

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Margarita Tortajada Quiroz*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza Cenidi Danza “José Limón”,
México.

e-mail: margaritatortajada3@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4368-3756>

Recibido: 24 de junio del 2021

Aceptado: 1 de agosto del 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2723>

Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Resumen

Estudio sobre el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente en México, desde sus inicios a finales de la década de 1970 hasta la actualidad, retomando las categorías de *campo* y *capital* de Pierre Bourdieu. El estudio se centra en el grupo Forion Ensemble que inauguró dicho Movimiento en 1977, así como en El Cuerpo Mutable, una de las vertientes que tomó y le permitió tener continuidad desde 1982. Se busca conocer la posición que ha ocupado la propuesta de Lidya Romero, una de sus líderes, en el campo dancístico, sus transformaciones artísticas y organizacionales. También explora su poder de diálogo con la burocracia cultural y su incorporación a esta, además de sus adecuaciones y confrontaciones con las políticas culturales sexenales.

Palabras clave: campo dancístico; capital dancístico; capital simbólico; danza contemporánea independiente; Lidya Romero; El Cuerpo Mutable.

Independent contemporary dance. Paths towards institutionalization

Abstract

This article discusses the Independent Contemporary Dance Movement (MDCI) in Mexico, from its beginnings in the late seventies of the last century up to the present, and takes up Pierre Bourdieu's categories of *field* and *capital*. The study focuses on the group that gave rise to this movement, Forion Ensemble 1977, and one of the shapes it took and allowed it to continue, El Cuerpo Mutable, since 1982. It seeks to know the position these troupes have occupied in Mexican dance field, their artistic and organizational transformations, and Lidya Romero's decisive role as one of their leaders. It also explores their ability to engage in dialogue with the country's cultural bureaucracy until they ultimately became part of it, in addition to their adjustments to and clashes with the cultural policies that accompany political cycles in Mexico's changing governing leadership.

Keywords: dance field; dance capital; symbolic capital; independent contemporary dance; Lidya Romero; El Cuerpo Mutable.

Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Irrumpen los independientes: Forion Ensamble

El Movimiento de Danza Contemporánea Independiente (MDCI) fue un fenómeno que transformó el campo dancístico y, de manera radical, al subcampo de la danza contemporánea en México. Empezó con el pie derecho: su primer paso lo dieron unos jóvenes inquietos y audaces que, a finales de la década de 1970, hicieron uso de las enseñanzas de sus mayores, las reelaboraron o desecharon y se adueñaron de otras; así, se sintieron con el valor y el derecho para andar por ellos mismos y fundaron el grupo Forion Ensamble.

Siguieron muchos otros en todo el país que acabaron modificando la correlación de fuerzas del subcampo de la danza contemporánea (y de la totalidad del campo); establecieron nuevas formas de organización interna y de diálogo con la burocracia cultural y las instituciones públicas y privadas; acrecentaron el capital dancístico y se atrevieron a crear tomando en cuenta las necesidades expresivas de su generación y sus individualidades. Cada grupo y creador definió su proyecto y, a lo largo de más de cuatro décadas, lo han desarrollado y transformado en sus propios términos, teniendo en consideración tanto su contexto como las influencias tanto internas y externas al campo, como los impactos que han recibido desde los ámbitos de la economía y de las políticas culturales sexenales.

Forion Ensamble marcó una nueva manera de hacer danza en México e influyó en los ámbitos de la creación y organización de muchos otros grupos. Fue el inicio de la vida in-

dependiente (operativa, colectiva y autogestiva) de la danza contemporánea,¹ la cual se ha ido modificando a lo largo de más de cuatro décadas.

El reto que se le presentaba a esa generación era enorme. En esos momentos, el subcampo de la danza contemporánea estaba dominado por las grandes compañías asentadas en la Ciudad de México (CDMX): el Ballet Nacional de México (BNM, 1948-2006), dirigido por Guillermina Bravo; el Ballet Independiente (BI, 1966-2018), codirigido por Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco, el cual estaba a punto de sufrir una escisión que provocaría la existencia de una tercera compañía, el Ballet Teatro del Espacio (BTE, 1966-2009), codirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco. Las tres eran compañías de gran formato (por la cantidad de integrantes dentro de las áreas de creación, administración y gestoría que las conformaban) y recibían recursos de manera directa por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), razón por la que se les nombraba “compañías subsidiadas”. Los recursos que el INBA les aportaba (sin requerirles rendición de cuentas), así como los apoyos que ellos gestionaban de otras instituciones y de la venta de funciones, les permitían tener cierta estabilidad: cada una contaba con un estudio para trabajar y mantener sus propias escuelas (sin reconocimiento oficial, pero de gran calidad), precarios medios para realizar sus producciones y todavía más precarios sueldos para sus integrantes. Además, tenían garantizada la difusión de su obra, pues eran programadas anualmente por una breve temporada en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y otros foros.

