

Asumamos los debates acerca de nuestros cuerpos

Centro de Investigación Coreográfica

Javier Contreras

SOY DIRECTOR DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN Coreográfica del INBA (Cico), la primera escuela de coreografía en México. Fue fundado en 1979 como Centro Superior de Coreografía (Cesuco), por la maestra Lin Durán, quien acompañó por muchos años el proyecto del Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo, lo que la llevó a comprender que era necesario sistematizar los saberes de la escena y de la composición dancística. Posteriormente el Cesuco se transformó en el Cico, una institución en cierto sentido atípica en el campo de la danza mexicana, que privilegia tanto el aprendizaje de la coreografía como la investigación coreográfica, y que busca generar en los alumnos una voz artística propia.

En sus inicios, el Cesuco estaba integrado a la Sala Ollin Yoliztli. Más adelante la escuela de coreografía se separó del Centro Cultural para ser acogida por el INBA. Se adscribió entonces al Centro de Investigación y Documentación de la Danza como la sección dedicada a la investigación práctica. Después se integró al Sistema para la Enseñanza Profesional de la Danza, y finalmente se independizó, aunque conservó su estatus como escuela bajo el nombre de Centro de Investigación Coreográfica.

Los objetivos originales del Cico consistían en construir un espacio de aprendizaje sistematizado del lenguaje coreográfico. Durante varios años,

se consagró a la formación de coreógrafos siguiendo la lógica fundacional de Cesuco, que era invitar a los pocos profesores de técnicas y composición mexicanos y extranjeros. El Cico también se pensó, en cierto sentido, como un espacio de ruptura de la hegemonía de la técnica Graham, que en México fue fuerte hasta la década de 1990. Cuando Guillermina Bravo la institucionalizó para su compañía, su práctica se volvió recurrente en las escuelas. Se decía: “hay dos técnicas normativas, el *ballet* y la técnica Graham; lo demás son estilos”.

Más allá de las precisiones técnicas, la meta más importante del Centro ha sido crear una escuela que sea un espacio amable de aprendizaje, que no es lo común. Yo di clases en el Ballet Nacional de México en Querétaro: los alumnos y alumnas sufrían, porque la pedagogía estaba construida sobre una suerte de derrota de la autoestima del bailarín, que sentía inmensos el peso del profesor y de la compañía. Era una pedagogía del horror, la cual no omite muchas virtudes, pero sí adquiría una forma innegablemente sombría. El Cico desde el principio se asumió como un espacio donde aprender implicaba esfuerzo, pero no sufrimiento.

Con los años, las maestras —porque el Cico es un proyecto básicamente femenino— comenzaron a trabajar en el ámbito de los saberes que se llaman somáticos que, dicho de manera muy general, entretejen lo dancístico con lo terapéutico, porque la investigación coreográfica te permite interrogar tu cuerpo y tu circunstancia. Así, el Cico se convirtió en un sitio en el que se puede alimentar una voz artística, y llevarla al ámbito coreográfico o al escénico en términos de teatro o *performance*, o a los espacios visuales, literarios, etcétera. En el Centro se lleva a cabo una investigación cinética y corporal porque para nosotros la danza supone una experimentación con las posibilidades del cuerpo, no tiene que ver sólo con el aprendizaje de una técnica.

A veces parece que a la danza contemporánea mexicana le pesan mucho las demandas asociadas al paradigma de la belleza occidental. Esto es notorio en todos los grupos, es algo que tiene que ver con nuestra historia de colonización. Es posible advertirlo, por ejemplo, en grupos como Barro Rojo, Delfos, Contempodanza o Tándem, que pueden tener propuestas discursivas diferentes, pero que comparten el apego a las exigencias de belleza. Es factible percibir cómo tendemos a respetar una necesidad de ser técnica-

mente impecables, virtuosos, con una producción escénica muy prolija, muy pulcra. Creo que esto es una virtud y una cárcel de nuestra danza. Una vez que estaba en Montevideo una amiga chilena me dijo:

—¿Te fijas, Javier, somos la América fea?

—Pero, ¿por qué? —le respondí.

—Mira, allá están los uruguayos y los argentinos, son guapos porque son blancos, y acá están los brasileños, que son guapos porque son negros. Y nosotros nada más somos mestizos.

Eso, que parece un chiste, deja ver cómo a la danza mexicana le pesa el debate con la belleza occidental. Creo que no hemos problematizado de manera suficiente este prejuicio. No lo haremos mientras no hagamos una revuelta radical y asumamos los debates acerca de nuestros cuerpos. El Cico abre la puerta a esos debates, en tanto que al otro paradigma, al que le cuesta trabajo renunciar a esa consideración estética, dar un espacio a esta discusión le implicaría hacerse muchas preguntas que son inevitables.

