

Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)

Roxana Ramos Villalobos
México, CONACULTA/INBA/FONCA, 2009

María Esther Aguirre Lora*

En este libro cristaliza un largo proceso de intensas búsquedas que abrigan anécdotas y relatos en familia, olor a madera, a luces, a colores, a sonidos, a cuerpos bañados en sudor, a murmullos entre bastidores; diálogos y discusiones, lecturas y libros favoritos; pero también afectos y complicidades, filiaciones y lealtades. Inicia con el temprano acercamiento de su autora, Roxana Ramos, al mundo de la danza.

En él cambia el lugar de las preguntas, que habitualmente se habían dirigido a la danza, y renueva la perspectiva desde donde mirar a los bailarines y bailarinas, colocando el centro de las explicaciones más allá del mundo del espectáculo y aun de la simple diversión, en los procesos formativos, en la construcción de los caminos propios en el arte de formar bailarines, con lo cual aporta elementos para *re*-pensar, desde la peculiaridad de sus pasos, el campo de la formación artística en México y, por qué no, en nuestra región latinoamericana, rostro que compartimos.

Conocedora de avatares y vericuetos, la autora nos conduce por ese universo fascinante de cuerpos gráciles, etéreos, suspendidos, por segundos, en el aire, del que poco a poco emerge la preocupación —y ocupación— por profesionalizarlo, por inscribirlo en el territorio académico, con reglas del juego que habrán de dejar atrás el aprendizaje empírico del oficio, codo a codo, en instancias particulares, como las de los propios bailarines de las compañías de danza o las de las academias privadas establecidas en distintos puntos de la vida urbana.

Las cuestiones que se plantea Roxana, el volver sobre los propios pasos para interrogarse sobre su condición de bailarina, maestra de bailarines, conforman un enclave dominado por los hilos sutiles de la memoria en la urdimbre de la historia cuyo trasfondo es la identidad profesional, pues han de responder a un “quién soy yo” colectivo, como una de las vías privilegiadas para reconocerse en las herencias y las tradiciones, en los antecesores, que apuntalan el sentimiento compartido de pertenencia a la comunidad de maestros de danza, desde la cual asumir las tareas de futuro. Se trata, a fin de cuentas, de adquirir elementos que, frente a la complejidad del momento actual, sean propicios para

* Investigadora del Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, UNAM. CE: lora@unam.mx

asumirse como sujetos históricos, con plena conciencia de que lo que se haga o se deje de hacer, pero también la manera y el sentido con que se haga, ha de comprometerse, en mayor o menor medida, en el tiempo por venir, con lo que tiene de legados y de tareas pendientes para las siguientes generaciones de bailarines y bailarinas.

Ciertamente, una de las perspectivas privilegiadas en este libro es la histórica, pero no se trata de una historia cargada de fechas y de datos por sí mismos, sino que, orientada por la necesidad de inteligir un universo, borra fronteras y prisiones para pensar que lo que se percibe como problema no siempre fue así, ni permaneció estático y congelado en el curso de los años, haciendo de la vida vivida en el presente, el punto de partida de la interrogación. Es ésta una historia compleja hecha de dimensiones que han requerido del acopio de otras miradas, de instrumentos renovados y renovadores, donde la temporalidad, flexibilizada y diversificada, cobra sentido en el aprehender los procesos de formación dancística, los propios ritmos de su despliegue, los protagonistas que apostaron a construir un país diferente, entramados en el crecimiento urbano de la Ciudad de México entre 1919 y 1945.

Así, se nos ofrece un texto riguroso y documentado, cuyos principales méritos son, entre otros, acercarnos a puntos nodales para comprender la modernización de las artes en México en general, particularmente de la danza académica, en el curso de la primera mitad del siglo XX, como pueden ser los que siguen:

