de Hayde Lachino y Lucía Matos (eds.); *Cuerpos en movimiento*, de Sandra Hordóñez y Hayde Lachino. Además, existen muchos libros publicados de forma independiente y, en particular, quiero señalar que la bibliografía que se produce en México tiene un alcance y una utilidad mundial en los estudios en torno a la danza, entre los cuales es fundamental la labor de la UNAM y del Centro Nacional de Investigación de la Danza José Limón.

Con los libros hemos aprendido que las formas de la escritura, en relación con las prácticas de movimiento, es muy diversa, polimorfa, politónica y politonal. En ese sentido, la editorial, como una casa llena de habitaciones en construcción, nos permite ampliar continuamente el campo de juego evitando hacer de una manera un canon y un horizonte de expectativas.

Cada libro, uno al lado del otro, uno encima del otro, aporta diferentes formas de abordar las relaciones de los procesos de investigación. Cada libro presenta formas, tonos y sonidos



Thomas Wilson, "Las cinco posiciones del baile", *An Analysis of Country Dancing*, 1811 ©.

para acompañarte en tus tareas de movimiento, de cuerpo y de danza.

Cada libro es una reunión y una investigación.

Cada libro despliega relaciones, preguntas y asuntos puntuales.

Cada libro es un archivo.

Cada libro es un apunte.

La danza aparece en formas y archivos muy variados: en registros que exponen distintos modos de documentar y en textos politónicos y polimórficos que exploran en las posibilidades de la textualidad. Teniendo en cuenta que hablar de danza parece algo aislado —aunque en realidad es una actividad que hacemos todos, volviéndose lugares y momentos en los que mejor nos la pasamos—, ¡te invitamos a aprendernos! **U**



Winold Reiss, *El bailarín loco* [detalle], 1919. Library of Congress ©.



LA ENCARNACIÓN DE UNA SOSPECHA: LA ENCRUCIJADA ENTRE DANZA, PEDAGOGÍA Y SALUD

Karina Terán Buendía

Pensamos la danza como una expresión liberadora. Sin embargo, su pedagogía se ha apartado de esta idea por la forma rígida en que el docente y el alumno desarrollaban la práctica durante la modernidad. La danza y la pedagogía han experimentado un distanciamiento desde el siglo pasado, de lo cual la danza siempre deviene emancipada. En la actualidad, lo importante de la proximidad entre danza y pedagogía es que ambas se encuentren en la misma coordenada hacia la libertad. Así pues, es importante preguntarse sobre la coherencia que hay entre ambas.

Haciendo caso a la encarnación de una sospecha acerca de que, en la actualidad, la relación entre la danza y su enseñanza está transformándose hacia una fértil coherencia, localicé tres escuelas de danza, en la Ciudad de México, donde pudiese conversar con directores y docentes sobre esta supuesta confluencia. Aceptaron esta propuesta, amablemente, algunos representantes del Centro de Investigación Coreográfica (CICO), la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (ENDCC) y la Escuela Nacional de Danza Folclórica (ENDF), todas las cuales pertenecen al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

Dado que la sospecha gira en torno a las condiciones materiales del vínculo entre danza y pedagogía, mi principal interés era conocer las prácticas que docentes y estudiantes han introducido, en sus distintos contextos escolares, para construir la encrucijada interdisciplinaria. El propósito era documentar las prácticas pedagógicas contemporáneas

que, en proximidad con la danza, tienen el deseo común de libertad. No hay que perder de vista que el punto de partida es la danza como acontecimiento liberador de las corporalidades. Sin embargo, en el camino, al practicarla, es donde se ha hecho lo contrario con los cuerpos; es decir, forzarles. Y así es como la disciplina pedagógica se ha distanciado de la salud.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN COREOGRÁFICA

Me reuní con Javier Contreras, quien es docente y quien ha hecho algo muy valioso al

descentralizar la pedagogía de la danza, abordando las cuestiones de ésta pero en torno a la coreografía. Reflexiona sobre "el énfasis dado, por décadas, en la formación de bailarinas y bailarines" en la Ciudad de México. En el CICO imparte la materia de filosofía. Según refiere, en esta escuela el estudiante de coreografía encuerpa una cultura de danza urbana y aprende técnicas somáticas, caracterizadas por centrarse en la vivencia. Actualmente hay un boom en torno a estas técnicas que, sin embargo, no son nuevas. Entre las precursoras están el método Feldenkrais e Ideokinesis, de Mabel Elsworth Todd, surgidas en la primera mitad del siglo XX. Al comentarle que éstas se enfocan en la práctica consciente de movimientos cotidianos, responde: "Ahora se entiende que eso es clave [en la danza]". Y reflexiona con relación al código lingüístico "ir más allá", muy usado en la pedagogía de la danza: "Existe un esfuerzo, si se le pide [al intérprete] que vaya 'más allá' y éste accede. Y, de cierta manera, [el código] puede volverse riesgoso para la salud".

Además, Contreras nos alienta a pensar en torno a los términos "cuerpos reales" o "cuerpos ideales" que tanto se escuchan en el gremio. El paradigma de la modernidad en México ha estado caracterizado por un canon de perfección de los cuerpos y en la danza se ha ligado el virtuosismo técnico al repertorio y a la coreografía. Para él, este canon "de la blanquitud" ha permitido una comunicación con el mundo: "En México se tiene que bailar genial. Si vamos a Hungría o a Alemania, que nos digan que bailamos como los dioses. Y se ha bailado, aquí, como dioses y diosas".

Pero, ¿ha cambiado, en obras de danza contemporánea, ese canon en la posmodernidad, en términos de fisicalidad y coreografía? En



Kiyochika Kobayashi, un bailarín acróbata callejero (o'shishi ruso) entretiene a los niños japoneses, ca. 1904-1905. Library of Congress ©.

ambos enfoques, moderno y posmoderno, la enseñanza de la danza exige al intérprete “capacidad física extracotidiana”. Sin embargo, será posible un cambio, nos dice, en “la formación del intérprete, cuando se transforme el concepto coreográfico”. Por ello, “necesitamos otras maneras de habitar la danza”. Con interés, le pregunto por ejemplos, en México o Latinoamérica, de coreografías donde los cuerpos no estén sobre esforzándose, a lo que respon-

dada en 1948—, subraya que la didáctica de la danza de la modernidad se caracterizaba por el uso del “no” en el proceso de aprendizaje; o bien “casi, pero no”, lo que provocaba frustración en el estudiante. Además, se construía pensando en un cuerpo ideal y perdiendo de vista al cuerpo real. Nos explica: “Eso posibilitaba la violencia psicológica. De alguna manera, ese modelo persiste”. Así, él encuentra en la danza algo paradójico: “una posibili-

Contreras nos revela que hubo un caso de abuso que involucró a un alumno y dos alumnas, en el CICO, y que se resolvió expulsando al alumno.

de: “Federica Folco y Sofía Lans Cross, de Uruguay. Ellas andan en danza comunitaria, del goce, del encuentro. [Proponen] sudar juntos, bailar y disfrutar, colectivamente”. A ese rumbo coreográfico en el que la corporalidad no es llevada al extremo, se puede añadir a Magdalena Leite y Aníbal Conde, también uruguayes, y a los mexicanos Katia Castañeda, Andrea Chirinos, Evoé Sotelo, Tania Solomonoff, Aura Arreola, Coral Montejano, Laura Ríos y Esparta Martínez. Específicamente, Mariana Arteaga y la agrupación Foco al Aire son representativos del goce y la colectividad.

Debido a lo importante que ha sido la materialidad del cuerpo en la disciplina, con cierta distancia de la modernidad podemos ubicar ciertas violencias normalizadas en la pedagogía de la danza. Javier Contreras señala algunas prácticas dentro de los salones durante el siglo XX: “Se sabía cuándo comenzaba la clase, pero no cuándo terminaba y, durante un ensayo, si alguien se equivocaba, se repetía toda la obra porque debía salir perfecta”.

Por experiencia propia, como maestro en la Escuela del Ballet Nacional de México —fun-

dad liberadora maravillosa, pero su pedagogía no ha tenido nada que ver”.

Haciendo memoria con él sobre el *Me too* como un fenómeno social que combatió la violencia normalizada, reconoce que el activismo de las alumnas de la Academia de la Danza Mexicana tuvo impacto en el tema del acoso sexual que algunos estudiantes han vivido de parte de sus docentes. En 2021 realizaron una protesta que incluyó una presentación en la explanada del Palacio de Bellas Artes en la que la danza se afirmó como expresión emancipadora.

Con honestidad, Contreras nos revela que hubo un caso de abuso que involucró a un alumno y dos alumnas, en el CICO, y que se resolvió expulsando al alumno. Pero antes se hizo un círculo de reflexión en torno a las masculinidades, acompañado por el maestro Taniel Morales. Añade que el episodio de acoso “fue una experiencia traumática” para las alumnas y la escuela en general. Sin embargo, después “las cosas se tranquilizaron muchísimo en el interior del CICO, con esa expulsión”. Desde su punto de vista, la medida que se tomó en-

El docente y el bailarín del pasado solían vivir de manera "estoica", lo que suponía asistir a la clase de danza "aun lastimado".

vió el mensaje de que se vive "un estado de ley". El siguiente paso consistiría en "crear la práctica reflexiva y compartida, que [re]genere la confianza".

Al preguntarle cómo se imagina la solución de un caso así en la escuela, responde: "Entre maestros y maestras, entre estudiantes y docentes, [es fundamental] entender el paso de la ley a lo ético. A fin de cuentas, el *Me too* señaló una problemática. Eso se agradece. Ha permitido, en términos de la norma, establecer límites que antes se transgredían. Me parece importante decir que se violentaba desde el eros patriarcal masculino. El estado ético implicaría ser transparentes y responsables".

Concluimos, con claridad, que la confianza entre géneros se construye a través del diálogo, desenfocando el deseo como el problema.

ENDCC

Visité la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea para entrevistar a María del Carmen Bojórquez, su directora, y a María Eugenia Heredia, quien imparte clases en esta institución donde se preparan intérpretes de *ballet* y danza contemporánea. La conversación con Bojórquez dio en un blanco muy inesperado: el cliché, el mito y el trauma como representaciones que nos alejan de la realidad del *ballet*.

Primero, el cliché: "El cine ha influido en construcciones insanas de la danza. Este síndrome del [malvado] cisne negro, el maestro [severo] y la competencia excesiva como dramas del mundo del arte". Por contraste, nos aclara que el *ballet*, en la ENDCC, se enseña dentro de "una comunidad pequeña, solida-

ria y afectiva entre sí". Ahora existen formas de trato más conscientes entre estudiantes y docentes. Al respecto, María del Carmen Bojórquez expone que el alumnado de danza clásica de hoy "exige un respeto que se le da". Admite que el docente de *ballet* decano ha tenido que aprender a comunicarse cuidadosamente y ha ido abandonando formas de enseñanza que se consideraban tradicionales. Llama la atención acerca del lenguaje como vía de cambio pedagógico en la danza clásica. Evoca el año de 1990, cuando ella tomó su primer curso de neurolingüística para la enseñanza de la danza: "No es nueva la búsqueda de otras maneras de hablarles a los estudiantes. El trato es la cuestión más importante en la que debemos seguir reflexionando". Añade, como motivo de preocupación, el uso que el docente hace del salón de danza, ya que la clase se suele impartir desde atrás y con la puerta abierta, lo que afecta la motivación en el proceso de aprendizaje.

Respecto del mito en la pedagogía de la danza, la directora recuerda que en 1970 "estaba prohibido tomar agua durante las clases". La sugerencia era ingerir el líquido vital media hora después de la práctica, porque si no "nos íbamos a hacer panzones". Al contrario, hoy "el estudiante tiene agua en la barra de *ballet* y el docente da momentos para tomarla". Para ella, la exigencia técnica, en la pedagogía de la danza clásica, se presenta sin cuestionamientos. Desde el punto de vista del cuidado del cuerpo del estudiante, encuentra una razón para la permanencia de este canon. Nos explica que subsiste "la exigencia técnica, porque existe riesgo de lesiones".

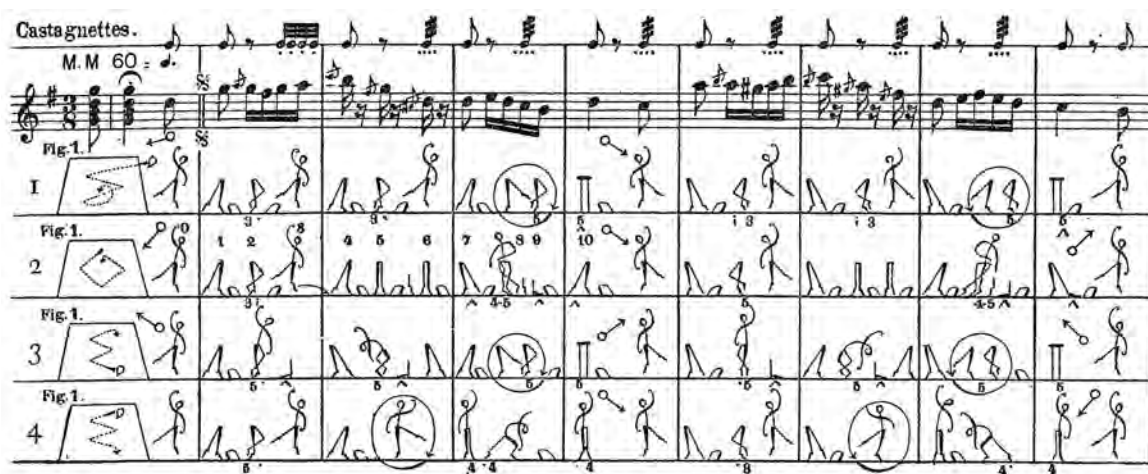
Por su parte, María Eugenia Heredia es docente de técnica de *ballet*. Nos habla de sus estrategias didácticas en el abordaje de cierta

exigencia. Una de ellas es el descanso; otra, "la dosis justa" de repeticiones de un mismo movimiento y su ejecución consciente en diferentes niveles de complejidad. En ese sentido, agrega que están superadas las prácticas de antaño, como las repeticiones excesivas y la duración larga de un solo ejercicio. Volvemos al código lingüístico "ir más allá"; éste se usa en el *ballet* "al tratarse de una técnica extracotidiana". Aunque con cautela, afirma: "La idea [romántica] del sobre esfuerzo en el *ballet*, como los pies sangrantes y el sufrimiento mientras te estiras, está rebasada". María del Carmen Bojórquez reconoce que "la ciencia ha llegado a la danza". Haciendo eco de sus palabras, María Eugenia Heredia agrega que los conocimientos aplicados son la ciencia deportiva, la kinesiología, la biomecánica, los métodos vivenciales como el Feldenkrais y el Franklin, la psicología y la cultura de paz.

En síntesis, Bojórquez apunta que "ha cambiado la manera en que exigimos". Actualmente, el interés pedagógico se centra en "el convencimiento del estudiante de danza clásica".

Nos pone un nuevo ejemplo con relación al lenguaje en la enseñanza del *ballet*; en la ENDCC el término *figura* se sustituye por el de "reflejo corporal del entrenamiento adecuado". A través de este eufemismo, "hemos logrado una convivencia empática, eliminando el juicio y la discriminación" hacia las corporalidades. Le comento, con franqueza, que a mí me hubiera gustado que mi formación en esta escuela hubiese sido más feliz. ¿Qué piensa del goce que se pondera ahora en la danza? Con énfasis, me contesta: "¡Es una cosa muy importante! Se sabe que la práctica física o el movimiento generan endorfinas, neurotransmisores de felicidad. Extrañamente, en la pedagogía de la danza, eso no se ve claro. No hay tanta felicidad dentro de un salón [de danza]. También, se usa mucho el 'no', que provoca pérdida de confianza".

En cuanto a lo traumático, la directora hace un ejercicio comparativo entre prácticas de la modernidad y prácticas contemporáneas. Señala que el docente y el bailarín del pasado solían vivir de manera "estoica", lo que suponía



Friedrich Albert Zorn, coreografía para la danza española *Cachucha*, 1836 © 3.0.

asistir a la clase de danza "aun lastimado". Ahora, en cambio, el bailarín es consciente de su dolor físico y "el maestro acepta que, si te duele, paras".

Además, abordamos con franqueza el tema del acoso sexual. Reconoce que "ocurrían historias tremendas". Pero, en este momento, "hay más respeto". De hecho, la ENDCC tiene un decálogo del docente. Relata que el más reciente movimiento sororo, organizado por alumnas, fue hace dos años: consistió en pegar carteles en los pasillos, como parte de una campaña de denuncia, pero sin nombres de agresores. María del Carmen Bojórquez considera que el acoso sexual "ha desaparecido totalmente", en la ENDCC. Además, aunque el

tema surgió hace poco en la institución, la apertura hacia la cuestión transgénero es absoluta y las transiciones de bailarina a varón son solicitadas, tanto en *ballet* como en danza contemporánea. La directora prevé: "La ENDCC se preparará para una nueva pedagogía".

ESCUELA NACIONAL DE DANZA FOLCLÓRICA

Alicia Sánchez imparte las materias Procesos creativos espacio-temporales y Procesos de experimentación coreográfica. Si bien su propuesta tiene origen en la danza contemporánea, el contexto escolar de folclor la ha recibido con agrado. Ella basa la salud de la pedagogía en el concepto "movimiento auténtico", que



Andrés Marín Jarque, *Dansa tradicional valenciana*, 2015. Museu Valencià d'Etnologia © 3.0.

describe como un híbrido entre “las experiencias corpóreas y las técnicas de danza”. Pone el siguiente ejemplo: “Una persona que patina, practica natación, tomó *ballet*, aprendió danza contemporánea, ingresa a la carrera de folclor. Reconozco que ya sabe cosas. Entonces le brindo habilidades espaciales y temporales de índole coreográfica. A partir de ellas, su movimiento auténtico genera poéticas”.

Desde el enfoque de biografía encarnada, Alicia concibe al estudiante de folclor como un ser creativo. Es importante no perder de vista los nombres de sus materias, que esquivan los de danza contemporánea. Cuando se le preguntan sus motivos, comenta que los nuevos son “más incluyentes”, porque no aluden a la “categoría de bellas artes” y se aborda el movimiento sin estudiar el estilo dancístico. Las prácticas son de “flujo, periferia” y otras categorías abstractas.

Nos cuenta que, hoy por hoy, el estudiante de folclor desarrolla procesos paralelos de aprendizaje. Uno de ellos es cuando “encuerpa” la tradición de las danzas, transmitidas por un “informante” regional; en conjunto con el otro proceso equidistante —el que desarrolla a partir de las materias que toma— expande su creatividad. Le pregunto cómo percibe ella si el estudiante es feliz durante su aprendizaje. “Una alumna me dijo: ‘Salgo muy feliz de la clase, porque aquí encuentro un lugar para expresarme’.”

La conversación con Alicia Sánchez retoma la cuestión del vínculo íntimo entre pedagogía de la danza y coreografía. Es posible, considera, que el docente actual se haya distanciado de un modelo de enseñanza rígido, fundamentado en una idea de obra coreográfica de la modernidad. A la perspectiva, que ahora suele ser interdisciplinaria, se añade el

gusto del público: “El gusto coreográfico del espectador determina la vigencia de las escuelas tradicionales y el surgimiento de las escuelas incluyentes”.

Para ella, ya no es una utopía que la instrucción dancística recurra a otras disciplinas corporales. Encarna, en su propia experiencia, la apertura del contexto escolar del folclor a conocimientos de la danza contemporánea. Por ejemplo, se enseña meditación y *chi kung* si un grupo requiere estas experiencias. Lo mismo puede ocurrir con “las técnicas somáticas actuales, sin rechazarlas por el prejuicio dancístico de *hippies*”, lo mismo que el yoga.

Antes de concluir la entrevista, a Alicia Sánchez le parece importante destacar “la colaboración entre docentes y disciplinas” en la escuela donde imparte clase. Con satisfacción, revela que los estudiantes han ampliado sus prácticas profesionales y las insertan ahora también en compañías de títeres y danza contemporánea, así como en la natación, conectando mundos.

En conclusión, podemos reconocer la sincera labor que hace la comunidad de danza en la Ciudad de México por desapegarse de la modernidad. Este paulatino desapego se ha dado porque los afectos y las interacciones entre la comunidad han tomado relevancia durante el proceso de aprendizaje de la danza y la coreografía. Por otra parte, el estudiante está más emancipado y conoce mejor sus derechos de cuidado físico, emocional y mental. Además, ha expandido sus ideas de danza y coreografía. Así, ahora que se disipa el arraigo al canon técnico en la pedagogía de la danza, les bailarines son artistas más felices, y la paradoja entre danza y pedagogía expira de forma que ambas disciplinas aspiran a alcanzar, juntas, la salud de las corporalidades libres. **U**

DOS POEMAS

Valeria List

Se mueven las palmas con lentitud y responsabilidad, como si tocaran suavemente un toro. Así muestran al espectador una textura muy diferente a la que tendrían si estuvieran tocando el aire. A menos que en verdad lo tocaran, se tomaran el tiempo de sentir su textura y cuánto pesa la densidad, cuánto pesa el vacío.

La soleá es un baile de triunfo porque la soledad es una fuerza creadora: la resistencia al abandono de sí mismo ante la ausencia de los otros. El tronco apenas se sale del centro; los brazos y las piernas siempre vuelven. Así se lleva el peso de los ausentes encima al bailar. Si un pie se desplaza, se toma su tiempo. Siente la duela, el empeine va como un miembro independiente.

Un cuerpo puede pesar lo que ocho y cargarlos a todos encima. Se llevan de un lado a otro y se vuelve siempre al centro. Una mujer puede vivir encorvada por años, hasta que una bruja en un semáforo le dice que está cargando un muerto.

En la soleá se suda mucho por la contención de los movimientos lentos. Si se ha perdido a alguien es más fácil bailarla. Si ya casi no duele, si duele cada vez menos, más.

Nos quitamos los zapatos para bailar. Mis pies se deslizaban como lijas por el tablado. Los marcajes se volvían ásperos, la suela logra darles suavidad a las mudanzas. Para el vivo de pies, levantar el talón era difícil. El ejercicio era descalzo para escuchar el rasgueo de la guitarra, conmovedor pero imperceptible con los tacones. Me pareció extraño que lo más natural, el pie desnudo, se volviera artificial en su desuso, que el recurso fabricado resultara la comodidad, el hábito. Es igual con las ideas imparables, aparentemente naturales, y la mente al fondo, continúa y en silencio.

Estos poemas pertenecen a *La vida abierta* (UNAM, México, 2019), ganador del Premio de Poesía Joven UNAM 2019. Se reproducen con autorización de la autora.



John Singer Sargent, *El Jaleo*, 1882 ©.



Joana Cordeiro Ferreira, Sevilla, España, 2022. Unsplash ©.



ESCUPIR FUEGO POR LA BOCA Y APAGARLO CON LOS PIES: ANTONIA “LA SINGLA”

Renata García Rivera

Unos pantalones rotos ondean bajo el cielo de Barcelona. Unos pies descalzos golpean la arena de un barrio de barracas. Una melena negra y una mascada roja percuten el aire que sube desde la ciudad hasta la colina habitada. Un cuerpo atraviesa la cortina invisible que sus brazos, inmensos, deslizan.

Es Antonia Singla Contreras, conocida en el mundo del flamenco como Antoñita “La Singla”. Sus manos flocean el polvo. Sacude su falda negra con puntos blancos. Ladea su cabeza como si dijera “no” mientras avanza. Alza el pecho, la mirada. Chasquea los dedos y vuelve a florear las manos, ahora en la sombra.

Ha cumplido catorce años. Interpreta, en *Los Tarantos* (1963), a Sole, hija de la protagonista, representada por Carmen Amaya. El *film* es una adaptación de *Romeo y Julieta*; la historia de dos familias gitanas rivales. Fue nominada al Óscar a la mejor película de habla no inglesa en 1963, año en que ganó 8 ½ de Federico Fellini. El rodaje se realizó en el barrio natal de las dos bailaoras, el Somorrostro, en la periferia barcelonesa, donde la comunidad romaní levantaba clandestinamente barracas con madera, cartón y metal por la noche para que la policía no pudiera detener la construcción de sus viviendas. Era una zona sin luz ni agua junto a una playa que lucía negra porque Barcelona era una ciudad “de espaldas al mar”: lo usaban como vertedero sin ningún reparo. En 1966, el Somorrostro fue desaparecido violentamente en vísperas de una visita del dictador Francisco Franco.

En una escena de la película, "La Singla" juega en la orilla del mar, a contraluz, con un amigo. Dibuja olas con su cadera y un ave con sus palmas. Él dice "te convido brillantina" y ambos se dirigen al centro de la ciudad para comprarla. La vendedora pregunta: "¿Dónde os la pongo?"; los niños señalan sus coronillas para recibir los polvos brillantes y salen a la calle a bailar. "La Singla" zapatea descalza con un virtuosismo que sólo pueden poseer quienes han crecido en el seno de una familia romaní.

Antonia era sorda. Contrajo una meningitis a los ocho días de su nacimiento que causó daños irreparables en la estructura del oído. Sus vecinos la apodaron "La Múa", pues aprendió a hablar hasta los ocho años, de forma autónoma, poniéndose un lápiz entre los labios.

Cualquiera que ha visto bailar a "La Singla" se pregunta por la conexión de esta genia con el compás, sistema métrico fundamental de la música flamenca que define el marco dentro del cual se ejecuta el ritmo y forma la base de los patrones melódicos y expresivos de cada uno de sus palos, es decir, el carácter de cada estilo formal. El compás es esencial para mantener la cohesión y comunicación entre cante, baile y toque.

Rosa, la madre de Antonia, contaba que la niña pasaba muchas horas haciendo muecas frente al espejo y comunicándose en un lenguaje secreto con una amiga imaginaria. Un día empezó a bailar, moviendo los brazos y golpeando muy fuerte el suelo para sentir las vibraciones. Aprendió el ritmo observando a su madre, que chasqueaba los dedos frente a sus ojos, marcando el compás de la seguiriya, un baile "seco y ritual, pausado y ceremonioso [...], pleno de solemnidad" —según cuentan José Luis Navarro y Eulalia Pablo en *El baile flamen-*

co: una aproximación histórica—, derivado de las tonás, los cantes flamencos más antiguos, florecidos en el siglo XVIII, procedentes de los romances populares "aflamencados", es decir, dotados de un tono más íntimo y dramático.

Audazmente, Vicente Escudero creó, en 1940, el baile de la seguiriya, palo que se consideraba litúrgico. Lo inventó "a fuerza de meditación y estudio"; decía que "si se baila la seguiriya, hay que hacerlo con el corazón y sin respirar. O, mejor aún, ha de ser el propio corazón el que no permita que se respire", relatan los autores.

Sin embargo, lo que hizo bailar a "La Singla" no fue un impulso vano, ni una técnica aprendida, ni la imitación de su madre o de su abuela. Ni siquiera su sordera, pobreza, silencio o desolación, como algunos han establecido. Por supuesto, sus vivencias formaron el carácter de su danza. Pero, en términos del cante jondo y la tradición gitana andaluza, lo que hizo bailar a "La Singla" con esa fuerza, poder y magia, fue *el duende* que habita la corriente oscura, que hace hervir el pulso entre la niebla, que no se predice ni controla, que transmuta el cuerpo, que aproxima la fuente y el que surge de "sonidos negros". Federico García Lorca describió así a este duende: "[es aquel que] quema la sangre como un trópico de vidrios, que agita, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo".¹ El duende hace honor a una de las teorías del origen de la palabra "flamenco": navaja andaluza con forma de media luna y mango de hueso.

Alguna vez, un periodista le preguntó a "La Singla" cómo bailaba sin escuchar. Ella respondió: "Coraje".

¹ Federico García Lorca, *Juego y teoría del duende*, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 4.



Midway Elk's Street Fair and Carnival. Congress of National Dancing Girls, ca. 1899. Library of Congress ©.

Antonia nació cerca de 1948, aunque se desconoce la fecha exacta. Su infancia en el Somorrostro fue solitaria, a pesar de formar parte de una comunidad con dinámicas sociales estrechas. Cuando era niña, su padre abandonó a su familia y su madre los sacó adelante vendiendo fruta en los mercados.

Su historia y aportación al flamenco permanecieron en el olvido durante más de cuarenta años; en el auge de su trayectoria, desapareció misteriosamente no sólo de todos los escenarios, sino de su círculo social. Antes de cumplir los treinta, nadie supo más de la famosa bailaora gitana. Hasta que, en 2023, la cineasta española Paloma Zapata estrenó su documental *La Singla*, donde comparte la investigación más detallada que se ha realizado sobre Antoñita y emprende una búsqueda después de enterarse que aún vive, contrario a lo que se creía.

El documental revela material de archivo como videos, fotografías, notas de periódico,

grabaciones de audio y, por supuesto, información relevante sobre sus orígenes y su trayectoria. "La Singla" comenzó a bailar en su barrio y tuvo éxito ante la audiencia más exigente: el auténtico público gitano. La fotógrafa barcelonesa Isabel Steva, conocida artísticamente como Colita, capturó distintos momentos de la bailaora. Ella cuenta que Paco Revés, un pintor retratista de gitanos, vio bailar a "La Singla" y comenzó a promover su trabajo en los grupos intelectuales de Barcelona. El guitarrista flamenco Peret la acompañaba en el toque. Entonces, la bailaora se hizo de seguidores y amigos que la apoyaban en su carrera. Su madre asistía con ella a los eventos.

En una serie de fotografías, Colita retrata a Antonia a la orilla del mar. La bailaora, de unos quince años, apila rocas planas más grandes que su mano; tiene un pie sobre la arena seca y otro entre la espuma. Detrás de ella, un grupo de gente platica bajo el sol. Cerca hay barcas y la estructura rota de un puente.

En la siguiente imagen, sus dedos se extienden sobre las piedras. Entre las palmas sostiene una torre mientras observa las formas que su sombra crea.

En otra fotografía, su mirada apunta a la cámara con la dureza de quien construye un mundo en los bordes del silencio. Luego, levanta las rocas, vuelve a mirar la cámara e infla los cachetes. Acaricia un perro negro, se levanta, recoge algunas piedras que se han caído, las aprieta contra su pecho y, con el gesto que pone cuando baila, las arroja al mar. Ojos hacia adentro, cejas de navaja, mandíbula apretada.

"La Singla" avienta con fuerza su torre en una oscilación semejante al desprendimiento de un compás. Despliega sus brazos y mira al cielo. Sonríe. Ya no hay nadie en la playa.

A finales de los años cincuenta, su nombre comenzó a tener una presencia notable en la

prensa catalana. En 1963, la invitaron a formar parte del elenco de *Los Tarantos*, donde conoció a "La Capitana", Carmen Amaya, quien, durante su infancia, había jugado y bailado con la madre de Antoñita. Cuando comenzó la Guerra Civil, Amaya pudo salir de España, pues era ya una artista de renombre; se exilió en Argentina y tuvo un éxito sin precedentes en el mundo flamenco de América. Bailó en el Hollywood Bowl acompañada por la Orquesta Filarmónica de los Ángeles con un aforo de más de 17000 personas y en el Carnegie Hall, la sala de conciertos más prestigiosa de Nueva York. Concedió espectáculos con aforos de 20000 personas y recibió más funciones que su contemporáneo Frank Sinatra, como se menciona en el documental *¡Carmen! La Capitana* (2016).

No obstante, Carmen siempre recordó el Somorrostro: "En la barraca mía, en la choza



Paloma Zapata, *La Singla* [detalle del póster promocional], España/Alemania, 2023. Documental, 95 min., AteraFilms ©.

***“No es posible que las canciones
más emocionantes y profundas
de nuestra misteriosa alma, estén
tachadas de tabernarias y sucias”,
Federico García Lorca.***

mía, hice un agujero en la pared. Era para guardar mis zapatos, porque yo los aguantaba para salir a bailar, pero nomás entraba al Somorrostro, charca tras charca, con la arena de casa, corriendo y como un galgo siempre; por eso tengo mal los pies, porque aparte de bailar, los tengo abiertos, de la arena de mi casa”.²

En 1947, regresó a España con una propuesta de baile que renovó la tradición: marcó un nuevo camino en el flamenco con su fuerza, rebeldía, velocidad y carácter. Fue una de las primeras mujeres que bailaron alegrías con pantalón; algunos tomaron la acción como una ofensa y le gritaron, peyorativamente: “Carmen, vuélvete a Nueva York”.

“La Capitana” estaba enferma durante el rodaje de *Los Tarantos*. Al terminar de filmar la última escena en la que aparece, se encerró en su hotel temprano e hizo llamar a Antoñita, con quien se había encariñado profundamente. La niña pasó con ella sus últimos días. Amaya tenía dañados los riñones porque, según fuentes cercanas que romantizaron su enfermedad, al bailar cada vez menos, se le envenenaron por “no eliminar la transpiración”.³

A lo largo de la carrera de Singla Contreras, la comunidad flamenca consideró a la joven como heredera y sucesora de Carmen Amaya. Vicente Escudero apoyaba su camino de cerca, asegurando que era la viva imagen de “La Capitana”.

Entonces, el padre de Antoñita, Pierre Singla, que vivía con su otra familia en el sur de Francia, vio una fotografía de su hija en el periódico y regresó a Barcelona para hacer

negocio con ella. Se volvió su representante, la aisló de su círculo social y, según lo indicado en el reciente documental, cometió diversos abusos contra su persona.

En ese momento, hubo un auge de tablaos en Madrid, lugares donde se presentan espectáculos flamencos procedentes de la tradición de los cafés cantantes del siglo XIX. Allí se forjó el flamenco como una profesión y se incentivó de forma contundente la creación de una comunidad aficionada que no ha dejado de crecer. Los locales de cafés cantantes se ubicaban en patios o salones iluminados por candiles de aceite o mecheros de gas. El escenario se decoraba con grandes espejos. El público estaba, en un primer periodo, compuesto principalmente por campesinos, quienes marcaban el compás dando golpes sobre la mesa con los nudillos. Luego, en el siglo XX, se convirtieron en lugares más “seguros y recomendables”, después de que García Lorca, junto con Manuel de Falla, organizó en 1922 el Concurso de Cante Jondo en Granada donde pronunció su *conferencia sobre el cante jondo*, argumentando a favor del valor y legitimidad de la tradición gitana-andaluza: “No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma, estén tachadas de tabernarias y sucias [...] ningún canto regional puede compararse en grandeza poética [...]. Es hondo, verdaderamente hondo, más que todos los pozos y todos los mares que rodean el mundo [...]. Viene del primer llanto y el primer beso”.

En 1964, periodo de plena prosperidad de los tablaos, el joven empresario Francisco Baneaga abrió un local en Madrid llamado Los Ca-

² Marcel·lí Parés (director) y Joan Bosch (productor), *¡Carmen! La Capitana*, 2016.

³ *Ibid.*



Edward Muybridge, *Locomoción animal*, placa 41, ca. 1887. Library of Congress ©.

lifas, con el tablao flamenco en el sótano. Para ese momento, Antoñita ya tenía presencia en los periódicos madrileños, Salvador Dalí y su esposa Gala la invitaban a pasar tiempo en su casa de Portlligat, convivía frecuentemente con Marcel Duchamp y fue retratada por el artista Joan Miró. En su documental, Paloma Zapata cuenta que el poeta francés Jean Cocteau escribió: "'La Singla' escupe fuego por la boca y lo apaga con los pies".

Entonces, Banegas invitó a la bailaora a ser la artista protagonista de Los Califas. Apareció de la mano de su padre, que nunca se separaba de ella. Como no llevaba guitarrista, le asignaron a Pepín Salazar, que había tocado antes con la bailaora Pilar López. Antonia superó las expectativas. La noticia llegó a los oídos de Horst Lippmann, músico y promotor alemán de jazz, quien había creado junto a su socio Fritz Rau una de las compañías más importantes de Europa, Lippmann & Rau, que presentaba cada año el American Folk Blues Festival.

En 1964 la compañía realizó, con la dirección de Günther Sauer, una película híbrida entre

ficción y documental sobre la joven bailaora, titulada *Die Geschichte der Antonita Singla* (*La historia de Antonita Singla*). La perspectiva era exotista: presentaba su historia haciendo énfasis en el contexto de marginación. Por ejemplo, en una escena la madre le dice: "¿Tienes hambre? Entonces baila". El *film* contiene momentos sumamente memorables donde la artista danza con un brío y un pulso que sacuden a los espectadores.

El año siguiente, Lippmann & Rau organizó el primer Festival Flamenco Gitano en Berlín, cuya figura principal era "La Singla", quien bailó acompañada de Paco de Lucía y Camarón de la Isla, considerados los mejores músicos flamencos de todas las épocas. Entre los registros del Festival, hay un video de la joven con el gran cantaor El Lebrijano, quien decía: "Los días que yo canto con duende no hay quien pueda conmigo".⁴ Singla Contreras interpreta un martinete al ritmo del eco metálico de los golpes del mazo en el yunque, mezclados con el profundo lamento o, mejor

⁴ García Lorca, *op. cit.*, 2003, p. 2.

dicho, *quejío*, de la voz que canta. El origen de ese palo está en los trabajos de forja de los gitanos que, al golpear el metal, acompañaban el cante para aliviar la dureza del trabajo. Antonio Ruiz Soler fue quien creó una danza para el martinete durante la película *Duende y misterio del flamenco* (1952), dirigida por Edgar Neville.

La carrera de "La Singla" estaba en su apogeo; en 1967, un periodista escribió sobre ella: "cuando guitarras y cantaor enmudecen y empieza el solo de sus tacones, la garganta se reseca".⁵ Y en 1968 Francisco Banegas les propuso a Antonia y a su padre un contrato de exclusividad vitalicia para ser su representante. A mediados de ese mismo año se anunció en los periódicos un nuevo proyecto: "'La Singla' interpretará en un film de Hollywood la vida de Carmen Amaya". Acto seguido, Banegas recibió una carta de Antonia rechazando la oferta. Su padre anunció en el mismo documento que ya no colaborarían con él.

Luego nadie volvió a saber absolutamente nada de la bailaora, quien dejó de estar bajo la tutela de su padre hasta que contrajo matrimonio, a los 28 años. Fue un periodo de opresión.

En 1970 el trombonista Albert Mangelsdorff compuso el tema de jazz titulado *Never Let It End (Spanish Waltz for La Singla)*. Y unos años más tarde, alrededor de 1977, Antonia bailó una vez acompañada por una orquesta de jazz. Sin embargo, casi de inmediato cayó en una profunda depresión que la postró en cama durante siete años. Después de ese acontecimiento, no volvió a bailar.

Paloma Zapata rastreó sus huellas en Cataluña, y la encontró. Antonia vive desde hace

40 años en Santa Coloma de Gramanet, un municipio dentro de la provincia de Barcelona. Tiene una hija, un hijo y dos nietos. No conserva registros fotográficos de sus años como bailaora.