El Cico no es una escuela de formación de intérpretes. Claro que hay un entrenamiento, las maestras han hecho sus combinaciones afortunadas, y proponen un trabajo corporal, pero no con la intención de formar bailarinas y bailarines.

En nuestro país la educación de los bailarines descansa sobre una exigencia técnica muy fuerte y tributaria a las exigencias de calidad y excelencia propias del campo que son, de alguna manera, externas al sujeto; hay que cumplir con una suerte de disciplina idealizada y una eficacia corporal determinada. Egresan excelentes bailarines, por ejemplo, de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, de la Escuela de Delfos en Mazatlán y de la Escuela de Monterrey, que están educados con esta idea de formar profesionales técnicamente muy finos, sólidos, y a los que se les exige mucho desde una demanda de excelencia. Me parece que este paradigma de excelencia descansa en una suerte de estructura platónica, según la cual existe un bailarín o un intérprete ideal al que hay que tender y al que nunca se llega. En el Cico funcionamos bajo un paradigma distinto: nos conocemos, experimentamos, aceptamos este cuerpo que somos, y con él nombramos.

La danza es una enunciación poética. Hay dos o tres maneras de enunciación artística o escénica: una sería la narrativo-dramática, que sigue una

lógica causal y tiende a construir espacios de totalidad, mundos autónomos —como las novelas o las películas épicas—, y hay otra que sigue una lógica asociativa, de acordes, que funciona no tanto por causa y efecto, sino a través de la reiteración, la intensidad y la asociación. No se excluyen una a la otra, pero hay ciertos discursos que ponen énfasis en cierto tipo de enunciación. Hay ciertas artes que establecen una conexión inmediata con la emoción: la poesía y cierto tipo de música vibran en este registro. Son artes a las que llamo sismográficas. Un ejemplo podría ser la obra plástica de Jackson Pollock. Podríamos decir que algunas de sus obras son coreografías: el trazo, las texturas, el color están cargados de energía emocional cinética que atraviesa el espacio del cuadro, y esa manera de componer la pieza tiene que ver con lo que hacemos. Hay otros ámbitos artísticos —los ficcionales— donde se hace un esfuerzo por construir una realidad que tenga cierta independencia con respecto al mundo tangible; son piezas que quieren edificar un universo aparte.

En los procesos de enunciación dancística se juega también un debate entre el teatro y la danza. Por ejemplo la gente de teatro suele decir que en danza no hay personajes ni historias, pero no tiene por qué haberlos. Para una lógica de ficción como la que requiere la escenificación teatral convencional se requiere que exista verosimilitud, en tanto que para una lógica como la de la danza se requiere veracidad. La danza resulta muy interesante en el plano semiótico porque es, al mismo tiempo, un arte temporal (y al existir en el tiempo inevitablemente se lee como relato) y un arte sismográfico-poético. Al presenciar un espectáculo de danza ves un cuadro tras otro, y por eso inevitablemente tendemos a leerlo como un discurso narrativo, aunque estés enunciando en términos poéticos. Además, tenemos el reto de la progresión emocional: hay que aprender a manejar la energía para que no se pierda la atención del espectador. La danza contemporánea es de difícil lectura: la gente piensa que como todos tenemos cuerpo, se va a entender fácilmente, pero realmente es un arte de una gran complejidad.

Varios años después de fundado el Cico se originó un debate interno en torno a las lógicas de composición coreográfica. Hubo un intento por articular su práctica con paradigmas teatrales, de progresión, conflicto, y eso generó una discusión que contribuyó a afinar las características de lo que se enseña en el Centro: según nuestra postura cada proyecto inaugura su dis-

curso, no hay discurso previo a la aventura de la composición. Sí, se utilizan ciertos elementos básicos de espacio, dinámicas, cuestiones muy básicas, pero uno se topa con la incertidumbre, y se vuelve necesario descubrir cuál es el discurso con el que se debe abordar determinada pieza. En el Cico hay ciertos principios que sirven de brújula para hacer el viaje de cada investigación coreográfica hacia una pieza específica; sin embargo, se plantea que hay que encontrar un lenguaje distinto para cada pieza.