Las tres agrupaciones habían surgido fuera de las instituciones y siempre gozaron de libertad expresiva; habían ganado el subsidio gracias a su trabajo creativo y las negociaciones que habían entablado con las burocracias culturales de diferentes gobiernos. Su sólido capital simbólico, acumulado durante décadas, estaba sustentado en la trayectoria de sus artistas (bailarines y coreógrafos), así como su prestigio y poder dentro del campo dancístico.²

¹ Si bien en México se utiliza el término danza contemporánea para nombrar el género dancístico, y el MDCI se refiere a la generación surgida a finales de la década de 1970 hasta la actualidad, la danza que realizó el Forion Ensemble y los grupos que se desprendieron de él debe entenderse como posmoderna.

² Bourdieu habla de cuatro tipos de capital: económico, social, cultural y simbólico. El económico puede convertirse en dinero y es útil para obtener los otros tipos de capital. El social se conforma de las redes de relaciones que pueden traer beneficios. El cultural es posible de traducirse en títulos académicos, así como de incorporarse (“cultivarse” en el cuerpo), institucionalizarse con reconocimiento oficial o como bien cultural. El simbólico se refiere al prestigio y legitimidad: es “cualquier tipo de propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, *Razones prácticas* 108). En el caso de la danza, el capital simbólico se refiere a la

Otra institución, muy poderosa, era Ballet Folklórico de México, A.C. (BFM, AC), que encabezaba Amalia Hernández. Estaba integrada por la compañía más exitosa del país (Ballet Folklórico de México, 1959), además de por una escuela, un teatro, un programa de difusión, que incluía a todas las artes, y varios grupos experimentales. Uno de ellos, el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, había desaparecido en 1974, pero se mantenían los grupos experimentales de danza folclórica y de danza moderna,³ que significaban un valioso espacio para la creación.

Justo en 1977 se desintegró otro grupo que había marcado una vía alterna dentro de la danza contemporánea: Expansión 7 (E7). Aunque este innovador y combativo grupo sólo existió durante cuatro años, estableció nuevas formas de creación (a partir del trabajo interdisciplinario y la improvisación, para la que impusieron rigurosas normas) y de organización (dirección colectiva). E7 estuvo formado, en su mayoría, por avezados exintegrantes del BNM y del BI⁴, quienes también contaban con un fuerte capital simbólico, gracias a su trayectoria y el reconocimiento del medio, pero ningún subsidio. Al desaparecer E7, Valentina Castro, una de sus fundadoras, creó Danza Teatro Mexicano (1978).

El grupo E7, comandado por Castro y Alternativa, fundado en 1978,⁵ mostraba el interés y la necesidad de los bailarines de danza contemporánea por buscar otras formas para

antigüedad, permanencia y vigencia de un proyecto artístico, así como al prestigio y poder que sustente dentro del campo. En tanto, el capital específico es el requerido en el campo determinado en función de su dinámica propia que, en este caso, se refiere al capital dancístico: conocimientos y prácticas propias de la danza escénica.

³ En esas fechas, en BFM, AC todavía se usaba el término danza moderna, aunque la obra que estaban realizando era propiamente de danza contemporánea e incluso posmoderna. Su escuela estaba dividida en Escuela de Danza Clásica, Escuela de Danza Folclórica y Escuela de Danza Moderna. El grupo de esta última era el Ballet Moderno Experimental (o Compañía Experimental de Ballet Moderno de México), que fue dirigido por Graciela Henríquez, una coreógrafa que no seguía la línea de danza moderna, sino contemporánea o posmoderna. En México, la danza moderna está íntimamente relacionada con el nacionalismo, con el que rompieron quienes hacían danza contemporánea desde finales de la década de 1950.