En entrevista con la documentalista, Contreras Singla expresó lo siguiente: "Me montaba yo sola todos los números porque mi padre no me dejaba ver a los artistas. Me metía en el camerino, me daba un bloc y dibujos de colores hasta que me tocara a mí bailar. Trabajaba a disgusto, pero no lo dejé porque levantaba a mi familia". Sobre las giras, cuenta que "iba a Viena, a Suiza, a París. Y ahí mi tren era todo de madera y sus ruidos hacían traca-taca, traca-taca, traca-taca. Y con esos ruidos me sacaba pasos de contratiempo para la alegría, para soleares, para lo que me inventara". En otro momento, Antonia dice: "Al no oír nada, pues no tenía palabras. Por eso yo siempre estaba solitaria. Siempre estaba yo, mi espejo y yo, mi baile y yo, mi espejo y yo".

En una de las últimas escenas del documental, aparece "La Singla" de joven observándose en un espejo, apoyada en una almohada, con una falda flamenca de patrones circulares. La pared está rota, el espejo sucio. La luz muestra su rostro con la precisión del sol que pasa a través de las hojas. La bailaora se acerca al vidrio y, en la siguiente escena, aparece reflejada en el agua. Florea las ondas con sus manos; se levanta, pero no deja de mirarse. El suelo muestra columnas y manchas geométricas de un techo con figuras arabescas. Antonia levanta las manos y atraviesa la cortina invisible que sus brazos deslizan. Ha arrojado las piedras. Antonia Singla Contreras será una mujer recordada por su talento, su valentía, su coraje y su duende, el que despierta, según Lorca, "en las últimas habitaciones de la sangre". **U**

⁵ Francisco Banegas, "Antoñita, 'La Singla' (2)", El blog de Paco Banegas, 4 de abril de 2018.



Oskar Schlemmer, bocetos para el diseño de vestuario, *Ballet Triádico*, 1922 ©.



CONDICIONES LABORALES EN LA DANZA CONTEMPORÁNEA: UNA APROXIMACIÓN

Laura Elena Román García

La realidad supera la ficción. En nuestro país hemos asimilado tanto esta frase que hemos perdido conciencia de lo que representa. Me intriga saber cuánto gana una bailarina o una coreógrafa, así que acudo a la plataforma de la Secretaría de Economía del Gobierno de México que arroja datos sobre el empleo del llamado sector cultura. El resultado parece salido de un sueño y se va transformando en una pesadilla interminable: bailarines y coreógrafas tienen un salario promedio mensual de 18500 pesos, por el que trabajan cerca de veintinueve horas semanales.

Hace algunos años conocí el proyecto de intervención artística SAL, del artista visual Enrique Lista, que consistía en colocar anuncios solicitando trabajo, como lo hacen los plomeros, electricistas o reparadores de electrodomésticos, pero con la diferencia de que los suyos ofrecían servicios de arte conceptual. Se trataba, en palabras del artista, de imaginar una manera desesperada en que un licenciado en Bellas Artes publicaría sus servicios. También quería llamar la atención sobre una cuestión que, aunque es conocida entre la comunidad, suele obviarse dadas las dinámicas en el sector de las artes: la abundancia de egresados en contraste con la escasísima capacidad del sector para asimilarlos a nivel profesional y cómo influye esto en el ámbito laboral.

Muchas preguntas siguen apareciendo de forma recurrente: ¿es la creación artística un trabajo? ¿Se puede tener un empleo como artista? ¿Cuáles son las condiciones en que laboran los profesionales del sector

artístico? Me interesa, en específico, el gremio de los bailarines de danza contemporánea, debido a que sus especificidades lo hacen más propenso a alejarse de lo que denominamos un trabajo digno o decente.

Desde que se convirtió en un área de desempeño artístico especializado, la danza contemporánea no ha sido asimilada por la concepción del trabajo como actividad productiva y ha sobrevivido mediante la idea del artista

ral, se desempeñan en lo económico de forma independiente. Un trabajo digno puede ser asalariado, desde la independencia, incluso puede ser desempeñado en la informalidad. Bajo este lente, las condiciones laborales centrales para alcanzar esta dignidad abarcan, en un primer momento, tres dimensiones: laboral, contractual y ocupacional. Otras capas de comprensión involucran las condiciones sociales, las trayectorias laborales y educativas,

El campo laboral de la danza contemporánea es un espacio de paradoja y contradicción, aunque también de autopoiesis.

puro, que obra sin más fines que el arte. Por otro lado, desde la lógica laboral, un trabajo es toda aquella actividad asalariada (incluso pagada de una forma que no involucre la moneda), cuyo objetivo es producir bienes o servicios para satisfacer necesidades humanas. A través de esta producción se construyen y accionan una trama de relaciones sociales mediante una red de productores, personal de apoyo, distribuidores y público; se configuran estrategias diversas para la generación de ingresos (autofinanciación, patrocinio, venta, intermediación) y se dan, como en otras ramas laborales, mecanismos de cooperación y división del trabajo. Por lo tanto, la creación artística sí es un trabajo. Sin embargo, no comparte características con la mayoría de los empleos ordinarios (jornada de ocho horas, lugar de trabajo fijo, por mencionar algunas). Entonces, ¿cómo nombrar lo laboral en la danza contemporánea? Un concepto que lo permite es el de trabajo digno o decente, pues arropa todas las heterogeneidades en las que se encuentran bailarines, coreógrafos y demás trabajadores del sector artístico que, en gene-

la perspectiva de género, la relación entre la condición laboral y el poder; el perfil social, actividad específica dentro del campo, la dimensión educativa y formativa (tipos de formación y perfeccionamiento formal), la asociatividad, la felicidad y la salud mental. Es decir, al hablar de las condiciones laborales de los campos artísticos no debe hacerse desde un enfoque trivial focalizado en el acceso a la salud.

Entonces, ¿en qué condiciones laborales opera el campo de la danza contemporánea? En primer lugar, tiene como centro de las interacciones la tercerización, lo zafral y la productividad. El de la danza contemporánea es un esquema triádico —o incluso más amplio— o tercerizado donde participan múltiples actores que inciden directa o indirectamente en los diversos elementos que constituyen las condiciones laborales de los creadores de este campo: el funcionario de cultura, el programador de un espacio o festival, el dueño de un espacio independiente, el cliente privado, el consumidor o público, entre otros. Con frecuencia, es un empleo zafral, es decir, el trabajo es tem-

poral y tiene como objetivo desarrollar un proyecto puntual (realizar una coreografía o bailarla), que se traduce en una relación creativa-laboral. Una vez terminado ese proyecto en común, se renuevan las relaciones laborales, pero con otros individuos.

La productividad en el campo de la danza contemporánea es fluctuante y discontinua desde su naturaleza laboral; además, invisibiliza ciclos del proceso creativo que demandan saberes y tiempo. Esto repercute en que los trabajadores de la danza vivan periodos sin trabajo remunerado, ya que un salario fijo pagado por la actividad artística principal —bailar o crear una coreografía— suele ser la excepción y no la regla. Bailarines y coreógrafos enfrentan, en lo económico, la alternancia entre periodos de empleo y de inactividad en el escenario mediante la multiactividad o el plu-

riempleo, o por la activación de diversos mecanismos de contención.¹ Un alto porcentaje de las actividades remuneradas que realizan estos creadores escénicos tiene como característica principal que los acuerdos entre las partes son verbales. Cuando existe un contrato, éste consigna la prestación de servicios con una duración determinada de días u horas, pero no supone una relación obrero-patronal, salvo la responsabilidad del pago económico por parte del contratante, que habitualmente es una institución pública. De esta forma, la obligación sobre los derechos laborales recae en el creador, lo que resulta en condicio-

¹ Laura Elena Román García, “Una propuesta de comprensión analítica desde la complejidad de las condiciones sociales de los y las creadores/as en México”, *Foro internacional: “Ciudad de México y la condición de las y los creadoras/es”*, Unesco, Ciudad de México, 2018, p. 49.



Xuan Nguyen, hombre con disfraz de conejo saltando cerca de un muro de hierba verde, 2018. Unsplash ©.



Frederick W. Glasier, retrato de Loïe Fuller, ca. 1902. Library of Congress ©.

nes indignas: creadores independientes sin ninguna seguridad social y laboral, ya sea en términos de asistencia médica, riesgos laborales, embarazo, jubilación, vacaciones, espacio laboral adecuado, relaciones justas entre sus pares y los patrones, autonomía y posibilidades de formación. Esto ocurre incluso si los trabajadores de danza trabajan con un coreógrafo o una compañía de manera permanente. El carácter discontinuo de la actividad bloquea el acceso a los derechos sociales; este fenómeno también se apoya en la ausencia de contratos, porque el profesional de la danza se adscribe a la figura de prestador de servicios. Sin embargo, esta figura desdibuja las relaciones laborales y los derechos y obligaciones mutuas por la lógica naturalizada que se da entre coreógrafos, bailarines y demás creativos, donde lo más importante es la creación y satisfacción personal.

Otro de los supuestos laborales de la danza es la multiactividad. Ésta es resultado de la

historia de consolidación del gremio, en el que coreógrafos y bailarines debían dedicarse a la docencia para subsistir. Sin embargo, hoy en día el contexto global demanda más servicios en el ámbito artístico; de forma que se duplican, triplican o cuadruplican las actividades del campo: hay coreógrafos-bailarines, gestores-iluminadores-vestuaristas, docentes-investigadores, críticos-promotores-representantes y asesores que son funcionarios culturales. Un agente puede realizar entre dos y seis actividades al mismo tiempo o de forma intermitente. Y en el caso de los coreógrafos consagrados, éstos ejercen muchos roles (iluminación, vestuario, musicalización; incluso bailan) en los proyectos en los que participan, como parte de una estrategia que resulta en mayores ingresos y más poder.

El pluriempleo es inherente al campo artístico. Implica la realización de diversos trabajos que no son considerados, por algunos sectores de la danza, como parte de la voca-

ción, entre estas profesiones se encuentran las de entrenador, masajista, fisioterapeuta, edecán, modelo, instructor/a de yoga-aeróbics-pilates, mesera/o. Para algunos bailarines estas actividades secundarias ocasionan conflictos, dado que suelen imposibilitar el equilibrio entre su profesión y la necesidad de hacerse de ingresos. Todo ello repercute en la salud mental; se ha observado una incidencia en los casos de depresión y ansiedad vinculados a esta “profesión de vocación”.

La ciudadanía, que conlleva la libertad y el derecho a la libre asociación sindical y a la negociación colectiva, y el diálogo social, entendido como el acuerdo sobre el salario devengado y como condición laboral de los denominados trabajos dignos, no figuran en el campo de la danza contemporánea. Otras condiciones, como la equidad, que implica la dignificación material, la seguridad en el espacio laboral y la posibilidad de formación permanente derivada de los ingresos, quedan canceladas por las particularidades antes mencionadas.

Caracterizar al trabajo artístico y, específicamente, el de danza contemporánea, supone varios retos, pues su rango laboral no tiene fronteras definidas; se trata de una actividad fluctuante en todos los sentidos, desde el tipo de actividad, la productividad y los periodos sin trabajo remunerado hasta las distintas figuras de contratación y los diversos tipos de empleadores. Por otro lado, este campo laboral presenta una doble incertidumbre. En primer lugar, una buena parte de la energía individual se concentra en la carrera y en los destinos personales. Al mismo tiempo, sus fenómenos ocurren a través de intercambios laborales que tienen como principal peculiaridad la duración breve, triádica, tercerizada y

multiespacial. En palabras del sociólogo Eliot Freidson, se trata de una “profesión de vocaciones” que se basa en compromisos subjetivos y se opone al alienado marxista, por lo que el criterio de las remuneraciones económicas pasa a segundo plano.² Sumado a estas complejas condiciones, las modas de la gestión han insertado denominaciones dolorosas, como la de “emprendedor cultural”, que elimina *de facto* toda discusión referente al trabajo, depositando la obligación de cualquier derecho laboral en el creador, por su inherente capacidad de autogestión y emprendedurismo rosa derivados del diseño de servicios.

El campo laboral de la danza contemporánea es un espacio de paradoja y contradicción, aunque también de autopoiesis, que resultan en una gran capacidad de adaptación a los requerimientos de las circunstancias; pero sobre todo dan como resultado que se sigue sosteniendo, a nivel empírico, un orden establecido impuesto por una disposición transversal: la precariedad en el empleo, que se caracteriza por la incertidumbre en cuanto a la posibilidad de tener un trabajo y/o conservarlo, así como las diversas inseguridades sobre éste (por ejemplo, el riesgo de perderlo después de cierto periodo). Por otro lado, la precariedad en el trabajo se deriva de las malas condiciones del mismo, de la insatisfacción laboral, de las dificultades para realizarlo, de la falta de autonomía, del bajo reconocimiento, entre otras. En este momento, el reto consiste en pensar colectivamente nuevas posibilidades laborales que dialoguen con la naturaleza propia de la creación en el marco de un equilibrio entre el trabajo y el empleo. **U**

² Eliot Freidson, “Theory and the professions”, *Indiana Law Journal*, vol. 64, verano, 1989.





LAS DANZAS DEL MAL

IDEOLOGÍA Y RACISMO A TRAVÉS DEL CUERPO

Juan Francisco Maldonado

Alimentado por el viento, por bidones de nafta y por bombas incendiarias, el fuego redujo en poco tiempo el espléndido edificio a un enorme brasero, alrededor del cual los fascistas trenzaban, como atacados de delirio, una danza infernal.
Domenico Saudino, *Sotto il segno del littorio: La genesi del fascismo*

Es la madrugada del 6 de abril de 1953 y Sally McCloskey, junto con un fotógrafo y un equipo pequeño, va subiendo a la cima del Angel Peak, Nevada, un monte ubicado a unos setenta kilómetros de Las Vegas. Caminan con dificultad, aún a oscuras y a temperaturas cercanas a los 0°C, con el propósito de ganarle al amanecer. Llegando a la cumbre, Sally comienza a calentar y a estirar sus articulaciones mientras el fotógrafo busca en la oscuridad, quizá con ayuda de una brújula y un mapa, el emplazamiento perfecto para el *shooting*. Sally viene preparada: peinado y maquillaje perfectos para no perder tiempo y, apenas clarea el día, se ajusta sus zapatillas de punta y se deshace de su ropa de trabajo para revelar un leotardo de terciopelo negro, manga larga y cuello alto. Ha ensayado su coreografía hasta el cansancio, sabe que solamente tendrá una oportunidad para lograr las fotos perfectas, así que, una vez ubicada entre la cámara y el paisaje, espera ansiosa su tercera llamada. Ante la señal, comienza una especie de ballet *pin-up*. Pasa por un *grand battement en relevé* que cae a *tombé* en cuarta posición y remata con un *cambré* profundo en puntas, en quinta posición. Sus brazos se mueven etéreos en armonía con sus larguísimas piernas, que terminan en una

Fotografías del performance *Ballet atómico*, de Sally McCloskey, en el Angel Peak, el 6 de abril de 1953, día de prueba de la bomba atómica en Nevada, EUA. Fotografías de Donald English. LVCVA Archive.



zapatilla de satén. Tras ella, en el fondo del valle, un estruendo irreconocible y un destello enceguedor dan paso a una brisa cálida y a la formación de una nube en forma de hongo: es una explosión atómica.

No hay mucha información sobre esta sesión fotográfica, salvo la denominación del programa de pruebas atómicas del que fue parte, Operation Upshot-Knothole, el nombre de la bailarina y algunos otros detalles. La serie de fotografías circuló en el periódico *Oakland Tribune* el 28 de junio de 1953 con el título "*Angel's Dance*" y con una nota que reza:

A más de 6 mil pies de altura sobre los cañones del oeste, una joven bailó recientemente lo que podría ser el baile del siglo. Su nombre: Sally McCloskey, corista del lujoso Hotel Sands de Las Vegas.

El lugar: la cima pedregosa del Angel's Peak. Su tarea: interpretar el mayor drama de nuestro tiempo a ritmo de danza. Sobre su forma sinuosa y saltarina se alzaba un símbolo que nadie podía pasar por alto: la nube pálida y creciente de una bomba atómica que acababa de explotar a 40 millas de distancia.

El periódico también nombra los cuatro pasos retratados (aunque seguramente hubo más): Aprensión, Impacto, Sobrecogimiento y Sobrevivencia.

Podemos decir sin ninguna sorpresa que, al menos en Occidente, la danza y el baile se perciben como espacios de libertad, de alegría, de encuentro comunitario; son espacios en los que podemos dejar atrás nuestros problemas cotidianos y entregarnos a la abstracción del cuerpo, en los que podemos entrar en contacto con un ser más primordial, más puro, más primitivo y más libre de la opresión que implica la vida moderna. La danza, ya ocurra en un teatro, en la cima de una montaña o en una fiesta, es el camino a la alegría y también una de sus manifestaciones más directas.

Pero esta representación no está libre de problemas. Entender la danza exclusivamente como un espacio para la libertad, la alegría y la belleza es verla con condescendencia. Verla como la encarnación de un estado más puro y primitivo del ser es comparable al reduccionismo que en su momento se hizo del "buen salvaje": un campo (o un pueblo) que sólo es capaz de bondad en su primigenia inocencia y que hay que proteger, educar y guiar. Por un lado, esta simplificación le resta al baile la fuerza que debe reivindicarse —quienes nos dedicamos a la danza sabemos que la posee—

y, por otro, la absuelve de lo nefastos que pueden llegar a ser sus efectos. En gran parte este relato, disminuído y paternalista, es el que permite instrumentalizarla con fines funestos: moldearla como una herramienta de la opresión, la homogeneización o la espectacularización del poder.

Cuando Sally McCloskey embelleció con su danza una prueba atómica en medio de la Guerra Fría, estaba otorgándoles con su cuerpo, su conocimiento y cierta carga ideológica, la pátina de la libertad, la alegría y la belleza a dos de los instrumentos más crueles y terribles jamás creados por la humanidad: la bomba atómica y el imperialismo estadounidense. Cuando Sally McCloskey subió al Angel's Peak a bailar su *Angel's Dance*, estaba bailando una danza del mal.

Las coreografías de masas de los nazis son, por supuesto, la muestra de la capacidad que tiene un régimen para simbolizar la homogeneidad social bajo un líder supremo. Es importante recordar, por ejemplo, que Rudolf von Laban, conocido por sus composiciones multitudinarias, cumplió un papel importante en el gobierno de Hitler al estandarizar la educación y la estética de la danza a lo largo y ancho de Alemania. En 1933, aún antes de cualquier directriz nazi, Laban expulsó a todos los niños "no arios" de la escuela de ballet de la Ópera del Estado de Berlín para mantener la danza moderna como un género específicamente germano.¹ En *Fascismo fascinante*, Susan Sontag sugiere la importancia de la coreografía para Leni Riefenstahl (quien, por cierto, empezó

su carrera como bailarina): en la producción de la película *El triunfo de la voluntad*, ese infame y aún celebrado producto de la propaganda nazi, la coreografía fue central no solamente para la organización corporal de las multitudes, sino para la construcción misma del set (diseñado por Albert Speer) y para los emplazamientos y movimientos de cámara. Al régimen nazi le interesaban la danza y la coreografía como especialidades capaces de influir positivamente sobre grandes cantidades de personas.²

² Susan Sontag, "Fascinating Fascism", *The New York Review of Books*, vol. XXII, núm. 1, 1975.



¹ Lilian Karina y Marion Kant, *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*, Berghahn Books, New York, 2004, p. 16.

Luce Fabbri, en su importantísimo *Fascismo: definición e historia*, cita un testimonio de Domenico Saudino sobre las masacres perpetradas por los “camisas negras” en Turín en 1922 (dos meses después de la “marcha sobre Roma”).³ Después de asesinar a varios socialis-

momento, y de TikTok, en el suyo—. La segunda es que rescata danzas tradicionales o periféricas a través de un proceso de exotización, blanqueamiento y estandarización, con el fin de crear imágenes nacionales y espectáculos turísticos.⁵ La tercera, quizá la más cruel, es

Ni qué decir, entonces, de los videos subidos a TikTok por los soldados israelíes bailando al ritmo del psytrance sobre las ruinas de Gaza, como una especie de preparación ritual antes de otra incursión para continuar el genocidio.

tas de forma individual, las milicias entraron a la Casa del Pueblo y la atacaron con bombas de mano hasta convertirla en “un enorme brasero, alrededor del cual los fascistas trenzaban, como atacados de delirio, una danza infernal”.⁴ Ni qué decir, entonces, de los videos subidos a TikTok por los soldados israelíes bailando al ritmo del psytrance sobre las ruinas de Gaza, como una especie de preparación ritual antes de otra incursión para continuar el genocidio. En estos casos, la alegría, la libertad y la belleza atribuidas a la danza cobran tintes explícitamente inhumanos, pero no por eso dejan de estar ahí: son celebraciones fascistas y el baile es parte central de ellas.

La danza también ha servido de instrumento para la divulgación de la ideología de Occidente en el resto del mundo, función que opera de varias maneras. La primera es que establece como única danza legítima la suya, lo que puede apreciarse en la proliferación mundial de escuelas profesionales durante los siglos XX y XXI —así como en la fuerza de MTV, en su

la lógica del zoológico humano e implica una descontextualización total para permitirle a un grupo “civilizado” contemplar una danza salvaje.⁶

Pongamos un ejemplo: el 19 de abril de 1989, Xuxa, la cantante y presentadora brasileña, conocida mundialmente por su música infantil, “invitó” a su programa matutino a un grupo de indígenas amazónicos, niños y adultos, para que bailaran con ella su nueva canción, “Brincar de índio”, una caricaturización humillante de los pueblos indígenas, en general, y de estas invitadas, en particular. La canción decía cosas del tipo: “el indio hace ruido, el in-

⁵ La etnografía y la antropología han rescatado danzas tradicionales (e incluso las han llevado a su folclorización), lo cual no está exento de problemáticas. Por ejemplo, han formado parte de las políticas de homogeneización de los Estados nación, pero también les han otorgado herramientas a los pueblos para defender su autonomía y mantener vivas sus culturas. En este sentido, no querría, de ninguna manera, equiparar estas prácticas, en general, con las danzas del mal, aunque pudiera haber casos frontera.

⁶ Muchos artistas han trabajado el tema, cabe mencionar la célebre pieza de Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco, *The Couple in the Cage* (1992-93), en la que les artistas, dentro de una jaula, pretendían ser nativos de una isla nunca contactada. Muy pronto notaron que gran parte del público creía la ficción. Me parece importante referenciar esta obra por la cercanía temporal con la canción de Xuxa y, al mismo tiempo, la enorme lejanía discursiva.

³ Domenico Saudino, *Sotto il segno del littorio: La genesi del fascismo*, citado por Luce Fabbri, *Fascismo: definición e historia*, Tenda de livros, Microutopías, Montevideo/Sao Paulo, 2019, p. 16.

⁴ *Ibid.*

dio es orgulloso". Xuxa y sus bailarinas, todas rubias, bailaban con pasos tipo Peter Pan y un penacho de utilería; usaban como estereotipo a los indios estadounidenses, mientras les invitadas eran forzadas a observar. Hoy el indignante video puede consultarse en Youtube ("Brincar de Índio" - Xou da Xuxa) se trata de una danza que ofendía a un pueblo que vivía un genocidio, que aún hoy continúa. Al final, Xuxa conduce a las niñas a hacer una especie de víbora de la mar, buscando imitar lo que probablemente ella consideraba "la danza del indio". Les niñas la siguen claramente asustadas e incómodas, caminando torpemente en el set de televisión y mirando hacia todos lados, como pidiendo ser sacadas de ahí, al tiempo que les adultos observan inmovilizadas desde la orilla del círculo, sin poder hacer nada, con

su indumentaria convertida en disfraz por el resplandor televisivo.

Sabemos que durante el periodo del comercio triangular del Atlántico, en las galeras esclavistas, hubo una costumbre conocida como "bailar a los esclavos", que consistía en obligar a las personas secuestradas a bailar, con los dolorosos grilletes en los pies, al ritmo de algún violín o un tambor. La idea era mantenerles ejercitadas, musculosas, para conseguir un buen precio y divertirse viéndoles sufrir. Geneviève Fabre, en su ensayo "La danza del barco esclavista",⁷ explica que el limbo —la danza que consiste en pasar bailando por de-

⁷ Geneviève Fabre, "The Slave Ship Dance", en María Diedrich, Henry Louis Gates y Carl Pedersen (eds.), *Black Imagination and The Middle Passage*, Oxford University Press, New York, 1999.



bajo de un palo arqueando la espalda—, fue concebido por personas esclavizadas como un ejercicio ritual de renacimiento para darle sentido al trauma de la travesía del Atlántico. El objetivo era resignificar el baile que, a latigazos y encadenades, fueron obligades a interpretar una y otra vez sobre la cubierta de un barco que les estaba quitando absolutamente todo.

Ahora, el limbo es una danza tradicional de Trinidad y Tobago y ha ido perdiendo su carácter ceremonial para convertirse en bandera de la identidad nacional y en un divertimento turístico. Tal vez sea, incluso, su rasgo cultural más reconocible a nivel mundial. De este modo, ese baile dejó de hacer referen-

cia al dolor, la crueldad y el desarraigo y se transformó en un rito de sanación política y, más tarde, en una apropiación turística difundida por la maquinaria de entretenimiento hollywoodense en los años cincuenta. Finalmente, terminó volviéndose parte de la cultura popular, vaciado de sentido y convertido en un mero juego tropical que se ejecuta mientras se beben margaritas. La televisión, las estructuras gubernamentales y la publicidad han hecho uso incansable de prácticas como ésta, que van de la apropiación a la divulgación ideológica. Estos bailes pueden ser ejercicios despectivos y racistas, como en el caso de Xuxa, y, en el caso de otros, son asimilados y vaciados de su significado, como el limbo.

En fin, este texto no pretende ser un recuento exhaustivo de las danzas del mal, sino más bien un recorrido, quizá algo arbitrario, por algunas de sus manifestaciones. Tampoco busca, de ninguna manera, ser una acusación contra la danza, sino acaso un pequeño ajuste de cuentas con las condescendencias que la aquejan. La danza tiene un lugar privilegiado en las artes por el hecho de estar centrada en el cuerpo y poseer herramientas capaces de eludir la representación. En una modernidad tan centrada en lo lingüístico como único punto de acceso a la realidad, campos como la danza tienden a ser incluidos en el terreno de lo místico, lo infantil o lo primitivo. Pero hay ideas que son específicamente dancísticas y tensiones sociales que sólo pueden existir y resolverse desde el cuerpo; hay, pues, cosas que únicamente se pueden sentir en la pista e infiernos que sólo en el baile se encienden. **U**



Este texto forma parte de una investigación en curso de Nadia Lartigue y Juan Francisco Maldonado.



LAS IDEAS VERDES INCOLORAS BAILAN FURIOSAMENTE

FILOSOFÍA DE LA DANZA

Abraham Sapién

1. SE ABRE EL TELÓN

El habla y la escritura son danzas discretas que brotan de la boca y de las manos, pero al teorizar, a menudo nos olvidamos de las bases biológicas y corporales sobre las cuales se ancla nuestro pensamiento. En este texto reflexionaremos acerca del significado que producimos a través del movimiento de nuestros cuerpos; es decir, aquella materia que nos constituye como personas y que no meramente ocupa espacio, como otros objetos, sino que palpita, pulsa y piensa.

El presente escrito trata específicamente sobre la sintaxis de los elementos de la danza. Siguiendo la oración "colorless green ideas sleep furiously" de Noam Chomsky, que desarrolla en su trabajo *Syntactic Structures* (1957), analizaremos cómo la danza genera sentido a partir de sus propios bloques estructurales. Así como Chomsky explicita las estructuras del lenguaje que lo constituyen, el baile también genera mensajes y, a través de su propia sintaxis, permite que el movimiento abra vetas de significado.

Iremos de lo simple a lo complejo, estableciendo una analogía entre la comunicación verbal, proposicional y la corporal cárnica. En este sentido, la lengua usa palabras y el cuerpo gestos. Revisaremos las similitudes y después las diferencias. La reflexión de estas páginas se generó de la mano de la coreógrafa Claudia Lavista, así como del proceso de montaje de su obra, *Óxido*, durante nuestra estancia Fulbright-García Robles, en la Universidad de Texas, Austin, a inicios del año presente.

Afortunadamente, bastan dos personas con la misma curiosidad para comenzar un diálogo; con un puñado se crea una coreografía.

2. PRIMER ACTO: EL GESTO Y LA PALABRA

Consideraremos al gesto y a la palabra como las unidades mínimas de significado de la danza y de la comunicación proposicional. Una primera similitud entre ellas es que, tanto el gesto como el lenguaje oral (y escrito), dependen fuertemente de la expresión que surge del cuerpo, de la carne que movemos para expresar una intención.

Los gestos nos remiten a un sistema de comunicación animal. Decimos sí o no, a partir de ellos; podemos acercarnos o alejarnos. Igualmente, logramos entendernos con otras especies a partir de ciertos movimientos. Mi perro Lucrecio se agacha y me hace una reverencia para invitarme a jugar. Le respondo con el mismo ademán y comenzamos a perseguirnos. La reverencia, el inclinarse, es una forma intencional de decir que podemos reducirnos, achicarnos, que no vamos a atacar, pero que estamos dispuestos a movernos en relación al otro. Si lo pensamos respecto a la gran historia evolutiva, ambos mamíferos somos más semejantes que diferentes; en esencia, somos un mono conviviendo con un lobo.

El lenguaje de señas también es gestual. Aunque no lo hayamos estudiado, lo utilizamos todo el tiempo. Decimos "espera", "ven", "gracias", "de nada", "hola" y "adiós" con las manos. Así también, los gestos faciales nos permiten transmitir información. Sin éstos, la ironía, el sarcasmo, así como muchas formas de picardía y otras sutilezas serían difíciles de transmitir. Visto desde esta perspectiva, el gesto y la palabra oral son muy similares, con la dife-

rencia de que el primero se ancla en el movimiento del cuerpo y no en la transmisión del sonido. Sin embargo, también hay una diferencia crucial.

A saber, el significado en el gesto tiene una estrecha relación con la acción que lo produce. El signo, aquello con lo que se hace referencia, y el significado, eso a lo que referimos, se entrelazan. Si te empujo, en la acción misma se halla el significado. Esta acción expresa una distancia entre los individuos involucrados. Por el contrario, si me acerco, expreso el deseo de proximidad con el otro. El gesto, entonces, suele representar lo que significa, como una onomatopeya expresada en movimiento. Por el contrario, las palabras no evocan icónicamente su significado, el término "tiburón", por ejemplo, no significa, en sí mismo, un peligro.

El uso de palabras nos permite expresar algo que no se encuentra en el código mismo. El significado puede estar lejos del significante. Por ejemplo, "blanco" está escrito en negro. Esto se ilustra en el vocablo "palabra" que tiene similitud con "parábola", una trayectoria que une dos puntos, pero no los conecta con una línea recta, sino que hace una curva. De este modo, como si fuera el movimiento de una flecha, significar nos traslada desde el signo hasta el significado. Las palabras son unidades de significado que, al juntarse, pueden formar estructuras más complejas que nos remiten a un significado lejos de ellas. El lenguaje, al referir, abre un espacio entre lo escrito y lo descrito.

Sin embargo, hay excepciones. Dentro de la comunicación verbal, existe una subcategoría que vale la pena mencionar: los verbos performativos. Se trata de aquellos cuya acción se realiza en cuanto son pronunciados, como

si se tratara de un hechizo lingüístico. El filósofo John Searle dirigió la atención a esta peculiaridad, en su obra *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (1977). Cuando digo "corro", no estoy corriendo. Pero cuando expreso "te lo prometo", estoy prometiendo algo; tiene un efecto en el mundo. Los verbos performativos —como "declarar", "prometer", "bautizar", etc.— transforman la realidad social al ser pronunciados. En este sentido, los verbos performativos están más cercanos al gesto, pues la acción, el significado del verbo y su enunciación están íntimamente relacionados.

Una gran diferencia entre el gesto y la palabra escrita se observa cuando consideramos la evolución del lenguaje, pues únicamente la segunda es, en sí misma, un grabado. La es-

critura es un registro porque se asienta, como una cicatriz de pensamiento en el tiempo. Al escribir, dejamos una huella, lista para ser decodificada por algún intérprete. Estas palabras aquí escritas, por ejemplo, reposarán hasta ser leídas. La palabra escrita tiene la ventaja de la permanencia y, por ende, posee reminiscencia. Por el contrario, el gesto, como la palabra oral, tiende a lo efímero; cuando termina, se desvanece. Se esfuma tras su ejecución. Aun si grabamos un gesto en un video, la grabación no es, en sí misma, un gesto.

El gesto, como unidad mínima de significado en danza, es una acción que tiene una intención específica en la puesta en escena. Este significado está constituido por movimientos más cortos, como las sílabas que, juntas, ha-



Retrato de la bailarina y actriz Loie Fuller sentada en una silla de piedra, mirando abajo con vestido blanco, 1896. Library of Congress ©.



Retrato de la bailarina y actriz Loie Fuller de pie, mirando de frente con los brazos extendidos frente a un tocón de árbol, 1896. Library of Congress ©.

cen a las palabras. Sin embargo, el gesto es la acción con un plan, lleva un mensaje, una intención específica y es el bloque básico para la construcción comunicativa en danza. El mensaje que se transmite al danzar es un movimiento cargado de significado, como el puño que se levanta para pedir silencio o la mano que se agita para decir adiós.

Así como cuando la poesía usa las palabras de manera expresiva y concienzuda, la danza utiliza la ejecución del movimiento con fines profundamente comunicativos. Los gestos se vuelven el eje crucial para la comunicación consciente con la audiencia, lo cual no descarta, por supuesto, que en la vida cotidiana también haya gestos involuntarios o inconscientes, que expresan algo y que son interpretables.

Por otro lado, del mismo modo que existe una clasificación de las funciones de las palabras a nivel sintáctico (artículos, sustantivos,

verbos y adjetivos) y cada una tiene un uso distinto, habríamos de considerar las distintas funciones de los gestos en danza. Así, tal vez, podríamos tener una comprensión más precisa de los mensajes que se desean transmitir mediante el movimiento, pues, como continuaremos observando, el lenguaje dancístico posee posibilidades expresivas de las que carecen los lenguajes verbal y escrito.

3. SEGUNDO ACTO: LA FRASE CORPORAL Y LA ORACIÓN

Al enfocarnos en el siguiente nivel de estudio de la lengua, el sintáctico, nos confrontamos con tres opciones. Podríamos hablar de sentencias, enunciados u oraciones. Las sentencias refieren, a menudo, a los mandatos jurídicos, mientras que un enunciado indica, por lo general, algo que no tiene un propósito determinado. Por su parte, las oraciones y su verbo "orar" nos invitan a pensar en el aspecto

creativo de las palabras, quizá por su tinte religioso. Oramos con la esperanza de que algo suceda. Si bien estos tres conceptos pueden utilizarse como sinónimos, no tienen exactamente los mismos usos ni las mismas connotaciones. En general, si existen dos palabras, hay dos significados.

Comencemos señalando algunas similitudes entre la oración y la frase corporal. Primero, en ambos casos se requiere que alguien ejerza una acción con la intención de expresar algo. Segundo, puesto que son medios expresivos, se necesitan dos partes: alguien que produzca el significado (el mensaje) y alguien que lo reciba. Puede ser que esas dos funciones sean ejecutadas por la misma persona, que el emisor y el receptor sean el mismo individuo, como cuando en la intimidad hablamos con nosotros mismos. De la misma manera, cuando escribimos también somos nuestros propios lectores. Y, de forma semejante, cuando bailamos, podemos ser nuestros propios destinatarios y brindarnos un mensaje. Si además nos observamos, ocurre otro desdoblamiento.

Notemos ahora una diferencia. Mientras que la oración tiene un núcleo (el verbo) que nos permite darle sentido a la relación entre sujeto y objeto, la frase corporal no lo tiene, pues es, más bien, una concatenación o suma de acciones, de gestos. Por lo tanto, este tipo de frase ocurre mientras se ejecuta, como una secuencia de verbos performativos del movimiento, como si cada expresión corporal fuera una promesa.

Supongamos, por ejemplo, que haces un primer gesto: tus brazos se expanden hacia arriba, por encima de tus hombros. Después, caminas hacia enfrente, aún con las extremidades extendidas. Finalmente, terminas con un movimiento en cuclillas, para hacerte lo más pe-

queño posible. La frase corporal, puesta así, expresa: hacerse grande, avanzar y hacerse pequeño; mientras que la oración declara: "hacerse grande y luego pequeño". La diferencia recae en que la oración expone el acto y la frase lo encarna. Además, la frase tiene otras dimensiones expresivas que se adhieren al movimiento. Notemos algunas de ellas.

En primer lugar, tiene la capacidad de desarrollarse a distintas velocidades. Se puede ejercer la misma expresión corporal con diferentes niveles de energía. La danza butoh, por ejemplo, enfatiza la quietud, la lentitud. El significado que podemos deducir, la forma en que afecta ese movimiento a los espectadores, será drásticamente diferente si la misma acción se realiza en un minuto o en una hora. Además, la frase puede repetirse. La misma secuencia puede continuar y, conforme se reitera, su significado varía y se acentúa. En esto, ambos medios de comunicación (el verbal y el corporal) vuelven a ser similares. Pensemos en cuando se repite la misma palabra para enfatizar una orden: "para, para, para" o "sigue, sigue, sigue", no significan lo mismo que solamente decir "para" o simplemente "sigue". La iteración afecta el significado.

En segundo lugar, la frase puede tener muchas direcciones. Mientras que nuestras oraciones escritas van de izquierda a derecha, la frase dancística tiene, al menos, una posibilidad de expresión esférica. Todos los vectores están a disposición, mientras que la capacidad técnica lo permita; diferentes ángulos de movimiento pueden proporcionar diferencias en el significado del mensaje. No es lo mismo observar a alguien alejándose que acercándose, subiendo que bajando. Esta posibilidad no está disponible en el lenguaje escrito convencional. El texto escrito, además de que suele te-

¿En qué se parecen, finalmente, la obra de danza y el texto filosófico? Ambas expresiones pueden ser formas de terapia.

ner una dirección de lectura, está fijo, quieto.

Finalmente, el lenguaje corporal puede, literalmente, tocarnos. Nuestro cuerpo se expresa con el calor, la presión y las sensaciones. Mi cuerpo puede cargar a otro, levantarlo. Puedo sostenerte. Puedo ser sostenido. El cuerpo ejecuta verbos. En cambio, lo verbal nos permite elaborar abstracciones complejas. ¿Cómo transmitir la diferencia entre *creer* y *conocer* sin usar palabras? ¿Podríamos expresarnos de forma tan nítida sin el uso de oraciones? La verdad es que no. Pero, aunque los modelos de comunicación sean distintos, no se excluyen: se suman y se complementan.

4. TERCER ACTO: LA OBRA Y EL TEXTO

La obra (o puesta en escena) y el texto son la suma de frases corporales y oraciones, respectivamente, que transmiten un mensaje complejo y completo. ¿Cuál es su diferencia? Para dirimir entre estas categorías, propongo que nos concentremos sólo en la obra coreográfica y el texto filosófico y nos preguntemos si el propósito principal de la pieza es la verdad o la belleza. Cuando la intención es principalmente estética, se trata de una obra y, cuando la meta es epistémica, un texto. Dicho de otra manera, cuando la filosofía *cierra* y acota las posibilidades de significado, la obra dramática lo *abre*, ya que evoca distintas interpretaciones.