Me gustaría que el Cico lograra incidir en la reformulación de los paradigmas de composición coreográfica en México, y que contribuyera a que la danza mexicana interactuara más con las otras danzas del mundo. Nuestra tradición dancística es muy endógena. Cuando fui por primera vez a América del Sur me decían allá que lo que hacemos en nuestro país tiene mucho que ver con lo que se propone en los Estados Unidos. Es posible en cuanto a las técnicas de formación, pero no en cuanto a lenguajes. La nuestra es una danza que ha logrado tener un rostro propio, un perfil. En la década de 1930 surgió un paradigma que le dio carácter, pero éste ya dio de sí; y ahora, que se declaró desierto el Premio Nacional de Coreografía, tenemos un síntoma de la necesidad de abrirse a otros mundos dancísticos y escénicos. Y aquí hay una tarea para el Centro.

Aunque esto quizá cambiará pronto, por ahora el Cico es la única escuela que recibe nuevos integrantes cada semestre. Tiene cerca de veinte profesores y alrededor de cincuenta alumnos cada año. La población de la escuela es pequeña. Estamos junto con la escuela de diseño y la de artesanías en varios edificios que originalmente fueron del Politécnico Nacional. Es muy bueno que el Cico sea parte del INBA, reconozco que hay instituciones que son resultado de la Revolución, de un esfuerzo social. Son un regalo que México se dio a sí mismo, y hay que defenderlo. Una escuela pública no es una broma en un país como el nuestro. Por ejemplo, hay alumnos que no tienen los 500 pesos de inscripción al semestre y cuya única posibilidad de estudiar es en las instituciones del Estado.

A veces las virtudes propias son también las propias limitaciones. Como el Cico tenía cierta libertad, durante años no buscó la formalización. Así, mientras todas las escuelas se formalizaban, sacaban licenciaturas y demás, el Cico vivió a contracorriente y sin darse cuenta se situó en un lugar que invitaba al ninguneo y que favorecía el hermetismo. Y ello desem-

bocó en que no se conociera lo suficiente lo que de valioso se estaba elaborando en sus instalaciones. Esto ocurrió en el momento en que el campo de la danza se reorganizó en torno a la creación del Fonca y el Conaculta —que no hay que pensar como concesiones, porque son espacios que se ganaron— que significó para la danza la adopción de una lógica de jerarquía y competencia. El medio adoptaba una estructura que lo llevaba a necesitar producciones muy refinadas con bailarines técnicos, mientras que el Cico iba por otro lado. En aquella coyuntura, el ensimismamiento le impidió dialogar y aportar más. Ahora se nos plantea el reto de lograr la formalización. Ya la conseguimos con la figura del técnico superior universitario, pero tenemos que transitar a la licenciatura para estar a la par de otras escuelas de danza y para que nuestros alumnos puedan recibir apoyos. Además, debemos enfrentar la contradicción de que el Cico es un bonito lugar para estar, pero también debe ser un lugar de rigor para concretar experiencias escénicas o artísticas. En este momento los maestros investigan en sus clases, pero no están produciendo obra hacia el exterior, creo que debemos tender puentes creativos de ida y vuelta.

En un primer momento el Cesuco ayudó a captar a muchos bailarines que ahora han desarrollado brillantes carreras, como Orlando Scheker, Leticia Alvarado, Cecilia Appleton, Raúl Parrao, Jaciel Neri, Laura Rocha, para quienes un momento importante de su formación fue esta escuela. El Cico también ha generado individuos que están integrados en muchos niveles de la experiencia dancística. No forman parte de las grandes compañías porque hacen otras cosas o porque no les importa. Están en casas de la cultura, en trabajo de psicoterapia, de composición, de intervención social. Dentro de pocos años vamos a ver los resultados artísticos de lo que se ha sembrado.

Alguna vez comparaba la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea, del Centro Nacional de las Artes con un trasatlántico; el Cico podría ser, en este sentido, una lancha torpedera. En el campo de la danza contemporánea, el centro es una especie de lunar luminoso. Seríamos una escuela y un ámbito que se sale de las lógicas dominantes del campo. Somos una suerte de partícula revoltosa. Y esta actitud se extiende de la danza hacia muchos ámbitos de la vida. Por ejemplo, recientemente vi cómo respondieron mis alumnos a la movilización por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa.

Los vi y los escuché aullar de dolor. Y no es metáfora. Vi cómo llevaron la danza a la calle, cómo eso impactó en sus obras, cómo diseñaron un muro con los rostros de los 43, cómo se reunieron cada mes e inventaron un desayuno-asamblea. Veo algo en ellos que me entusiasma, que me llena de esperanza, y que nos ha hecho crecer a todos.