⁴ Los fundadores de E7 fueron Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada, Valentina Castro y Raúl Aguilar. Otros integrantes e invitados fueron Elsy Contreras, Héctor Chávez, Antonio Domingo, Daria Ellies, Socorro Meza, Eva Zapfe, Rossana Filomarino, Reyna Pérez, Patricia Otamendi, Carolina Veraza, Aracelia Rico y Harriet Spilk.

⁵ Danza Alternativa, encabezado por Rodolfo Reyes y Xavier Francis, incluso antes de su fundación, negoció algunos apoyos con la Dirección General de Servicios Sociales del entonces Departamento del Distrito Federal, y más tarde del Consejo Nacional de Danza (efímera institución fundada en 1975 por decreto presidencial). Finalmente, se consolidó bajo la dirección de Luis Fandiño y tuvo varias sedes, como la Carpa Geodésica de la UNAM.

producir su trabajo, alejados de las grandes compañías. Sin embargo, en el caso de Forion Ensemble, se trataba de jóvenes veinteañeros que iniciaban su vida profesional, lo que no implicaba que carecieran de una sólida formación y capital dancístico, pero sí de un escaso capital simbólico.

Además del deseo de crear nuevas instituciones, dentro de la danza contemporánea se vivía un proceso de revisión, incluso por parte del BNM, que llevó a varios de sus integrantes a estudiar diversas técnicas dancísticas en Nueva York en 1977, con el fin de promover la discusión. Finalmente, el BNM optó por la técnica Graham, la “oficial” en el país durante décadas (desde finales de la década de 1950), la base del entrenamiento del BI y BTE y la aún vigente en varias escuelas y compañías del país.

Quien mostró más radicalismo en esta búsqueda de nuevos caminos fue Amalia Hernández (y también mayor capital económico y social), pues pretendía renovar las técnicas dancísticas y de composición coreográfica. Por esta razón, promovió que las compañías norteamericanas de Murray Louis (1972) y de Alwin Nikolais (1974) se presentaran en el PBA; luego, introdujo la técnica Nikolais en su escuela, a partir de cursos de ambos artistas y de discípulos destacados, además de otorgar becas a alumnos y maestros del BFM, AC para viajar a la sede de Louis y Nikolais en Nueva York, así como de diferentes instituciones y ciudades. El resultado fue el surgimiento de una nueva generación de coreógrafos y bailarines. Entre los primeros estaban Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Pilar Urreta y Alfredo Rico; entre los segundos, los integrantes del Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, AC.

Ese intento revitalizador de Amalia Hernández incluía la programación de numerosos solistas y compañías del país, de grandes e innovadores artistas, como John Cage y Lukas Foss, y en especial, el Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas (que ella fundó y mantuvo).

En ese contexto surgió Forion Ensemble, constituido por bailarines formados dentro de la escuela del Ballet Nacional: Jorge Domínguez, Eva Zapfe (quienes nunca fueron bailarines del BNM, aunque Zapfe sí del grupo Mórula⁶), Lidya Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera), Jesús Romero y Jaime Blanc, quienes simultáneamente a su trabajo con la compañía subsidiada, tomaron los cursos de técnica Nikolais en la escuela del BFM, AC. Domínguez y Zapfe fueron becados por Amalia Hernández para viajar a Nueva York, y lograron una mayor asimilación de dicha técnica, además de conocer otras, como la de Merce Cunningham, Louis Falco, Alvin Ailey, Kei Takei, ballet y jazz, entre otras. Cuando Domínguez y Zapfe se

⁶ El grupo Mórula fue fundado por Lin Durán dentro del BNM y debutó el 7 de septiembre de 1972. El objetivo era iniciar profesionalmente a los estudiantes provenientes de la escuela de dicha compañía y brindarles un espacio para la creación.

encontraban en esa ciudad, Lidya y Rosa Romero los visitaron y se integraron a las diversas clases y talleres.

Fue en el BNM que los futuros miembros de Forion iniciaron su trabajo de improvisación, en un espacio otorgado por Guillermina Bravo, y más tarde dieron clases a la compañía y presentaron sus propias obras. Al mismo tiempo, Jorge, Eva, Rosa y otros participaron como bailarines y coreógrafos en el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, AC. Así se conjuntaron el contexto de búsqueda que se vivía en la danza contemporánea, las enseñanzas del BNM, la apertura que se promovió desde BFM, AC y el talento de los jóvenes que buscaban nuevos derroteros, los cuales acabaron rompiendo con la técnica dancística hegemónica (Graham), retomaron-reelaboraron otras aprendidas en sus viajes a Nueva York (especialmente Nikolais) e iniciaron la danza posmoderna en México.