Para hacer la comparación, tomemos a la obra literaria como punto medio. Por un lado, utiliza el lenguaje escrito como medio de transmisión de ideas, como el texto de filosofía. Ofrece un escenario, plantea una situación y utiliza ejemplos para analizar una idea. Pero,

por el otro, sus fines son principalmente artísticos. La literatura, en general, tiene un compromiso con la fantasía. Por eso, no podemos tomar lo que cuenta como si fuera llanamente verdadero.

¿En qué se parecen una obra coreográfica y una literaria? Ambas nos cuentan una historia, establecen metáforas, nos invitan a interpretar lo que narran. Las dos tienen la capacidad de referir a aspectos reales, fuera del escenario, ser políticas e incluso contestatarias. Proponen ideas y conjuntan un sistema de significados. Existe un mensaje dirigido al espectador, al que le provoca emociones y, con suerte, también reflexiones. Sin embargo, la danza, como la literatura, no pueden ser falsas.

¿En qué se parecen, finalmente, la obra de danza y el texto filosófico? Ambas expresiones pueden ser formas de terapia. Nos brindan herramientas para afrontar la vida y estar mejor en el mundo. Las dos tienen temas, tratan asuntos y, en ocasiones, ofrecen respuestas. La danza y la filosofía nos inspiran y, si las practicamos, nos fortalecen. Nos enseñan cómo movernos en el espacio sin tropezar con el otro, de modo que se actúe en conjunto en pro de un propósito común. Por ejemplo, *Óxido* versa sobre las estructuras verticales en contraposición con las horizontales. Plantea el derrocamiento de las primeras para hacer una transición hacia las segundas. Desde el lenguaje simbólico, la obra tiene movimientos que hacen que la interpretación y sus significados sean accesibles para el público.

La danza, a través de la reflexión, nos enseña a caminar con y para el otro. La filosofía, aplicando los conceptos, nos guía para definir y entender mejor dónde vivimos. El diálogo y el baile son habilidades y formas de comuni-

cación que se aprenden y que implican una cooperación entre los humanos. Los beneficios de éstas se aprecian en la sociedad: una que sea capaz de producir obras coreográficas y textos filosóficos que nos interpelen estará sana, pues sabrá cómo moverse y determinarse a sí misma.

5. SE CIERRA EL TELÓN

En este texto se propuso una sintaxis de la danza. Comienza por los gestos, movimientos ejecutados con intención comunicativa y que se interrelacionan entre sí hasta completar una frase corporal. La suma total de estas frases completa la obra coreográfica. Los gestos, a diferencia de las palabras, tienen la ventaja de expresarse utilizando, típicamente, dife-

rentes velocidades y direcciones. Además, al tiempo que el gesto y su significado están íntimamente relacionados, pues la acción misma significa y es significada, el movimiento palpitante del cuerpo invita a pensar e imaginar. Por el contrario, las palabras, al volverlas texto estático, están detenidas en el tiempo y solidifican las ideas; quedan grabadas y ganan permanencia.

El lenguaje de la danza palpita en el presente, efímero, caliente, humeante; el lenguaje escrito parece vivir en otro tiempo: el instante registrado se transforma en pasado, frío, pero apuntando hacia el consumo. No obstante, al final, todo mensaje depende de la carne y la energía que lo crea y filosofar es, también, bailar con las ideas. **U**



Retrato de la bailarina y actriz Loie Fuller de pie, mirando a la izquierda y regando las flores desde una concha, 1896. Library of Congress ©.





IT'S A DANCEHALL TING!

Carla Lamoyi

She's a Dancehall Queen for life
Gonna explode like dynamite
And she's moving out of sight
She's gonna mash up the place like dynamite.
"Dancehall Queen",
Beenie Man con Chevelle Franklyn (1997)

Podría decir que las interrogantes sobre la cultura *dancehall* —en específico en torno al fenómeno de la *dancehall queen*—, me vinieron desde el cuerpo, de la curiosidad por saber cómo una danza nacida en Kingston era impartida por una maestra caleña en Buenos Aires. Sobre todo me interesaba el desplazamiento de una cultura fuera de su territorio original y su potencia de transmisión por medio de la música y el movimiento.

Antes de siquiera saber que el *dancehall* había nacido en los barrios populares de Kingston, en Jamaica, intenté replicar los pasos, seguir el ritmo de la música y aprender los nombres de los movimientos que dictaban las letras cantadas en *patois*,¹ de las que no entendía nada, por supuesto. Lo que más me sorprendió del estilo *dancehall queen* es que se trata de un baile interpretado sólo por mujeres y cuyos movimientos se enfocan en la pelvis, las caderas y el culo y hacen referencia explícita al sexo; movimientos deslumbrantes, veloces y difíciles, gimnásti-

¹ *Patois, patuá o patwa* jamaicano es un idioma criollo con el que la mayoría de la población se comunica.

◀ DHQ Danger (Jamaica), que fue coronada en 2014, durante el Internacional Dancehall Queen Contest de 2022. Fotografía de Carla Lamoyi.

Mientras bailaba, la colombiana pasaba la lengua por encima de sus dientes y fruncía, amenazante, el ceño. Aquel baile me atrapó.

cos, hechos para impresionar y seducir al espectador.

En 2019, mientras vivía en Argentina, me inscribí a una escuela de danzas urbanas donde enseñaban *twerk* al ritmo de cumbia villera.² Cuando la maestra faltó porque se lesionó la rodilla, la encargada nos preguntó a las alumnas si queríamos reponer la clase después o si preferíamos integrarnos a la de *dancehall queen*, impartida en el mismo horario por la colombiana Anita Clavijo Gutiérrez, alias Anita DHQ.³ Algunas chicas, con cara de terror, negaron con la cabeza. Yo, además de hacer el ridículo, no tenía nada que perder.

En esa primera clase, Anita nos explicó que *siddung* —*sit down*— implicaba sentarse sobre un pene imaginario y simular coger de vaquerita. Se puede ejecutar de distintas maneras, unas más acrobáticas que otras: en cuclillas y dando sentones en el piso o con las piernas abiertas levantando la cadera para azotar el suelo con un golpe de la pelvis. Mientras bailaba, la colombiana pasaba la lengua por encima de sus dientes y fruncía, amenazante, el ceño. Aquel baile me atrapó. *Wine and guh dung, tik-tok, puppy-tale* (mi favorito), *dig it, headtop*, cada movimiento era más difícil que el anterior. Los aprendía mientras me preguntaba de dónde venían esos pasos y en qué contexto se practicaban.

² La cumbia villera, originada a finales de los noventa, es un subgénero de cumbia nacida en las villas, o barrios populares de Argentina.

³ La sigla DHQ se usan como abreviación de *dancehall queen*. Aunque hay toda una polémica sobre esto, ya que varias personas importantes del medio, como Dancehall Queen Carlene, argumentan que este título solo puede usarse tras ganar un concurso.

Cuando busqué más información sobre la historia del *dancehall* —una palabra que engloba un género musical, un estilo de baile, el espacio en el que se baila y hasta un estilo de vida— me di cuenta de que sólo había visto a mujeres argentinas y colombianas, en su mayoría blancas, interpretar ese baile de origen negro, y de que no había mucha información en español.

El famoso selector de discos Ricky Trooper dijo: “El *dancehall* es un mundo en sí mismo. Nadie puede explicar el *dancehall*. Nadie. [...] El *dancehall* en el extranjero es diferente a la escena del barrio local. Tienes que venir a Jamaica y experimentarlo”.⁴ Estas palabras instigadoras fueron el motivo por el que contacté, en el 2020, a la profesora Donna P. Hope, responsable del Dancehall Archive and Research Initiative, para proponerle coeditar un libro —que finalmente se llamó: *Dancehall Queen: Erotic Subversion / Subversión Erótica*—, y por el que viajé a Jamaica en agosto del 2023 para documentar el International Dancehall Queen Competition en Montego Bay. Un interés que había nacido en el movimiento, no podía quedarse sólo en la información que encontraba en los libros y la web. Tenía que sudar, tomar clases en la calle, comer platillos locales (*patties*, por ejemplo), beber ron, ir al museo de Bob Marley y salir de fiesta tratando de imitar el *fashion style* del *queen*, es decir, poca ropa.

Lo primero que hice en Kingston fue tomar agua de coco, directo del fruto, por invitación de mi anfitriona, la profesora Hope. Por la noche, acompañadas del artista General B, salimos a la primera fiesta de la jornada: Wapping

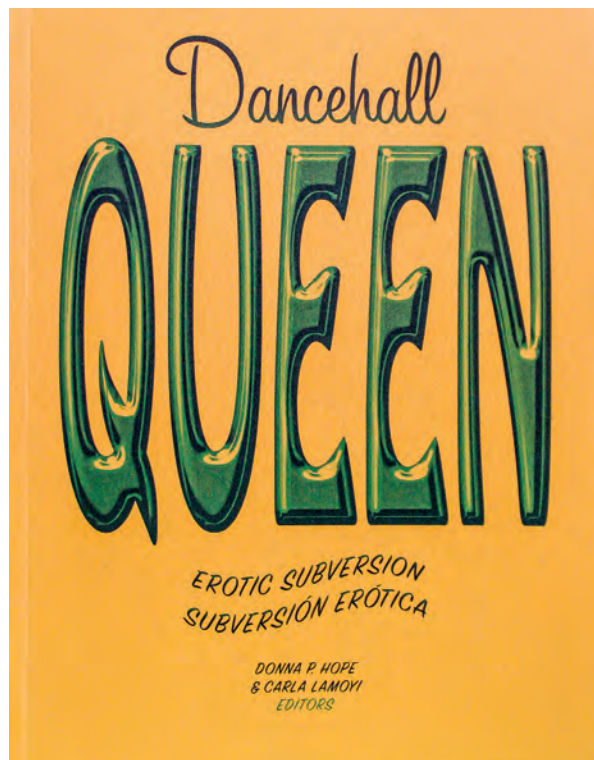
⁴ Epígrafe del libro *Wake the Town and Tell the People: Dancehall culture in Jamaica*, de Norman C. Stolzoff, Duke University Press, Durham, 2013.

Thursdays. Antes de irnos, el jamaiquino me ofreció un porro, es decir, un porro completo y no un toque, porque en Jamaica se comparte la hierba, pero no los cigarros, y me preguntó si estaba casada y si ganaba suficiente dinero en México para comprarme un desca-potable con *bling-bling* como el suyo. Más tarde entendería por qué tuvimos esta extraña conversación.

En Kingston hay fiestas de *dancehall* de domingo a viernes; los sábados se reservan para eventos especiales, como conciertos, festivales o concursos. Para los bailarines, músicos, *deejays* (DJs) y promotores, la vida pasa de noche: estar de fiesta es parte de su trabajo. Subimos unas escaleras hasta llegar a una azotea. Vendedores de chicles y dulces paseaban por el lugar con cogollos de marihuana en exhibición. Era la única persona blanca en la fiesta. Se lo comenté a Donna y me dijo que esa sensación incómoda era la misma que ella tenía cada que viajaba fuera de Jamaica.

Al poco tiempo llegó el cantante Beenie Man, una celebridad internacional de la música *dancehall* de los noventa. Ese encuentro, extraordinario para mí, es bastante común para los locales; los personajes que construyeron la escena *dancehall* hace tres décadas continúan inmersos en los eventos actuales. Entusiasmada, Donna me tomó una foto con el músico y me la mandó a mi celular. La cara se me veía más blanca que de costumbre.

En uno de los extremos del lugar, debajo de una carpa, estaban el sistema de sonido, el selector —que selecciona la música—, el DJ —que habla sobre las canciones como en los sonideros mexicanos—, y varios hombres tomando cerveza. Cerca de mí había una torre de bocinas con la leyenda “Shakky Boom”, que disparaba la música y las palabras que po-



Portada del libro Donna P. Hope y Carla Lamoyi (eds.), *Dancehall Queen: Erotic Subversion / Subversión Erótica*. Arte y diseño de Andrea García, trad. de Gwennhael Huesca Reyes, FIEBRE Ediciones, Dancehall Archive and Research Initiative, Ciudad de México, Jamaica, 2023. Fotografía de Andrea García.

nían en movimiento a un grupo de bailarines formados en filas. Uno hacía un paso y los demás lo seguían; otro proponía el paso siguiente, y así. Los movimientos se situaban en la parte superior del cuerpo, en los pies, en las rodillas y en la soltura de los brazos con los que cortaban el aire. Todos conocían los movimientos o eran capaces de imitarlos en unos segundos. Una bailarina tomó el centro de la pista y comenzó a mover la cadera en círculos, *winning*. Su rodillas se cerraban y abrían, y su cadera marcaba un vaivén de adelante hacia atrás, un aleteo de mariposa, *butterfly*. Le resultaba tan natural que hacía evidente que hay conocimientos intransmisibles. Como explica la bailarina Latonya Style: “Los principios del baile *dancehall* incluyen un movimiento enraizado, curvilíneo, fluido y polirrítmico. Es-

tos principios no suelen enseñarse directamente entre los practicantes y creadores del *dancehall*, porque se heredan naturalmente por líneas de sangre ancestrales y las experiencias que se viven día a día”.⁵ Es por ello que a los bailarines extranjeros, a pesar de bailar *Old School*,⁶ se les dificulta replicar los movimientos con la misma fluidez. También porque la forma en la que los jamaicanos se relacionan con la música (musicalidad) es compleja y diversa y por lo tanto, difícil de replicar. Es

⁵ Latonya Style y Robin Clare, *Stylish Moves: Dance and Activity Book*, autopublicación, Kingston, 2020, p. 4.

⁶ Los pasos del *dancehall* están divididos por eras: la *Old School*, con exponentes como Boggle y Dancehall Queen Carlene, la *Middle School*, y la *New School*, con pasos más complejos creados por bailarines jamaicanos para satisfacer la exigencias del mercado y disponer de movimientos más elaborados que enseñar a los extranjeros.

decir, el *dancehall* transmite una historia de cuerpo a cuerpo con el golpeteo de la cadera, la rotación de los hombros, la ondulación del torso, el encogimiento y la expansión del pecho. *It's a Dancehall ting!* Por otro lado, los concursos internacionales y las plataformas que producen concursos locales y talleres de *dancehall* han alimentado el deseo de mujeres de distintos orígenes, tanto del norte como del sur global, de ir a Jamaica a conocer el contexto y aprender con los creadores de los pasos que aman, pero en el proceso se enfrentan a un choque cultural y, a veces, cuestionamientos internos, desconcertantes, como fue mi caso.

Al poco rato llegaron a la fiesta de los jueves algunas bailarinas extranjeras. Muchas llevaban semanas, incluso meses, en Kingston, tomando clases a diario con bailarines locales



DHQ Shisha (Francia) durante el International Dancehall Queen Contest de 2022. Fotografía de Carla Lamoyi.

por un costo de entre treinta y sesenta dólares estadounidenses por sesión. Había una clara división entre los bailarines hombres, todos jamaicanos, las bailarinas locales y las extranjeras. La dificultad de acceder a la codificación innata del baile hasta cierto punto impide la apropiación del mismo y es una manera de los jamaicanos de establecer un intercambio, muchas veces monetario, con los extranjeros por compartir el conocimiento heredado, construido sobre violencias históricas que de alguna manera deben repararse.

Aquí es donde comienzan los cuestionamientos incómodos, cuando te percatas de las

fue leída como una muestra de racismo y menosprecio a la cultura jamaicana.⁷ Situaciones como la suya son producto de las tensiones coloniales que continúan entre el Caribe y los países centrales. Gran parte de mi incomodidad durante el viaje se debía a la sensación de estar en constante intercambio de poder no explícito. Mi piel era sinónimo de “riqueza”, sin importar mi contexto en otro país colonizado ni mi situación económica derivada de ser editora independiente. Me parece que éste es un caso del tipo “el perro que se muerde la cola”: no hay culpables ni víctimas, sólo peones que alimentan el *status quo*; mujeres extranjeras

Este baile es una forma de movilidad económica para las mujeres negras de los barrios populares de Jamaica.

consecuencias de acercarse a una cultura de *ghetto* —en un país con condiciones tan específicas como Jamaica—, viniendo de una situación de vida mucho más holgada. Las bailarinas extranjeras no sólo pagan por clases de *dancehall*, sino que establecen relaciones con bailarines jamaicanos, que aspiran a obtener coches, atención, sexo, hijos, pero, sobre todo, dinero y una visa para poder salir de la isla. La promesa del amor romántico que se convierte en turismo sexual —un fenómeno presente en todo el Caribe— y cuya naturaleza las mujeres desconocen hasta que se dan cuenta de que sus novios están en la búsqueda permanente de “la mejor postora”. La bailarina rusa Kary Gyal posteó en 2019 en sus redes que “entre el 80 y 90 por ciento de hombres jamaicanos —en la cultura *dancehall*— engañan y no ven nada malo en eso”. Lo hizo para alertar a otras chicas. Se trataba de una reacción emocional a la infidelidad, pero

y hombres jamaicanos relacionándose bajo lógicas coloniales y patriarcales casi imposibles de romper. Y yo, al querer hacer un libro en español sobre la cultura *dancehall*, de alguna manera, era parte de esta dinámica.

El International Dancehall Queen Contest, celebrado desde 1999 en Montego Bay, es una plataforma para cimentarse como bailarina y una oportunidad de estrellato. Quien obtiene la corona y el título formal de *dancehall queen*, además de recibir un pequeño premio económico, también es contratada para fiestas o videos musicales y hace giras internacionales. Por ello, este baile es una forma de movilidad económica para las mujeres negras de los barrios populares de Jamaica. Durante una semana, las bailarinas DHQ seleccionadas por un

⁷ Donna P. Hope, autora del libro *Man Vibes: Masculinities in the Jamaican Dancehall*, 2010, dio una entrevista con motivo de la discusión que desató el testimonio de Kary Gyal: <https://acortar.link/YIfyPJ>.



DHQ Queen Melody (Panamá) durante el International Dancehall Queen Contest de 2022. Fotografía de Carla Lamoyi.

jurado comparten conocimientos, graban videos, ensayan sus rutinas y toman clases con coreógrafas como Stacia Fya o Mad Michelle, ganadora del concurso en 2003.

Tuve la oportunidad de conocer a Queen Melody, de Panamá, la única participante latinoamericana de la competencia, quien se gana la vida dando clases de *ballet* para niñas y que gastó todos sus ahorros para llegar a Kingston. Por lo general, hay más participantes provenientes de países europeos. En casi todas las ediciones del concurso, la ganadora ha sido una jamaicana, excepto en 2002, cuando venció la japonesa Junko Kudo, y en 2008, año en el que se coronó la estadounidense Michelle Young. La derrota de las locales es un verdadero desplome anímico para el público; la sensación de robo es tal, que se han concebido eventos como Queen of the Mecca, en Ocho Ríos, donde hay un concurso para bailarinas extranjeras y otro para bailarinas jamaicanas.

Ese sábado 13 de agosto el espectáculo en Pier One, un muelle con jardines aledaños, comenzó con una coreografía ejecutada por todas las concursantes, vestidas con los colores de la bandera de Jamaica, al ritmo de "Dancehall Queen". Cada una se presentaba y decía su país de origen. Había bailarinas de Portugal, Israel, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Japón y, por supuesto, Jamaica.

Las rondas comenzaron: cada una tenía dos minutos para demostrar su destreza, la habilidad de sorprender y su *outfit*; vestidas de gangster, de novia, de policía, usando lencería con brillitos o ataviadas con pelucas y accesorios de colores, es decir, convertidas en *queens*. Los jueces lo calificaban todo. Las concursantes usaban utilería: fumaban cigarros mientras estaban de cabeza, *headtop*; giraban sobre sillas, maletas o barriles, comían sandwiches de pollo en pleno escenario, o llevaban armas de juguete que expulsaban billetes falsos. Atónita, yo tomaba fotos: intentaba capturar el movimiento, la velocidad, la sensualidad feroz con la que cada mujer se movía y arriesgaba su cuerpo. Volteretas, giros en rodillas, *splits*, vibración de nalgas, saltos, paradas de manos y contorsionismo; buscaban lograr lo que los jamaicanos llaman *the wow factor*.

Interesada en el erotismo subversivo de este baile, me encontré con el término *erotic maroonage*, que podría traducirse como "cimarronaje desde lo erótico", propuesto por la investigadora Carolyn Cooper. La palabra *maroon* se usa, por lo general, para referirse a los africanos esclavizados y las personas de ascendencia africana en Jamaica que escaparon de sus amos durante la colonia.⁸ "La hipersexual-

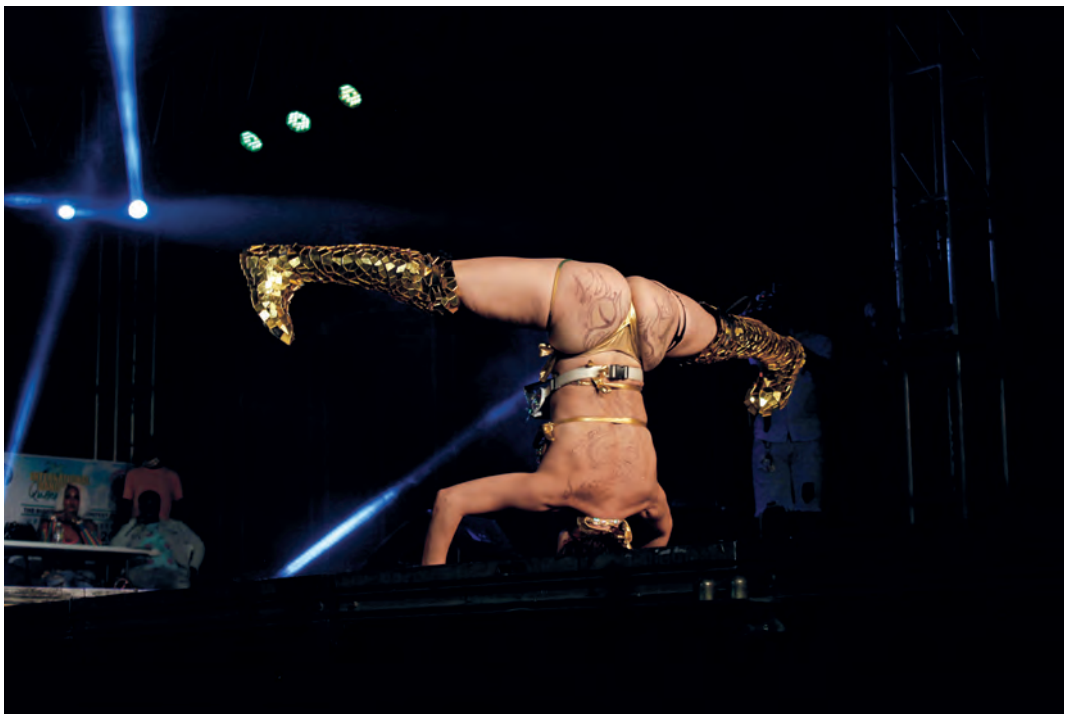
⁸ "Jamaica's Intangible Cultural Heritage: The Maroons", National Library of Jamaica Digital Collection, s.f.

lidad articulada en las letras de los DJs, que convencionalmente se tacha de pura ‘vulgaridad’, llamada *slackness* en la lengua popular jamaicana, debería ser reteorizada como un discurso decididamente político. *Slackness*, en su invariable acoplamiento con la cultura, no es mera soltura sexual, aunque ciertamente lo sea”.⁹

El *dancehall* es una cultura de barrio, rechazada y menospreciada por las clases altas del *uptown*, que usan la palabra *slackness* en sentido peyorativo. Cooper alude al conservadurismo de la sociedad jamaicana, pues una gran parte de su población profesa el cristianismo

protestante y la otra pertenece al movimiento rastafari. Ambas religiones tienen en común una moral rígida que desalienta el goce sexual de las mujeres. Quizá por ello muchas encontramos libertad en este baile, en una *slackness* que nos cobija y nos da licencia para ser otras. Es una “vulgaridad” hasta cierto punto permitida porque no es nuestra, ni tiene la mismas implicaciones y connotaciones en nuestros cuerpos, sobre todo si son blancos. En México u otros países, el estilo *dancehall queen* puede ser una forma de ejercitarse, divertirse, aprender, encontrar autonomía corporal o pertenecer a una comunidad; pero en Jamaica, esta sensualidad remite a barrios específicos, a la pobreza, a un espacio ceñido por estereotipos de género, pues la cultura *dancehall* es sumamente heteronormada. Es decir, es tanto he-

⁹ Carolyne Cooper, “Erotic Maroonage: Embodying Emancipation in Jamaican Dancehall Culture”, *The Legacies of Slavery and Emancipation: Jamaica in the Atlantic World*, Yale University, New Haven, del 1 al 3 de noviembre de 2007, p. 1.



DHQ Mia Kiss (Bulgaria) durante el International Dancehall Queen Contest de 2022. Fotografía de Carla Lamoyi.

ramienta de sobrevivencia para las mujeres como la aceptación de ciertos valores culturales incluso misóginos. Un complejo tinglado de relaciones de poder.

Los jueces eligieron a las diez participantes que concursarían por los tres primeros lugares. También eligieron a cinco bailarinas más para competir por el décimo primer puesto, *the wild card*. Ganaría quien hiciera el movimiento más arriesgado o salvaje. Britania "Chicken" Francis, una bailarina jamaicana pequeña con cuerpo de gimnasta, quien en su primera participación fue eliminada porque no logró prender un soplete en posición de *headtop*, se trepó a los andamios y se balanceó con los brazos hasta llegar al centro del escenario; desde ahí se dejó caer y aterrizó en un *split* sin hacerse daño. El público enloqueció; yo enloquecí. Todos coreábamos "Chicken, Chi-cken". Sonaban cornetas por toda la explanada. Por supuesto, pasó a la final y compitió contra la habilidosa Jasmin Halper, de Austria, y la ya conocida y querida por la audiencia Bombom Clap, de Japón, quien en un concurso anterior había obtenido el tercer puesto. En la final ningún paso o truco fue tan impresionante como la audacia con la que se había arrojado "Chicken" al escenario en la ronda de consolación. A mi parecer, eso fue lo que la hizo ganar el título de la Dancehall Queen 2022.

Aunque los sonidos y sus bailes se resignifiquen y se mezclen en cada territorio con danzas e ideas locales que aportan otras lecturas, es fundamental entender por qué las danzas y las músicas originarias del Caribe y su diáspora han utilizado el movimiento, la fiesta, la sensualidad y la rebelión como herramientas de resistencia en varios momentos históricos que hablan de un pasado colonial

y de la historia de una estrategia de subversión. Por otro lado, es importante estar consciente de las relaciones coloniales del presente que hay en ese intercambio de conocimiento —que también podría ser considerada otra forma de resistencia— y saber qué papel jugamos ahí. No podemos pretender que somos inocentes.

Mi estancia en Jamaica continuó por una semana entre más fiestas, bibliotecas, clases de baile, taxis, porros, mucho calor, ron con *redbull* y muelles. Uno de esos días —un martes, creo—, me puse unos shorts cortísimos antes de irme a la fiesta. Donna miró mi vestuario y me preguntó: "¿Can you handle it?". Mi respuesta fue cambiarme de ropa.

Mi comprensión sobre esa cultura y el baile cambiaron durante mi estancia en el Caribe. Aunque tenía una idea de las tensiones entre raza, género y las diferencias económicas a las que me enfrentaría, las contradicciones durante ese viaje a Jamaica que hice para conocer más del baile que para mi representaba la "fuerza femenina" y el quiebre con una "feminidad dócil", fueron abrumadoras. Hay situaciones históricas dolorosas que llevamos a ras-tras, comportamientos del *dancehall* propios de un contexto muy distinto al mío al que no sé si quiero enfrentarme.

Puedo decir, como afirma Trooper, que el *dancehall* es una cosa en Jamaica y otra muy distinta en el extranjero. Tienes que ir y vivirlo aunque jamás lo acabes de entender. ■

Agradezco a la bailarina mexicana Jéssica Ordóñez por su apoyo y complicidad a lo largo de esta larga investigación. Su sensibilidad y aportaciones han sido claves para mi entendimiento de la cultura *dancehall* de Jamaica.

Portada de la *Revista de la Universidad de México*
[entonces *Universidad Mensual de Cultura Popular*], t. III, núm. 13, febrero de 1937. ►

UNIVERSIDAD



De "IMAGENES"

Catedral de Puebla

MENSUAL DE CULTURA POPULAR

MEXICO, D. F. FEBRERO, 1937

ANIVERSARIO

LA DANZA EN LA REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Para celebrar que en noviembre de hace noventa y cuatro años se publicó por primera vez la Revista de la Universidad de México y que el tema de este número 914 gira en torno a la danza, decidimos recuperar algunos valiosos artículos de nuestro archivo que han tratado este asunto. Así, presentamos de manera cronológica los textos de Paul Valéry, "La danza", febrero de 1937; de Raquel Tibol, "Pautas y contexto del Ballet Nacional", mayo de 1973; de Bárbara Jacobs, "Las bailarinas se alejan", julio de 1976; de Richard Holden, "Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos", noviembre de 1976 y de Alberto Dallal, "Inhabitual Tongolele", diciembre de 1998. En el caso de los escritos de Valéry y de Holden, no se consignaron a los traductores, lo cual evidencia la invisibilización de este trabajo en otras épocas.



Revista de la Universidad de México [entonces Universidad de México], vol. VI, núm. 67, julio de 1952, p. 19.

de calidad permanente, con momentos de expresión, perfecta como una medalla. No escatimaba nada en sus ensayos: era su batalla perenne, en que todos los días jugaba su vida, toda su vida espiritual, y en que las derrotas no eran menos brillantes que las victorias.

(De "La Nación". Buenos Aires).

La Danza

Por PAUL VALÉRY

Conferencia dada en la Université des Annales, de París.

ANTES de que la Argentina se apodere de vosotros, capturandoos en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formarnos su arte; antes de que ella muestre y demuestre lo que un arte de origen popular, producto de la sensibilidad de una raza ardiente, puede llegar a ser cuando la inteligencia se apodera de él, y le convierte en recurso de soberana expresión e invención, tendréis que resignaros a escuchar algunos consejos que sobre la danza va a desenvolver un hombre que no sabe danzar.

Aplazaréis un poco el momento del encanto, y os diréis que yo mismo no experimento menos impaciencia que vosotros por dejarme cautivar.

* * *

Entrando desde luego en mis ideas, os diré sin preparación que la danza, en mi concepto, no se concreta únicamente a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental o un juego de sociedad como otro cualquiera; la danza es cosa seria y, en ciertos aspectos, muy venerable cosa. Todas las épocas que han sabido entender el cuerpo humano, o que han experimentado, por lo menos, el sentimiento de su misteriosa organización, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que el cuerpo contiene, han cultivado y venerado a la danza.

Que la danza es un arte fundamental, lo sugieren y lo evidencian su propia universalidad, su antigüedad sin límites, los solemnes usos que de ella se han hecho y las ideas y las reflexiones que en todas las épocas ha engendrado. Y es que la danza es un arte derivado de la vida misma, puesto que consiste en una acción de conjunto del cuerpo humano, pero una acción transportada a tal mundo, a tal especie de *espacio-tiempo* que no es ya, enteramente el de la vida práctica.

El hombre se dió cuenta de que poseía más vigor, más actividad y mayores posibilidades en las articulaciones y en los músculos, de los que necesita para subvenir a las necesidades de su existencia y descubrió que algunos de esos movimien-

tos le procuraban, ya por su frecuencia, su continuidad o su amplitud, un placer que solía llegar hasta una especie de embriaguez, tan intensa a veces, que sólo un acabamiento total de sus fuerzas, una especie de éxtasis de agotamiento, podría interrumpir su delirio, su exultante gasto motriz.

Tenemos, pues, los hombres, para nuestras necesidades, demasiado poder. Todos podréis observar fácilmente que la mayoría, la inmensa mayoría de nuestros sentidos nos son inútiles, se quedan sin empleo, no desempeñan ningún papel en el funcionamiento de los órganos esenciales para la conservación de la vida. Miramos y escuchamos demasiadas cosas de las que no podemos servirnos, de las que nada podemos hacer... Y tal está ocurriendo, en este mismo instante, con las palabras de un conferencista.

* * *

Y la misma observación tenemos que hacer respecto a nuestras posibilidades de acción: podemos ejecutar una infinidad de actos que carecen de toda probabilidad de ser empleados en las operaciones indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, mover los músculos de nuestra cara, marchar cadenciosamente; y todo esto, que ha permitido crear la geometría, el teatro o la milicia, es acción inútil en sí, inútil al funcionamiento vital.

De aquí que los medios de relación con la vida —nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y los signos que mandan nuestros actos, y la distribución de nuestras energías, que coordinan los movimientos de nuestro automatismo—podrían muy bien no ser empleados, sino en servicio de nuestras necesidades fisiológicas, y concretarse a actuar sobre el medio en que vivimos, o a defendernos contra él, de tal manera que su único negocio consistiese en la conservación de nuestras existencias.

Podríamos no llevar sino una vida estrictamente ocupada en los cuidados de nuestra máquina vital, perfectamente indiferentes e insensibles a todo lo que no interviene en los ciclos de transformación que componen nuestro funcionamiento orgánico. Y no sentiríamos entonces, ni tampoco realizaríamos, sino lo estrictamente necesario: no haríamos nada que no fuese una reacción estricta, una respuesta unida siempre a determinado influjo exterior—pues nuestros actos útiles son todos limitados y, además, pasan de un estado a otro.

Ved cómo los animales parecen no advertir nada, ni hacer nada que sea inútil. El ojo del perro ve los astros, sin duda; pero el ser de este perro no extrae ninguna consecuencia de tal espectáculo. El oído del perro percibe un ruido, que le hace erguirse y lo inquieta, pero no extrae de este rumor sino lo que estrictamente necesita para reaccionar con una acción inmediata y monótona. No se recrea jamás en la percepción. La vaca, en su pradera, cuando, allí cerca, el expreso Calais-Mediterráneo pasa con gran estrépito, salta... y el tren sigue su marcha; y ya ninguna idea del

animal persigue a ese tren; y la vaca vuelve a su tierna yerba, sin concederle al tren siquiera una mirada de sus bellos ojos. El índice de su cerebro vuelve inmediatamente a estar en cero.

Y, sin embargo, los animales parecen a veces divertirse. El gato, ciertamente, juega con los ratones. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen, y van saltando a la nariz de los caballos; y no conozco nada que dé una idea de juego más dichosamente libre que las gambadas de los marsuinos que siguiendo al barco se ven saltar, hundirse, adelantarse, pasar ahora bajo la quilla y reaparecer entre las espumas..., más ágiles que las olas, y, como ellas y entre ellas, brillantes y cambiantes a la luz. ¿Será esto ya la danza?

Pero todos estos entretenimientos de los animales pueden interpretarse como acciones útiles, brotes impulsivos, debidos a la necesidad de gastar una energía superabundante, o de mantener en estado de flexibilidad y de vigor los órganos destinados a la defensa vital o al ataque. Y creo observar que las especies que parecen más rigurosamente construídas y dotadas de instintos más especializados, tal como ocurre con las hormigas y las abejas, parecen ser también las más avaras de su tiempo. Las hormigas no pierden ni un segundo. La araña acecha, y no se distrae nunca en su tela. Sólo el hombre...

* * *

El hombre es este raro animal que se contempla vivir, que se atribuye un valor, y que coloca todo el valor que ha tenido a bien atribuirse, en la importancia que concede a sus percepciones inútiles y a sus actos sin consecuencia físico-vital.

Pascal hacía consistir toda nuestra dignidad en el pensamiento; pero este pensamiento que nos levanta—a nuestros propios ojos—por encima de nuestra condición sensible, es, exactamente, el pensamiento que no sirve para nada. Observad que de nada sirve a nuestro organismo el que meditemos sobre el origen de las cosas, sobre la muerte; y observad, además, que los pensamientos de este orden tan alto, son más bien perjudiciales, y aun fatales, a nuestra especie. Nuestros pensares más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación, y, en cierto modo, son inútiles con respecto a la misma.

Pero nuestra curiosidad, que es más ávida de lo que urge que sea; pero nuestra actividad, que es más excitable que cuanto nuestros imperativos vitales exigen, se han ido desarrollando hasta llegar a la invención de las artes, de las ciencias, de los problemas universales, y hasta la producción de objetos, y de formas, y de acciones—de todo lo cual podría prescindirse fácilmente.

Y ocurre que, aun esta invención y esta producción libres y gratuitas..., todo este juego de nuestros sentidos y de nuestras potencias se nos ha ido convirtiendo poco a poco en una especie de necesidad y en una especie de utilidad.

El arte, como la ciencia—cada cual por sus distintos caminos—tienden a crear una especie de utilidad con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. Así, la creación artística, más que una creación de obras, es una creación de *necesidad* de obras; pues las obras son productos y ofertas, que suponen necesidad y demanda.

* * *

Henos aquí ya en presencia de la filosofía, diréis vosotros... Lo confieso, y he filosofado en demasía.

Mas, cuando no se es un bailarín, cuando nos veríamos en apuro, no ya si quisiéramos danzar, sino simplemente explicar un paso; cuando, para explicar las maravillas que pueden hacer las piernas, no se dispone sino de los recursos del cerebro, ¿qué hacer, si no acudir entonces a un poco de filosofía: es decir, que no nos queda entonces otro recurso que tomar las cosas desde muy lejos, con la esperanza de que las dificultades se desvanecían merced a la distancia? Es, efectivamente, más sencillo construir un universo, que explicar cómo se mantiene un hombre sobre sus pies. Preguntadlo a Aristóteles, a Descartes, a Leibniz y a algunos otros...

Sin embargo, el filósofo puede muy bien contemplar la actuación de una bailarina, y, notando que encuentra en ello placer, acaso trate de sacar de su placer el segundo placer de expresar esta impresión en el lenguaje que a él le es propio.

Pero, en primer lugar, extraerá de la danza algunas bellas imágenes...; pues los filósofos están ávidos de imágenes; ni hay oficio, como la filosofía, que más las necesite, aunque el filósofo las disimule, a veces, bajo palabras que tienen un cierto aspecto de murallas. Ya una caverna, ya un río siniestro que sólo se atraviesa una vez; Aquiles que jadea tras una tortuga inalcanzable; los espejos paralelos; los corredores que van pasando de mano en mano una antorcha, y así, hasta llegar a Nietzsche, a Nietzsche con su águila, su serpiente, su bailarín de la cuerda floja..., todo un material, toda una representación de ideas con la que podría hacerse un bellissimo ballet metafísico en que se presentarían en escena tantos símbolos famosos.

Mi filósofo de hoy, sin embargo, no se satisfaría con esta representación. ¿Qué hacer ante la danza y la bailarina, para concebir la ilusión de que se sabe de esto un poco más de lo que mejor que nadie sabe la misma bailarina, y de lo cual ni un ápice se sabe? Tendrá, pues, que compensar su ignorancia técnica y disimular el aprieto en que se encuentra, mediante alguna ingeniosa interpretación universal de este arte, cuyo prestigio el mismo constata y experimenta.