EL LUGAR DE LA DANZA EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA SENSIBILIDAD COLECTIVA

Si bien el asunto de lo nacional, como identidad colectiva, se fertiliza en el desdoblamiento de la nación mexicana alrededor del último tercio del siglo XIX, con la cabal conciencia de un grupo de artistas y pensadores liberales, para integrar una comunidad de cultura que habría de ser compartida por todos los mexicanos, el arco de tiempo en que transcurre esta indagación corresponde a uno de los momentos culminantes de los movimientos culturales y artísticos inscritos en las vertientes del nacionalismo académico mexicano, fortalecidos, desde el Estado, a través de instituciones públicas y políticas *ad hoc*; se trata de un momento fecundo, muy relevante, donde las artes en nuestro país, con grandes similitudes en América Latina, ocuparon un lugar privilegiado al ser cobijadas por las políticas culturales en boga. El asunto era incidir en la construcción de otra memoria colectiva que propiciara el sentimiento de unión entre los habitantes del país al percibirse como mexicanos, identificados con la nación; el imaginario de una sociedad revelada en las consignas de la revolución cultural e institucional que seguiría al movimiento armado (1910-1917), y permearía, dialógicamente, las prácticas y los discursos de los artistas e intelectuales de la época.

Son precisamente los años comprendidos entre 1920 y 1940 los que testimonian una redefinición de sentidos y de lenguajes motivados por la apuesta modernizadora —influida por el hálito de esperanza que infundiera la revolución rusa—, que quiere cancelar el arte al servicio de las élites porfirianas, esto es, el arte de ornato, el arte como *divertimento*, el arte inútil —tan impugnado por Carlos Chávez—, encerrado entre cuatro paredes, abriéndolo a favor de las nuevas fuerzas emergentes; se percibe el trabajo de la sociedad sobre sí misma, que nace de la sensibilidad hacia los nuevos problemas que constata y de las nuevas respuestas que debe encontrar. En este contexto, resulta evidente el papel que se le atribuirá a la danza, entre las otras artes, en el proyecto civilizatorio revolucionario, y las tareas que asumió, en sus primeros años de vida, la escuela pública de danza que indaga Roxana.

Así, en medio de las crisis que había revelado el movimiento armado, se marcaban rutas para la modernización del país que incidieran en los discursos y prácticas de la vida social y cultural, donde el arte y los artistas habrían de redefinir su papel en la sociedad, poniendo su arte al alcance de todos. El llamado a los artistas para que abandonaran su torre de marfil —fuera ésta caballete, escenario cerrado, salón familiar o tertulia— y, volviendo los ojos hacia la riqueza cultural que ofrecía la realidad nacional, replantearan las fuentes y el sentido de su arte, será una constante a lo largo de aquellos años, y devendrá la consigna vasconcelista donde fermentarán las búsquedas nacionalistas que maduraban los legados del siglo XIX.

La aparición de las masas en la vida colectiva, fenómeno que no era nuevo aunque habría de dar sentido a la “revolución de masas” que quería tomar distancia del pensamiento liberal contra el que se había pronunciado y sustentar al nuevo Estado emergente, obligaba a abrirse a otros públicos, a otros escenarios multitudinarios que hoy nos parecen inconcebibles y asombrosos: la consigna del Estado fue llevar música, teatro y danza a todo el pueblo, organizar ballet de masas con temáticas nacionales; la misma Secretaría de Educación Pública, rehabilitada por Vasconcelos, demandaría la puesta en escena de grandes espectáculos populares. Llegarían a ser el pan de cada día las puestas en escena en espacios abiertos, con capacidad de albergar a gran número de espectador (como el Estadio Nacional de la colonia Roma), danzas realizadas por conjuntos muy grandes de alumnos —como el *30-30, Ballet simbólico revolucionario* en el que participaron 500 parejas, o bien, *Tierra*, en la que intervinieron 3 mil alumnos—, con escenas donde entrarían de lleno los campesinos, el proletariado, los personajes populares, las luchas sociales abanderadas por la Revolución; pudiera decirse que en esos momentos la danza deviene un “arte de Estado” que circula por fuera de los lugares consagrados. Fueron espectáculos magníficos, luminosos, que marcaron la vida profesional de las generaciones que apostaron a instituir la formación dancística pública, cuyo imaginario sería recogido por las generaciones sucesivas, no sin añoranza por el

despliegue de las artes en aquel momento, como lo testimonian los profesores de danza que aportaron información para esta investigación.

Todo ello necesariamente incidió en el modo de vivir la danza, en su sentido, en las funciones que se le atribuyeron, en las zonas de vida social en que había de expresarse, apuntalando el reordenamiento de políticas culturales y educativas promisorias, en medio de los quiebres y carencias del momento.

LA INVENCION DE LA FORMACION DANCISTICA MEXICANA.