Forion proviene del latín *phorion*: el objeto robado, el botín (Domínguez 447), pues su intención era tomar “lo que nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones” (Lidya Romero, citada en Lynton 103), a su vez que pretendían servirse “unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra [...] sin restricciones” (Domínguez, citado en Ibidem 102).

El espacio en el que debutó Forion Ensemble fue el Teatro de BFM, AC, gracias al apoyo de su “madrina” Amalia Hernández. El 25 de octubre de 1977 bailaron *Nadie me quiere así*, con coreografía de Jorge Domínguez y algunos fragmentos de los participantes (Eva Zapfe e Ismael Fernández Areuz), además de la música de José Antonio Alcaraz, compuesta simultáneamente. En la obra se reconocían los “conceptos dancísticos de Alwin Nikolais” y se demostraba el virtuosismo de Eva, mientras que la presentación del Forion era “un trascendente acontecimiento”, ya que estos jóvenes eran “los precursores de nuevas corrientes de la danza en México” (Urtubés).

El mismo año tuvieron una breve temporada en el Teatro de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con un programa formado por obras de Jesús Romero, Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Jaime Blanc, así como de Lidya y Rosa Romero.⁷ El cartel (diseñado por Romel Rosas) y el programa de mano eran muy significativos porque eran la respuesta retadora de los bailarines a la advertencia que les había hecho Guillermina Bravo.⁸

⁷ Programa de mano de Forion Ensemble, Primera temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, del 1 al 3 de diciembre de 1977. Los bailarines eran Raúl Alberto, Jaime Blanc, Jorge Domínguez, Ismael Fernández Areu, Sally Margolis, Patricia Portela, Jesús Romero, Lidya Romero, Rosa Romero, Eugenia Sánchez, Eva Zapfe y el veterano José Mata.

⁸ Guillermina Bravo había dicho a quienes eran parte del BNM que, si dejaban la compañía, “íbamos a comer puras tortas con Pascual. Del vaticinio de la Bruja [Bravo] hicimos nuestro primer cartel con una

Gradualmente, los integrantes de Forion se fueron delineando. Se quedaron los que tenían un pleno compromiso con el grupo: Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Gregorio Fritz, Ismael Fernández, Romel Rosas (los demás regresaron al BNM, en donde hicieron largas carreras) y otra subversiva que llegaba a sustituir a Zapfe (quien estaba lesionada) y que era parte del grupo experimental de BFM, AC y del BI: Graciela Henríquez.

Todos ellos creían en el proyecto que inauguraba el MDCI. Aún no se le identificaba con ese término, pero sus impulsores sabían que estaban construyendo un nuevo camino y manera de organizarse. Al respecto, es ilustrativa la reflexión que hizo Cecilia Appleton en 1992 sobre la razón que la llevó a fundar otro de los grupos independientes: Contradanza (1983). Planteó que, una vez concluida su formación académica, la casi única alternativa que veía su generación para profesionalizarse era integrarse a una de las tres compañías subsidiadas; sin embargo, su visión de la danza no comulgaba con ninguna, pues tenía “otra perspectiva ante la danza”. Así, su propia “situación” (y de sus jóvenes compañeros) impulsó el surgimiento de un grupo para decir y bailar “a su manera” (Jiménez 4-A). El propio nombre que eligieron muestra su rechazo a lo establecido, pues estaban en contra de

los modelos en que la danza se ha encasillado; contra la falta de una conciencia dancística y cultural; contra normas sociales existentes; contra la insensibilidad del público ante el arte; contra el enviciamiento de las formas coreográficas. Contra todo esto y a favor de una nueva expresión corporal y de un arte comprometido con el público y con la sociedad en general (Appleton, citada en La Jornada).

El cómo hacerlo implicaba “la ruptura del movimiento excesivamente codificado y en donde además la lógica de construcción coreográfica fuera del interior del bailarín a la estructura grupal” (Appleton, citada en Pérez). Así, la decisión de los jóvenes ochenteros de fundar sus propios grupos no era una “ocurrencia”, sino una necesidad generacional que les permitió crear fuera de las estructuras jerarquizadas y rígidas de las compañías establecidas.