Y el filósofo pone manos a la obra, a su manera. La manera de un filósofo, su entrada en la danza... bien conocida es ya: Consiste en esbozar el *paso* de la *interrogación*. Y, tal como corresponde a un acto inútil y arbitrario, he aquí que se dedica a interrogar sin prever las consecuencias; se entrega a una ilimitada interrogación, en ple-

na infinitud de la forma interrogativa. Pues tal es, sí, el oficio del filósofo.

Hace, pues, lo suyo, y comienza, justamente, por su acostumbrado comenzar: He aquí que se pregunta: ¿Qué es, pues, la danza?

* * *

¿Qué es la danza? Frente a esta interrogación, observad desde luego la perplejidad del filósofo, lo que le lleva a pensar en una célebre perplejidad de San Agustín.

Cuenta San Agustín que se preguntó un día: ¿qué era el Tiempo?; y confiesa que lo sabía muy bien mientras no había pensado en preguntárselo, pero que se perdía en el dedalo de su espíritu, en cuanto se detenía a considerar ese nombre aislándolo de cualquier empleo inmediato y de cualquiera expresión particular. Profunda observación.

Y aquí tenemos ya a nuestro filósofo en actitud de perplejidad, ante el pavoroso dintel que se interpone entre una pregunta y su respuesta, obsesionado por el recuerdo de San Agustín, rumiando en la penumbra de su espíritu acerca de la perplejidad de este gran Santo:

—¿Qué es el tiempo? ¿Y qué es la danza?...

Pues la danza—se dice el filósofo—no es, si bien se considera, sino una forma del tiempo; no es sino la creación, de una especie de tiempo, o de un tiempo de una especie muy distinta y singular.

Y el filósofo respira; ha hecho el maridaje de dos dificultades. Separadamente cada una, le dejaba perplejo e incapacitado; pero he aquí que ahora las ha unido. Y acaso esta unión llegue a ser fecunda. Acaso lleguen a nacer de ella ciertas ideas, que es, precisamente, lo que el filósofo persigue, lo que él busca, su entretenimiento y su vicio inveterado.

Y mira, entonces, a la bailarina con ojos extraordinarios—los ojos extralúcidos que logran transformar todo lo que miran en presa del espíritu abstracto. Contemplará y descifrará, pues, a su manera, el espectáculo.

Y le parece entonces que esta persona que danza se encierra, por decirlo así, en una duración que ella misma engendra, hecha íntegramente de energía actual y en que se excluye por entero todo cuanto puede perdurar. Esta persona que danza es lo *instable*, prodiga lo instable, atraviesa lo imposible, abusa de lo improbable; y, a fuerza de negar por su esfuerzo el ordinario estado de las cosas, logra crear en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional—un estado que sólo será acción, una permanencia que se construirá y se consolidará mediante una producción incesante de trabajo, comparable al vibrante detenerse de un moscardón, de una mariposa ante el cáliz de las flores que va explorando, y que, cargada de potencia motriz, se mantiene, casi inmóvil, y sostenida, solamente, por el batir maravillosamente rápido de sus alas.

Nuestro filósofo podría también comparar a la bailarina con una llama, con todo fenómeno, en fin, visiblemente sostenido por el consumo intenso de una energía de superior calidad.

Y le parece también que, en el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo, a la vez motor y movido, se encuentran encadenadas entre sí y sujetas a un cierto orden—que se preguntan y se contestan las unas a las otras, como si se reflejasen sobre la pared invisible de la esfera de las fuerzas vivas... Permitidme esa expresión terriblemente audaz: no encuentro otra. Que al fin, ya sabiais de antemano que soy un escritor obscuro y complicado.

* * *

Nuestro filósofo—o, si lo preferís así, el espíritu acosado por la manía interrogativa—al encontrarse ahora ante la danza, se plantea asimismo sus acostumbradas preguntas. Emplea sus porqués y sus cómo; sus instrumentos ordinarios de elucidación, que son los recursos propios de su arte; y trata de substituir, como ya os habréis dado cuenta, la expresión inmediata y expeditiva de las cosas, por fórmulas más o menos raras que le permitan ensamblar ese gracioso hecho—la danza—con el conjunto de las ideas que ya posee, o cree poseer.

Trata entonces de profundizar en el misterio, de un cuerpo que, súbitamente, como por efecto de un choque interior, entra a una especie de vida a la vez extrañamente instable y extrañamente reglamentada, y, a la vez también, extrañamente espontánea, pero extrañamente sabia y evidentemente elaborada.

Este cuerpo parece haberse desligado de su equilibrio ordinario. Se diría que trata de desafiar en ligereza, quiero decir, en prontitud a su propio peso, del que esquivo a cada paso la natural tendencia. Y no hablemos ya de ley.

En general, este cuerpo se da a sí mismo un régimen periódico más o menos simple, que parece conservarse por sí solo; está como dotado de una elasticidad superior, gracias a la cual recupera el impulso de cada movimiento y consigue restituirse desde luego. Se piensa en el trompo que se mantiene sobre su punta y que reacciona tan vivamente al menor choque.

* * *

Pero he aquí una observación de importancia, derivada de este espíritu filosofante que, mucho mejor, haría en entregarse ya, sin reservas, y en abandonarse a lo que ven sus ojos. Observa que este cuerpo que danza parece ignorar cuanto le rodea. Se diría, realmente, que no tiene que ver más que consigo mismo... Pero también con otro objeto: un objeto importante, del que se desprende y se liberta, y al que vuelve, pero solamente para tener una base en qué apoyar su nueva fuga...

Esta base es la tierra, el suelo, el lugar sólido, la superficie sobre la cual transurre la vida ordinaria, sobre la cual avanza el andar, que es la prosa del movimiento humano.

Si, en efecto: este cuerpo que danza parece ignorar todo lo demás, no saber nada de cuanto le rodea. Se diría que se escucha y sólo se escucha a sí mismo; se diría que no ve nada, y que los ojos que posee no son sino joyas, esas joyas desconocidas de que habla Baudelaire, cuyas luces no le sirven de nada.

Si es pues verdad que la bailarina se encuentra en otro mundo, un mundo que no es el que se refleja en nuestros ojos sino el que ella misma va tejiendo con sus pies y construyendo con sus gestos. Pero en este mundo, los actos carecen de finalidad exterior; no hay objeto de qué apoderarse, ni al que apegarse o rechazar, ni del que huir; no existe un objeto en el que termine exactamente una acción y que dé a los movimientos una dirección y una coordinación exteriores, y enseguida una conclusión neta y clara.

Mas no es esto todo, pues aquí, además, no existe lo imprevisto: puede parecer a veces que el ser danzante obra como ante un incidente imprevisto, pero este imprevisto forma parte de una muy evidente previsión. Todo sucede *como si*. Pero no se pasa más allá en ese *como si*.

No hay ni finalidad, ni incidentes verdaderos, ni exterioridad...

No hay exterioridad. La danzarina no es nada, por de fuera... Nada existe más allá del sistema que ella misma ha formado con sus actos, sistema que hace pensar en el sistema opuesto, pero no menos hermético, que constituye el sueño, cuya ley—enteramente opuesta—consiste en la abolición, en la abstención total de los actos.

La danza le parece a nuestro filósofo como un sonambulismo artificial, un grupo de sensaciones que se forma su mundo aparte, en el cual ciertos temas musculares se suceden de acuerdo con una secuela que le otorga a aquella su tiempo propio, su duración absolutamente suya... Y el filósofo contempla con voluptuosidad y dilección cada vez más intelectuales, a este ser que da a luz, que hace emerger de las profundidades de sí misma, toda esta bella serie de transformaciones; que a veces se transporta, pero sin ir en verdad a ninguna parte; a veces se modifica en el mismo sitio, se muestra en todos sus aspectos; y que, en ocasiones modula sabiamente sucesivas apariencias, como si procediese por fases organizadas; a veces se muda vivamente en un torbellino que se acelera, para, de pronto, fijarse, cristalizada en estatua y adornada de una extraña sonrisa.

Mas este desasimiento del medio, esta ausencia de finalidad, esta negación de movimientos explicables, estas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida ordinaria exige a nuestro cuerpo), hasta esta sonrisa que a nadie se dirige... todas estas características están en franca oposición con los actos que realizamos en el mundo práctico y con las relaciones que mantenemos con el mismo mundo.

En este mundo práctico, nuestro ser se encuentra reducido a una función de intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que la satisface. De ahí que nuestro ser proceda siempre

por la senda más económica, ya que no siempre por la más corta: busca el rendimiento. La línea recta, el tiempo más breve, parecen inspirarlo. Hombre práctico es el que tiene el instinto de esta economía de tiempo y de medios, y que la consigue, tanto más fácilmente cuanto que su objetivo es más claro y está mejor localizado, pues es un objeto exterior.

Mas ya lo hemos dicho, la danza es todo lo contrario: transcurre dentro de su propio estado, se mueve dentro de sí misma, y no tiene, en sí, ninguna razón, ni tendencia alguna que la lleve a su final. Cualquier fórmula de danza pura será absolutamente extraña a cuanto haga prever un término. Acaecimientos ajenos son los que le ponen fin; sus límites de duración no son intrínsecos a ella; intervienen las conveniencias del espectáculo, la fatiga, el desinteresarse de los demás. La danza no posee en sí término, sino que acaba como un sueño, que podría continuarse indefinidamente. La danza finaliza, no porque la empresa tenga fin, pues que aquí no hay empresa alguna, sino porque ha llegado a término otra cosa que no es la propia danza.

Y, por lo mismo—permitidme ahora alguna expresión audaz—no podríamos considerarla, y ya lo he insinuado antes, como módulo de vida interior, dando ahora a este vocablo psicológico un sentido nuevo en el que la fisiología culmine?

Vida interior, pero, esta vez, construida en absoluto de sensaciones de duración y de sensaciones de energía que van correspondiéndose, y forman como un recinto de resonancias. Estas resonancias, como cualesquiera otras, tienden a comunicarse: y una parte de nuestro placer de espectadores estriba justamente en que nos sentimos ganados por los ritmos, y virtualmente danzantes nosotros mismos.

* * *

Avancemos un poco más, para sacar de esta especie de filosofía de la Danza consecuencias y aplicaciones en verdad curiosas. Si he hablado hoy de este arte, atendíendome a consideraciones muy generales, no ha sido sin la idea preconcebida de conducirlos a donde ahora estoy. He tratado de comunicaros una idea demasiado abstracta de la danza y de presentárosla especialmente como una acción que se deduce, después de desprenderse, de la acción ordinaria y útil, y finalmente, se opone a esa misma acción.

Pero este punto de vista tan general (razón precisamente por la que vine a adoptarlo) conduce a abarcar bastante más de lo que propiamente es la danza. Toda acción que no tiende a la utilidad, y que, por otra parte, es susceptible de educación, de perfeccionamiento, de desarrollo, se asimila a ese tipo simplificado de la danza, y, en consecuencia, todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de dicha idea general, puesto que todas las artes, por definición, comportan una parte de acción: *La acción que produce la obra, o bien que la manifiesta.*

Un poema, por ejemplo, es acción, porque un poema no existe sino en el momento en que *se dice*; cuando se encuentra en *acto*. Este acto, como la danza, no tiene por finalidad más que crear un estado: es un acto que se da a sí mismo sus leyes propias; el poema crea, también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y que le son esenciales: no puede distinguírsele de su forma de duración. Comenzar a decir versos, es entrar en una danza verbal.

Pensad también en el trabajo del virtuoso, del violinista, del pianista. No miréis sino sus manos. Tapaos los oídos si queréis. No veáis más que sus manos. Vedlas cómo se desplazan y cómo se deslizan en el estrecho escenario del teclado. ¿No son estas manos como bailarinas, que también han tenido que someterse durante luengos años a severas disciplinas, a ejercicios sin término?

Recordadlo; no estáis oyendo nada. No hacéis ahora, más que ver esas manos que van y vienen, se fijan en un punto, se cruzan, saltan a veces una sobre otra; una se retarda ahora, en tanto que la otra parece buscar los pasos de sus cinco dedos en el otro extremo de la pista de marfil y ébano. Sospecháis, entonces, que todo esto obedece a ciertas leyes, que este ballet está también regulado, determinado...

Observemos, de paso, que si no escucháis nada y si desconocéis el trozo musical que está tocándose, no podréis prever absolutamente en qué punto del fragmento va la ejecución. Lo que *vuestros ojos ven* no os descubre por ningún indicio la etapa del recorrido en que se halla la labor del pianista; pero, sin embargo, no dudáis ni por un momento que esta acción en que el pianista se halla sumergido deje de estar ni un solo instante sujeta a una regla, a normas sin duda alguna demasiado complejas.

Si ponéis un poco más de atención, descubriréis en esta complejidad ciertas restricciones a la libertad de los movimientos de estas manos que actúan y van multiplicándose sobre el piano. Hagan lo que hicieren, estas manos parecen no hacerlo sin obligarse a respetar y no se qué sucesiva igualdad. La cadencia, la medida, el ritmo, están revelándose. No quiero entrar en estas cuestiones, que, a pesar de ser muy conocidas y no ofrecer dificultades en la práctica, me parece que no tienen hasta hoy una teoría satisfactoria: cosa por lo demás que ocurre con toda materia en que el tiempo interviene como causa directa. Tenemos que volver, entonces, a lo que decía San Agustín.

Mas es un hecho de fácil observación que todos los acontecimientos automáticos que corresponden a un determinado estado del ser, y no a un fin figurado y localizado, adoptan un régimen periódico; el hombre que anda se ajusta a un régimen de esta especie; el distraído que balancea su pie o que tamborilea sus dedos sobre una vidriera; el hombre que, en hondas meditaciones, se está acariciando la barba, etc.

* * *

Todavía un poco más de ánimo. Vayamos aún un poco más lejos de la idea acostumbrada e inmediata que uno suele formarse de la danza.

Os decía, hace un momento, que todas las artes son formas muy variadas de acción, y que se analizan siempre en términos de acción. Considerad a un artista en su trabajo, suprimid los intervalos de reposo o de abandono momentáneo: vedle, en la obra, inmovilizarse, reintegrarse vivamente a su ejercicio; suponed que este artista se halla bastante ejercitado y seguro de sus medios y que, ya en el momento de la observación que de él hacéis, no es más que un ejecutante y, en consecuencia, que sus operaciones sucesivas tienden a efectuarse en tiempos conmensurables, es decir, con un ritmo: vosotros podéis entonces concebir la realización de una obra de arte, una pintura o una escultura, como obra de arte en sí misma, y de la que el objeto material que va moldeándose bajo los dedos del artista no es sino un pretexto, lo accesorio, el asunto del ballet, etc.

Esta idea ¿podiera pareceros atrevida, tal vez? Pero pensad en que para muchos grandes artistas una obra no se halla nunca concluida; lo que ellos estiman como su anhelo de perfección no es, acaso, sino una forma de esta vida interior hecha toda de energía y de sensibilidad, y en recíproco y reversible mudarse, como ya os he dicho.

Recordad, también esas construcciones de los antiguos que iban elevándose al ritmo de una flauta.

Yo podría relataros también, la curiosa historia que recogen los Goncourt en su diario: Aquella de un pintor japonés que vino a París y fue invitado por ellos a ejecutar algunos trabajos ante una pequeña reunión de *amateurs*.

* * *

Pero urge ya cerrar esta danza de ideas en torno a la danza viva.

Yo he intentado mostraros cómo este arte, lejos de ser una fútil diversión, lejos de ser una especialidad que se concreta a la producción de algunos espectáculos, al entretenimiento de los ojos que la contemplan, de los cuerpos que se entregan a ella, es, simplemente, una *poesía general de la acción de los seres vivos*: pues aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega y hace del cuerpo poseído un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de los poderes instantáneos del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le propone, en las metamorfosis que obtienen del mismo objeto, y que alejan al artista, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora, si no una especie de pirueta de la idea, con la que se relacionan las diversas imágenes y los diversos nombres? ¿Y qué son todas estas figuras que empleamos, todos estos

recursos—las rimas, las inversiones, las antítesis, si no empleos de todas las posibilidades del lenguaje, que nos separan del mundo práctico, para formarnos, también nosotros, nuestro universo particular, sitio privilegiado de la danza espiritual?

* * *

Y ahora os entrego ya, fatigados de las palabras, pero por lo mismo tanto más ávidos de encantamiento sensible y de placer sin pena, os entrego al propio arte, a la llama, a la ardiente y sutil acción de la Argentina.

Bien sabéis qué prodigios de comprensión y de invención ha creado esta grande artista, cuánto ha logrado hacer por la danza española. En lo que a mí respecta, después de hablarlos excesivamente de la danza en abstracto, no sabré deciros hasta qué punto admiro la obra de inteligencia que ha realizado la Argentina, al entregarse con un estilo perfectamente noble y con profundo estudio, a un tipo de danza popular que a menudo solía encanallarse fácilmente, sobre todo fuera de España.

Pienso que la Argentina ha obtenido este magnífico resultado—ya que se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar, en él, su nobleza y sus posibilidades legítimas—, gracias a un análisis infinitamente minucioso de los recursos de este género de arte, y de sus propios recursos.

He aquí lo que hondamente me conmueve y me interesa. Yo soy quien no opondrá jamás, quien no sabe oponer nunca la inteligencia a la sensibilidad, la conciencia reflexiva a los datos inmediatos; y saludo a la Argentina como hombre que se halla contento exactamente de ella, cuanto bien quisiera estar contento de sí propio.

Impresiones de México

Por el Dr. CARLOS SALZEDO

LA evolución del público mexicano hacia la música "pura", es relativamente reciente, y se debe en gran parte a la ardua labor de "pioneer" llevada a cabo por el compositor Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica.

En años pasados, México, como otras repúblicas latinoamericanas, hallábase principalmente interesado en el canto, en los raros "virtuosos" que aportaban a aquel país, y en los cuartetos de cuerda.

Correspondiendo a una invitación recibida de la Sociedad Filarmónica, organización nacida del nuevo sentido de la música mexicana, fui a aquella ciudad la primavera pasada, acompañado por

mis eminentes colegas George Barrère y Horacio Britt, flautista y violoncelista, respectivamente.

Los artistas que visitan a México, no tienen más que dos alternativas, o adquirir fama a partir del primer recital, o adquirirla con un número indefinido de ellos.

Los latinos tienen fama de mostrar su entusiasmo de una manera muy vehemente, pero sería inexacto creer que no hacen otro tanto cuando dan a conocer su desaprobación.

Una característica curiosa de los auditorios de México, es la interrupción repentina del aplauso, cuando juzgan que un artista ha sido ya suficientemente aclamado.

El público mexicano es tan refinado como ecléctico. Rara vez en mi carrera había encontrado una comprensión tan profunda de los clásicos de los siglos XVII y XVIII. En cuanto a la música contemporánea, los mexicanos no se muestran menos comprensivos ante ella. La última obra de Edgard Varèse, "Density 21.5", ejecutada en uno de nuestros recitales, fue entusiásticamente recibida.

Una de las cosas que más me impresionaron, fue la distancia que existe, musicalmente hablando, entre México y los Estados Unidos. En Estados Unidos, puede adquirirse reputación, ya sea legítimamente o con falsos recursos: es sólo cuestión de publicidad. En México, en cambio, es completamente diferente, uno debe valer por sus propios méritos. Los mexicanos que asisten a conciertos, piensan por sí mismos, los cronistas musicales tienen escasa influencia en sus opiniones.

Nuestras dos últimas actuaciones en México, fueron con orquesta; cada uno de nosotros fue solista en un concierto, y dirigió la orquesta en los otros. Actuaba la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Una muestra de fina camaradería nos la dió el director de esta orquesta, maestro José Rocabrúna, pues se ofreció para actuar entre los músicos, y tocó estos dos últimos conciertos, bajo la dirección, primero de Barrère y de Britt, respectivamente, y por último bajo mi dirección.

El público de México está muy interesado en la música. Los empleados de las tiendas, restaurantes y almacenes, no sólo asistieron a nuestros conciertos, sino que los patrocinaron. Fue completamente nueva esta experiencia, y no puedo recordarla sin sentirme agradecido.

* * *

De acuerdo con lo que ha llegado a ser una tradición, estoy proyectando dar la primera audición de una nueva obra mía, "Scintillation", en el Curtis Institute, este invierno. Me siento seguro de que su "tempo di rumba" va a estar asociado con los recuerdos de mi última estada en México, pero en realidad esta rumba se halla en mi cuaderno de anotaciones desde el año de 1929.

(De "Overtones". Enero, 1937. Filadelfia).

**Raquel
Tibol**

Pautas y contexto del Ballet Nacional



En la primera quincena de junio, y en ciudades tan alejadas como México y Moscú, tuvieron lugar dos actividades importantes para el arte de la danza; de alcance mundial la soviética y enmarcada en el medio universitario la mexicana.

Del 7 al 19 de junio se celebró en Moscú el Segundo Concurso Internacional de Ballet, para jóvenes entre 17 y 28 años de edad. La convocatoria establecía que se deberían interpretar obras clásicas y contemporáneas, entendiendo seguramente en esta última categoría composiciones coreográficas recientes, pues es presumible que el comité organizador, presidido por Igor Moisseiev e íntimamente relacionado con el Teatro Bolshoi, no debe haber considerado la danza contemporánea, aquella que hizo a un lado no sólo la zapatilla de puntas, sino también toda la técnica del ballet romántico. Pero dentro de las diversas tendencias de la danza clásica, el concurso de Moscú reviste una indudable seriedad, como lo demuestra el número de participantes y la composición del jurado. En el primer concurso, celebrado en Moscú en el verano de 1969, participaron 78 artistas de 19 países. En el de este año se presentaron cerca de 90 artistas de 25 países. El jurado, presidido por Yuri Grigorovich, maestro del Bolshoi, quedó integrado por la cubana Alicia Alonso, el estadounidense Jerome Robbins, la francesa Claude Beatty y las soviéticas Galina Ulanova y Maya Plisetskaya. Esta última obtuvo recientemente un gran éxito con su interpretación del personaje de Ana Karenina en el Ballet del mismo nombre.

Por lo demás, es bien conocida la posición estética de los bailarines cubanos, que el coreógrafo y director Alberto Alonso definió de manera muy clara: "Nuestra búsqueda se encamina a la consecución de un lenguaje danzario nacional, con proyección universal; perseguimos una síntesis danzaria que partiendo de la técnica clásica

y la danza moderna asimile los esquemas básicos presentes en los bailes populares." Fiel a estos principios, Alberto Alonso ha creado obras como *Espacio y movimiento*, *Carmen*, *El guije*, *Un retablo para Romeo y Julieta* (novedosa versión del drama de Shakespeare donde se conjuga el teatro y la danza, la palabra y el movimiento), *Conjugación* (dedicada al comandante Ernesto Che Guevara, sobre un poema de la uruguaya Amanda Berenguer) y *Vietnam, la lección* (inspirada en la lucha librada al sur de Vietnam).

En el Segundo Concurso Internacional, el Ballet Nacional de Cuba presentó danzas de dos de sus más jóvenes coreógrafos: Alberto Méndez e Iván Tenorio. Méndez compuso un *pas de deux*, titulado *El río y el bosque*, para el que asimiló aspectos del folclore cubano. *Rítmicas*, el *pas de deux* creado por Tenorio, se inicia con ejercicios académicos realizados en la barra tradicional, pero al desarrollarse deriva al ballet moderno y al baile popular esencialmente cubano.

La otra actividad importante, que no llegó a ser noticia para las agencias de prensa, es la temporada que en la primera quincena de junio presentó el Ballet Nacional de México en el Teatro de la Ciudad Universitaria anexo a Arquitectura, con un solo programa compuesto por cuatro obras que se sitúan en lo mejor de la más severa danza contemporánea. Es decir: no a la zapatilla de punta, no al argumento como pretexto para un desarrollo coreográfico, no a los brazos y piernas como partes fundamentales del instrumento danzario. El ballet contemporáneo deriva su conciencia de estilo de una apropiación de todo el cuerpo para el baile. Las caderas, los hombros, el vientre, la espalda, el pecho... cualquier espacio del cuerpo puede ser el apropiado para convertirse en polo del movimiento y la expresión. Al desechar el cuento argumental,



la arquitectura coreográfica sustenta el contenido en la forma misma. Dicho de otra manera: por el desarrollo de la forma es por donde la coreografía obtiene su contenido. No se pretende, como sí ocurre en ciertas corrientes actuales más abstractas, de conseguir una plástica en movimiento. Aunque casi siempre intraducibles a palabras, las danzas del Ballet Nacional expresan contenidos concretos, ya sea de situaciones, de temperamentos, de sentimientos, de circunstancias. Este grupo demuestra con su trabajo que el cultivo de la forma no tiene por qué ser formalista. Para humanizarse la forma no necesita forzosamente del injerto literario. Más aún: Ballet Nacional se ha propuesto demostrar, y lo está consiguiendo, que para convertir en danza los grandes temas de la literatura hay que desliteraturizarlos, haciendo a un lado todo lo anecdótico y episódico, así como la estructura narrativa.

Es el peculiar y profundo anhelo humanitario lo que diferencia a Ballet Nacional de grupos como el Nikolis Dance Theatre o la Murray Louis Company de los Estados Unidos, en los cuales el vuelo de la forma por la forma llega siempre más alto y más lejos que el vuelo de la forma para la expresión. Con lo cual no pretendo aplicar a Nikolais o a Murray Louis el ya desprestigiado y tergiversado calificativo de "deshumanizados". Si así lo hiciera el respetable Alwyn Nikolais, con sus sesenta años plenos de fervor creativo, me contestaría: "Yo me esfuerzo por llegar a otro nivel de expresión, en el que utilizo al ser humano como instrumento para conocer el mundo, y por medio de este conocimiento llegar de nuevo al hombre." Pero el cinetismo, sea en danza o en artes plásticas, lleva en su definición sus propios límites, que no son justamente los de Guillermina Bravo y sus compañeros del Ballet Nacional. Estos se crecen incitados por el que podríamos denomi-

nar desentrañamiento poético, mientras que un Murray Louis, cuando sale de la forma pura para entrar en la danza "cómica" desinfla sus relevantes calidades a causa de lo obvio y lo superficial. Cada quien en lo suyo: Piet Mondrian en la plástica pura y Jackson Pollock en el expresionismo abstracto. Pero lo que debe quedar claro es que hay una cierta consanguinidad estética entre Ballet Nacional de México y las compañías de danza contemporánea de los Estados Unidos, mientras que no existe familiaridad alguna entre el grupo mexicano y los conjuntos modernistas que trabajan con base en una hibridación del neo-romanticismo, el ballet-teatro, el show y las tablas gimnásticas. A la cabeza de esta corriente y con formidable talento marcha Maurice Béjart, quien ha conmovido al público europeo con una puesta en escena plena de fantasía de *La Traviata* de Verdi, que se presentó en marzo en Bruselas y podrá verse en septiembre en París. Para su estreno, la Sala del Palacio de la Moneda, donde se representó, fue reproducida en el escenario con sus estucos y dorados. Los cantantes, con ritmos dancísticos, evolucionaban en los palcos verdaderos y en los escenográficos. Realidad y ficción no tuvieron solución de continuidad. ¿Cuál era la imagen verdadera y cuál su desdoblamiento en el espejo? Sea como fuere, se retrataban mutuamente porque público y artistas representaban a una misma sociedad, según quiso decirlo, y lo dijo, Maurice Béjart.

El programa único para la presentación en C. U. de Ballet Nacional estuvo constituido por una obra de la que es coreautor Luis Fandiño: *Operacional I*, y tres de Guillermina Bravo, que es "coordinadora artística" y ya no "directora" de la compañía, que a última fechas se ha decidido por la condición de comunidad gobernada. En sus 26 años de existencia este conjunto ha conocido



distintos estadios artísticos, y a ello han creído necesario referirse en un párrafo escrito para el público universitario. "Las diferentes etapas recorridas por Ballet Nacional de México han expresado con claridad los sucesivos objetivos del grupo: búsqueda, integración, asentamiento estético, renovación técnica y revolucionarización. Puede afirmarse, en este sentido, que el grupo ha sido y sigue siendo una comunidad inconforme: nuevas tendencias y actitudes han sido asimiladas por sus integrantes y la renovación del repertorio ha indicado la ininterrumpida línea creativa de sus seguidores. Un público cada vez más amplio ha podido percibir las distintas orientaciones, las cuales en su momento han constituido la vanguardia de la danza contemporánea en México.

"Al paso de la renovación técnica y estética, Ballet Nacional de México responde conscientemente con nuevos métodos de organización interna. Puede afirmarse que cada uno de sus miembros, a medida que adquiere la indispensable preparación técnica y cultural, se convierte en participante activo de todas las actividades del grupo. En esta forma, 1973 marca para Ballet Nacional de México una etapa de reorganización que amplía y hace más expedita su realización en todos los sentidos, en todas direcciones. La seguridad técnica de sus miembros, la labor constante en la enseñanza, la madurez artística del grupo exigen ya una dirección colegiada y colectiva, así como la asignación de tareas específicas para cada uno de sus integrantes. O sea: expansión de responsabilidad simultánea a la difusión de capacidades técnicas, estéticas y didácticas; profesionalización definitiva, mediante la praxis; mayor seguridad ante un público cada vez más numeroso y culto."

En "Operacional I" la música de Antonio Vivaldi sirve para crear los ritmos de la parte estructurada del ballet, porque la obra

ha sido concebida como una secuencia de interpretación e improvisación, a cargo de tres bailarines: Raquel Vázquez, José Mata y Guillermo Ruiz. Estrenada hace algún tiempo, "Operacional I" se ha ido afinando en los dos sentidos; por una parte la interpretación es más virtuosa y más sugestiva, y por la otra la improvisación es más ingeniosa y armónica. Las improvisaciones tienen la restricción de que deben encadenarse estilísticamente con las partes coreografiadas. El clima que crea el público determina en buena medida el sentido de las improvisaciones desde el momento que incide en la interioridad de los intérpretes. A veces emerge un eco de folclore, en otras ocasiones el acento se pone en lo dramático, suelen ser rítmicas o dar preeminencia a la pantomima. Lo curioso es que esos momentos de espontaneidad imprimen una particular frescura a los pasajes previamente estructurados. Luis Fandiño ya está componiendo su "Operacional II".

Las tres obras de Guillermina Bravo que integran este programa son: "Interacción y recomienzo", "Melodrama para dos hombres y una mujer" y "Homenaje a Cervantes". Diversas en su carácter y sentido, tienen en común la compleja y nítida caligrafía coreográfica. Son danzas escritas con buena letra y en buen papel, porque tienen estructuras perfectamente meditadas y cuentan con intérpretes poseedores de técnica suficiente, capacidad de entrega y sentido de cohesión.

"Interacción y recomienzo" fue trabajada con música de Gustavo Mahler, para dos héroes, un coro de cuatro mujeres y otro de cinco hombres-caballos. "La idea —explica la coreógrafa— la tomé de William Blake; su sentido heroico es muy afín a mi actual pasión por Mahler, músico al que uno odia o se entrega totalmente. En Blake se da una gran fuerza épica y trágica. Después de



haber compuesto mi obra me enteré de que Mahler le había dedicado su Sexta Sinfonía a Blake.”

El dibujo geométrico de “Interacción y recomienzo” parte de un círculo y una escuadra. El círculo lo integran los héroes, que se oponen y se complementan, su existencia es cíclica, como el día y la noche, como la luz y la sombra. La escuadra la establecen los coros. En la lucha hay muerte, participación y celebración. El desarrollo dancístico tiene la prosopopeya del hecho público. “Hice una exploración geométrica basándome en la verticalidad. Quiero ganar el aire del espacio escénico, llenar los planos altos. En la danza premoderna para llegar a lo alto usábamos rampas y otras estructuras. Ahora queremos hacerlo bailando. No uso los coros como el cuerpo de ballet de la danza romántica; ante el juego de los héroes ellos son pueblo, son partícipes y son personajes. Es decir: estamos haciendo danza coral con su correspondiente justificación dramática. Si no la posee, el coro no tiene por qué aparecer. El tema ya no existe como tal sino que está consubstanciado con la estructura. Es la estructura la que contiene el bloque significativo, la estructura nace con su propia significación, que en este caso correspondía a un clímax casi permanente. Sostener un clímax es muy difícil, por eso no puede hacer una danza más larga para estos héroes trágicos, que —según Blake— caracterológicamente buscan su destrucción, aunque siempre habrán de renacer de sus cenizas. Viene el día, la noche es derrotada; viene la noche, el día es derrotado.”

Después de consultar al devoto de Mahler que es José Antonio Alcaraz, Guillermina Bravo decidió alterar la secuencia de los temas mahlerianos, pues primero entran en acción las mujeres con el segundo tema de la sinfonía, y después los hombres-caballo con el primer tema. “No fue fácil —dice— porque en la interacción se

trataba de voltear el círculo y la escuadra en todas las direcciones, hasta que quedaron en sentidos opuestos. Para un recomienzo cabal tendría que hacer un dibujo a la inversa, lo que me obligaría a invertir todos los temas musicales. Se trata de la imagen reversible. No descarto la posibilidad de completarla.”

“Melodrama para dos hombres y una mujer”, con música de Krzysztof Penderecki, describe una situación de triángulo amoroso. “No tiene secretos —dice la coreautora—, es un triángulo que está construido en triángulos. Para la angustia de un personaje que tiene dos amores construí una coreografía en triángulos que se combinan en mil formas interpolándose. El triángulo es una forma que da muchas posibilidades de invención. Esa danza la puse en tres semanas de trabajo efectivo; pero para entender la música de Penderecki tardé tres meses. Aunque su *Capricho* tiene la estructura de un concierto, es muy difícil, porque esa estructura le ha servido para explorar otras formas. En ‘Melodrama’ la música está empleada a la manera tradicional, pero debo subrayar que el uso de las músicas es uno de nuestros grandes problemas. Tenemos la obligación de trabajar con música electroacústica, aleatoria, seria, pero no tenemos los medios materiales ni los conocimientos para hacerlo con propiedad.”

Cuatro son los polos dancísticos con los que Guillermina Bravo compuso el “Homenaje a Cervantes”, obra para la que utiliza música de Juan Sebastián Bach y Lucas Foss. Esos polos son: el Protagonista, su Ayudante, un grupo que significa la Armonía y otro el Caos. La obra se estrenó durante el Festival Cervantino celebrado en 1972 en la ciudad de Guanajuato, y es de lo más sobresaliente en el ya amplio repertorio de la fundadora de Ballet Nacional. La espiritualidad, que es lucidez y enajenación a un mismo tiempo,



encuentra en Luis Fandiño un intérprete de cuerdas afinadísimas, que responde en cada una de sus fibras a las incitaciones externas. Un hipersensible, un introvertido, un soñador, al que sus anhelos convierten en juguete de circunstancias que él no inventó, pero que no puede confrontar sin desmedirlas ni desmedirse.

Al comienzo el Protagonista-Quijote está solo, amurallado en los infinitos planos de su angustioso ensueño. En un lapso relativamente breve su vida se ve invadida por todos los demás, los que lo aman y los que lo repudian, los que lo comprenden y los que lo provocan, los que le ayudan y los que lo laceran. La energía de los otros contrasta con su laxitud y el Protagonista se abandona melancólicamente a su suerte hasta la posibilidad final de su fragilidad.

"Desde hace tiempo —relata Guillermina Bravo— venía viendo con los muchachos un tipo de trabajo en que no fuera necesario explicarles un personaje, sino que ellos dedujeran el carácter del movimiento mismo. Se trataba de atacar al personaje de adentro hacia afuera y no de afuera hacia adentro. Mientras trabajábamos la obra nunca hablamos de personajes ni del libro. Todo el mundo tiene, aunque no lo haya leído, una imagen del Quijote. Yo no le dije a Luis Fandiño: quiero un Quijote de tales o cuales características. Se trataba, con base en la obra de Cervantes, de lograr algunas abstracciones fundamentales en imágenes de danza. Nos atrajo la simbiosis entre Sancho y Don Quijote. Claro que el espíritu de Guillermo Ruiz (el ayudante) marcó mucho al personaje."

"El personaje del Quijote lo trabajé con un diseño de sucesión, mientras que el de Sancho con un diseño de oposición, que da líneas duras, angulosas, cortantes, que contrastan siempre con las suaves curvas del otro. Mas el sentido del trabajo de adentro hacia afuera les permitió a los bailarines poner en juego su propia creativi-

dad, que en este caso no fue poca. Puedo decir que Luis Fandiño creó su personaje, y eso se transmite, deja huella en el espectador."

Refiriéndose a los coros de la Armonía y el Caos, Guillermina Bravo aclara que se trata de un coro de tipo onírico y de otro de tipo real. El coro del mundo de la realidad nos da una historia contada a través de imágenes, de su propia lógica. Pero estaba la solución balletística de la esquizofrenia, que da la espalda a la realidad. ¿Trabajaría entonces la danza de espaldas? La solución la encontré haciendo los desplazamientos siempre en formas redondas, en movimientos de cuchara. En el mundo onírico el Protagonista se siente bien como en el vientre de su madre. Pero está el otro al que no llega y que quiere abordar, que quiere atacar con pasos falsos, y se pone en ridículo. Es entonces cuando farsa y tragedia aparecen como géneros gemelos".

Le pregunto a la coordinadora artística de Ballet Nacional la razón del uso intensivo en el grupo de la técnica de Martha Graham. Responde: "La técnica Graham nos importa porque construye los cuerpos con gran rapidez. Para la construcción de cuerpos es tan excelente como la técnica clásica, sólo que hecha por una contemporánea. Además, tiene principios teóricos generosos que permiten crear formas ilimitadamente. Es un importante instrumento de creación. No he creado mi propia técnica porque no me hace falta, sería ocioso cuando ya existe una que nos satisface porque pone al maestro y al estudiante en actitud creadora. Por eso estoy segura de que si Martha Graham nos viera bailar no reconocería en nuestra manera danzaría su técnica."

En efecto, Ballet Nacional ha sabido transfigurar los cánones de una forma en una necesidad de forma. Esto le da a la compañía su característica y su sobresaliente calidad.

BARBARA JACOBS

LAS BAILARINAS SE ALEJAN

Ahí, en el número doce de la Calle de Cuyutlán hay una casa que se distingue de entre todas las de su cuadra por estar cubierta de hiedra tupida y brillante. En el extremo derecho del segundo piso se ve una ventana apenas iluminada; dentro, se escuchan los acordes de un piano y un violín que reproducen, desde un viejo disco, melodías románticas de otro tiempo. Es la última noche del año y tras unas cortinas de gasa la señora Blanco baila.

La habitación aloja con dificultad uno que otro mueble, y es en el reducido espacio que éstos dejan en donde ella da graciosos pasos. Aunque a los setenta años el organismo exige precaución en sus celebraciones, la señora Blanco se permite licencias que la divierten. Hace rato brindó ante el espejo y se deseó un buen, buen año, pues, como dijo su sirvienta alguna vez: "Se lo merece". Hace rato, asimismo, hizo una llamada telefónica y, escupiendo discretamente las semillitas y la cáscara, se comió, una por una, las doce uvas tradicionales.