El libro traza con maestría el mapa del problema: tras bambalinas, las mallas y los uniformes, los horarios, las barras, los espejos y el cuidado de sí mismo; más allá de los sentimientos de solidaridad con el grupo y la ambición de destacar, persiste la intención de formar y de formarse, de lograr el virtuosismo en la técnica, pero también en la interpretación, entreverándose los propios límites en el enseñar y en el aprender.

Modernizar la formación dancística en México fue una empresa compleja y visionaria que respondería a lo que los artistas revolucionarios percibían como las necesidades estéticas, las necesidades de recreación de las masas, de las multitudes, en un momento en que resultaban apremiantes las carencias de la instrucción pública en este terreno, las limitaciones experimentadas en los ambientes artísticos y culturales, la desvinculación de artistas e intelectuales con respecto a la realidad social y cultural del país. La ecuación era simple: si la consigna era poner el arte al alcance de todos, habría que intensificar la formación de artistas y los cuadros de maestros de danza, de modo que la política de establecer las instituciones que se requerían terminó por ser un “asunto de Estado”. El camino de ida y vuelta entre el artista, la obra y el público finalmente se redondeaba al integrar los espacios formativos que requería la mutación civilizatoria a la que se asistía. Sobre ello, sobre la institucionalización de estos procesos en el terreno del Estado revolucionario, se pone el eje de las explicaciones en esta indagación.

Para las generaciones que asumieron la tarea se planteaba el reto de hacer valer la realidad nacional en el ámbito universal, nutrirse de las tradiciones mexicanas, artísticamente válidas, participando del lento movimiento pendular empeñado en desplazarse del cosmopolitismo europeizante a la exploración de lo propio, de lo nacional. Había que aprender a pensar, a sentir y a ver el mundo con los propios ojos, desde una mirada renovada.

Apostar a la construcción de la escuela pública de profesores de danza en México no fue una tarea fácil; implicó legitimar el oficio en distintos planos en los que se jugaba la inserción de la danza en el conjunto de las demás artes bellas de inicios del siglo XX —poesía y literatura, plástica, música, teatro—, así como el reconocimiento de los bailarines por el gremio de artistas como tal. Daría la impresión que, en medio de los logros, hay un constante déficit, un reclamo a ser admitidos en

un plano de igualdad entre los demás artistas de otras especialidades. La danza daría, constantemente, la batalla para abrirse espacio entre las demás artes, por lograr su autonomía en el conjunto de las bellas artes y evitar el carácter subsidiario o complementario de su arte y, por ende, de su formación. Paradójicamente, serán éstos los momentos donde se lograrían conjugar artistas de diversas procedencias disciplinares para distintas obras; la danza resultó ser uno de los lugares más propicios para esta convergencia.

Las rutas que se trazan en este complejo y abigarrado territorio, siendo atractivas y sugerentes no son complacientes: hablan de los polos de tensión permanente entre formar bailarines o formar maestros de danza, de los conflictos que plantea la certificación, de la búsqueda de modelos propios, de las ritualizaciones revestidas de disciplinarización, de los lugares de mestizaje donde se acrisolan diversas tradiciones dancísticas —españolas, francesas, italianas, rusas, estadounidenses, orientalistas—, del giro hacia lo mexicano acorde con la impronta nacionalista de las artes revolucionarias, para el cual las aportaciones de los maestros misioneros resultaba de primer orden, aun cuando debieran de someterse a una erudita depuración para figurar en la danza académica... Hablan de los logros, de los momentos de mayor plenitud, de la participación de reconocidos artistas nacionales e internacionales que cocinan las propuestas, pero también de los proyectos traicionados, de los conflictos de los protagonistas, del sufrimiento institucional.

En medio de este mapa subyace la labor de la autora —Roxana *cartógrafa*—, explorando el territorio con otros instrumentos, descubriendo archivos, trazando rutas, linderos e itinerarios, develando trayectorias, marcando nudos, desdibujando fronteras disciplinares, cobijándose en otras vecindades, delineando topografías, resistiéndose a encajonar procesos que continúan abiertos a nuevas exploraciones de ella, de otros.

Finalmente, quedará claro al lector que el campo de la formación artística en nuestro país es un campo en plena efervescencia, urgido de indagaciones generosas, que requiere nutrirse de muchas historias hechas con rigor, pero también con imaginación y pasión por el arte. Es éste el terreno que abona *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, cuya publicación, es por demás decirlo, constituye un acierto.