Primero, el Forion y luego el resto de los jóvenes se constituyeron en grupos de pequeño formato, debido al reducido número de participantes y a la nula especialización en

foto de un chango con su torta y un Pascual; y una vez, antes de una función en el Teatro de Arquitectura, pusimos una gran torta en el jardín e improvisamos alrededor, invitando al público a entrar en el teatro” (L. Romero, citado en op. cit. 103). En el programa de mano de esas funciones de diciembre de 1977 está la foto-respuesta: todos los bailarines aparecen comiendo una torta y bebiendo un refresco Pascual.

muchas de las labores que realizaban (eran bailarines y coreógrafos que hacían de gestores, iluminadores, diseñadores, etcétera, “todos hacen todo”), a la estructura horizontal que mantuvieron (por lo menos en un inicio), que se expresaba en la dirección colectiva, y su fuerte identidad como parte del proyecto (“la camiseta bien puesta”).

En el sentido económico, su independencia estaba definida en contraposición de las subsidiadas; se refería a la total carencia de recursos y espacios de trabajo propios. Los caracterizaba la falta de capital simbólico (principalmente por su juventud), que fueron construyendo poco a poco con su labor artística; las presiones que hicieron al resto del subcampo para obtener un lugar en él (teatros, programaciones, escuelas, etcétera); la búsqueda de espacios alternativos para presentar su trabajo (incluyendo el ámbito comercial, que era visto de manera despectiva en el campo) y, en el caso específico de Forion, la exploración de la danza posmoderna, retando la sobriedad de la contemporánea que producían las tres compañías subsidiadas (en su técnica y/o su propuesta escénica), valiéndose de la improvisación, el diálogo y la ruptura de cánones establecidos.

Aunque desde sus inicios se le ha llamado MDCl, los grupos que lo conformaron o lo conforman en la actualidad no son estrictamente independientes en lo económico. Sí lo fue Forion (y las agrupaciones que siguieron en los años 70 y 80) cuando recién se lanzó a escena, pero, como “recién llegado”, debió acercarse a las instituciones para difundir su trabajo y para gestionar espacios para sus clases y ensayos (como lo hicieron en su momento las compañías subsidiadas décadas atrás).⁹ La oferta dancística que promovieron ante el INBA, la UNAM y otras instituciones públicas y privadas, así como las negociaciones que entablaron con las burocracias culturales, presionaron para que se abrieran nuevos canales de distribución y difusión.¹⁰

Muchas opiniones se han dado, incluso por parte de los integrantes del MDCl, sobre esa “independencia”. Aunque en todos los casos ésta se refiere a la libertad de creación y decisión sobre sus trayectorias, en algunos se apela a independencia política, en especial de los grupos que optaron por una “danza socialmente comprometida”, como sucedió con Contradanza. Sin embargo, en términos económicos, lo definitorio era el subsidio y el hecho de no recibirlo de manera permanente e incondicional (como sucedió durante años con las tres compañías mencionadas) (Rodríguez 77-80). Por ello, Lidya Romero afirmó en 2006: “Se ha dado en llamarnos independientes porque hay tres subsidiados y el resto de la humanidad, que somos nosotros” (citada en *Ibidem* 79).

⁹ En el caso de Forion, recibieron apoyo de Amalia Hernández, quien durante por lo menos cinco años, les brindó las instalaciones de BFM, AC para clases, ensayos y funciones.

¹⁰ La propia Lidya Romero ha afirmado que el hecho de ser programados en teatros oficiales o privados era una especie de subsidio económico, pues Forion nunca se vio obligado a pagar alquiler por su uso (Romero, citada en Rodríguez 79).

En 1979, de nuevo en el Teatro de Arquitectura, Forion estrenó obras de Lidya Romero, Rosa Romero, Eva Zapfe y Jorge Domínguez, cuando el grupo se definió como un “taller de experimentación del movimiento” que trabajaba a partir de la improvisación, la “conjugación de diversas experiencias” de sus integrantes y del trabajo multidisciplinario. Sobre su dirección colectiva, señalaban que todos participaban en la toma de decisiones y cubrían las funciones que se requerían;¹¹ sin embargo, los coordinadores y responsables del grupo eran Lidya, Rosa, Jorge y Eva.