Leve, descansa la mejilla sobre el pecho de una pareja imaginaria. El retrato de su primer esposo está guardado junto con el del segundo, en algún cajón del armario. El hombre imaginario con quien va y viene se parece a ambos, dos fiestas que en el recuerdo se han vuelto una; dos fiestas que en el recuerdo han descartado los malos momentos y conservado sólo la risa, la abundancia, el oír y oír aquí estoy, contigo y soy feliz. La señora Blanco con la copa en alto brinda por ellos, estuvieren donde estuvieren. "¡Salud!", les dice, y se tropieza, pero hace a un lado el dolor, con el ademán de quien se quita, sin pensarlo dos veces, un gusanito del hombro y sigue adelante.

Piensa en los vestidos que hizo durante largas temporadas a las señoras más elegantes de la ciudad, y desea que aún los conserven. Recuerda con gusto sus cuchicheantes y atropelladas pláticas, y cómo cada una presumía de ser la clienta favorita, cosa que en los sentimientos de la señora Blanco todas fueron. Cuando se iban de prisa por la acera con su traje de gala muy envuelto bajo el brazo, ellas murmuraban que su modista era la mejor: no sólo una gran artesana, sino además siempre con algo



bueno que decir, que si no hay mal que por bien no venga, que si hay que ponerse en las manos de Dios. Querida señora Blanco, parecían decir sus clientas, querida señora Blanco.

Brinda también por ellas, estuvieren donde estuvieren. El coñac la favorece; ríe medio mareada al sospechar que cuando salga el sol no va a pensar igual. "Ya me pasará", se advierte.

Años atrás, en fecha semejante, soñó una danza en la que cada bailarina muestra una manta brillante que dice: esperanza, alegría, desilusión; pero cuando ella intenta acercarse a preguntarles qué le quieren decir con eso, las graciosas bailarinas se alejan, porque la señora Blanco va en un tren, de paso, y no puede detenerse.

Richard Holden*

Puntos, guiones y curvas de ballets mexicanos

La pasada primavera, durante dos semanas, estuve intensamente involucrado en una experiencia única con los ballets de Gloria Contreras. Su compañía de danza, Taller Coreográfico de la UNAM, se encuentra en la Ciudad Universitaria. Allí, durante seis horas diarias, anotaba en mi cuaderno de trabajo, detenía el ballet momentáneamente para preguntar algo o hacerles repetir alguna frase, casi bailaba con ellos. Siempre bajo la supervisión personal de Gloria Contreras.

Fue un proyecto especial y único: escribir cada uno de los movimientos que pasaron ante mi vista. La experiencia fue única en mi trabajo como anotador profesional de danza, porque, por primera ocasión, una compañía completa estaba a mi disposición, para utilizarla según mis requerimientos. El propósito era escribir dos ballets completos de Gloria Contreras, *Danza para Mujeres y Huapango*. El resultado de este trabajo aparecerá próximamente en forma de libro, con abundantes fotografías y un texto explicativo. La libertad para ir escribiendo de acuerdo con el propio ritmo, es algo con lo que todo anotador de danza ha soñado. Trabajar con una compañía de danza, con el único propósito de anotar coreografía, es algo que no sucede con frecuencia.

Para llevar a cabo mi trabajo rápidamente, utilicé un tipo especial de escritura elaborada mediante puntos, guiones y curvas, colocados en un pentagrama. ¿Qué tanta información puede ser recogida con signos tan simples? De hecho, cada detalle de los movimientos, por complicados que éstos sean, puede ser escrito de manera rápida y exacta. Y con este guión coreográfico, tan parecido a una partitura musical, los ballets pueden luego ser reproducidos fielmente por otra compañía.

Este sistema para escribir danza fue inventado hace aproximadamente 30 años por un inglés, Rudolf Benesh. En la actualidad toda compañía importante de ballet utiliza este sistema de anotación de danza llamado *coreología*. Algunas compañías utilizan hasta cinco anotadores o *coreólogos*, como somos llamados. Trabajamos conjuntamente con los coreógrafos, asistiendo a los ensayos y actuaciones, a fin de hacer anotaciones detalladas del repertorio de la compañía. Cuando se ha terminado una coreografía —permitiéndose la contradicción, ya que en sentido estricto una coreografía, en cuanto dinámica, nunca “termina”— una última partitura es preparada a partir de los apuntes tomados en ensayo. Para la compañía, esta versión final es muy valiosa, ya que permite aprovechar al máximo el tiempo de ensayo. Después será utilizada para enseñar roles a los suplentes o preparar nuevos repartos de la obra.

Otro tipo de beneficios pueden derivarse de la posibilidad de su venta a otras compañías, su préstamo e incluso su intercambio. Debido a que este método de reproducción, basado en partituras, ha comprobado su eficiencia, los coreólogos son muy solicitados, y a menudo se les pide escenificar piezas coreográficas para otras

compañías a partir de sus propias anotaciones. La coreografía de los ballets así preservados, puede ser transmitida a pesar de la distancia y por espacio de muchas generaciones.

En tanto que la anotación de la danza ofrece un lenguaje universal (de tal manera puede ser preservado) ofrece al mismo tiempo la posibilidad de robo. De ahí que este tipo de anotación esté bajo la necesaria protección internacional de los derechos de autor. ¿Cómo eran las cosas antes de que se pudiera escribir la danza? ¿Cómo sobrevivía un ballet a través de los años? Sólo a través de la memoria. Enseñándose de un bailarín a otro. Naturalmente, entre más tiempo transcurriera entre una reposición y otra, más deficiente se mostraba la memoria. Así, es un milagro que algunos ballets creados hace muchos años, sobrevivan. Sin considerar, claro, las diferencias seguramente notables entre las versiones originales y las de hoy.

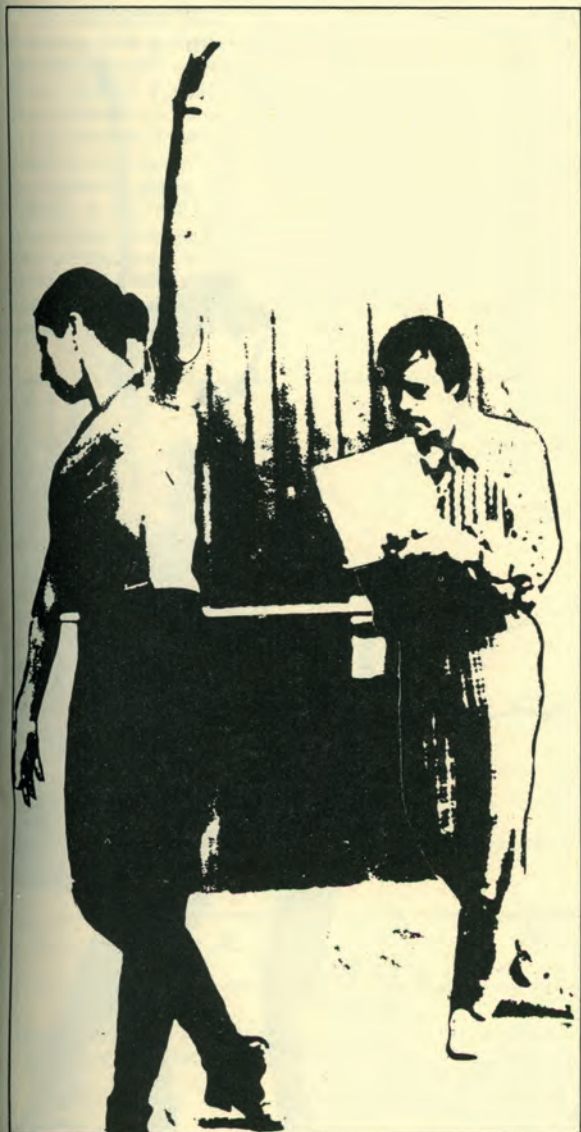
Desde luego, otros métodos fueron probados en el pasado, pero ninguno alcanzó una aceptación universal. Benesh, en cambio, creó una idea nueva y original que implicaba un sistema completo de trabajo. Quizá la más brillante innovación fue el empleo de un pentagrama semejante al musical, que permite medir la danza y la música conjuntamente. La danza es un arte visual, como la música un arte auditivo. Para escribirla, los caracteres visuales son de la mayor importancia, ya que escribimos sólo lo que vemos, objetivamente.

Una experiencia: pídale a un amigo que se pare frente a una pared con los brazos extendidos. Ahora, tome un pedazo de gis y marque en la pared las partes donde las manos la tocan. En el piso, donde están los pies, marque otro guión. Ahora tiene usted tres guiones. Dígame a su amigo que se vaya y regrese y se vuelva a colocar hasta quedar en la posición del principio. Naturalmente, él tomará la misma posición de antes. ¿Elemental? Sí, este simple experimento resalta nuestra proposición básica: la posición del cuerpo puede ser reproducida: las marcas que representan varios puntos del cuerpo, hechas sobre una superficie, sirven para reconstruir una postura determinada.

Pero los bailarines no son muñecos de papel que caminan eternamente con los brazos extendidos. ¿Qué tal si deseamos mostrar un brazo o una pierna extendidas hacia adelante o hacia atrás? Simplemente usamos un tipo de marca diferente. En lugar de un *guión horizontal* como el que acabamos de usar, ahora usamos un *guión vertical*, para decir que la pierna o el brazo están extendidos hacia el *frente*. Y usamos un *punto* si queremos indicar que está hacia atrás. Con estos signos básicos podemos dibujar posiciones del cuerpo en tres dimensiones. Esto es, sin flexionar las coyunturas. Los movimientos de los bailarines son vistos siempre desde atrás, o sea la posición de un bailarín en el escenario, viendo hacia el público.

Ahora que tenemos las bases, podemos prescindir de la pared.

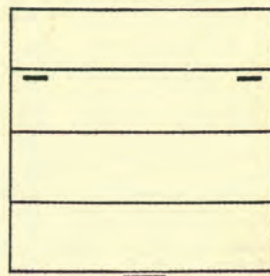
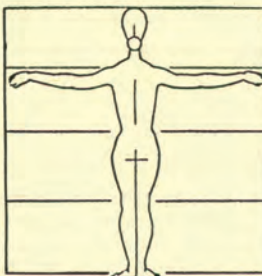
* Richard Holden ha sido coreógrafo oficial del American Ballet Theater, del Joffrey Ballet, del Harkness Ballet, en Nueva York.



A nivel (con el cuerpo) —
 Frente (al cuerpo) |
 Detrás (del cuerpo) •

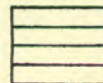
Obviamente, los bailarines no llevan paredes con ellos. Sin embargo, necesitamos colocar a nuestros bailarines en contra de algo que debe ser de fácil manejo y que pueda ser seccionado. El pentagrama enmarca el cuerpo del bailarín de pies a cabeza. Además puede ser dividido en compases, de tal manera que el bailarín pueda moverse a *tempos* determinados. Otra ventaja es que podemos leerlo y escribirlo de izquierda a derecha, de acuerdo a nuestras costumbres, y aún si el bailarín se mueve hacia arriba o hacia abajo, o se desplaza en cualquier dirección, queda fijo de cualquier manera en el pentagrama.

Enmarcado dentro de las cinco líneas y cuatro espacios del pentagrama, vemos que la línea superior corre sobre la cabeza, y la línea inferior bajo los pies. La otras tres líneas entrecruzan las rodillas, la cintura y los hombros.

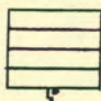


En la ilustración superior, el bailarín está parado con los pies juntos, como si hubieran sido soldados para hacer sólo uno. Lo mostramos gráficamente mediante un guión, que significa "a nivel", porque los pies juntos están bajo el torso y por lo tanto al mismo plano. Los brazos del bailarín están extendidos, al nivel de los hombros.

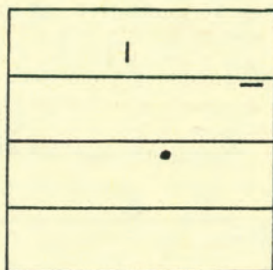
Cuando los pies están separados, únicamente separamos un guión por la mitad. El que está a la izquierda corresponde al pie izquierdo y el que está a la derecha, corresponde al pie derecho. Son también guiones horizontales, porque están directamente abajo del cuerpo y sobre el mismo nivel del piso.



Cuando un pie está enfrente del otro, caminando, el centro del peso queda bajo el torso, sin embargo un pie está adelante y el otro atrás. Esto se indica mediante signos que claramente señalan lo que está delante de lo que está detrás.

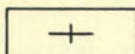


Todas las otras posiciones de los pies, como las que se usan en el ballet, en deportes o en cualquier tipo de movimiento, pueden ser claramente notados con estos tres signos básicos.



La pose del bailarín arriba (un *arabesque*), puede mostrarse con cuatro signos, como se ve en la grafía de la derecha.

Para mostrar que un brazo o una pierna están flexionados, únicamente tomamos nuestros tres signos básicos y con ellos construimos tres signos adicionales, cambiándolos en cruces. Una cruz siempre significará *flexión*. Si una rodilla o un codo está flexionado hacia el lado, tomamos nuestro *guión horizontal* y trazamos una línea vertical sobre él a fin de formar una cruz.



Si la flexión sucede en la parte frontal del cuerpo, marcamos la línea sobre el guión vertical.



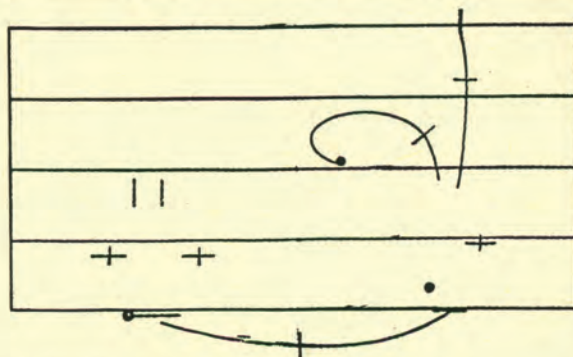
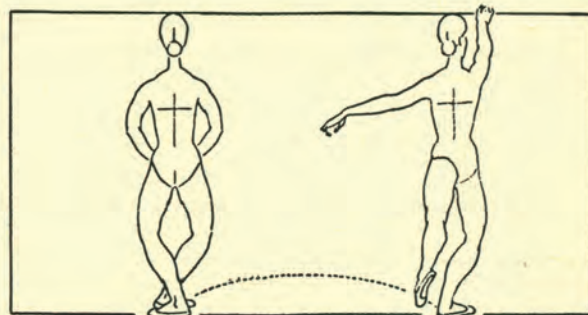
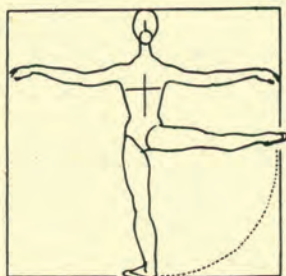
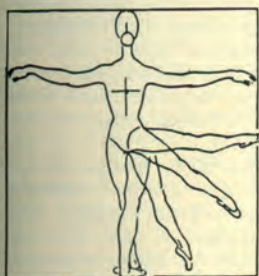
Si la flexión sucede en la parte de atrás del cuerpo, utilizamos una "X"

Nivel	+
Enfrente	+
Detrás	X





Con estos signos básicos podemos escribir una gran variedad de posiciones. Pero la repetición incesante de signos no nos llevaría a un sistema sencillo y económico. Conduciría, simplemente, a un número infinito de signos "congelados" en el espacio y a mucho, muchísimo trabajo. Además, la *cualidad* del movimiento se perdería al romperse la continuidad entre uno y otro, porque el baile nunca es enteramente estacionario. La solución sin embargo reside en el hecho de que en realidad no tenemos por qué marcar, de una posición a otra, todas las posiciones intermedias. Centenares de posiciones intermedias en realidad son, y deben ser, absorbidas por lo que llamamos "líneas de movimiento". Son líneas que se escriben marcando el camino o diseño de movimiento de una mano o un pie en el espacio, a medida que se mueven de la posición original a la siguiente.



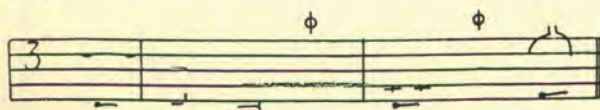
Una línea de movimiento puede describir un salto, se escribe una línea abajo de la que en el pentagrama representa al piso. Aquí el bailarín está ejecutando un *sissonne en avant* (un resorte hacia adelante, de dos pies a un pie). Nótese las líneas del movimiento, que muestran el camino exacto que cada mano toma para alcanzar su posición final. Además, las rodillas flexionadas hacia fuera, y los pies al nivel del piso.

Ritmo

Cuando se escriben estas posiciones, y sus movimientos, en el pentagrama, damos a cada uno un *tempo* completo. Se mantiene así un ritmo estable y continuado. Cuando el ritmo no es parejo, esto debe ser mostrado gráficamente. La coreología tiene sus propios signos para indicar la duración de las notas y de los descansos y sirven para señalar los momentos exactos en el tiempo, cuando las posiciones principales han transcurrido. Cada cuadro con las posiciones escritas del cuerpo, significa un golpe. Para conservar el flujo uniforme del ritmo, cuando no hay una posición del cuerpo mostrada en el pentagrama, escribimos un signo arriba

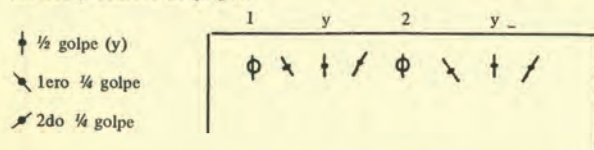
Momentos que forman el levantamiento de una pierna y que se combinan en una sola línea de movimiento. Posición del principio y la final.

de éste, para indicar el golpe omitido. A esto se le llama "el signo del golpe completo". Se usa sólo si el ritmo no es parejo. En el ejemplo siguiente, se muestra gráficamente, cuándo el ritmo no es parejo.

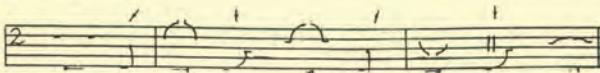


Está claro que el tercer golpe es el omitido, ya que no está pasando nada en el pentagrama de abajo. La posición llegó a la situación en que el golpe 2 está detenido por el golpe 3. La segunda medida "gráfica" muestra la posición en que el golpe 1 se detiene por el golpe 2, así como una posición final en el golpe 3.

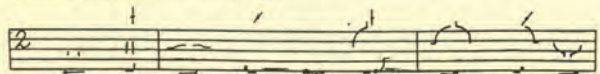
El ritmo de la danza es dividido posteriormente con el uso de medios y cuartos de golpes.



Así que el ritmo de polka sería escrito y contado de la siguiente forma:

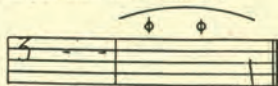


Se puede colocar asimismo el signo "y" antes de la primera línea, para que sirva como el "golpe arriba" o anacrucis. Abajo, un ejemplo del ritmo de un tango:

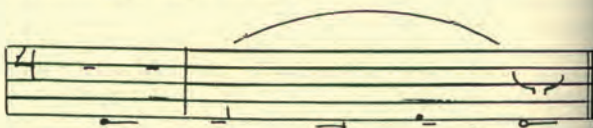


Desde luego, no importa cuántos golpes de un medio o un cuarto haya. Cada medida posee un golpe de pulso regular.

Una frase más larga que un golpe, tiene la forma de un movimiento completo, escrito en su forma final al término de la medida. Y una frase *legato* se marca con el mismo movimiento y terminando sobre la posición final tomada.



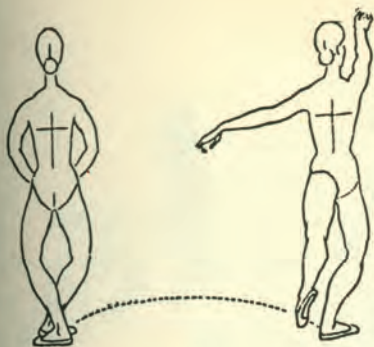
Otro uso, abajo, de la marca de la frase *legato*, donde los tres cambios de posición de los pies significan un golpe cada vez, mientras simultáneamente los brazos comprenden los cuatro golpes de la medida. La frase marca la unión entre el principio del movimiento del brazo y su término.



En esta pequeña introducción se han conservado los ejemplos elementales. Las gráficas hablan más elocuentemente que las palabras y es seguro que sin una detallada descripción verbal, se estará en posibilidad de entender lo que quiere indicar en las ilustraciones. Es lógico: la coreografía es completamente visual. Naturalmente, se han dejado fuera de este esquema un gran número de detalles: cabezas, torsos, dinámicas y otros resultados más complejos de la danza. Los movimientos más complicados, como los de los dedos o de las expresiones faciales, sin embargo, pueden igualmente ser anotados con gran claridad.

La escritura del *pas de deux* se hace en dos pentagramas: uno para la mujer y otro para el hombre. Los *contactos* y *sostenidos* entre ambos, son leídos con relativa facilidad. Finalmente, hay marcajes especiales para grupos y cuerpos de ballet. Una obra coreográfica completamente anotada en el sistema Benesh, es semejante a un marcaje orquestal; arriba está la música de piano y abajo, partes para tantos bailarines como se requiera. Estas medidas están perfectamente sincronizadas con la música. Además, hay un método para localizar fácilmente a cualquier bailarín en escena, en cualquier momento, sin que sea necesario utilizar planos de la escena.

Esta es la razón por la que las compañías de ballet encuentran este sistema de anotación tan útil. En primer término porque permite el uso diario, como una herramienta más, en la operación de la compañía. El coreógrafo o el Maestro de ballet, pueden olvidar un paso o una secuencia de pasos que fueron puestos en el ensayo inicial. Cuando esto sucede, el coreógrafo puede leer y comprobar con sus notas; de este modo el ensayo puede continuar sin pérdida de tiempo. El coreógrafo se parece al coreógrafo. Este puede escribir su propia coreografía, tal como un compositor escribe su propia música. Y este ha sido mi caso. Yo construyo la coreografía en mi casa, en paz y silencio. Y sólo llego a los ensayos con la partitura completa bajo el brazo. Los ensayos así resultan rápidos y sin problemas; los bailarines no esperan impacientemente, con sus músculos enfriándoseles mientras uno improvisa sobre la marcha. También se evita que los bailarines tengan



que aprender una gran cantidad de secuencias y luego olvidarlas y aprender otras, sencillamente porque el coreógrafo decidió que no le gustaba aquéllo. No hay desde luego, nada que impida cambiar un diseño, por el solo hecho de que ya estaba escrito. Siempre hay alternativas e imprevistos. Pero el hecho de crear el trabajo en la casa, tiene sus ventajas. Puedo visualizar la pieza ante mis ojos, y escribir aquéllo, porque el arte de la forma y la composición van de la mano con la anotación de la danza.

Para el coreógrafo la situación ideal es estar presente durante la creación de la obra, porque los pasos pueden ser inventados y escritos simultáneamente, tal y como fueron enseñados a los bailarines. Este procedimiento sirve como recapitulación, o como una prevención para el olvido de los coreógrafos o bailarines en el siguiente día de ensayo. Pero es además la base (a menos que el coreógrafo decida cambiar una parte de la coreografía) de lo que será finalmente la partitura dancística.

Desgraciadamente este no es siempre el caso. Por lo común, una compañía decide que tal o cual ballet sea escrito, luego de su estreno. O lo llaman a uno cuando los ensayos ya van muy avanzados. En estos casos, depende de la habilidad del coreógrafo para sacar una buena versión pues éste tiene que observar los ensayos y funciones y hasta andar persiguiendo a los bailarines en lo individual, para obtener los pasos directamente de ellos, con los consiguientes grados de imprecisión. Esto desespera al coreógrafo, que siempre desea obtener la versión original. Por todo esto, anotar las obras de Gloria Contreras fue una oportunidad envidiable, ya que cada movimiento fue descompuesto en sus componentes básicos por los bailarines, a fin de que yo pudiera analizarlo en detalle antes de anotarlos. Y no sólo el movimiento; también las cuentas, el fraseo, fue captado en mis notas.

Al final de mi estancia en el *Taller Coreográfico de la UNAM*, Gloria Contreras checó cada ballet, me observó leer y demostrar todas las partes de mis apuntes. Luego regresé a Nueva York y allí principié el trabajo de transcribir las anotaciones y convertirlas en partituras profesionales, listas para su publicación. El trabajo consiste en encontrar la manera más clara para ilustrar cada caso particular, ya que se trata de que otros coreólogos y lectores del Sistema Benesh, puedan comprenderlas.

Los ballets eventualmente, se pondrán en escena basándose en mis anotaciones, por lo tanto debe quedar sencillo y claro. Enseguida viene el enfrentamiento, paso a paso, compás a compás, con la partitura musical. Finalmente, la escritura laboriosa para pasar el trabajo completo a tinta, a fin de que la versión impresa en el libro, pueda ser totalmente legible.

La escritura debe ser fácil para leerse y escribirse. Con una complicada maquinaria como lo es el cuerpo humano, esto parece tarea imposible y, sin embargo, no lo es. La vida profesional de un bailarín es corta. No puede pasar la mayor parte del tiempo en

el estudio profundo de lo que a primera vista parece ser una tarea monumental. Y no puede dejarse absorber por el trabajo de lectura y escritura, a tal punto que se olvide de la danza en sí. A menos que el bailarín sea también un intelectual, la labor de análisis y escritura debe ser relegada. Por ello la anotación de la danza debe utilizar todos los tipos de movimientos y no solamente, por ejemplo, el ballet clásico.

El Sistema Benesh abarca todos estos requerimientos. Es un lenguaje que puede ser escrito tan sencilla y completamente como se desee. ¿Cómo es una partitura dancística? Aquí hay un momento del ballet de Gloria Contreras, *Huapango*. Veamos que está escrito en tiempo 6/8 (ritmo completo), contando dos *tempos* por compás. Estos tresillos tienen sus propios signos y los vemos por primera vez en el séptimo compás. Se llama "solo romántico" y utiliza solamente un pentagrama porque lo ejecuta un bailarín. Se toma seis tiempos completos bajar los brazos (desde arriba y por delante) hasta la cintura. Las palmas de las manos se mantienen hacia arriba. Abajo del pentagrama están escritas las evoluciones del cuerpo y el grado del giro. También se muestra el sitio del bailarín durante su recorrido en el escenario, en todo momento. La numeración de los compases coincide con los de la partitura musical.



Inhabitual Tongolele

ALBERTO DALLAL

Hace unas cuantas semanas, durante los consabidos intercambios de opinión que completan las reuniones académicas, comenté por alguna razón que yo conocía personalmente a Yolanda Montez, *Tongolele*. Mis interlocutores eran artistas plásticos de Colombia, Perú y Argentina. No quisieron hablar ya de otra cosa y la conversación terminó conminándome para que llevara yo a Tongolele a una de las sesiones, en primer lugar para verla, tocarla y, supongo, corroborar su materialidad; en segundo lugar, para que estos jóvenes artistas plásticos pudieran, al regresar a sus tierras de origen, "presumir" porque habían conocido personalmente a Tongolele.

A lo largo de mi existencia profesional estas situaciones se han repetido constantemente. Cuando Yolanda ha tenido la gentileza de acudir a mis invitaciones, la gente de la reunión, ya académica, ya fiestera, no puede creer que tenga a la diosa ante sus ojos; incluso ésta, produciendo el colmo del paroxismo, tal vez acepte echarse una pieza bailando de pareja. Y esto que ocurre con mis accidentales o imprescindibles allegados, mexicanos o extranjeros, he notado que sucede en todos lados, dentro de todo tipo de sectores generacionales, "sean chicos o sean grandes", como decía el tarareo infantil de los cincuentas.

En efecto, Yolanda Montez, *Tongolele*, es única y universal. Tal como todavía podemos apreciarlo, también resulta intemporal. No voy a repetir que su fama se debe a su presencia física, a sus dotes excepcionales de bailarina y a sus maneras dancísticas y profesionales. Sin embargo, voy a aprovechar la aparición de un libro en torno a su vida artística para hacer destacar dos aspectos que transitan y flotan en los espacios de esta ágil y elocuente compilación que Arturo García Hernández sig-

nificativamente ha titulado *No han matado a Tongolele*.

Aspecto número uno: el arte de Yolanda Montez, *Tongolele*, surge y se impone también por su personal fuerza de voluntad. Esto es necesario subrayarlo porque al observar su exotismo, las cualidades físicas impresionantes de las que es poseedora y, muy importante, el medio comercial y popular en el que surge y se desenvuelve, tiende el espectador, el observador, el analista a considerar que son estos factores y circunstancias *más bien externos* los que producirían y encauzarían el éxito y la preponderancia artística de Tongolele. Pero no son elementos únicos, y yo los colocaría en igualdad de circunstancias con esa conciencia de *artisticidad* que la enorme Tongolele hizo valer desde muy joven. Sí: se hallaba consciente del tipo de ofrecimiento dancístico que ponía a consideración de empresarios y del *apreciable* (en todos los sentidos) público. Tengo para mí que el conocimiento pleno, profundo, de las habilidades de su propio cuerpo (no sólo de sus evidentes armonías y proporciones) la llevaron a ir perfeccionando los ámbitos de elasticidad y forma que, en la aplicación del movimiento y del ritmo, la hicieron famosa. Llevar estos ejercicios hasta sus últimas consecuencias, estas que en el arte de la danza se denominan "rutinas", hasta el virtuosismo, significa que el protagonista del fenómeno va a elaborar, por así decirlo, a manipular las propiedades intrínsecas de un cuerpo mediante el tratamiento de procedimientos y formas (ahora le llaman procesamiento) que darán como resultado un lapso, presentación u obra artística. Todo este proceso implica, naturalmente, autoconocimiento y autodisciplina: voluntad de ser.

La seguridad y, podríamos afirmar, el vigor con los que Tongolele penetra en un

mundo cultural que requiere de iguales aventuras, esfuerzos y realizaciones que el arte "culto" o erudito, habrán de señalarla como creadora, y de las fuertes, y no sólo como ejecutante o intérprete. Durante alguna de mis propias entrevistas de investigación a Tongolele (este tema, en algunas de sus páginas, lo incluye Arturo García Hernández) ella explicaba cómo, mediante una especie de clave secreta rítmica en contubernio con el tierno e inolvidable Joaquín, su bongocero y marido, se iban definiendo los trazos coreográficos durante cada sesión. Es decir, existía una estructura coreográfica prevista, la cual se iría desenvolviendo por medio de señales sonoras (el tam tam del bongó) y existirían también huecos o lapsos de improvisación, llamémosla vibrátil, o bien momentos en que la danza consistiría en darle una fecunda libertad a los brazos, el torso, la cadera, las piernas. Tongolele siempre ha estado consciente de la forma y de la geometría que asume su irrupción en el espacio, de la misma manera que, como le cuenta a García Hernández, desde muy pequeña tuvo la sensación de que sus "danzas", aun en pleno resurgimiento de "lo ancestral", de lo primitivo, serían algún día exhibidas frente al público.

Aspecto número dos: la gloria y la fama de Yolanda Montez, *Tongolele*, se debe a su arte. No sólo por descubrimiento profesional sino por convicción existencial yo sé que es la obra, la realización la que "coloca" a la gente del arte en su justa dimensión, en su proceso social dentro de las preferencias del público, de los críticos, de los teóricos y empresarios, de las expresiones culturales e institucionales. He podido corroborar con admiración que esa misma, singular finura, esa mesurada expresividad y la indiscutible fortaleza de Tongolele en su vida privada han representado constantes también en su vida profesional y artística. La seguridad y el aplomo —a veces confundidos con una atractivísima, fiera seriedad— de Yolanda son auténticos factores de vínculo con la realidad, puesto que se manifiestan en todos los ámbitos de su existencia. El rompimiento de los esquemas y las trabas sociales; la impresionante atracción que ejercen su cuerpo, sus movimientos



y las enormes responsabilidades de las artistas farandulascas de la época: trabajar en el teatro de revista (Folies, Margo), salir corriendo al cabaret (Waikiki, por ejemplo) y casi no dormir para filmar alguna película muy temprano.

Arturo García Hernández nos entrega una semblanza completa en su *No han matado a Tongolele*. Nadie, nunca podrá "matar" o extinguir la importante figura de Tongolele en este territorio que llamamos cultura popular mexicana de los cuarentas a los noventas. García Hernández se ha hecho acreedor al reconocimiento de un libro que es simultáneamente ágil periodismo y fuente testimonial. Un libro que ha sabido equilibrar el dato investigado con el comentario atinado. ♦

en el escenario, el estudio, el espacio cabaretero, etcétera; la avidez de los jóvenes actuales por conocer, ver, tocar, admirar a Tongolele (y podríamos incluir en esta lista de circunstancias excepcionales la reciente aparición del libro de Arturo García Hernández) no se han hecho realidad artificialmente: nadie induce de manera artificial a que reflexionemos en torno al fenómeno Tongolele; nada sino ella y su arte obligan a tirios y troyanos, históricamente —como lo comprueba la ágil compilación hilada de García Hernández— a emitir un juicio de valor —asustados, algunos; entusiasmados, los más— en torno a esta artista que es, asimismo, un bello, único ejemplar de eso que por humana comodidad llamamos creación.

Arturo García Hernández ha ordenado los materiales en orden cronológico, intercalado los reportajes y entrevistas y, por último, incluido sus propias reflexiones en torno al fenómeno Tongolele. Descubrimos de dónde salió ese nombre pegajoso y certero. Nos sorprenden fotos y aspectos desconocidos (como la toma con los revolucionarios de Fidel Castro en La Habana, en donde se presentaba Tongolele justo el 1° de enero de 1959) y las secuencias enteras de las reaccionarias "reacciones" de iglesias e instituciones ante las presentaciones de

la exótica bailarina. Entendemos la vocación de trabajo y de desplazamiento de Yolanda (Finlandia igual que Chile)

Arturo García Hernández: *No han matado a Tongolele*, prólogo de Carlos Monsiváis, La Jor-nada Ediciones, México, 1998. 205 pp.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Número extraordinario II 1998

Mujeres: asunto ancestral, ideas nuevas

- ♦ Literatura y género ♦ El eterno femenino como oferta y demanda ♦ Género, una dimensión de la desigualdad social ♦ Representaciones de la mujer en la ficción fantástica ♦ El trabajo femenino informal ♦ Asimetrías socioeconómicas entre hombres y mujeres ♦ Mujeres compositoras
- ♦ Violencia contra las mujeres
- ♦ Poemas de Blanca Luz Pulido y Ana Belén López
- ♦ Farsa en una escena de Héctor Mendoza
- ♦ Ilustran: Acéves Navarro, García Estrada, Quintanilla, Rippey, Sauret, Venegas y otros

REVISTA
DE LA
UNIVERSIDAD
DE
MEXICO

U

IGNACIO CHAVEZ
HOMERO ARIDJIS

DIALOGO CON
FRANÇOISE
PERUS

MIJAIL
OMELIANOVSKI
LA PARTICULA
ELEMENTAL
DE LA MATERIA
Y EL UNIVERSO

BEATRIZ DAVILA

BOGDAN
GIERACZYNSKI:

SOBRE
GROTOWSKI

CARLOS
ILLESCAS

BARBARA
JACOBS

A. MILLAN
OROZCO
LA GRAMATICA
DE LA
ARITMETICA



PANÓPTICO

ESA OTRA VOZ

Rosa Beltrán



De mis experiencias memorables en la infancia recuerdo la de entender y no entender lo que otros decían. Esa confusión de las palabras que a veces significaban algo muy distinto de lo que pretendían en boca de los adultos me dejaba perpleja. Pasé muchos años imaginando qué significarían algunas expresiones que estaban más allá de mi entendimiento. Cuando alguien decía "es una mujer de cascos ligeros" yo imaginaba una señora caminando sobre cascos de refrescos. "La negra noche tendió su manto" decía mi papá al apagar la luz del cuarto donde dormíamos mi hermana y yo y entonces imaginaba a la noche sacudiendo una cobija para taparse. En misa todo era peor. Cuando en el Salve los fieles decían a la Virgen "aquí suspiramos, gimiendo y llorando en este valle de lágrimas", yo pensaba que en un lugar no distante había gente dedicada a gemir y llorar sobre un lago que pronto se ensancharía como el Lago de Texcoco. ¿Por qué le importaría esto a la Virgen?, pensaba. Y por qué los adultos la informarían de esa catástrofe. Para mí los adultos eran capaces de hacer cosas extrañas, había que tener cuidado con ellos. Desde chica, me volví cauta con el lenguaje. Desde muy chica supe que en las palabras había gato encerrado.

La infancia es una torre de Babel pero es también el camino más próximo a la metáfora. En otro ensayo dije que en la ceguera de nuestras primeras lecturas hay implícita una forma de iluminación, y lo sostengo. Que "los límites que tan rígidamente imponemos al signi-

◀ John William Waterhouse, *Penélope y los pretendientes*, 1912 ©.

Pág. 115. Portada de la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXX, núm. 11, julio de 1976.

ficado de una obra nos hacen perdernos del falso pero insustituible deslumbramiento de la primera experiencia, de ese momento adánico en que la palabra es un talismán y el mundo un recipiente donde caben todas nuestras fantasías". Entender el significado del diccionario fue para mí la forma de arribar a la madurez, afirmé entonces, y lo sigo afirmando hoy. Y aunque leer es también un paulatino proceso de aprender a llamar al pan, pan y al vino, vino, algunas veces veo la conquista de esa cima como un edén perdido. Un edén que se recupera, sin embargo, cuando accedemos a la poesía.

Alfonso Reyes no pensaba de forma distinta. Porque para él la palabra adquiere su máxima dimensión en la poesía, y la poesía "es el baile del habla", según nos dice.

Multifacética, misteriosa, iconoclasta. Inclasificable. Inaprensible, por encima de todo, así es la palabra poética. Como la vida. Reacia a tener un solo sentido, a andar por un solo camino, porque a cada minuto éste cambia y se escapa. "Si ya la vida es cosa que huye", dice Reyes, "la poesía leve y alada es más inasible", pues es espíritu y es soplo. La palabra poética es todo lo que querramos que sea, es remedio y es veneno. *Poesis*: creación. Es todo menos lenguaje fijado. "Sea, pues, bienvenido el desajuste", dice Reyes, "ese desajuste al cual debemos la poesía".

Por lo tanto, "adiós formas fijas, adiós al engorro de que tal o cual locución extraña no puede decirse en nuestra lengua, adiós a los letrados que en su anhelo de fijar las formas, matan el lenguaje". Sí: eso lo dijo Reyes siendo él tan letrado. Y añadió: "En la pronunciación vulgar descubro los movimientos del lenguaje, vivo, y en cada dislate [...] persigo lo que podrá ser nuestra lengua culta del porvenir" (*Curiosidades de coleccionista*).

Esa es mi primera contradecларación al mundo. El lenguaje es una criatura libre, viva, y va adonde quiere. Dice lo que quiere, habla como quiere. Y yo quiero asir al lenguaje para hablar de lo que ocurre o se oculta, de lo que existe o aún no ha nacido. El principio número uno de lo que escribo, piensa siempre: quiero asir al lenguaje sin apresarlo, dejándolo correr libre y ligero. Dejarlo habitar un espacio que muchas veces no es sólo el espacio de la lengua. También lo es del idioma. El espacio del lenguaje oral tan vasto y tan cambiante. Tan dispuesto a brincar siempre como una astuta liebre y a invadir el terreno en el que vas pasando por donde menos lo esperas. Por muchas razones, a veces me interesa que el lenguaje suene como suena aquí. Es decir, en el territorio inmenso de la lengua española pero al mismo tiempo en la específica región que habito, que habitamos, y que enriquece la lengua porque dota de una carga única a lo dicho por estas latitudes.