Siguieron muchas funciones en diversos foros de la CDMX y el país, y en 1980 Forion logró ser incluido dentro de la programación del Teatro de la Danza del INBA. Aunque su acercamiento con el director del Departamento de Danza, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, no fue en los mejores términos (Romero, “Mirando cómo giran las ruedas”), Forion supo negociar y convenció con su trabajo al actuar dentro del *Ciclo Danza '80* con dos reposiciones y cuatro estrenos. Su entrada en ese escenario abrió la puerta a otros grupos independientes, también recién formados, que pudieron alternar con las tres compañías subsidiadas y otras pertenecientes a instituciones oficiales y/o de otros géneros dancísticos.

Estas funciones fueron la despedida del grupo para viajar a Europa, gracias al apoyo que lograron de instituciones oficiales y privadas, debido a que, según Lidya Romero, eran un “comando guerrillero” (citada en Lynton 103) que se atrincheraba en las oficinas para lograr sus objetivos, y que planteaban novedosos mecanismos, como la exención de impuestos.¹² Ese “atrevimiento”, así como su decisión irrevocable de “vivir de la danza” (no de la docencia ni otras actividades, razón por la que entraron al “profano” terreno comercial), fue visto como un acto de “egoísmo puro” y le provocó a Forion enemistades con sus colegas bailarines, que comprendían la gestión cultural en términos más “recatados” (Cardona, *La nueva cara* 239-240). Este comentario ilustra la lucha interna que se vivía en el campo dancístico y en especial el subcampo de la danza contemporánea: el Forion se enfrentaba a las resistencias de “los consagrados” por su irrupción en el campo, pero también tenía desacuerdos con sus pares, los otros nuevos grupos (“recién llegados”, como ellos) que estaban surgiendo. Así, desde sus inicios, el MDCI mostró divisiones en cuanto a las estrategias para negociar con la burocracia cultural, los alcances y objetivos artísticos y políticos de sus propuestas, así como los proyectos que encabezaba cada uno. Durante la década de 1980 esas

¹¹ Forion Ensemble. “Folder de Forion Ensemble”, en Archivo vertical del Cenidi Danza, s/f. A pesar de que no cuenta con la fecha, su contenido permite afirmar que se trataba de una primera versión del programa de mano de esas funciones de 1979.

¹² En 1980, con ayuda de Olga Cardona de Ibarra, ex bailarina del BNM y esposa del titular de la SHCP, la asociación civil Forion Ensemble logró que los donativos que recibiera fueran exentos de impuestos.

desavenencias fueron muy marcadas, debido a la cohesión de los grupos bajo un principio muy firme de pertenencia a su colectivo y de compromiso con su propio proyecto, cada uno defendiéndolo y considerándolo original y diferente a los otros.

El viaje que realizó Forion en 1980 incluyó su participación en escenarios de Francia, Senegal y España; al año siguiente, realizaron otra gira por Cuba, Costa Rica y República Dominicana, y en 1982 por la India, Japón y Filipinas. Algo así era impensable para los otros grupos independientes, razón por los que éstos consideraban a Forion “el privilegiado” de la danza independiente. Efectivamente lo era, por su esfuerzo y calidad, pero también porque se atrevía a recurrir y convencer a instituciones como la Secretaría de Relaciones Exteriores, la UNAM, el Instituto Politécnico Nacional y la creada por Carmen Romano, la esposa del presidente José López Portillo, quien impulsó de manera especial a la danza a través del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). Sobre todo, Forion, aunque también los otros independientes y subsidiados, supieron aprovechar los programas de difusión de las artes del gobierno de los años entre 1976-1982.¹³

Con el inicio de la década sucedió un importante evento: en diciembre de 1980 la UNAM inauguró la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, que se convirtió, al lado del Teatro de la Danza, en foro fundamental para este arte y en especial para el MDCI del país. Junto con ese nuevo foro, la UNAM fundó el Departamento de Danza, a cargo de Colombia Moya, que inició la programación de funciones (incluyendo a Forion), cursos y talleres.

La presión ejercida por todos los grupos independientes (simplemente por su existencia, porque incrementaron la oferta y diversidad) dio sus frutos en dos proyectos institucionales más,¹⁴ que continúan vigentes. El primero fue el Premio Nacional de Danza (PND, noviembre de 1980), convocado por el FONAPAS y la Universidad Autónoma Metropolitana,¹⁵ y el segundo, el Festival Nacional de Danza (FND, julio 1981), realizado en la ciudad de San Luis Potosí bajo la dirección de Lila López, con el apoyo del gobierno estatal y el INBA. Ambos, el Premio y el Festival, eran en respuesta a las presiones y necesidades del

¹³ Durante este gobierno hubo cierta predilección por los programas de difusión de la música y la danza. Así sucedió en FONAPAS y el INBA, en donde, gracias a la influencia de la esposa del presidente López Portillo, se creó una insólita Subdirección General de Música y Danza, con Fernando Lozano a la cabeza.