II

En un acto descolonizador *a priori*, es decir, antes de que la palabra *descolonizar* se usara como moneda de cambio de todos los días, Alfonso Reyes aplaudió la actitud y la literatura de Juan Ruiz de Alarcón. "Alarcón... poseía el secreto de oponerse sin choque, de desviarse sin arrancarse y de negar sin ofender, que expresaba con su don humorístico" o con "una acción divertida mucho más que [con] una prédica moral". Alarcón "pone en solfa toda la ampulosidad del honor y el valor y con sencillez da ejemplo de una virtud, un temple, una filosofía y de una capacidad de traspasar las nieblas de lo convencional" (ver "Letras de la Nueva España" y "Visión de Anáhuac").

Y para librarse de las ataduras coloniales en la forma y usos de la lengua, Reyes apuntó que era indispensable acentuar o superar algunas características que como mexicanos nos identifican, sobre todo después del primer paso, el que más cuesta. Según sugiere Reyes, Alarcón lo que hizo para empezar fue “romper” las “malezas de prejuicios” después, “superar la *capitis diminutio* de ser un colonial” y, simultáneamente, superar la identidad de “criollo señorial, parsimonioso a lo provinciano y no habituado a la arisca realidad”.

Cualquiera diría que lo que quería Juan Ruiz y lo que aplaudía en él Alfonso Reyes está superadísimo. Que la dependencia cultural y política, que el prejuicio de la mentalidad colonial se quedó muy atrás con la literatura del boom y con la herencia de la literatura de José Agustín y el lenguaje de la onda. Que con Jorge Ibargüengoitia aprendimos a reírnos de nosotros mismos. Y que aprendimos a buscar otras estructuras para hablar de otras identidades a través de los recursos del cine adaptados a la literatura, de Manuel Puig a Luis Zapata y *El vampiro de la colonia Roma*.

Cualquiera creería, también, que las líneas iniciales de *El libro vacío*, de Josefina Vicens, hablan sólo de la lucha de José García contra la imposibilidad de escribir y no que es el lenguaje travestido de la mayor parte de nuestras autoras, salvo excepciones, hasta la segunda mitad del siglo xx, el que habla por boca de su personaje:

“Escribir me está vedado, y sin embargo lo necesito más que cualquier otra cosa en el mundo.”

Ésta podría ser la voz de Nellie Campobello, escritora mexicana y única mujer cronista de la Revolución Mexicana, quien enfrentó un constante silenciamiento y quien vivió re-

legada y al margen del reconocimiento literario de sus pares masculinos. Nellie vive hoy el fenómeno de morir y revivir en cada generación de lectoras que trata de insuflarle, de una vez por todas, vida.

Pero podría ser también la voz de Rosario Castellanos, quien experimentó discriminación y menosprecio de su entorno literario por ser mujer y escritora. Y por plantarse así, como mujer y escritora. Más aún, por denunciar el sitio subordinado de las mujeres en la sociedad mexicana. Por atreverse a hablar del cuerpo, su cuerpo, de la sexualidad, su sexualidad, del amor no correspondido, el suyo. Es decir, de temas tabú en los años cincuenta. Por ello, autores como José Joaquín Blanco y otros calificaron las *Cartas a Ricardo* como “plañideras”. Rosario es autora de “Lamentación de Dido”, uno de los poemas más grandes de nuestra lengua, que sin embargo no mereció el elogio de los poetas consagrados.

Pero la voz de José García podría ser también la voz de Margarita Dalton, escritora mexicana a quien el marido le aventó la máquina de escribir por la ventana en un acto de gran hostilidad contra su deseo de dedicarse a la escritura.

O la de Enriqueta Ochoa, quien escondía sus escritos enterrándolos en el jardín de su casa para protegerlos de la desaprobación de su marido y evitar que él los rompiera.

O la de Hilma Contreras, escritora dominicana que se vestía de hombre en pleno siglo xx y guardó por años sus escritos en la gaveta número cuatro de su escritorio.

Leer implica un acto travestista. Nunca al leer *El Quijote* he sido Aldonza Lorenzo lo mismo que nunca al leer *Metamorfosis* he sido alguna de las hermanas insidiosas. Yo soy la criatura que tras una noche de sueños intran-



Josefina Vicens, *El libro vacío, Los años falsos*, Tránsito, España, 2023.

quilos ya vuelta escarabajo sólo piensa en llegar al trabajo y seguir la vida de todos los días.

Josefina Vicens se vestía de torero, y lo disfrutaba muchísimo. Disfrutaba mostrar esa foto y ver la perplejidad del sujeto sorprendido.

III

Me interesa la Historia con altas y con minúsculas, me interesa el chiste, el chisme, la historia oral. Me interesan los cuentos en sus dos acepciones: de cotilleo o de anécdota. Me interesan los mitos que son una forma elaborada del cuento.

Hay cuentos que nos hemos contado entre todos. Y este asunto, el hecho de que por toda la Tierra se hayan esparcido distintas versiones y una serie de valores contenidos en los cuentos, a Reyes lo intrigaba. ¿Por qué debemos ser escépticos? Reyes cita la fábula de la lechera por la cual todos sabemos que no hay que pecar de optimistas de antemano, y al citar el estudio de Max Müller sobre la emigra-

ción de las fábulas, Reyes también habla de ese chiste generalizado que dicta que quien no se casa, se arrepentirá de vivir soltero, y el que se casa, de vivir casado. "Esto no tiene que ver con la cultura griega", decía Reyes, y sin embargo, añade, "ese chiste lo decía ya Sócrates según testimonio de Diógenes Laercio". La humanidad convive y se mezcla hace muchos siglos a través de sus fábulas. Y Reyes fue, sobre todo, un fabulador y un recolector de fábulas.

Tal vez sea él mismo el más grande fabulador de la primera mitad del siglo XX en México. Su fábula más grande y exquisita fue la que hizo jugando y mezclando todo el conocimiento que tuvo a mano: de la cultura helénica a los enciclopedistas y de ahí a la modernidad. Como una Wikipedia precoz, un buscador de Google mucho antes de que soñáramos que esto existiría y que el conocimiento cruzado sería la nueva y futura forma de escribir, Reyes fue de la alta cultura a

"ese género deleitoso... que tan bien retrata la palpitante e interesantísima vida cotidiana... género que apenas requiere un poco de buen humor para apuntar todos los días las insignificancias que inventamos", como escribe en "Horas áticas de la ciudad".

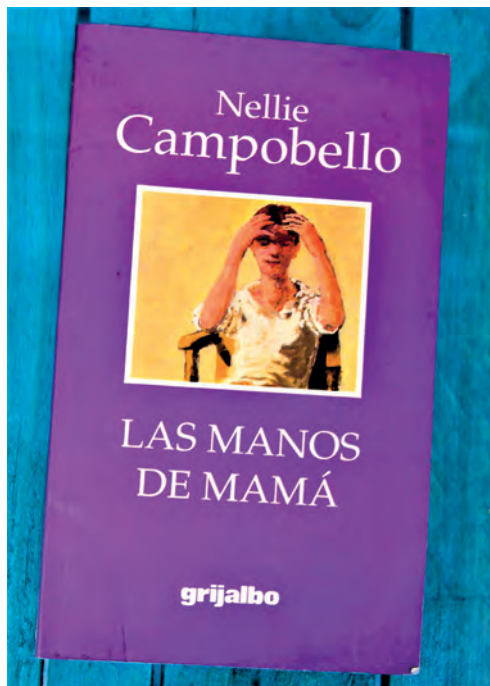
La espléndida antología de Alfonso Reyes preparada y prologada por Jesús Silva-Herzog Márquez y titulada de forma insuperable *La cosa boba*, es un homenaje a la "prosa distraída" de Reyes, que Jesús considera "la expresión más acabada del genio literario de Alfonso Reyes". Y tiene razón.

¿De qué no escribió Reyes? Escribió de la sonrisa, del correo, del caos doméstico, de los cuadernos de notas, de la piel, de las bomboneras, de la champaña, de los momentos Kodak, de la "comititis" (es decir, de ese afán de

de querer referirlo todo a comités), de los objetos moscas (esos que se nos pegan sin que lo querramos), de la basura.

Los Caballeros de la Basura, escoba en ristre, desfilan al son de una campanita, como el Viático en España, acompañando ese monumento, ese carro alegórico donde van juntando los desperdicios de la ciudad. [...] Por la basura se deshace el mundo y se vuelve a hacer. La inmensa Penélope teje y desteje su velo de átomos, polvo de la Creación.

Reyes escribió sobre Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. Y terminó de preparar la compilación de la obra de Sor Juana (que empezó Nervo) ¿qué habría pensado del estallido actual de la gran literatura escrita por mujeres?



Nellie Campobello, *Las manos de mamá*, Grijalbo, México, 1997.

IV

Me interesa escribir la historia del poder. Y para conocerlo, es necesario acudir siempre a la historia de la literatura y al lenguaje.

Mary Beard, en su libro *Mujeres y poder. Un manifiesto* habla de esa herencia occidental que supone que el discurso público pertenece exclusivamente a los hombres y fuera de este campo lo que existe es mala oratoria (o mala literatura), como añade Rosa Lyn Martínez. En literatura, las mujeres se pueden quejar si

ellas y como todas son así sin excepción son también fácilmente clasificables y por tanto, controlables.

Los procesos de escolarización de las mujeres, que se vuelven más generales a partir del siglo XIX en Europa y América Latina, producen en literatura una escalada de epítetos e imágenes que hablan del terror de los hombres ante este fenómeno; así, las mujeres escolarizadas en literatura eran masculinizadas, deserotizadas, mandonas, viriles, bigotonas.

Me interesa escribir la historia del poder. Y para conocerlo, es necesario acudir siempre a la historia de la literatura y al lenguaje.

están desfallecientes. Es decir, si están siendo torturadas, a punto de morir o muertas, incluso, pueden hablar. Desde el más allá pueden hablar. Pero en la gran mayoría de ejemplos literarios las mujeres están obligadas a callar. Y las que no se callan, las callan. De manera ejemplar, Beard cita el caso de Telémaco, mandando callar a su madre, Penélope.

Para tener un breve panorama del ejercicio del poder que se ha infligido a través de la representación, bástenos por hoy acudir a los refranes, esos pequeños agujeros negros que condensan la potencia de un ideario que ha operado por siglos.

He aquí unas joyas recogidas de la biblioteca Cervantes. Procedamos a su definición. Para empezar, todas las mujeres son parlanchinas:

"Ni al perro que mear ni a la mujer que hablar, nunca les ha de faltar."

"La cabra, donde nace, la oveja, donde pase, y la mujer, donde hable."

"Truchas y mujeres, por la boca se pierden."

Las mujeres son también celosas, avarientas, caprichosas, melindrosas, mudables todas

Si tenían autoridad, no tenían juventud. Si tenían inteligencia, carecían de sentido del humor. Si una mujer es convencional, es tonta, pero si es controvertida, es estúpida: no tiene sentido común. Tarada, insensata, impertinente, puta. No es lo que una mujer diga lo que provoca el insulto, sino el hecho de que diga lo que está diciendo. Que no se calle. En muchos países y muchos ámbitos ésta sigue siendo la norma. Ya sabemos hasta dónde ha escalado el enojo fuera de los libros, en la vida.

Pero una cosa es matarlas en la realidad y otra distinta en la ficción.

En literatura, la cuestión hasta hace poco era menos truculenta, más sencilla. Para callar a una mujer bastaba con enamorarla, con convertirla en la Amada inmóvil. En el objeto de deseo. "Me gustas cuando callas porque estás como ausente." Hoy varios memes del movimiento #MeToo dicen "Neruda: cállate tú". Pero estar calladita era apetecible, era sexy. Calladita y ronroneando como gato manso. Calladita y cosiendo o bordando, como en las pinturas del XIX, y esperando al marido, como en

los cromos y anuncios de los años 50 del siglo xx. Calladita y a la escucha, *La prudencia en la mujer*. Calladita y a la espera, con todo limpio y en orden, *El ángel del hogar*. Calladita te ves más bonita.

"Donde hay barbas, callen faldas." Zas.

Además de parlanchinas en el imaginario global, las mujeres son chismosas.

"Nunca hombre sabio y discreto revela a la mujer un secreto."

"Secreto confiado a mujer, por muchos se ha de saber."

Pero si tienen algo que decir, generalmente será una tontería: "Mujer, en opinión tiene mal son".

Y encima de todo, son mentirosas. "La mujer y la mentira nacieron el mismo día."

"La mujer, como el vino, engañan al más fino."

Y no hay manera de responder al ideal, porque en términos generales lo que es impertinente es el hecho mismo de ser mujer: "La mujer, si gorda, es boba; si flaca, bellaca".

Pero si una mujer logra descollar, es causa de absoluta sospecha: "Cuando la mujer es famosa, casi siempre lo es por mala cosa."

Cómo no se iba a extender la idea de que había que mantenerlas a raya, sometidas y sojuzgadas, y cuando esto no fue ya posible, cómo no iba a escalar la apabullante y generalizada violencia hacia las mujeres que empezaron a ocupar los cargos convencionalmente ocupados por los hombres. Con este imaginario tadelando el inconsciente de generaciones por años, ¿cómo se podía tener una experiencia desprejuiciada, directa de las identidades posibles, diferenciadas, y de las relaciones entre los sexos?

"¿En qué se parecen la mula y la mujer? En que una buena paliza las hace obedecer."

"Con la mujer, ojo alerta, mientras no la vienes muerta."

Una de las lecciones más arduas para las propias mujeres fue entender que un nuevo imaginario se elabora hoy con las muchas y diferentes voces que ellas construyen. Que volver al asunto de la masa indiferenciada es estar en el centro del problema, seguir el juego del poder vicario. Que decir mujer es decir muy poco. No es lo mismo ser una mujer que pudo acceder a la universidad, que ser una mujer que se gana la vida vendiendo lo que puede para mantener a varios hijos, que ser una madre buscadora, o ser una niña de la sierra de Guerrero o de Oaxaca, donde se vende a las niñas y si no tienen estudios, valen más, pero si tienen estudios, valen menos. Por eso y por otras razones, la educación en las mujeres es un caso de vida o muerte. La construcción de otro imaginario donde la herencia patriarcal sea apenas el punto de partida para hacer una contradecación al mundo es, diría yo, indispensable y urgente. Hay que acercarse a las autoras sin caer en la simplicidad de siglos que han querido reducirlas a una masa anónima. Menciono algunas de las autoras del norte a las que hay que acudir: Nellie Campbell, Minerva Margarita Villarreal, Patricia Laurent Kullick, Ana Laura Santamarina, María de Alba Levy, Gabriela Riveros, Orfa Alarcón, Cristina Rivera Garza.

Como si fueran esos paquetes que vienen del gabacho y dicen "handle with care" así hay que acercarse a ellas. Se los digo desde ahora: parecen mansas, no lo son. Cuidado: en sus palabras hay gato encerrado. **U**

Conferencia pronunciada en la entrega del Premio Internacional Nuevo León Alfonso Reyes 2024.

EL TIEMPO Y LOS PLANETAS

Martín Solares

Vamos a partir de una pregunta que todo narrador de ficciones, si tiene alguna sensibilidad, se ha planteado al menos una vez: ¿hay un tiempo verbal que sea más adecuado que otros para escribir ficciones literarias, sean novelas o cuentos?

Si el cuento cuenta cómo nos cayó un relámpago, y la novela cómo se atravesó un ciclón, se diría que hay que usar el tiempo pasado y sanseacabó. Pero la ficción literaria es mucho más elaborada que eso: requiere que combinemos lo mejor de esos mundos posibles que son los tiempos verbales, los planetas simultáneos.

Quien asegura que el pasado es el tiempo verbal más recomendable para construir ficciones, debería recordar que en presente se han escrito pasajes de algunas obras maestras contemporáneas, incluso algunas que pretenden contar la muerte del narrador en tiempo real (baste citar los capítulos en primera persona de *La muerte de Artemio Cruz*). Gracias a la invención del monólogo interior, algunos narradores han optado por trasladar el peso entero de sus creaciones de la memoria a la percepción, y en lugar de mostrarnos un personaje que cuenta lo que recuerda o escribe sus memorias, nos sumergen en una conciencia que percibe el mundo en que vive, el mundo en que se desarrolla su historia; una conciencia que en lugar de contar lo que ya ocurrió, trata de mostrarnos los hechos a medida que ocurren. La extraordinaria *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino, está contada así.

Nigel Hoare, representación artística de una luna amarilla sobre una superficie rocosa, 2014. Unsplash ©. ▶



Una de las misiones imposibles para un narrador de ficciones consiste en tratar de contar una historia usando exclusivamente el tiempo futuro.

Pero si este recurso contribuye a crear la sensación de que percibimos la historia en el instante mismo en que sucede, si bien nos hace creer que el autor logró liberarse del filtro del estilo, el presente no es el tiempo más apto para contar ciertos hechos o situaciones, en la medida en que infla y expande detalles o sensaciones que sería mejor resumir, a fin de no entorpecer la fluidez de la historia, y permitirle que se mueva a mayor velocidad. A veces el presente también otorga una nitidez peculiar a elementos que sería mejor presentar como inciertos, a veces presta excesiva atención a detalles sin relevancia, cuando es la ambigüedad o la certeza lo que buscamos.

Escribe Gérard Genette que una de las misiones imposibles para un narrador de ficciones consiste en tratar de contar una historia usando exclusivamente el tiempo futuro. Pero hay quién lo logra, al menos parcialmente. Pensemos en el final de *El halcón maltés* (1930), cuando el detective Sam Spade le augura a Brigid que vivirán un romance durante cierto tiempo y después ella decidirá matarlo a él también e irse a otra ciudad. Este recurso, que ocurre en el punto más alto de ciertas ficciones, puede verse en una serie de selectas novelas policiacas, cuyo remate desborda las líneas finales del libro y nos obliga a imaginar el destino de esos personajes muchos años después.

Dos tiempos verbales que parecen servir como el *clutch* de las velocidades son el copretérito y el pospretérito. Basta examinar al azar cualquier relato de ficción para comprobar cuán útiles son, cuánto nos ayudan a crear las narraciones. Para ilustrar mejor qué le apor-

tan a la construcción de ficciones pensemos en la siguiente frase de Yehuda Amichai en su poema “Tarde de una alegría serena”:¹

Estoy parado en el lugar donde una vez amé.
Llueve.
La lluvia es mi casa.

Si te fijas bien no todo está en presente: a mitad de la primera frase hay un rizoma que se desprende, se sumerge en los recuerdos y usa el pasado, como si para mejor sumergirnos en el planeta del pasado debiéramos emplear el pretérito, sus acciones que parecen concluir con la fuerza de un machetazo. Traducida al pasado, esa frase dejaría de lado algunos recursos y retomaría otros:

*Estuve parado en el lugar donde una vez amé.
Llovió. La lluvia era mi casa.*

Ahora tiene sabor a informe preciso pero sin gracia de lo que ya ocurrió. Como si el narrador fuera un observador de sus propias catástrofes: un antropólogo o un robot insensible al cual no le afectarían los descabros amorosos. Si trasladamos todo, incluso el rizoma, al tiempo futuro, la frase empeora:

Estaré parado en el lugar donde una vez amaré. Lloverá. La lluvia será mi casa.

Aunque la primera frase suena ridícula de tan artificial y elaborada —nadie habla así, vaya, excepto en las malas ficciones— y a pesar de que ese “lloverá” tiene algo de tiránico y absurdo, debemos aceptar que la tercera par-

¹ En Yehuda Amichai, *Mira, tuvimos más que la vida (nuevos poemas escogidos)*; selección, traducción y prólogo de Claudia Kerik, Elefanta Editorial, México, 2019, p. 118.

te tiene lo suyo: sin proponérselo hemos creado un poema instantáneo. Ese "La lluvia será mi casa" puede funcionar como título de una novela, o mejor aún, de una película cursi.

Traducir este poema al presente compuesto lo vuelve pomposo y petulante. ¿Quién podría decir o escribir: "He estado parado en el lugar donde una vez he amado. Ha llovido. La lluvia ha sido mi casa". Suena a mala traducción del francés, o peor aún: a político posando ante la posteridad, construyendo el propio personaje o la propia leyenda: "Como diputado plurinominal por este distrito he venido a Comala porque me han dicho que acá ha vivido mi padre, un tal Pedro Páramo, terrateniente y usufructuario de personas y casas. Me lo ha dicho mi madre, senadora por el par-

tido oficial, y yo le he prometido cumplir con mis obligaciones y acatar la Constitución". No en balde podemos encontrar pasajes así en las falsas memorias que el sublime general de división José Guadalupe Arroyo usó al comienzo de *Los relámpagos de agosto* (1964).

Dejo a la imaginación del lector los resultados del mismo ejercicio con el pasado y el futuro compuesto, a fin de demostrar que algunos tiempos no funcionan del todo para contar ciertas situaciones. Lejos de transmitir la sensación original, transforman el relato en algo exquisito, remoto y demasiado elaborado para lo que pretendía esta frase de Amijai ("Había estado parado..."). Concentrémonos mejor en las posibilidades del copretérito:



Gabriel, persona sosteniendo paraguas bajo la lluvia, 2017. Unsplash ©.

Estaba parado en el lugar donde una vez amó,

Ahora, para terminar, seamos implacables y llevemos a copretérito todo, incluso el rizo-
ma, elaborando un poco de ser necesario:

*Estaba parado en el lugar donde amaba. Llo-
vía. La lluvia era su casa.*

¿Ves como esto nos obliga a quitar unas cuantas palabras y a adecuar la frase a las posibilidades del tiempo verbal que elegimos? Esto último ya está más cerca de la ficción: a diferencia de los rebuscados tiempos verbales que hemos usado en los párrafos anteriores, este tiempo nos resulta más natural y mientras pretende contar lo que ya ocurrió con toda sinceridad, no disgusta a nuestra sensibilidad, sino que nos predispone a aceptar lo que cuenta: nos ayuda a bajar la guardia ante las intenciones del narrador, a confiar en él y a creer en su historia. Un último esfuerzo y pensemos la frase en pospretérito:

Estaría parado en el lugar donde una vez amó.

Lo cual nos recuerda al famoso “¿Encontraría a la maga?” con que Cortázar abre *Rayuela*. Pero sigamos:

Llovería. La lluvia sería su casa.

Si movidos por el afán de ser coherentes tradujéramos todo a pospretérito, el resultado nos demostraría que hemos ido demasiado lejos:

Estaría parado en el lugar donde una vez amaría. Llovería. La lluvia sería su casa.

Aunque faltan otros tiempos verbales (el radical imperativo, los elegantes giros del pasado y el futuro compuestos, el engañoso subjuntivo), hemos visto que la literatura de ficción no se escribe con fórmulas: ninguno de los tiempos anteriores basta, por sí solo, para contar todas las historias del mundo, las que han sido y las que serán. Si aspiramos a que nuestras palabras se recuerden, cada palabra y cada verbo utilizado debe resonar en el corazón del lector. Somos los extraños intérpretes de una melodía hecha de tiempo.

Elegir el tiempo, o los tiempos más adecuados para contar mejor, para conmover más, para aumentar la confianza del lector en nosotros es uno de los retos, una de las obligaciones y, sin duda, uno de los placeres del narrador de ficción.

Si se usa el tiempo adecuado en una ficción literaria, el narrador y el lector pueden evitar con una frase muchos meses de trabajos forzados, hacer que un breve encuentro con la mujer amada dure cien años, presentar salidas fastuosas aunque imaginarias al peor encierro posible, sintetizar con un párrafo muchos instantes tediosos, y recordarnos que vivimos en distintos planetas a la vez: lo que fue, lo que será, lo que es, lo que puede ser, lo que deseáramos que fuese, lo que añorábamos, lo que deseamos con tanto fervor. Cada tiempo verbal crea su propio planeta, que construye y gira alrededor de la historia y el tiempo principal. Multiplicar al lector y convertirlo en muchos seres simultáneos es una de las maneras que tiene la ficción para ayudarnos a recobrar nuestra fe en lo extraordinario y sin duda constituye uno de los grandes poderes de la literatura. **U**

AFROAMERICANOS EN LA CDMX: LA OTRA CARA DE LA GENTRIFICACIÓN GRINGA

Erick Baena Crespo

Una niña de piel morena y cabello rizado camina tambaleante por el pasillo de Blaxicocina. Con apenas dos o tres años de edad, su vocabulario entrelaza con total naturalidad palabras en inglés y español. Su madre, de piel clara, largas trenzas y sonrisa permanente, vigila los movimientos de la niña, hija de padre afroamericano y madre mexicana.

—¡Hola! —la niña saluda en español a Tiara Darnell, una mujer afroamericana de 35 años, alta, que viste un delantal largo y negro. Es la dueña y fundadora del lugar, el primer restaurante de *soul food* en la Ciudad de México.

—Hi! —le responde Tiara, en inglés.

Blaxicocina se ubica en las calles de Caleta y Mitla, en la colonia Narvarte Poniente. Abrió sus puertas a principios de 2023 y, desde entonces, es un punto de encuentro de la comunidad afroamericana. Tiara gestiona el restaurante con la ayuda de un equipo de meseros y cocineros mexicanos. Además, desempeña múltiples roles: es mesera, anfitriona y animadora. Hoy su rutina se ha visto alterada por una entrevista para un programa de televisión pública. Afuera, el equipo de producción monta las luces y cámaras, registrando cada rincón del lugar.

La decoración de Blaxicocina es una declaración de principios: sobre el pretil de una ventana destaca una versión especial del juego Monopoly, llamada "Ebonyopoly. Reconstruction edition". La portada de la caja está

Restaurante Blaxicocina. Fotografía de Erick Baena Crespo, 2024. ►



ilustrada con la fotografía de una familia aristócrata afroamericana, elegantemente vestida con atuendos del siglo XIX. Cerca de la entrada del local, una playera empotrada en la pared atrae la atención por su original estampado: el rostro del rapero Snoop Dogg incrustado sobre el cuerpo de san Judas Tadeo. La emblemática bandera del Distrito de Columbia, en Washington, la ciudad natal de Tiara, adorna la pared frontal.

Un grupo de extranjeros y mexicanos se levanta a bailar la música de Kumbia Boruka. Esta noche Joyce Musicolor domina la cabina del DJ con su mezcla de ritmos tropicales. Afuera, justo en la intersección de Mitla y Calta, sobre la pared curva que se ha usado como

lienzo, un mural con motivos prehispánicos celebra la riqueza de la cultura afrodescendiente. En estas calles aún no aparecen las pintas con leyendas del tipo “Gringo Go Home”. Todo lo contrario: se respira un ambiente de camaradería entre nacionales y extranjeros.

—¿Tú también eres periodista? —me pregunta Tiara, con una sonrisa en el rostro. Aún le resulta un tanto inusual la atención de los medios.

Entre 1821 y 1865, alrededor de cuatro mil esclavos afroamericanos cruzaron el río Bravo en busca de refugio en México.¹ Dos siglos después, ante el ascenso del supremacismo blanco, especialmente con la llegada de Donald Trump al poder en 2016, los afroamericanos han vuelto a migrar hacia el sur. Jené Etheridge es una de ellos. Su madre es originaria de Iztapalapa, desde donde emigró a los Estados Unidos hace tres décadas. Uno de los recuerdos más vívidos de la infancia de Jené, que transcurrió en Portland, Oregon, es el de su madre cantándole “Las mañanitas”. Cree que eso pudo haber influido en su pasión por la música. Jené comienza a hablar en inglés cada vez que intenta expresar algo en español, la lengua que le enseñó su madre, pero cuyas palabras muchas veces se le escapan. Llegó a México durante la pandemia, a principios de 2021, buscando reconectar con su cultura y mejorar su español. “Planeaba quedarme seis meses, pero ya han pasado tres años y medio”, cuenta.

En Estados Unidos, donde la competencia es feroz, le resultó más difícil destacar como DJ: “Allá, el mercado está saturado”. En Méxi-



Restaurante Blaxiococina. Fotografía de Erick Baena Crespo, 2024.

¹ De acuerdo con María Camila Díaz Casas, investigadora del Centro de Estudios Afrodescendientes de la Universidad Javeriana en Bogotá, Colombia.

En Estados Unidos, donde la competencia es feroz, le resultó más difícil destacar como DJ: "Allá, el mercado está saturado".

co, los géneros que toca —como *afrobeat*, *hip hop* y *dancehall*— tienen una recepción más entusiasta.

A pesar de las diferencias culturales, Jené ha sido bien recibida por los mexicanos. "Me encanta que la gente sea mucho más amigable. En Nueva York, nadie se saluda en la calle. Aquí, todos te dicen buenos días." Sin embargo, ha sido testigo del trato que los mexicanos dan a los afrodescendientes, sobre todo a los inmigrantes haitianos y caribeños, quienes enfrentan mayores prejuicios. Ella no ha sufrido el racismo de nuestro país, cosa que le atribuye a su apariencia más "americana". Cuenta que hay quienes no quieren que haya invitados afroamericanos a las fiestas para extranjeros. "Piensan que cuando hay demasiadas personas negras, algo pasará: una pelea o algo peor."

Pese a ello, se siente más segura en México que en su lugar de origen. Allá "si eres negro tienes que estar muy alerta ante la presencia de la policía. En cambio, aquí veo un policía y no siento que mi vida esté en riesgo".

Desde los trece años, Vernée Norman lo tenía claro: algún día viviría en América Latina. Creció en Los Ángeles, California, en estrecho contacto con la comunidad latina y dominó el español desde temprana edad. En 2021 cumplió la promesa que se hizo de niña y se mudó a la Ciudad de México. Es una mujer afroamericana de treinta años, productora de cine (ganadora de un Emmy), fotógrafa, masajista y coach de vida y de carrera. Al igual que Tiara y Jené, amigas suyas, llegó sin un pasaje de vuelta. "La industria cinematográfica es muy demandante", explica Vernée, "no tienes tiempo para ti ni para tu familia. Yo no quería eso".

Ella tampoco ha estado exenta de experiencias de racismo. "La única vez que me han insultado con comentarios racistas fue aquí, pero la mayoría de las veces se trata más de fetichización que de odio abierto. El agresor fue una persona en situación de calle que la insultó porque Vernée no quiso darle una moneda. En otra ocasión, en el Metro Coyoacán, Vernée estaba hablando en inglés con una amiga por Facetime. De pronto, una mujer se le acercó y le dijo: "Hay que hablar en español". Vernée, molesta, le respondió: "Yo hablo español, pero mi amiga no, así que *shut the fuck up*".

Ella sabe que esas expresiones de enojo son provocadas por la gentrificación. "Los afroamericanos venimos a México porque [este país representa] una oportunidad para hacer cosas que, por nuestro color de piel, no podemos hacer en Estados Unidos." De acuerdo con el Centro de Investigación Pew, los afroamericanos tienen el doble de probabilidades de ser pobres o de quedar desempleados en comparación con los blancos.

—¿Qué le dirías a quienes afirman que ustedes son gentrificadores?

—Les diría que lo somos, pero no somos como los gringos blancos porque nosotros entendemos la experiencia de las minorías, y eso nos hermana con los haitianos y los afromexicanos.

Vernée ofrece un diagnóstico desalentador: la Copa Mundial de Fútbol 2026 desatará una avalancha de extranjeros en México. Tiene la impresión de que el Estado incentiva el fenómeno. No está equivocada: en agosto de 2022, el Gobierno de la Ciudad de México reveló un plan para atraer nuevos turistas extranjeros,

especialmente a jóvenes de entre veinticinco y cuarenta y cinco años. Para lograrlo, una campaña oficial promueve a “la ciudad que lo tiene todo” en al menos una docena de urbes estadounidenses.

—Mi renta subió muchísimo y puede llegar el día en que ya no pueda pagarla —concluye Vernée.

“El sueño de unos cuantos se convierte en la pesadilla de muchos.” Con esta frase sin cortapisas, Víctor Delgadillo, académico de la UACM y doctor en urbanismo por la UNAM, describe los efectos de la llegada masiva de extranjeros para la población local.²

Delgadillo aclara que la gentrificación no es un fenómeno reciente. “Hace cuarenta años el patrimonio urbano de la Ciudad de México estaba en deterioro relativo, así que no era un objetivo de la masificación turística.” En los años noventa, detalla, durante el tránsito del Estado benefactor al neoliberalismo, muchas ciudades perdieron su base económica, que era la manufactura, y buscaron alternativas en el sector de los servicios. Entonces, “Salinas de Gortari, Camacho Solís y Ebrard lanzaron el programa Échame una Manita para rescatar el Centro Histórico y atraer inversión privada. Curiosamente, una década después, fue un gobierno de izquierda, encabezado por López Obrador, el que permitió que el magnate Carlos Slim invirtiera en esta zona. Es fascinante observar cómo los negocios privados de Slim se presentan como actos de filantropía”. Este ejemplo, a juicio de Delgadillo, ilustra la participación activa del Estado en la gentrificación. “Desde hace décadas hay una política pública decidida y consistente enfocada en rehabili-

tar y regenerar el patrimonio. A través de diversas iniciativas, se han mejorado o sustituido infraestructuras obsoletas, transformando el espacio público en un imán para la inversión privada.” La Ciudad de México se ha convertido en un parque temático al aire libre, sostiene Delgadillo, “y ése ha sido un objetivo no declarado de las políticas públicas de los gobiernos, sin distingo de colores ni partidos”.

Delgadillo afirma que esas estrategias forman parte de un viejo proyecto para desplazar a las clases populares, los comerciantes y otras poblaciones vulnerables, como las personas en situación de calle, con el fin de “dignificar” ciertas zonas. “Es una forma de gentrificación simbólica, como la llaman mis colegas, que puede desplazar a comunidades enteras.”

“Neil Smith [un geógrafo escocés] nos enseñó hace treinta años que la gentrificación es el retorno del capital a ciertos barrios, así que no hay que poner el foco en las personas. La verdadera gentrificación es impulsada por agentes económicos y políticos con la capacidad de transformar barrios.” Delgadillo sostiene que hace falta un trabajo más coordinado entre la academia y las organizaciones civiles para conformar una cultura ciudadana que pueda resistir y oponerse a estas prácticas. “La otra opción son medidas más extremas, como la prohibición de plataformas tipo Airbnb, tal como lo ha hecho el nuevo alcalde de Barcelona. En México esto parece improbable: recordemos que Sheinbaum promovió una campaña para que Airbnb, con el respaldo de la Unesco, expandiera su presencia en Tláhuac, Xochimilco y otras áreas periféricas.”

Por último, Delgadillo pone sobre la mesa un tema que, a su juicio, no se ha abordado lo suficiente en el debate público. La financiarización del mercado inmobiliario, impulsada por fidei-

² En 2022, más de 11500 ciudadanos estadounidenses obtuvieron la tarjeta de residente temporal en México, según datos de la Secretaría de Gobernación.



Munshots, graffiti en la pared, Minneapolis, Estados Unidos, 2020. Unsplash ©.

comisos de inversión en bienes raíces (Fibras), ha tenido un impacto significativo en la configuración urbana de la ciudad. Estos fideicomisos transforman los bienes inmuebles en activos financieros que se comercializan en la Bolsa de Valores. Este fenómeno ha propiciado el encarecimiento de la vivienda y del suelo urbano, haciendo imposible para la población local adquirir una vivienda en gran parte de la ciudad. Además, muchos de los nuevos desarrollos inmobiliarios permanecen vacíos, no porque sean un fracaso, sino porque están diseñados más como activos financieros que para satisfacer las necesidades habitacionales. La falta de políticas públicas que regulen adecuadamente este fenómeno ha contribuido a la expulsión de residentes y a la creación de un mercado excluyente y especulativo.

Un avión surca el cielo en la colonia Narvarte. El ruido de sus motores interrumpe mi conversación con Tiara. Estamos afuera de Blaxicocina. Tiara llega acompañada de Gil, su pareja.

—Ayer tuvimos mucha gente y fue un día de locos —me explica él, mientras me ofrece una cerveza. Después abre el local y saca el si-

llón que hace las veces de sala de espera para los comensales. Tiara se sienta y me dice: “Ok, let’s begin”.

Ella llegó a la Ciudad de México en marzo de 2021. Su plan era pasar de tres a cinco meses en el país. “Pero terminé quedándome porque disfruté el estilo de vida. Ya hablaba español, conocí a mi novio... la vida simplemente encajó.” Tiara y Gil llevan tres años juntos. Gil del Valle es un hombre alto, de 43 años, con barba y cabello a rape. Es el gerente de Blaxicocina. Gil se disculpa, entra al restaurante y se dirige a la cocina.

En esta ocasión, Tiara opta por responder en inglés para “expresarse con más claridad”. En enero de 2022, perdió su trabajo: hasta entonces era productora de podcast en Spotify, donde trabajaba como nómada digital. Tras su despido, decidió explorar proyectos de autoempleo. Empezó a organizar comidas en la azotea de su casa, a las que invitaba a sus vecinos y amigos más cercanos. Buscaba medir la aceptación de su cocina entre sus compatriotas. Una vez llegaron más de setenta personas. Días después, mientras paseaba por el Parque Las Américas, se detuvo al ver un cartel que anunciaba: “Se renta”. Meses después, en ese local, nació Blaxicocina.

“No sabía nada de restaurantes. Nunca había trabajado en uno, pero me dije: ‘Hagámoslo.’” Tiara ha tenido que enseñarles a los mexicanos los sabores auténticos de su cultura y explicarles la importancia de los ingredientes y sus usos. “El pollo frito es la especialidad de la casa y es el platillo más demandado. No es fácil cocinarlo porque lleva muchas especias.” Actualmente, Tiara ha estado explorando una fusión única de ingredientes. Busca entrelazar los sabores de la comida mexicana con la rica tradición culinaria del sur de su país.

Cuando le pregunto si ha experimentado algún tipo de racismo o rechazo en México, la conversación se interrumpe porque uno de los meseros se acerca a saludarla.

—Sí, he experimentado racismo —responde— pero se manifiesta de forma distinta. No sucede todo el tiempo, pero algunas personas me miran con odio por mi color de piel. He viajado a 45 países y viví en Marruecos dos años, así que estoy acostumbrada a estar en lugares donde las personas no están acostumbradas a ver a alguien que se parezca a mí.

Una de las razones por las cuales Tiara emigró a México fue por el clima de violencia contra la comunidad afroamericana que se vive en Estados Unidos.

—Cuando asesinaron a George Floyd me sentí profundamente perturbada. Ver cómo la gente marchaba, la falta de solidaridad de muchos gobiernos locales y de la policía, me hizo comprender por qué muchos afroamericanos no se sienten orgullosos de ser estadounidenses.

Las cifras son contundentes: a pesar de representar sólo el 13% de la población, los afroamericanos constituyen el 24% de las víctimas fatales a manos de la policía, según datos de la ONG Mapping Police Violence. Si bien en Mé-

xico hay un colosal tráfico de armas, a juicio de Tiara, no es comparable con la portación de rifles y ametralladoras en Estados Unidos. Allí, afirma, las personas mueren en tiroteos dentro de una iglesia, una sala de cine o una escuela, algo poco común acá.

Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía, México registró una tasa de 24 homicidios por cada cien mil habitantes en 2023. Mientras que en Estados Unidos la tasa de homicidios de 2023 se estima que fue de 5.5³ por cada cien mil habitantes.⁴ A pesar de que estas cifras indican una mayor inseguridad y violencia en México que en Estados Unidos, la percepción de los afroamericanos es, curiosamente, opuesta.

Antes de que pueda formular la siguiente pregunta, Tiara se adelanta, como si pudiera leer mis pensamientos: “Sí, soy una gentrificadora. Lo reconozco, pero también creo que soy una excepción: hablo español y me involucro profundamente con la cultura local”. Blaxicocina ha sido sede de diversos conversatorios, en el restaurante se han proyectado documentales y se han realizado otros eventos que congregan a la comunidad afrodescendiente. A eso se refiere.

“La gentrificación es como el agua: va a encontrar su cauce, no importa cuál. Entiendo ciertas muestras de rechazo. Yo soy de Washington D.C. y no puedo permitirme vivir ahí.” Según el Departamento de Estado de la Unión Americana, hoy en día alrededor de 1.6 millones de estadounidenses residen en México.⁵ **U**

³ Jeff Asher, “Growing Evidence That Murder Fell At A Record Pace In 2023”, *Substack*, 15 de julio de 2024.

⁴ De acuerdo con la estimación de los Centros para el Control y la Prevención de Enfermedades (CDC, por sus siglas en inglés).

⁵ Los datos se pueden consultar en: www.state.gov/u-s-relations-with-mexico.

DIVERSIDAD E INCLUSIÓN PARA UNA MEJOR CIENCIA

Carlo A. Altamirano Allende

En general, percibimos a la ciencia como la gran buscadora de la verdad objetiva, como una actividad por completo imparcial y ajena a los valores subjetivos. Pocas veces cuestionamos el contexto sociocultural en que el conocimiento científico se produce y se reproduce. Reparamos menos aún en los sujetos de estudio en los que se basan las investigaciones y de los que se desprenden las evidencias que sustentan las conclusiones. Incluso es infrecuente que nos preguntemos por el nivel de relevancia y pertinencia de los hallazgos de la ciencia y la tecnología para distintas sociedades.

Aquella verdad objetiva y rigurosa es producida dentro de nuestros laboratorios, universidades y centros de investigación. Pero ¿quiénes lideran estos equipos de trabajo y las aulas universitarias? ¿Quiénes asignan los recursos para el florecimiento de la actividad científica? ¿Quiénes formulan las preguntas de las investigaciones y eligen los métodos de aproximación a los complejos fenómenos del mundo?

Para sorpresa de pocos, las características sociodemográficas del profesorado de nuestras instituciones y centros de investigación nunca han sido representativas de la población. Desafortunadamente, los estudios al respecto son muy escasos en México. Sin embargo, se sabe que en Estados Unidos, por ejemplo, es 25% más probable que al menos uno de los padres de un profesor haya estudiado un doctorado. Esta tasa sube al 50% en las universidades consideradas de élite.



Póster de AVERT para la promoción del sexo seguro. Wellcome Collection ©. ►

En 2022, se documentó que el 96% de los participantes en los estudios de asociación del genoma completo eran de ascendencia europea.

Además de estas barreras, los sesgos cognitivos inconscientes alteran nuestra forma de percibir y lidiar con la diversidad. Un análisis de LinkedIn demostró que es más probable que los reclutadores busquen candidatos hombres que mujeres.¹ Lo mismo se ha observado en el ámbito científico. Es habitual que los integrantes de los comités de contratación, de evaluación y de asignación de fondos favorezcan a quienes lucen como ellos. Sin reglas, medidas y protocolos claros que eliminen o atenúen estos sesgos, la falta de diversidad se perpetúa tanto en los trabajos en general como en la ciencia en particular.

La exclusión de las mujeres en la ciencia es quizá el fenómeno más analizado, pero la discriminación de otras personas, basada en desigualdades estructurales, también ha sido plenamente estudiada y documentada. Sabemos que quienes cuentan con un alto capital científico o cultural gozan de un acceso mayor a la educación y a las carreras científicas. De manera más específica, se ha investigado la exclusión en términos de etnia, género, orientación sexual, cultura, edad, discapacidad, nivel socioeconómico e, incluso, por la lengua hablada y escrita de quienes participan en la actividad científica.

Para la ciencia, este problema es grave y perverso. Una comunidad diversa ayuda a comprender el mundo desde diferentes puntos de vista y, por ende, a analizar y entender fenómenos de manera más completa y a formular preguntas distintas con metodologías y soluciones más pertinentes. La diversidad aporta

ideas “fuera de la caja”, es decir, nuevas aproximaciones para resolver problemas.

La falta de diversidad en las ciencias también ha ocasionado problemas de salud pública, porque las enfermedades no afectan por igual a todos los pacientes. La manera en que un virus o un tipo de cáncer afecta a un individuo es resultado de muchos factores, como la edad, los genes y el entorno social, y el nivel de respuesta de su organismo a los medicamentos depende de ellos. Por eso, no incluir un espectro representativo de diversos grupos raciales en los estudios clínicos conduce al desarrollo de tratamientos médicos que no necesariamente serán los más efectivos para todos. Esta omisión tiene consecuencias económicas onerosas. Los autores de un estudio demostraron que si las investigaciones clínicas no hubieran tenido sesgos raciales y étnicos, el gobierno estadounidense se habría ahorrado más de 1.2 billones de dólares entre 2003 y 2006 en el desarrollo de medicamentos, terapias y atención clínica².

La atención de la ciencia pública se ha enfocado en atender enfermedades que padece predominantemente la gente blanca. Por ejemplo, en el campo de la genética, gran parte de las investigaciones que han obtenido mayores avances se han centrado en personas de ascendencia europea. En 2022, se documentó que el 96% de los participantes en los estudios de asociación del genoma completo eran de ascendencia europea, mientras que los latinoamericanos representaron el 0.23% y los africanos sólo el 0.09%. La falta de representación en dichas investigaciones, las cuales buscan variantes genéticas asociadas al riesgo de enfer-

¹ Deanne Tockey y Maria Ignatova, *Gender Insights Report: How Women Find Jobs Differently*, LinkedIn Talent Solutions, s. f., p. 10.

² Sam Oh, Joshua Galanter, Neeta Thakur *et al.*, “Diversity in Clinical and Biomedical Research: A Promise Yet to Be Fulfilled”, *Plos Medicine*, 2015, vol. 12, núm. 12.

medad, entre otros rasgos complejos, propicia diagnósticos y tratamientos poco apropiados y efectivos de padecimientos graves como la diabetes o la fibrosis quística.

La exclusión histórica de la comunidad LGBTIQ+ también se ha extendido al mundo de la investigación científica. Las personas trans están entre las más afectadas, pues en muchos casos persiste la completa invisibilización de su identidad. La incompreensión respecto a la diversidad sexogenérica y el desconocimiento de las experiencias y vidas transgénero se reflejan en la ausencia de reglas y protocolos

para la recopilación de datos y la inclusión de sujetos de investigación en los estudios clínicos de cualquier campo. Más evidente aún es la falta de representación de estas poblaciones en los puestos de liderazgo científico.

Es imperativo contar con datos precisos sobre la experiencia trans, en especial en los casos en que el sexo o el género influyen en las enfermedades y las condiciones de salud, como sucede en ciertos tipos de enfermedades crónicas, cánceres y problemas de salud mental. Entre muchos ejemplos, se pueden mencionar: el acceso a sistemas de salud con perspectiva



Artis, póster para prevenir contra el sida, Wellcome Collection ©.

de género, un mejor entendimiento de los riesgos asociados a las terapias hormonales (testosterona, estrógenos o antiandrógenos), el uso de silicona, el abuso de sustancias, la depresión y la ansiedad.

Estos argumentos se pueden extrapolar a todas las comunidades excluidas de las esferas de la ciencia y la tecnología. Mientras no se incluyan poblaciones diferentes en los estudios clínicos, la ciencia seguirá potenciando las desigualdades en el mundo. Una parte fundamental de este problema se origina en la falta de diversidad en la comunidad científica. ¿Cuántos científicos mexicanos se identifican como indígenas o provenientes de pueblos originarios? ¿Cuántas colegas pertenecen

a la comunidad de la diversidad sexual o de género? ¿Cuántas viven con alguna discapacidad? ¿Quiénes son los líderes de los grupos de innovación y desarrollo tecnológico en las universidades del país? Se requieren muchos datos y estadísticas para llegar a un diagnóstico certero.

La solución del asunto no se reduce a cumplir con cuotas políticas. Se ha demostrado que una comunidad diversa es más capaz de generar ideas, métodos y conclusiones innovadoras, de los que resultan descubrimientos científicos más enriquecedores, apasionantes y de mayor pertinencia social. Esto ha sido demostrado por diversos trabajos científicos, entre los que destacan los de Katherine W. Phillips y los de Talia H. Swartz y su equipo³.

La exclusión de las minorías y los grupos discriminados se resuelve en gran medida con reglas claras y representación. Mientras no exista un reparto equitativo de voces en las mesas de liderazgo y en la toma de decisiones en todas las esferas de la educación superior, la ciencia y la tecnología, el problema perdurará. Políticas afirmativas, herramientas efectivas de comunicación de la ciencia, protocolos de evaluación y autoevaluación de instituciones y programas, fuentes de financiamiento con perspectiva de equidad e inclusión, organismos reguladores y una mayor cultura de la inclusión y la diversidad son tan sólo algunos mecanismos que toda institución en nuestro país debe implementar para generar una ciencia socialmente responsable y pertinente para todas las realidades y experiencias. **U**



Charles Le Brun, *Dieciséis caras expresando las pasiones humanas*, 1821. Wellcome Collection ©.

³ Katherine W. Phillips, "How Diversity Makes Us Smarter", *Scientific American*, 1 de octubre de 2014 y Talia H. Swartz, "The Science and Value of Diversity: Closing the Gaps in Our Understanding of Inclusion and Diversity", *The Journal of Infectious Diseases*, 2019, vol. 15, núm. 220, suplemento 2, pp. 33-44.

POLVOS DE ARROZ PARA BLANQUEAR LA PIEL

Omar Fabián González Salinas

El México porfiriano desarrolló tanto la sociedad de consumo como la industria farmacéutica. Esta última adoptó el espíritu científico de la época y lanzó al mercado artículos de tocador y cosméticos que prometían mejorar la apariencia física para acceder a un estilo de vida "moderno" y "civilizado". Una revisión de distintos periódicos nos permite ver que fue común la venta de cremas, jabones y polvos faciales, cuyo efecto más publicitado era su supuesta cualidad para blanquear el cutis y otras partes del cuerpo, como el cuello y las manos, aunque también servían para aliviar quemaduras de sol o remover espinillas.

Los polvos de arroz fueron el producto más conocido, ya que eran muy usados entre familias reales y aristocráticas europeas para aclarar la piel.¹ En México, su empleo fue tan habitual que se dice que el mismo don Porfirio era maquillado con estos polvos para que en sus retratos, en vez de aparecer con los rasgos indígenas y la piel morena heredados de su madre mixteca, se viera de tez blanca, como si se tratara de algún estadista de Francia, país que tanto admiraba.

En *La moda elegante*, una publicación dirigida a "señoras y señoritas", las farmacéuticas comercializaban tónicos como *La Veritable Lait de Ninon* de la Parfumerie Ninon de París, que aseguraba blanquear el rostro y las manos, devolviéndoles el brillo propio de la juven-

¹ Citlalli Costilla, *Belleza e higiene. La publicidad de productos para la piel en El Mundo Ilustrado, 1895-1908*, tesis de Maestría en Historia, Instituto Mora, 2016.

Revue de la mode. Gazette de la famille,
19 de agosto de 1887, núm. 832 ©. ▶





La moda elegante, periódico especial de señoras y señoritas, indispensable en toda casa de familia, 14 de abril de 1890. Biblioteca Nacional de España ©.

tud, según se aprecia en un comercial del 22 de marzo de 1907. Droguerías, boticas y perfumerías popularizaron recetas caseras para elaborar cremas blanqueadoras, cuya preparación implicaba mezclar productos de alacena y de farmacia. Su aplicación en las manos algunas veces incluía instrucciones como dormir usando guantes para potenciar su efecto. También se promocionaron mercancías extravagantes como jabones elaborados con leche de burra. Hubo otros productos más cotizados que sólo se conseguían pidiéndolos al extranjero, tal es el caso de la "careta de goma para blanquear la tez", traída desde París.

Estos artículos y recetas prometían darle a la piel un tono blanco "natural", "suave", "afelpado" y, sobre todo, "hermoso"; lo cual revela uno de los puntos clave del racismo: la idea

de que la belleza más deseable y admirable es aquella relacionada con la blancura del cutis. Los anuncios del tónico blanqueador Agua de Juvencio, en *La Independencia Médica*, aseguraban que las mujeres más bellas de la historia tuvieron un cutis de alabastro.

RACISMO, GÉNERO Y CLASISMO

El estereotipo femenino que se reforzaba iba acompañado de una publicidad que desdeñaba y se mofaba de las mujeres morenas. El 29 de septiembre de 1909, en *La Opinión* el anuncio de un jabón consignaba:

Prietas de morada geta
que soñáis en la blancura,
podéis tranquilas dormir:
porque don Arturo Arrieta acaba de recibir
jabón de leche de burra [...]
Este admirable jabón
blanquea el cutis que da miedo...!
Pronto en Veracruz no habrá más que güeras

En *El Imparcial* puede observarse que el mercado de la moda seguía lineamientos similares, al grado de advertir que las mujeres delgadas, desgarbadas y morenas no debían llevar joyería en exceso, pues de lo contrario parecerían momias de Egipto; al menos eso leemos en una nota del 16 de junio de 1909. Algunos contenidos de moda enfatizaban que lo que realmente estaba en boga era ser rubia, mientras que la tez morena y los ojos y cabellos oscuros resultaban "de mal gusto", como puede leerse el 15 de marzo de 1908 en *La Patria*.

Las mujeres de piel oscura eran consideradas, si acaso, seres con atributos sexuales "altamente desarrollados" que atraían miradas cargadas de morbo y extrañeza. Un ejemplo de este exotismo lo encontramos al otro lado del

El estereotipo femenino que se reforzaba iba acompañado de una publicidad que desdeñaba y se mofaba de las mujeres morenas.

Atlántico, en el caso de "Saartjie Baartman"—posteriormente llamada Sarah Baartman—, una mujer sudafricana, cuyas pronunciadas caderas y glúteos llamaron la atención, a principios del siglo XIX, de agentes de entretenimiento que la exhibieron en las capitales europeas, donde su imagen fue explotada en espectáculos al más puro estilo de los *freak shows* decimonónicos que convirtieron a hombres y mujeres con malformaciones físicas en "monstruos" de circo.

Pero blanquearse no sólo era una forma de "embellecerse", también era una manera de huir de los prejuicios que racializaban la criminalidad y relacionaban los rasgos indígenas con una mayor proclividad a delinquir.² Cabe mencionar que el ideal de "blanquitud" también influía en ciertas costumbres y comportamientos vinculados a una idea de superioridad, así como al poder y los privilegios; punto donde el racismo se entrecruza con el clasismo sistemático.³ Esta situación la refleja el lenguaje de la época: en el Porfiriato la palabra "garbancero(a)" se utilizaba para satirizar a pobladores de clase baja que rechazaban su herencia indígena e intentaban vestirse y actuar a la usanza europea; actitudes que, al igual que la intención de blanquear la piel, revelan cómo los ideales raciales estaban altamente interiorizados en la población hasta provocar un autoodio y promover el deseo de convertirse en un otro radicalmente distinto.

Por su parte, la aspiración de las élites y clases medias quedó plasmada en la fotografía de estudio que, como ha hecho ver la histo-

riadora Claudia Negrete, era una especie de "puesta en escena", donde escenografía, ropas, poses y atrezos se articulaban para crear la ilusión de pertenecer a una élite refinada y culta al estilo burgués.

En este periodo el racismo se mezclaba con el cientificismo, y la nascente antropología tomaba forma como la "ciencia de la diferencia" que estudiaba cráneos y cuerpos para "demostrar" la existencia de distintos niveles de "superioridad racial". Así, mientras se vendían blanqueadores de piel, al interior del país tenían lugar genocidios contra pueblos indígenas, como los yaquis, y al exterior el gobierno

Para una morena

Pielitas de morena geta
que sueñas en la blancura,
podés tranquilas dormir;
porque don Arturo Arriola
acaba de recibir
JABON DE LECHE DE BURRA
de Solórzano y Padilla.

Homero.

Este admirable Jabón blanquea el cutis que da miedo...!

Pronto en Veracruz no habrá más que guéras con ojos de mosaico.

Este Jabón de Leche de Burra es la eterna pelota de las mujeres que quieren ser blancas.

Botica "Cruz Roja." Zamora 25.
Fabricantes: Solórzano y Padilla
Guadalajara.

La opinión, 29 de septiembre de 1909, p. 2.
Hemeroteca Nacional Digital de México ©.

² Christina Margaret, "The Rhetoric of Proto-Eugenics in Porfirian Mexico", tesis de Maestría en Historia, Carleton University, 2013, pp. 68-71.

³ Federico Navarrete, "La blanquitud y la blancura, cumbre del racismo mexicano", *Revista de la Universidad de México*, septiembre de 2020, p. 10.



William Heath, Lord Grenville, primer ministro y líder de los Broad Bottoms, conoce a “Sarah Baartman”, la Venus de Hottentot, 1810. Wellcome Collection ©.

buscaba atraer migrantes e inversionistas de Europa occidental. Estas políticas obedecían a un ímpetu por “desindianizar” y “blanquear” —o al menos “amestizar”— a la población en sus rasgos físicos y en sus costumbres.

Sólo contadas voces se pronunciaron como enemigas del uso de los productos mencionados. Sin embargo, su postura no se debía a que reconocieran belleza en la piel morena, pues alguno de ellos señaló que los polvos disgustaban a los hombres cuando detrás de ellos descubrían “el color ingrato de ciertos cutis”. Otro motivo de rechazo fue que estos cosméticos dañaban la salud debido a que incluían químicos nocivos que provocaron envenenamientos, cegueras, parálisis y hasta la muerte; así lo prevenían *El Correo del Comercio* (el 8 noviembre de 1871) y *El Diario* (el 17 marzo de 1910).

En suma, para la sociedad porfiriana la blanquitud buscaba ser, en apariencia, un meca-

nismo de movilidad social. En realidad, la mestizofilia del periodo promovía que los mestizos fueran lo más blancos posibles. Esta predilección no desapareció tras la Revolución pues, con todo y su *Raza cósmica* y la exaltación de lo indígena y de lo rural, se difundían expresiones como “mejorar la raza” mediante su blanqueamiento. Se trata de una larga historia de racismo y discriminación que llega hasta la actualidad, donde la publicidad, la televisión, las redes sociales y la industria del maquillaje siguen reproduciendo el ideal de blanqueamiento —físico y de comportamientos—. Esto constituye una práctica que se manifiesta al mismo tiempo como causa y síntoma del racismo y clasismo del que adolecen este y otros países. **U**

Portada de la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXI, núm. 3, noviembre de 1976. ►

Revista **U**niversidad de la **U**de México



Eduardo R. Blackaller: sobre Elvira Gascón
Una entrevista con Alvaro Mutis
Jorge Velazco: Magia, música y fisiología
Gerardo Velásquez (dos obras en un acto)
La poesía en el mundo Azteca

CRÍTICA

BAJO EL MÁRMOL LUNAR

CLAUDIA BERRUETO

LOS ATAJOS DE LA LUNA

Ernesto Lumbreras



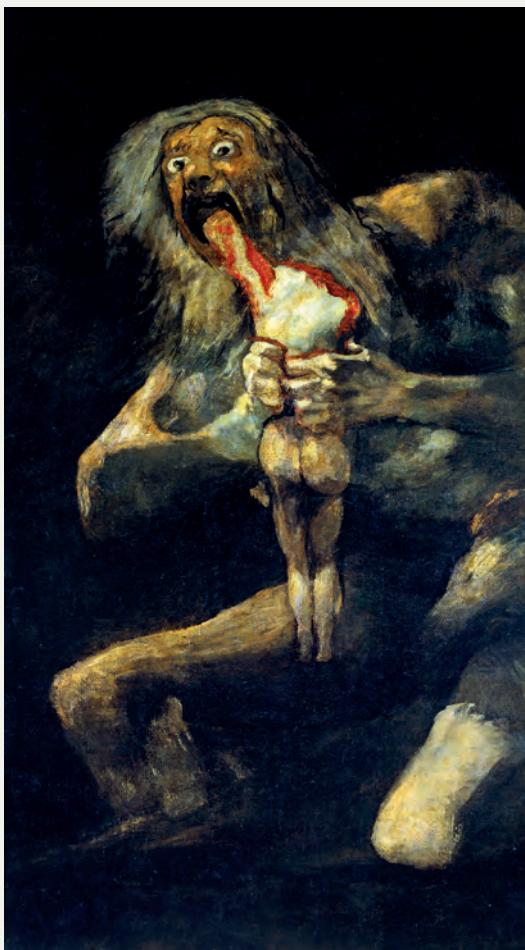
Universidad Autónoma
de Nuevo León,
Monterrey, 2024.

Después de leer tres libros de poesía y una antología de Claudia Berrueto (Saltillo, 1978) reconozco con más claridad sus obsesiones temáticas, estrategias formales, atmósferas, velocidades y cadencias rítmicas. Para empezar, identifico que su escritura busca, en la contención verbal, el esbozo de un dilema existencial; en esos trazos mínimos se revela también la imposibilidad del lenguaje para abordar —en su plenitud abismal o extática— la experiencia de lo real. Los primeros indicios de un dibujo, y no de una pintura, descubro en cada poema. La línea de un dibujo que avanza, se repliega, retrocede más allá de su punto de partida para, una vez más, internarse en lo ignoto de la página blanca. Entre lo figurativo y lo abstracto, el minimalismo de su decir apela a los significados y a los ocultamientos de un paisaje humano marcado por el dolor, la pérdida, la nostalgia, el deseo, la infancia, territorios casi siempre desolados o fantasmales.

El nombre de su libro *Sesgo* (2016), volumen reconocido con el Premio Carlos Pellicer para Obra Publicada, con ediciones en Ecuador y en Chile, me concede otra clave, el santo y seña de una probable poética. En esa palabra de dos sílabas, de cinco letras, Berrueto toma partido por lo oblicuo versus lo recto de una visión del mundo. Por lo torcido y lo cortado, según otras acepciones del término. Contra la armonía y contra la arcadia. Las imágenes que aparecen en sus poemas están muchas veces distorsionadas como por un efecto de refracción. Dice en algún momento en sus páginas: “mi boca es un pantano de devoción/ manca y coja desvaría sobre los manteles que extendiendo/ [...] en mi boca la boca del agua luce su herida”. En su más reciente entrega, *Bajo el mármol lunar*, la poeta saltillese remarca ese territorio de duelo y expiación. Ahora, la luz de la luna aporta ese enrarecimiento, esa distorsión de los objetos y del entorno. Más cercanos a las ambientaciones lunares de Xavier Villaurrutia que a los carnavales noctámbulos de Jules Laforgue y Leopoldo Lugones —dos lunáticos clásicos de la lírica moderna—, incluso, más en sintonía con la atmósfera metafísica de la obra de Giorgio de Chirico, los escenarios de este volumen —el ámbito doméstico, los lugares de la infancia, las querencias del amor— se iluminan

con una luz de inquietante expectación. La plata de la luna como un atajo a la herida de la infancia o de la despedida, camino de apariciones y exorcismos: "un recinto blanco por el que deambulo,/ un muro al que le pido más umbrales/ para atravesar su aire/ y volver enjorada con la luz de la luna/ a la noche cimarrona".

Dividido en tres apartados, "Mármol creciente", "Mármol lleno" y "Mármol negro", este libro se construye bajo la premisa de un todo unitario, pero también alude a la progresión de las fases de la luna, el avance gradual de la luz hasta alcanzar la plenitud luminosa que luego desciende a la oscuridad total. Este último movimiento es una elegía a la madre: catorce poemas que permiten a la poeta encontrarse con su origen, interpretar símbolos premonitorios de la pérdida, tender puentes entre el pasado doméstico de la familia y las preocupaciones del día a día. En la poesía mexicana, el tema de la pérdida de la figura materna reúne una breve colección de piezas de singular hondura expresiva, casi todas exentas del desgarramiento que exponen habitualmente las elegías dedicadas al padre. En la manera sutil y serena de abordar la muerte de la madre, de mostrar arqueologías y simbologías íntimas como sucede en "Doña Luz" de Jaime Sabines, *Oscura palabra* de José Carlos Becerra y *El mar del otro lado* de Vicente Quirarte, reconozco los emplazamientos de esta sección del volumen: "Durante el sueño te encuentro joven y ocupada frente a/ un cuaderno/ sumando y restando por mí./ yo estoy debajo de la mesa y observo tus piernas,/ logro arrastrarme torpemente/ y lleno mis brazos con tu cuerpo cálido y antiguo". En otro momento, Claudia Berrueto, en una suerte de relevo generacional, trama el reencuentro de su hija con su madre, es decir, posibilita la comunión de la nieta con la abuela a partir de un vestido hallado en el ropero de la difunta: "Sofía,/ aún en el vértigo de tener el mismo cuerpo de su abuela,/ se quedó dormida con el



Francisco de Goya, *Saturno devorando a su hijo*, 1820-1823. Wikimedia Commons ©.



Annie Spratt, un hombre montando una tabla de snowboard por una pendiente cubierta de nieve, 2024. Unsplash ©.

vestido puesto./ en ella descansas./ cosas que no vemos:/ dentro de un vestido de novia/ duermen dos niñas”.

Repasando los poemas de su primer libro, *Polvo doméstico* (2009), por el que recibió el Premio Nacional de Poesía Tijuana, se puede confirmar que el orbe familiar ocupa un reducto fundamental en su escritura. Padres, hermanos, parejas e hija. El tronco y las ramas. Rituales de lo cotidiano. Desde aquel volumen que marcó su debut lírico y hasta el presente, *Bajo el mármol lunar*, sus poemas no han dejado de ser “retornos maléficos” para decirlo en clave lopezvelardeana. En sus libros, Berrueto siempre vuelve al lugar de la iniciación dolorosa y al jardín en ruinas. Entre un título y otro —una travesía poética de quince años—, el paisaje anímico no ha cambiado mucho. La reserva verbal se mantiene, aunque con ciertas libertades para la divagación y el extravío. En el presente título, aparecen epígrafes extraídos de letras de canciones de grupos de rock alternativo y punk —Echo & the Bunnymen y Buzzcocks— al lado de versos de poetas admirados y tutelares; en el primer caso, ese guiño a la cultura pop comparte una banda sonora que alude a una educación sentimental. Atajos sensoriales, como la magdalena de Proust, para arribar al pasado. Por su parte, las líneas de Jaime Sabines, Carlos Pellicer, Miguel Hernández, Héctor Viel Temperley, Olga Orozco y Roberto Juarroz que la poeta elige como epígrafes, fuera de cualquier lujo literario, funcionan aquí como puntos de partidas, mecanismos verbales propiciatorios para indagaciones personalísimas. Me parece que en el caso de Juarroz existe una simpatía más profunda, un parentesco en términos de tradición poética, toda

vez que, en la obra del argentino, la desconfianza ante el poder de la palabra para enunciar empata con las convicciones de la poeta mexicana. Es verdad que el autor de *Poesía vertical* pondera una indagatoria filosófica donde lo vivencial resulta una deriva, un pretexto tangencial. En cambio, para Claudia Berrueto el apremio vital se resuelve al interior del lenguaje mismo, en sus claudicaciones y en las imposibilidades de las palabras: "me deshago de mis aparejos de transeúnte en la cocina/ y me siento a respirar la paz de mis ceniceros".

Tanto en "Mármol creciente" como en "Mármol lleno" hace su aparición la condición animal del ser humano, la supremacía del instinto sobre la razón, la criatura esencial de la existencia: "¿en qué plaza se quedó tu siamés canino?". A veces este desdoblamiento surge por lo que parece una metamorfosis o derivado del mito del nahual: "toda la noche la brisa de los ladridos humedeció el patio/ [...] al anochecer/ empecé a ladrar./ mi hocico es la noche". El efecto de la luna trasciende a las mareas y los seres vivos y es también liberador de la conciencia, estímulo para avanzar más allá de convenciones lógicas y morales: "los animales de la distancia me miran desde su imposible pelaje/ vienen a lamer mi cama/ sus cuerpos largos y delgados/ como vértebras del aire/ me declaran parte de la manada".

En el paisaje nocturno de *Bajo el mármol lunar* los colores que sobresalen en la mayoría de los poemas son el blanco y el negro, una paleta cromática binaria como otros aspectos del libro. Binarios, no maniqueos, conviene precisar. No es casual que en la poesía de Claudia Berrueto aparezcan homenajes a Charles Chaplin y a Buster Keaton, estrellas de la cinematografía silente, por supuesto, en blanco y negro. También rinde tributo a Emilio "el Indio" Fernández por su película *Maclovía* (1948), que tuvo en los roles estelares a María Félix, Columba Domínguez y Pedro Armendáriz. Noche y niebla. Sombras y ecos. Confluencia de los vivos con los muertos. Pasajes que bien podrían aparecer en un poema de Edgar Allan Poe donde el amor y la muerte respiran el mismo aire: "Te recuerdo mirando un ataúd roto y vacío/ en el Panteón de Dolores./ las estatuas persiguieron nuestras sombras ese día/ y fueron tantos los muertos que nos mostraron su hospitalidad". O, también, como en "la capilla oceánica" del poema de López Velarde, el más allá intemporal se reúne con el aquí y el ahora: "a tu lado soñé a mi madre;/ bajo el agua la visitamos en su comedor,/ nos reflejamos en la vitrina./ en tu cuerpo se calcaba mi mano aun sin tocarte./ carecíamos de peso". Por todo ello es que, en este libro, la luna es página y, al mismo tiempo, escritura insumisa y convulsa. **U**

LO QUE HICIMOS EN LA CAMA. UNA HISTORIA HORIZONTAL

BRIAN FAGAN Y NADIA DURRANI

TODO LO QUE PASA EN NUESTRAS CAMAS

Laura Sofía Rivero



Trad. Víctor Altamirano.
Fondo de Cultura
Económica, México,
2023.

Lo que hicimos en la cama es un libro de historia que se enfrasca en el examen de uno de los muebles más importantes en nuestra vida: la cama. ¿Por qué dedicar páginas y páginas a ese objeto que se nos presenta como algo tan común y baladí? La cama, según nos revela la obra de los arqueólogos Brian Fagan y Nadia Durrani, es el centro de muchas actividades nodales para el ser humano. No por nada, pienso, ha motivado exquisitas piezas ensayísticas como “On Lying in Bed” de G. K. Chesterton o el “Discurso sobre las camas” de Salvador Novo. Ciertamente, algo esencial de nuestra humanidad queda registrado en sus acogedores lindes.

Construcciones verbales como “ropa de cama” para designar a la pijama y “estar en cama”, que refiere a hallarse enfermo, o el proferir “quiero llevarte a la cama”, invitación sugerente, muestran cómo este mueble da cabida a experiencias tan disímiles: el descanso, la enfermedad y el placer. Durante diez capítulos, Fagan y Durrani realizan un paseo panorámico por la historia de la cama a partir de éstos y otros temas como el parto, la muerte y los viajes. Logran que su lector se recueste en incómodas camas antiguas y se arrellane en inauditos lechos del futuro mediante un cúmulo de datos históricos que, gracias a un tono amigable, se leen de manera sumamente gozosa.

La óptica de este libro parece fiel continuadora de corrientes de investigación como la historia de la vida cotidiana, pues nos hace visitar el pasado no desde los ojos que se ciñen a los actos mayúsculos o los sucesos políticos y económicos que fatigan nuestros manuales escolares. En cambio, su lectura incita a la curiosidad por lo doméstico, satisface la sed de imaginar cómo era la conducta diaria de los seres humanos de otras épocas. No escrito para el especialista, sino para el lector peatonal, *Lo que hicimos en la cama* bien puede leerse como una modesta enciclopedia de datos curiosos. Hilvana ese tipo de excentricidades que nos complacería compartir en una sobremesa, pero que también nos permiten vislumbrar otros periodos históricos desde las minucias

de la alcoba. Valgan algunas muestras seleccionadas entre las centenas de apuntes valiosos que reposan en esta obra.

El capítulo dedicado al dormir es uno de los más atractivos. Acostumbrados a la actual industria del sueño que se afana en encontrar las camas más mullidas, las almohadas más esponjosas, las pastillas más efectivas para descansar las ocho horas que nos dictan como obligatorias, resulta verdaderamente asombroso ver cómo distan las costumbres antiguas de las nuestras. Los lechos más arcaicos que conocemos, según nos dicen Fagan y Durrani, no estaban elevados ni tampoco al ras del piso, sino hundidos en él: fueron cavados hace setenta mil años en el suelo de las cuevas. Y no sólo hemos dormido horizontalmente, existen comunidades que se entregan al descanso en cuclillas. Antes de que la invención de la luz eléctrica hiciera perpetuo el sol, las personas dormían durante dos periodos de tres o cuatro horas que se veían interrumpidos por una vigilia dedicada a la oración, el quehacer, el sexo o el crimen. Algunos especialistas afirman que, si regresáramos a ese sueño bifásico, no tendríamos tantas dificultades para recuperar nuestra energía, por muy contraintuitivo que nos parezca ahora.

Aunque haya habido formas distintas para distribuir las horas de descanso, en todas las épocas han existido personas preocupadas por conciliar el sueño. Hay remedios usados hoy en día que datan de periodos antiquísimos. Uno de ellos es la valeriana, que toma su nombre de Publio Licinio Valeriano, emperador de Roma, quien la defendió a capa y espada de quienes se oponían a su uso. Los egipcios, por su parte, recomendaban un brebaje hecho de opio, lavanda y manzanilla. No obstante, a la par de estos buscadores, siempre han existido los detractores del sueño: aquellos que lo ven como una señal de debilidad y holgazanería. Alejandro Magno y Napoleón fueron admirados por su escaso dormir, lo cual se consideraba una muestra de masculinidad y poder. Y si hoy nos preciamos de ser grandes consumidores de café para paliar el furor al que nos obligan las demandas de la productividad, lejos nos encontramos de alcanzar el récord de Voltaire, cuyas obras debemos gracias a que, según dicen, dormía sólo cuatro horas y tomaba cuarenta tazas de café por día.

Alarmante y pasmoso resulta el capítulo sobre el parto, otro de los mejores apartados de *Lo que hicimos en la cama*. Sorprende saber que las griegas de la Antigüedad eran inculpadas por la fealdad de sus hijos y, por lo mismo, les estaba prohibido ver monos estando encintas para evitar parir adefesios. O que, según relata Estrabón en su *Geografía*, el reposo postparto en los ibéricos no lo realizaba la mujer, sino el

hombre, cuya esposa cuidaba de él. Otros apuntes resultan más que descorazonadores: como enterarnos de que los analgésicos fueron ilegales en la Inglaterra de los Tudor, después de la Reforma, por lo cual muchas mujeres tuvieron que dar a luz sin ayuda de los fármacos; y era tan alta la tasa de mortalidad entre las embarazadas que fue una costumbre retratarlas para conservar su memoria en caso de que fallecieran.

Página tras página, el libro convierte la cama en un detonante para la libre asociación de ideas. No es una historia cronológica, pues hace saltos en el tiempo e, incluso, divagaciones que le permiten tocar las fronteras del ensayo literario. El capítulo dedicado a la cama como lecho mortuario se anima a hacer un brevísimo repaso por las últimas palabras de personajes célebres —como Sócrates, Stalin y Churchill— que complacería al Mark Twain de “Last Words of Great Men”. La holgura con la cual está escrito *Lo que hicimos en la cama* permite que sus autores hagan algunas confesiones personales esporádicas: afirman que, por fines de investigación, decidieron intentar el método “Miracle Morning”, que invita a levantarse a las cinco de la mañana; nunca antes, dicen, fueron tan productivos, pero después de una semana se dieron cuenta de que no era una opción sostenible para sus estilos de vida.

Eso sí, al libro se le puede reprochar que la estructura no cronológica, el entusiasmo de sus autores y cierto descuido los lleva a repetir algunos datos. Por ejemplo: definitivamente, pasma saber que los escribas llevaban un acucioso registro de cada momento en la vida sexual del emperador chino, pero una sola mención de este hecho hubiera bastado para que los lectores no olvidáramos tan perturbadora información. Dado que Fagan y Durrani son investigadores en universidades de Estados Unidos e Inglaterra, el libro hace un gran acopio de datos pertenecientes al ámbito angloparlante. Esto, más que un demérito, pienso, puede tomarse como una invitación a seguir escribiendo sobre estos asuntos tan recreativos como didácticos en otras latitudes. Ya Salvador Novo lanzaba una provocación al señalar la suntuosidad y exuberancia de las camas de Carlota, Maximiliano y Porfirio Díaz o al hablar de aquella donde murió Juárez. Pero la pregunta sigue abierta: ¿qué dicen de nuestros próceres, caudillos y villanos aquellos lugares donde pasaban sus horas de sueño?

Lo que hicimos en la cama es una lectura idónea para satisfacer nuestra curiosidad antropológica. Nos permite contemplar el mundo desde el relativismo: recordamos que nuestros usos son unos entre miles.

Es así como desactivamos la forma rutinaria con la que vemos nuestro entorno para sorprendernos de lo que podría parecernos insignificante. No se pregunta qué tanto podemos decir de un objeto como la cama, sino qué dice ese objeto de la experiencia humana a lo largo de los siglos. Es, por tanto, un libro que toma a un mueble como móvil de investigación, pero que pronto termina por convertirse en una rica historia de nuestra intimidad y vulnerabilidad.

Chesterton abogaba por el "noble arte de quedarse en la cama" porque se imaginaba que únicamente al encontrarse tumbado con la vista fija en el techo, un artista como Miguel Ángel pudo imaginar cómo reconstruir los orígenes del mundo en la bóveda de la Capilla Sixtina. Aunque no necesitemos razones para disfrutar de nuestros colchones más allá del amanecer, como aseguraba el ensayista inglés, el libro de Fagan y Durrani es un excelente pretexto para suspender la marcha de los días y gozar de la cama como sitio de lectura. Hacer de ella una planicie desde donde también podemos peregrinar por diversas épocas y regiones sin tener que levantarnos nunca. **U**



Vishnu reclinado sobre la serpiente Shesha, ca. 1775-1800. The Walters Art Museum ©.

FRAGMENTOS COMO RESIDENCIA

SERGIO RAÚL ARROYO

LÍNEAS DE UN ROMBO

Eduardo Vázquez Martín



Ediciones El Tucán de
Virginia, México, 2023.

Hace tiempo que la realidad está totalmente intervenida por signos y garabatos, en el sentido que Octavio Paz le daba a estos dos conceptos: los signos están cargados de significado mientras que los garabatos son significantes que, con el paso del tiempo y las transformaciones de nuestra civilización, extraviaron su sentido y, a cambio, conquistaron la independencia. Es así como estos garabatos/significantes ya no son dispositivos útiles para la traducción y el conocimiento del mundo, sino uno más de sus diversos enigmas.