¹⁴ Un tercer proyecto fue el Coloquio de Danza Contemporánea que se realizó de 1980 a 1991, organizado por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y coordinado por Socorro Bastida. Ese coloquio dio espacio de difusión a varios de los grupos del IMSS, pero también a los representantes del MDCI de varias ciudades del país, la CDMX y otras internacionales.

¹⁵ En la actualidad, el Premio Nacional de Danza tiene el nombre “Guillermo Arriaga”, en honor a su promotor, y las instituciones convocantes son el INBA y la UAM.

campo, que cada día se poblaba de más bailarines, coreógrafos y grupos en el país, en búsqueda de foros para mostrar sus propuestas artísticas. También debieron su arranque a la empatía y decisiones de los funcionarios que los impulsaron casi a nivel individual (como sucedió en el caso de Lila López).¹⁶

El Premio implicaba una competencia entre los nuevos grupos y estaba en juego “medirse” con los otros y obtener una remuneración; y el Festival, su presentación ante el público potosino y nacional, además de cursos técnicos y teóricos de capacitación y actualización que permitieron un acercamiento de todos ellos, compartir espacios y experiencias e incluso establecer diálogos. El Premio y el Festival eran el reconocimiento oficial al MDCI y ambos se convirtieron en la plataforma por excelencia para mostrar el trabajo de los grupos independientes, además del medio para legitimar la existencia de los nuevos grupos ante las instituciones, la comunidad dancística toda y sus pares.

Todo esto, producto de la dinámica propia del campo dancístico, coincidió con el “milagro petrolero” mexicano de los años 80, el mismo que impulsó a las clases medias a una cultura de élite y que permitió que la derrama económica beneficiara al arte y la cultura. En el caso de la danza, como en el resto de las artes, la derrama era exigida tanto por los consagrados como por los nuevos grupos, que participaron en otros programas de difusión que establecieron oficinas del gobierno. Así, la “década perdida” fue, paradójicamente, de gran ganancia en cuanto a producción y promoción del MDCI, con el consecuente impacto en la sociedad (Baud 81).

Asimismo, recibieron influencias de tendencias y grupos internacionales, como la de la danza posmoderna norteamericana y el neoexpresionismo alemán, así como de los medios de comunicación masiva que difundieron nuevas maneras de concebir y entrenar al cuerpo por razones de salud y belleza, sin mencionar que se diluyeron barreras entre los sexo-géneros, atrayendo a más varones a la danza. Todos estos elementos coincidieron desde finales de los 70 y durante los 80, y lograron un boom dancístico (con el surgimiento de más de 20 grupos del MDCI) que permitió el despertar de un interés desusado por la danza en general, la “dignificación” de la profesión del bailarín y el espacio para la irreverencia, sobre todo en la danza contemporánea.

De esta manera, la lucha antagónica entre subsidiados e independientes, que representaba el enfrentamiento entre ortodoxia *versus* heterodoxia, y conservación *versus* herejía, así como la lucha entre los propios heterodoxos y herejes para posicionarse, abrió

¹⁶ Lila López fue quien tomó la iniciativa y se vio obligada a conseguir los apoyos del INBA y el gobierno estatal para iniciar y continuar el FND. Inicialmente, pretendía reunir a la comunidad dancística con fines educativos y de formación, pero lo amplió a la presentación de las compañías más reconocidas y los jóvenes grupos que estaban surgiendo en el país dentro y fuera de las instituciones oficiales.

las posibilidades para que dentro de la propia estructura y juego se produjeran prácticas que reorganizaron, transformaron e impulsaron el campo dancístico. Esta lucha, que habla de la dinámica del campo dancístico, también debe verse en un contexto más amplio, que implicó: la generación de artistas de todas las disciplinas que buscaban su voz propia, las influencias que ejercieron entre todos ellos (incluso por trabajos conjuntos que realizaron), y que también recibieron del exterior, así como el impacto que las esferas del poder tuvieron sobre el campo a través de sus instituciones públicas, sus burocracias, las preferencias y relaciones de y con los funcionarios, y el acercamiento a instituciones privadas. Todo ello tuvo sus efectos en el MDCI.