La perspectiva del poeta que se mueve en un mundo ya interpretado, aún sea en lenguas muertas, es la que David Huerta, no sin cierta melancolía, le adjudicaba a su *alter ego*: el *civilizado*. Una criatura que no sólo observa el mundo a través de las múltiples lentes que le proporcionan los signos, sino que descubre que éste ya es, sobre todo, un bosque de signos y garabatos, números y ecuaciones, representaciones e interpretaciones. La naturaleza se presenta ante nosotros irremediablemente adulterada, de modo que la supuesta frontera entre ésta y la cultura ha desaparecido, desapareció al igual que aquella que, supusimos, separaba la realidad de nuestra percepción, y así lo real devino en subjetivo y viceversa.

Si pienso en estos términos —herencia crítica de la semiología estructuralista— para referirme a *Fragmentos como residencia*, de Sergio Raúl Arroyo, es porque el etnólogo, antropólogo del arte y poeta escribe desde una conciencia radical de esta circunstancia, a tal punto que el paisaje al que su poesía se refiere está configurado por imágenes creadas, fotografías, lienzos, música y palabras. No es que el autor de estos poemas piense la realidad mediada por signos (y garabatos), sino que entiende que la realidad de los civilizados es, en lo fundamental, eso: signos y garabatos.

Al leer *Fragmentos como residencia* podemos confirmar que el arte y la literatura son pruebas consumadas de la existencia del ser humano, y que estas creaciones logran superar el esfuerzo intelectual de la teología, la filosofía y la ciencia, que dotan al mundo de un sentido general, coherente, totalizador, estructurado y orgánico; aunque sean rea-

lidades y, sin remedio, cosas rotas y dispersas que van del templo a la ruina, del cuerpo al hueso, de la vasija al tepalcate. Todo lo cual convierte al arte mismo, a su creación y, sobre todo, a su interpretación, en un ejercicio arqueológico. El ensayista Sergio Raúl Arroyo interpreta así su propia *ars poetica*:

En el centro de este libro está una obstinada inclinación arqueológica: el encuentro con esos materiales fracturados, oxidados, carcomidos, en apariencia difuminados en la memoria y la imaginación, cubiertos por matices psicológicos y verbales que, contra un caudal de suposiciones, mantienen intacta la percepción que conservamos de esos vestigios como nuestra *realidad*, una totalidad a la que accedemos y habitamos por azar o decisión propia.

La poesía, hija de la memoria y del persistente y “renovado asombro de estar vivo” (Paz, otra vez) del ser humano, sólo puede aparecer en forma de sinécdoque. El mundo innombrable —acaso sólo pueden contenerlo con fidelidad todas las palabras, en todas las lenguas, extintas, presentes y futuras, en todas sus posibles combinaciones— es incognoscible como totalidad y únicamente se nos presenta como fragmento: una rama, una frase, un átomo, una ecuación, un trazo, una mancha. Como afirma David Huerta: “El mundo es una mancha en el espejo”. Pero lo que sucede a partir de la revolución estructuralista es que el pensamiento crítico no solamente quiso entender y desentrañar la realidad, como llevaba haciéndolo durante milenios, sino que comenzó a observarse a sí mismo y tratar de decodificar la interpretación y sus procesos. De esta manera, el lenguaje deja de ser la herramienta de precisión del conocimiento para convertirse en su propio objeto de estudio.

Sergio Raúl confiesa que en el origen de este libro está David Huerta, a quien Christopher Domínguez Michael considera un poeta estructuralista —y yo añadiría lacaniano—; un poeta que constantemente rompe las esclusas verbales y deja que la marea textual anegue la página con sus apariciones sorprendentes y luminosas, su oscuridad inconsciente, y de esta forma deja que la poesía sea fiel a su vocación de errancia y a la fortuna. El autor de *Incurable* ejerce el análisis crítico del sentido de cada una de sus palabras y frases, mientras desentraña lo que la lengua dice no sólo como una manifestación del fluir de la conciencia o el inconsciente, sino como una realidad distinta, verbalmente autónoma y comunicada por una inmensa red vascular a otros textos y palabras, es decir: al mundo de la literatura.

Por eso pienso que la poesía de David Huerta es para Arroyo la gran puerta que lleva al etnólogo hacia el lenguaje poético, pues le permite al científico social reconocer la posibilidad de una voz, la suya. La voz poética de Arroyo no porta los salvoconductos del romanticismo ni del modernismo, tampoco los del surrealismo ni los de nuestra primera modernidad; no alza sus velas para que las insuffle el aliento de las musas ni las dispone ante el fuego destructor y salvífico de las revoluciones vanguardistas, sino que ancla su nave en medio de la tormenta, pues no desea salir de ella ni transformar el mundo, sino entender su naturaleza y su sentido.

En este libro de Sergio Raúl Arroyo encontramos una relación con la poesía que, desde la segunda mitad del siglo XX mexicano, ha encontrado asidero en Gerardo Deniz, aquel gran traductor, semiólogo y mitólogo, químico y músico (aunque sin ningún título universitario), experto en abrir los ojos en medio del derrumbe (otra vez Paz, qué remedio) y que ha tenido en David Huerta al más aventajado de sus herederos, pero cuyo eco alcanza la obra de otros poetas, como la del uruguayo Eduardo Milán o la del chintolo Josué Ramírez.

Podemos decir que, a diferencia de Pablo Neruda, la residencia de Arroyo no está en la tierra, sino en la palabra y en la imagen, es decir, en el arte. Pero decir esto es demasiado amplio y ambiguo. Demos entonces algunas coordenadas para localizar, si no un territorio de lindes precisos, por lo menos un conjunto de parcelas, que son, en palabras del propio autor, "piezas significativas de un vasto rompecabezas". Para empezar, el poeta asegura habitar una fotografía que Diane Arbus tomó en 1962: primera declaración de principios digna de Rimbaud: yo soy otro, en este caso "el niño con piernas de fideo/ —granada en mano—/ (que) amaga al mundo". Tras reconocerse en ese espejo de fragilidad y furia, el poeta convoca al antropólogo del arte:

las imágenes son cosas
que parecen nuevas
pero son objetos
que siempre han estado allí
como árboles que nos miran

Aquel niño con granada en mano se transfigura, en el siguiente poema, en Francis Bacon, para decir que le "gustan las heridas/ los accidentes/ incluso ciertas mentiras/ que permiten reconocer el tajo/ simple y llano/ sobre el que está montado/ lo que llamamos realidad", y se



Getty Images, Unsplash ©.

permite incluso hacer un chiste a partir de la traducción literal del apellido del gran artista irlandés: "ahuyento a los amigos/ como el tocino a los veganos".

Luego, el niño de la granada que también es Bacon se sitúa en el lugar de Prometeo e inquiere a Roland Barthes: "simulo atarme a una roca/ y te pregunto si fue con el lenguaje/ que robamos el fuego a los dioses". Después el poeta escribe algunas cartas de Walter Benjamin desde Portbou antes de que se quitara la vida (apenas unos relatos "que son las luces de sus astilleros") y sigue el camino de las comisarías y el exilio con Joseph Brodsky, reconoce con Roger Caillois la mimesis entre las piedras y la poesía, recorre las tumbas de los dioses y los héroes con C. W. Ceram, con Eduardo Matos se adentra en el reino de "los despojos del primer día", abraza con Cioran "la lucidez mortífera que destripa las utopías", traduce las pinturas de Edward Hopper en afirmaciones que Edward Hopper no hizo pero debió haber escrito y reconoce que los trópicos de Lévi-Strauss son letras, animales, "líneas de un rombo": respuesta a un acertijo divino.

La residencia que edifica Arroyo con estos fragmentos es bella porque es elástica; no está cimentada en sólidas certezas sino en elegantes dudas, carece de fortificaciones porque es permeable al pensamiento y no es ajena a la contradicción ni a la paradoja. ¿Pero acaso todo es letra, signo, lectura, inscripción y transcripción? ¿Se trata de un arte que habla del arte que habla del arte? ¿Estamos ante un poeta que habla de otro poeta que habla de otro poeta que habla de otro? No, pero casi.

Como toda expresión de la belleza, esta poesía es imperfecta, asimétrica y no del todo armónica. La coherencia no sería digna de un poe-

ta y nuestro antropólogo, hay que reconocérselo, ha tomado el riesgo de la poesía, es decir, de la incertidumbre. Y así es como termina rindiéndose frente a la única realidad que, a sus ojos, parece conservar los rasgos esenciales del origen de la vida: la mujer; específicamente, la madre y la abuela. Sólo frente a ellas el poeta percibe el vínculo que lo une a la naturaleza; su única residencia en la tierra es esa carne, a la que sólo las palabras le otorgan existencia en la página y la nombra Cuca, Rosario, Julia. Sobre esos seres llueve todavía y el sol descansa, y "en su planeta/ casi siempre es demasiado tarde", pero aún desde "el fondo del océano/ su índice señala una parvada/ que dota de luz al firmamento".

Sergio Raúl Arroyo ha escrito un gran libro de poesía que nadie esperaba de él porque la poesía es eso: lo inesperado. El antropólogo, el crítico, el ciudadano, el funcionario cultural, el intelectual, decide hablar desde el poema: el sitio de la transparencia y de la vulnerabilidad. Es tal la vulnerabilidad del poeta que, aun cuando se coloca detrás de la máscara de otros poetas —como lo hace también Francisco Hernández, a quien dedica un poema donde el austriaco Trakl penetra el "navío tropical" del veracruzano—, Arroyo no deja de convocar al antropólogo y al crítico, al ensayista que también es, para escribir su propio prólogo, donde se propone explicar (e incluso justificar) al poeta en que se ha convertido. De manera que el intelectual decide acompañar al poeta a los terrenos de incertidumbre donde la poesía, sin embargo, está irremediablemente desnuda, donde nadie puede traducirla si no es a través de la poesía misma, porque es un lenguaje autosuficiente: no la luz sobre lo arcano, sino el enigma mismo.

El esfuerzo es impecable; mucho mejor de lo que yo puedo expresar. Además, estos poemas pueden vivir sin la protección de su progenitor, porque la libertad es el gran regalo que todo creador ofrece a sus criaturas. *Fragments como residencia* es una joya poética, porque la poesía ejerce aquí su indiscutible señorío en el reino de las palabras y puede prescindir del ensayista que también es el autor. Si el ensayo introductorio de *Fragments como residencia* fuera indispensable para entender este libro, yo preferiría que Sergio Raúl, y sólo él, escribiera sobre su propia obra. Si me propongo hacerlo yo es porque en su libro estoy ante la palabra emancipada, ante una rebeldía que emerge del mundo y la literatura para comunicarnos que es posible ir más allá de la razón, no contra la razón sino con ella, pero más allá: ahí donde la palabra deja de pertenecer a quien la escribe para ser, como decía Stéphane Mallarmé, el habla de la tribu. **U**

FUEGO INTERIOR: RÉQUIEM PARA KATIA Y MAURICE KRAFFT

WERNER HERZOG

EL DESPERTAR DE LA TIERRA

Stephanie Brewster R.

Al ver el documental de Werner Herzog, *Fuego interior: réquiem para Katia y Maurice Krafft*, y descubrir a sus singulares protagonistas, una pareja de científicos alsacianos que viajan por el mundo para estudiar volcanes activos, me formulé la siguiente pregunta: ¿qué le está permitido contemplar a la humanidad? Además de sus previsibles aparatos de medición, Katia¹ (física y geoquímica) y Maurice Krafft (geólogo) llevan a todas partes una cámara fotográfica y una cámara de cine de 16 mm. Lo que observan queda plasmado en imágenes nunca antes filmadas: vastas cortinas de lava, mares ígneos de distintos colores y gigantes flujos piroclásticos, esto es, enormes nubes grises conformadas por gases, material volcánico, ceniza y rocas que salen de los volcanes a velocidades de entre cien y setecientos kilómetros por hora y a temperaturas de más de setecientos grados Celsius. Frente a todo esto,

¹ Catherine Joséphine Conrad.



Fotograma de *Fuego interior: réquiem para Katia y Maurice Krafft*, 2022, Werner Herzog.

Katia filma a Maurice y Maurice a Katia. Los vemos cerca, demasiado cerca, de los volcanes y el magma, pero parecen estar tranquilos. Entonces ocurre una erupción apenas a unos metros: Herzog nos dice que se trata de un flujo piroclástico de 537 °C y pasa a 645 kilómetros por hora detrás de los Krafft. El 3 de junio de 1991, después de veinticinco años de estudiar juntos estos fenómenos impredecibles, mientras filmaban a las faldas del monte Unzen, en Japón, Katia y Maurice fueron devorados por el flujo piroclástico del volcán. Ella tenía 49 años, él 45.

Asombrado por la historia y las imágenes de los Krafft, Herzog compone un réquiem cinematográfico para la pareja de vulcanólogos, en el que los observamos, pero pocas veces los oímos hablar. Al inicio del documental, un plano abierto nos muestra una pared monumental de lava frente a la que Katia camina mientras percibimos de fondo el "Introito y Kyrie" de la hermosa misa de *Réquiem* de Gabriel Fauré. Conforme el realizador nos traslada a las distintas zonas geográficas a donde viajó la pareja en busca de volcanes activos, escuchamos el *Stabat mater* de Ernst Reijseger,² la *Misa en si menor* de Bach, el *Réquiem* de Verdi, la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner y las canciones *Es demasiado tarde* y *Tú lo decidiste* de Ana Gabriel. Como es usual en los filmes de Herzog, él mismo relata la historia. En cuanto al minucioso trabajo de montaje, lo hace junto con su editor Marco Capalbo. Una vez montadas las secuencias, Herzog escribe a mano lo que narrará sobre las imágenes, graba el texto con ayuda de un micrófono y prueba el resultado sobre el material. A veces corta su texto; otras veces, las imágenes.

Tras revisar treinta de las doscientas horas del material filmado por la pareja de vulcanólogos, Herzog elige las imágenes que más le gustan, así como algunas de las cuatrocientas mil fotografías tomadas por Katia. No es la primera vez que el realizador alemán muestra, tanto en ficción como en documental, personajes temerarios o protagonistas que se enfrentan a la implacable naturaleza. Tampoco es la primera vez que se interesa en los volcanes y en sus estudiosos. Pocos años antes de crear *Fuego interior*, dirigió *Dentro del volcán* (2016), un documental en el que, junto con el vulcanólogo Clive Oppenheimer, explora algunos activos en Indonesia, Etiopía, Islandia y Corea del Norte. Con esta película buscaba dar a conocer el impacto destructivo de estas formaciones geológicas y entender las prácticas espirituales indígenas relacionadas con ellas. Entonces Herzog ya sabía lo que era estar cerca de

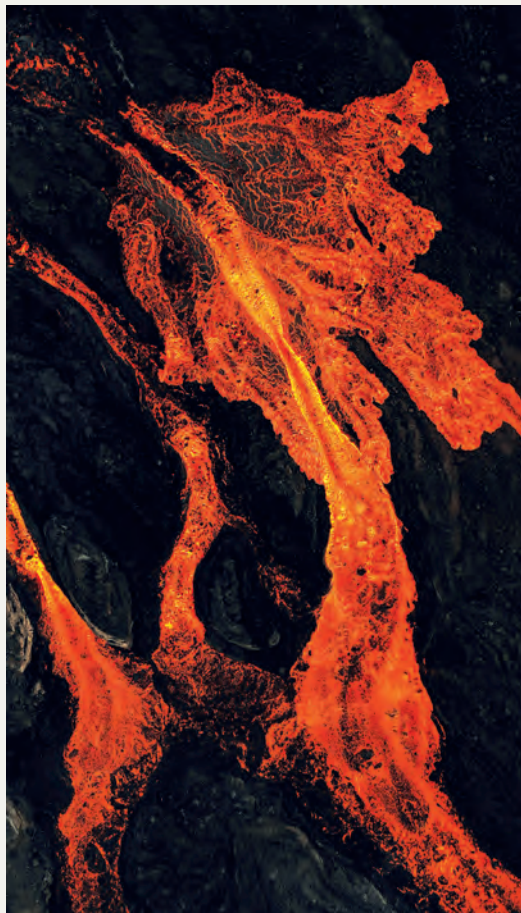
² Ernst Reijseger es un chelista y compositor que trabaja con músicos sardos, turcos, senegaleses, iraníes y argentinos. Ha colaborado en otras películas con Herzog.



Bernd Dittrich, Volcán Poás, Costa Rica, 2022. Unsplash ©.

un volcán activo. Años atrás realizó *La Soufrière* (1977), un cortometraje en el que hizo algo parecido a lo que hacían los Krafft. En 1976 el gobierno de la isla de Guadalupe, en el Caribe, evacuó a la población, pues La Soufrière (La Azufretera) estaba a punto de hacer erupción. Los científicos, según relata el director en su documental, advirtieron que la explosión alcanzaría la fuerza de cinco o seis bombas atómicas. Los habitantes estaban conscientes del peligro; la memoria colectiva tenía presente la catástrofe de 1902 en la ciudad de Saint-Pierre, en la isla de Martinica, cuando el volcán Monte Pelée eliminó en segundos a la población que, por negligencia de las autoridades, no fue evacuada.

Herzog se enteró, leyendo el periódico, que un campesino se rehusó a abandonar la isla y, pese al riesgo, decidió visitar el lugar junto con sus camarógrafos, Edward Lachman y Jörg Schmidt-Reitwein, en busca de ese hombre. Las imágenes muestran una ciudad abandonada en donde los animales hambrientos han tomado las calles: burros, gallinas, puercos y muchos, pero muchos perros —sobre una banqueta yace uno, moribundo—. En medio del silencio, se intuye el olor a carroña. Los semáforos siguen encendidos. Debido al movimiento de la isla, huyeron hasta las serpientes y murieron ahogadas en el mar. Pero en las faldas de La Soufrière, un hombre toma una siesta y un gato lo acompaña. La cámara lo filma durmiendo, Herzog lo despierta y le pregunta por qué no abandona la isla. Mientras el gato vuelve a acomodarse, el hombre somnoliento responde: no tiene a dónde ir, no le teme a la muerte, que pase lo que tenga que pasar, él recibirá acostado su última hora. Les enseña la posición en la que espera el final. Despreocupado ante la inminente catástrofe, canta una canción. Me pregunto si alguien se preocupó por éste y otro par de hombres que el director también encontró en la isla. ¿Herzog realmente se preocupó por ellos? No es



Carles Rabada, una vista aérea de un flujo de lava en el océano, 2022. Unsplash ©.

una pregunta trivial: en *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag ensaya el conflicto ético de tomar imágenes que registran el dolor que otros padecen.

El realizador alemán y sus camarógrafos continúan su camino hacia el cráter; el piso está ardiendo y el volcán emana gases tóxicos.³ Saben que se aproxima la erupción que arrasará con todo, incluyéndolos. ¿Cuándo sucederá? Quizá en horas o en minutos. Por la noche un temblor sacude estrepitosamente toda la isla y le arrebató el sueño al equipo de cineastas, que permanecieron ahí un total de diez días. Sin embargo, en contra de lo que predijeron la ciencia, los sismógrafos y todos los aparatos de medición, el volcán no estalló y la población pudo regresar. La naturaleza es tan impredecible.

Años después, durante la filmación de *Dentro del volcán*, Herzog se entera de la existencia del material grabado por aquella singular pareja de vulcanólogos. Viaja a Nancy, Francia, donde se encontraban los archivos antes de ser adquiridos por la productora suiza Ti-

tan Films en 2022, y fascinado por la osadía y las imágenes de los Krafft, busca financiamiento para realizar un documental. Tras dos años y medio de investigar y conseguir recursos, se estrena otro documental sobre la pareja: *Volcanes: la tragedia de Katia y Maurice Krafft* (Sara Dosa, 2022). Todavía en la batalla por conseguir presupuesto, Herzog (¡incluso él debe luchar para adquirir fondos!) logró que Titan Films le diera acceso al material, sin cobrarle derechos, a cambio de que la compañía formara parte de la producción —y de las regalías, de ser el caso—. Herzog aceptó el trato y así nació *Fuego interior: réquiem para Katia y Maurice Krafft*.

Con una cercanía audaz, la pareja grabó imágenes espectaculares de volcanes y Herzog, cineasta autodidacta como ellos, nos enseña cómo se van transformando: primero hacen videos *amateurs* o turísticos y

³ Antes de llegar a la isla, Herzog propuso ir solo con la cámara para no arriesgar a los camarógrafos. Sin embargo, éstos decidieron acompañarlo.

luego realizan tomas cinematográficas de gran belleza y destrucción, mucho más estilizadas. El realizador afirma que Katia y Maurice pasan de investigar como científicos a mirar y registrar como artistas. Casi siempre que filman, algo sumamente peligroso ocurre a su alrededor. En una toma abierta, Maurice camina frente a un muro gigante de lava. En la siguiente toma, Katia camina muy cerca de un cráter dentro del cual fluye un mar ígneo de tonos morados, anaranjados y rojos, y estira sobre la lava un aparato para medir los gases; trozos del suelo se desprenden; la temperatura alcanza mil doscientos grados Celsius. Como espectadora, albergo un solo deseo: que no se descuaje el piso sobre el que Katia anda. Más adelante, vemos tomas nocturnas en las que todo está sumergido en la oscuridad salvo por el río naranja de magma. Luego vienen varios planos cerrados de lava, burbujas y flujos pírnicos. En otro lugar, la cámara está cerca de un precipicio, avanza por una larga carretera rota, con el vacío a su lado; Katia debe haber sostenido a Maurice para poder filmar esta toma o viceversa.

Con el paso del tiempo, las imágenes parecen salidas de una película de ciencia ficción o de un sueño. Kubrick y Tarkovski se habrían maravillado. Las emociones que produce esta película —y que van de la fascinación a la angustia— son extremas. ¿Por qué estos vulcanólogos no sienten miedo? ¿Por qué no usaron un lente gran angular? La cámara de cine de 16mm que utilizaron los Krafft es ligera, permite moverse rápidamente y era menos costosa. La ventaja de este tipo de cámara es la calidad estética, la versatilidad en distintas condiciones de iluminación y entornos cambiantes. La película 16mm estaba hecha de un acetato no combustible, a diferencia de la película de 35mm cuyo nitrato de celulosa era altamente inflamable. Sus rostros rojos, quemados por la cercanía del fuego y manchados de ceniza y sudor transmiten calma. Katia le toma una foto a Maurice mientras un gran flujo piroclástico se levanta detrás de él. Ambos se toman su tiempo para filmar, hasta que se les termina el material de la cámara. ¿Fue su apasionado conocimiento de los volcanes lo que encegueció toda su cautela?

Los volcanes son uno de los lugares donde se origina la vida, pero también acaban con todo lo que tocan. Las imágenes de Katia y Maurice no captan únicamente la belleza de estas formaciones abrasadoras, sino también las catástrofes que provocan. Es el caso del Nevado del Ruiz en Colombia. En 1985 el glaciar del volcán colapsó junto con la lava y se formó un lahar: una avalancha mortal de lodo, agua y lava, que arrasó con veinte mil de los veintinueve mil habitantes que vivían en el pueblo de Armero. En esa ocasión, los Krafft filmaron tanto a los so-

brevivientes como a las personas y el ganado que quedaron atrapados en los lahares. Su rescate era imposible y morían lentamente.⁴ Si tan sólo hubieran caminado doscientos metros cuesta arriba, probablemente habrían sobrevivido. Si no se les previno fue porque las autoridades desatendieron las advertencias de los vulcanólogos. Esta experiencia marcó profundamente a los Krafft: los volvió aún más temerarios en su acercamiento a los volcanes porque querían que el mundo cobrara conciencia de ellos.

Durante la erupción del volcán Una Una en Indonesia, en 1983, el día se volvió noche. Los Krafft nos muestran cómo los pobladores se cubrieron la cabeza con bolsas de papel o de plástico, con hoyos a la altura de los ojos y la nariz para protegerse de los gases. No consigo olvidar la imagen de una madre con sus dos niñas pequeñas, las tres llevan bolsas en la cabeza y un perro pasa a su lado. Debido a que los Krafft estuvieron tan cerca de estos fenómenos, lograron visibilizar, y luego grabar, pues incluyeron aparatos de sonido, lo que ocurre hasta sus últimas consecuencias. El material que nos dejaron, junto con el guion y la narración de Herzog, y la edición de Marco Capalbo, constituyen un legado audiovisual que enriquece el conocimiento del mundo natural con imágenes únicas que aún nos deja un sinfín de interrogantes.

El cine de Herzog, permeado por una mirada filosófica, una infinita curiosidad y la conciencia de un universo despiadado, nos lleva siempre a pensar, entre otras cosas, en el sentido de la vida y de la muerte. A mí me sobrecoge la pasión de Herzog, pues en su filmografía se acerca a ciertos abismos que conllevan riesgos inconcebibles como en el documental *Grizzly Man* (2005) sobre un ecologista que vivió y se filmó en medio de osos grizzly y murió devorado por uno de ellos (hay ciertas semejanzas con la historia de los Krafft). O la locura que fue filmar *Fitzcarraldo* (1982), donde un apasionado de la ópera quiere construir un teatro en la selva amazónica peruana, para lo cual debe transportar un barco de trescientas veinte toneladas a través de una montaña, logrando una de las imágenes más icónicas e inolvidables del cine y uno de los rodajes más complicados de la historia.⁵ Reflexionar sobre Herzog, sus películas y protagonistas nos lleva a pensar en cuáles son los límites de la creación cinematográfica. **U**

⁴ Recordé la historia y la fotografía publicada en *National Geographic* de Omayra Sánchez, una niña de doce años del pueblo de Armero. La mitad de su cuerpo quedó atrapada dentro del lahar. Murió tres días más tarde pues el equipo de rescate no llegó a tiempo para salvarla.

⁵ Imperdible el *making off* de *Fitzcarraldo*, *Un montón de sueños* (*Burden of Dreams*, Les Blank, USA, 1982). En este documental vemos lo que Herzog es capaz de arriesgar para hacer una película.

NUESTROS AUTORES



**Guadalupe
Alonso
Coratella**

es periodista cultural, escritora y productora de televisión. Como traductora del italiano, publicó *Salvatore Quasimodo: Cartas de amor y El león y el arcángel*. Obtuvo el Premio Nacional de Periodismo-Club de periodistas por *Raquel Tibol: Una vida en el arte*. Es directora de la Casa Universitaria del Libro UNAM.



**Carlo A.
Altamirano
Allende**

(Ciudad de México, 1983) es licenciado y maestro en Física por la UNAM y doctor por el programa Dimensiones Sociales y Humanas de la Ciencia y la Tecnología de la Universidad Estatal de Arizona. Se especializa en políticas de ciencia, tecnología e innovación con enfoque en desarrollo sostenible inclusivo.



**Erick
Baena Crespo**

(Ciudad de México) es reportero y editor. Sus textos han aparecido en publicaciones como *Chilango*, *Este País*, *La Razón*, *Langosta Literaria*, *Milenio*, *Replicante*, *Sin Embargo* y *Vice*. Es autor del libro de crónicas *El relámpago y la bala* (Producciones El Salario del Miedo/UAM, 2022).



**Rosa
Beltrán**

es escritora y traductora; encabeza la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. Autora de libros como *La corte de los ilusos*, *Alta infidelidad*, *Efectos secundarios*, *El cuerpo expuesto*, *Amores que matan*, *América sin americanismos* y *Radicales libres*. Es miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.



**Stephanie
Brewster R.**

es directora, guionista y cinefotógrafa. Ha realizado diversos cortometrajes, documentales y largometrajes, por ejemplo: *Las delicias de la edad*, *El Chopin del boogie*, *Pueblos urbanos de la Ciudad de México* y *El tiempo de la hormiga* (2022; ganador de seis festivales internacionales).



**Alberto
Dallal**

(Ciudad de México, 1936) es narrador, periodista e investigador. Fue director de esta revista de 1993 a 2001. Ha ejercido la crítica teatral y dancística por más de cuarenta años. Dos libros suyos de referencia sobre la danza en México son *La danza contra la muerte* y *El "dancing" mexicano*.



**Roberto
Frías**

(Ciudad de México, 1969) es escritor, editor y traductor con experiencia en gestión cultural. Ha traducido a autores como Oscar Wilde y Thomas Hardy. Miembro del SNCA, ha colaborado en editoriales y medios de México y España, además de participar en proyectos académicos y audiovisuales.



**Renata
García Rivera**

(Guadalajara, 1997) es poeta. Publicó su primer libro, *Sombras desde el árbol* (2020). Realizó la estancia de escritura Under The Volcano en Tepoztlán en 2023. Actualmente es becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en la generación 2023-2024.



**Omar Fabián
González Salinas**

es doctor en Historia por El Colegio de México. En 2023 ganó el Premio Salvador Azuela-INEHRM por su investigación doctoral. Fue Visiting Doctoral Researcher en la Universidad de Calgary. Estudia los entresijos del nacionalismo mexicano y la historia energética desde el enfoque de las Energy Humanities.



**Claudia
Hernández de
Valle-Arizpe**

(Ciudad de México, 1963) es poeta, ensayista y licenciada en Letras Hispánicas por la UNAM. Ha ganado los premios Nacional de Poesía Efraín Huerta, Iberoamericano de Poesía Jaime Sabines para Obra Publicada y Sor Juana Inés de la Cruz del Bicentenario. Ha sido tutora de Jóvenes Creadores del Fonca y miembro del SNCA.



**Richard
Holden**

fue un bailarín, coreógrafo y estudioso de la danza estadounidense. Fue director fundador del Tucson Civic Ballet entre 1967 y 1972; más tarde fue el coreógrafo residente de la Ópera de Arizona. Sus escritos aparecieron en publicaciones como *Dance Magazine* y *Opera News*.



**Bárbara
Jacobs**

(Ciudad de México, 1947) es una escritora, poeta, ensayista y traductora mexicana. En 1987 obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Las hojas muertas*. Entre sus libros se encuentran *Adiós humanidad* (2000), *Nin reír* (2009), *Lunas* (2010) y *Rumbo al exilio final* (2019).



**Carla
Lamoyi**

es artista visual, investigadora, editora y escritora. Ha expuesto individual y colectivamente en México y en el extranjero. Dirige FIEBRE Ediciones y escribe sobre los procesos colectivos de memoria, el erotismo, el baile, el BDSM y los grupos de mujeres en México.



**Valeria
List**

(Puebla, 1990) escribe poesía y dibuja. Su libro *La vida abierta* ganó el Premio de Poesía Joven de la UNAM. Ha publicado *Calgary* y *Dos veces esto*. Fue becaria del Fonca, de la T.S. Eliot Summer School y del programa Ellipsis del British Council. Es doctorante en Literatura Latinoamericana por la UNAM.



**Gregorio
Luke**

es un conferencista mexicano que explora la historia, el arte, la danza, el cine y la música mexicana. Ha sido director del Museo de Arte Latinoamericano en California, primer secretario de la Embajada de México en Washington, agregado cultural de México en Los Ángeles y promotor del Taller Coreográfico de la UNAM.



**Ernesto
Lumbreras**

es poeta, ensayista y crítico de arte. En 1992 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes por su libro *Espuela para demorar el viaje*. En 2024 Ediciones ERA publicó su primera novela, *Vals para lobos y pastor*.



**Juan Francisco
Maldonado**

(CDMX, 1985) es guionista y ensayista. Le interesan la coreografía, el cuerpo, la teoría y sus interrelaciones, aplicables a múltiples territorios, como la instalación, el ejercicio editorial, la pedagogía y los dispositivos sociales. Perteneció a La liga tensa, que investiga la protesta como fenómeno coreográfico.



**Laura Sofía
Rivero**

(Ciudad de México, 1993) es ensayista y docente. Ganó el Premio Nacional de Ensayo Joven José Luis Martínez 2020 por el libro *Dios tiene tripas*. Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas y del programa Jóvenes Creadores del Fonca.



**Laura Elena
Román García**

es madre, investigadora, docente y gestora. Coordina el Observatorio de Políticas Culturales y el Laboratorio comunitario de infancias de la UACM. Sus ejes de investigación son los derechos y las políticas culturales con enfoque comunitario y las condiciones laborales de creadores.



**Abraham
Sapién**

es investigador en el Centro de Investigaciones en Ciencias Cognitivas (CINCCO), doctor en Filosofía por la Sorbona y la Universidad de Glasgow, licenciado y posdoctor en Filosofía por la UNAM. Ocupó la Cátedra Fulbright-García Robles de Estudios de México en la Universidad de Texas, Austin.



**Martín
Solares**

es novelista y ensayista. En septiembre apareció una nueva novela suya que mezcla el relato policial con elementos de la literatura fantástica: *Cómo vi a la Mujer Desnuda cuando entraba en el bosque* (Penguin Random House), y que cierra la trilogía que comenzó con *Catorce colmillos*.



**Gertrude
Stein**

(1874-1946) fue una poeta, novelista, dramaturga y coleccionista de arte estadounidense. En 1903 se mudó a París, donde formó un salón de arte al que asistieron Pablo Picasso, Ernest Hemingway y Henri Matisse, entre otras figuras célebres. Su obra más famosa es *La autobiografía de Alice B. Toklas*.



**Karina
Terán Buendía**

es artista del cuerpo, escritora, pedagoga e investigadora en los ámbitos del performance, la danza contemporánea, el periodismo y la educación. Actualmente, investiga sobre la danza en México, sus potencias históricas y comunitarias. En 2014 recibió el premio Domicilio Conocido del CCUT.



**Raquel
Tibol**

fue una crítica, historiadora del arte y promotora cultural. Condujo los programas del Canal 11: *La Plática y la crítica* y *Aproximaciones*. Fue condecorada con el Premio de Periodismo Cultural Fernando Benítez, la Medalla de Oro de Bellas Artes y el doctorado *honoris causa* por la UAM.



**Paul
Valéry**

fue un escritor, poeta y filósofo francés. Es considerado uno de los autores más importantes del siglo XX. Entre sus obras poéticas destacan *La velada con Monsieur Teste* (1896) y *La joven Parca* (1917). Sus textos filosóficos reflexionaron acerca de la danza, la arquitectura y el medio ambiente.



**Eduardo
Vázquez Martín**

(Ciudad de México, 1962) es poeta y ensayista. Miembro fundador de las revistas *Viceversa* y *Laberinto Urbano*. Ha colaborado en las revistas *Artes de México*, *El Buscón*, *Letra Internacional* y *Vuelta*. Es el actual coordinador ejecutivo del Colegio de San Ildefonso.



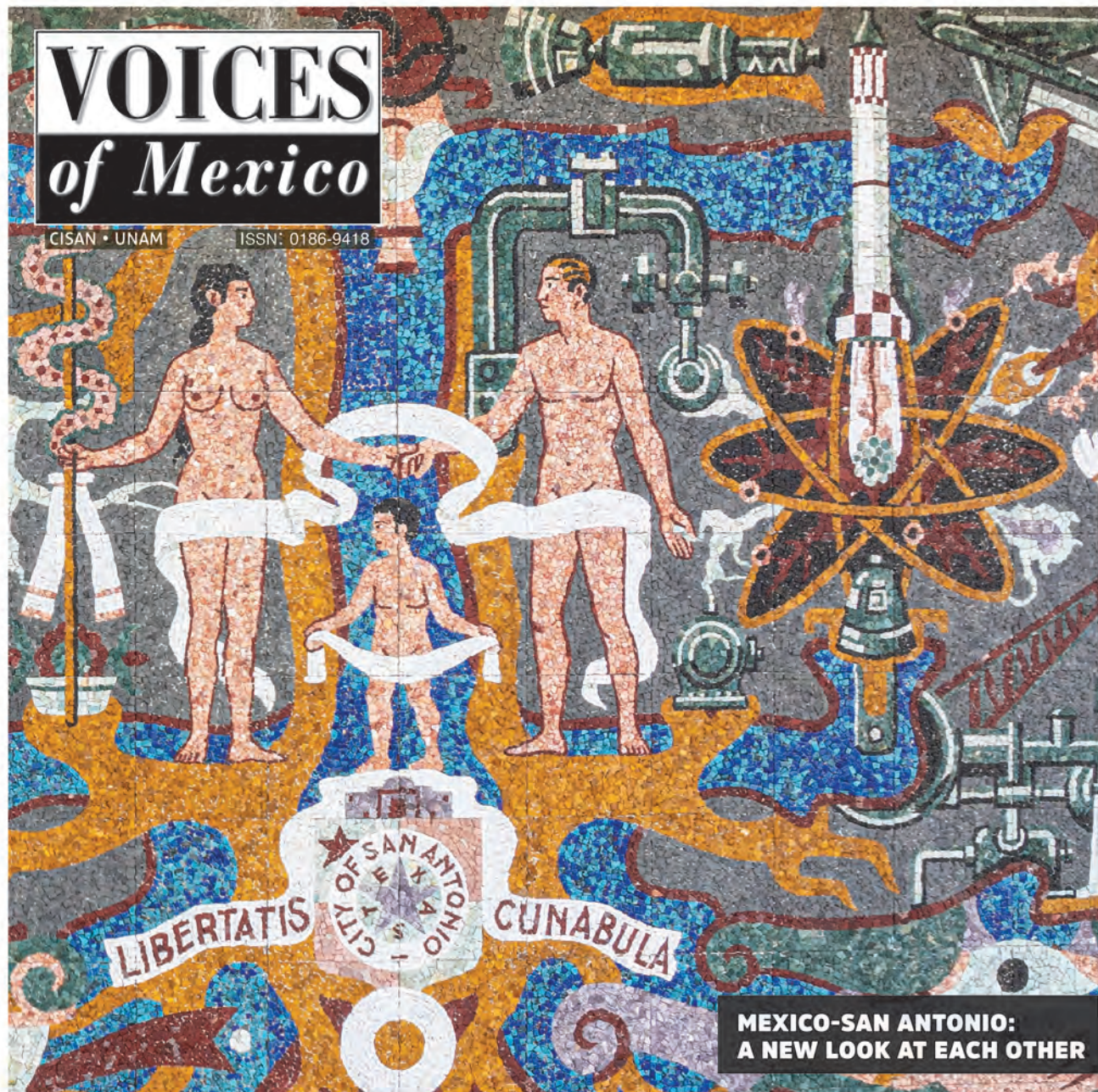
**Josefina
Zuain**

es bailarina twerkera, vive en el bosque, escribe, colecciona imágenes de cul0s y edita libros de danza. Es directora de 2da En Papel, editorial especializada en contenidos relacionados con la danza. En 2009 creó *cuadernosdedanza.com.ar*, una plataforma virtual que almacena escritura entre, acerca de y desde la danza.

VOICES of Mexico

CISAN • UNAM

ISSN: 0186-9418



**MEXICO-SAN ANTONIO:
A NEW LOOK AT EACH OTHER**

Juan O'Gorman's Mural, *The Confluence of Civilizations* (1968). Photo by Nain León.

Voices of Mexico represents Mexico's plurality of voices from the University and the whole society. Not tied to any current situation, we address particular topics from different angles, aiming to banish the stereotyped view from abroad about the Mexican culture.



Magazine printed entirely in English, distributed in the North America region, Mexico, The United States and Canada.

Issue 124 • Autumn-Winter 2024