Considero un error reducir el estudio de este campo y subcampo al impacto que, sobre este, han tenido las políticas culturales. Entiendo la danza escénica y su historia como el proceso de formación, consolidación y transformación de un campo con dinámica propia, y a sus artistas como agentes que expresan su cultura y sociedad en forma de refracción, mas no de determinación, y tienen espacio para su desarrollo individual (las obras artísticas son productos sociales y, al mismo tiempo, resultado de la creatividad individual). El ámbito en el que se mueven goza de autonomía relativa respecto al resto de la sociedad y sus procesos, dada por el capital específico y simbólico que construyen y comparten, además de la lucha por su apropiación, lo cual permite que dentro de la propia estructura y juego se produzcan prácticas que reorganizan y transforman el campo.

Esto es consecuente con el fenómeno de refracción del que habla Bourdieu, quien apunta que:

El arte nace del arte, es decir, por lo general del arte al cual se opone. Y la autonomía del artista encuentra su fundamento no en el milagro de su genio creador, sino en el producto social de un campo relativamente autónomo, de métodos, técnicas, lenguajes, etc. La historia es la que redefine los medios y límites de lo pensable y hace que lo que ocurre en el campo no sea nunca el reflejo directo de las limitaciones o demandas externas, sino una expresión simbólica, *refractada* por toda la lógica propia del campo. La historia que está depositada en la estructura misma del campo y en los *habitus*¹⁷ de los agentes es ese *prisma* que se interpone entre el mundo externo al

¹⁷ Para Bourdieu, el *habitus* es “la historia encarnada en los cuerpos, en forma de disposiciones duraderas” (Bourdieu, *Sociología y cultura* 70), las cuales se traducen en esquemas de percepción, pensamiento y acción interiorizadas por el sujeto. La conformación del *habitus* es el proceso por el cual lo social se interioriza y consigue que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social y el campo.

campo y la obra de arte, provocando en los acontecimientos externos, como la crisis económica, la política reaccionaria o la revolución científica, una verdadera refracción (Bourdieu, *Sociología y cultura* 236).

Frente a los poderosos funcionarios o programas gubernamentales, los grupos y sus agentes exigieron y negociaron en función de sus propios intereses y necesidades, demostrando que ese campo y subcampo siguen la lógica del poder (fuerza, dominación, resistencia) de los artistas, sus cuerpos y proyectos, es decir, en el interior del campo, pero también en el exterior, especialmente en las esferas de poder gubernamental. Los artistas de la danza no siguen las políticas impuestas desde arriba sin cuestionar, sino que las negocian y refuncionalizan. Las prácticas cotidianas no necesariamente reflejan los diseños, reglas y documentos oficiales.

La ramificación-transformación: El Cuerpo Mutable

En ese mar de acontecimientos trabajaba Forion. A finales de 1982 tuvo una nueva temporada en el Teatro de la Danza, con el programa *Paso difractado*, que incluía cuatro estrenos de Eva, Rosa, Lidya y la nueva integrante Herminia Grootenboer.¹⁸ Uno de ellos fue *La ostra de la suerte*, que ilustra el proceso de producción que desarrolló el nuevo equipo: fue resultado de un taller muy intenso sobre *El muerto* de George Bataille, con el provocador dramaturgo y director teatral Juan José Gurrola (1935-2007), así como de las influencias de la danza teatro alemana (en 1980, el Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, visitó México), el deseo de búsqueda permanente del grupo y su intención de retomar elementos del cine de Brian de Palma y Roman Polanski.

Al concluir esas funciones vino la primera escisión. Forion anunció que se “ramificaría” y que probablemente de ahí surgirían varios grupos bajo el nombre colectivo de Consorcio Payo, retomando la organización que tenían Murray Louis y Alwin Nikolais en sus escuelas y compañías en Nueva York, las cuales estaban incluidas en la Quimera Foundation (Romero, entrevista personal). Esta decisión resultó sorpresiva, pues parecía que el panorama

¹⁸ El programa *Paso difractado* incluía cuatro estrenos: *Cuarto menguante* de Eva Zapfe (música indígena y mestiza mexicana), *La vieja historia de la misma mujer* de Rosa Olivera (música The Doors), la primera obra de la nueva integrante Herminia Grootenboer, *Interrupción* (música Henry Purcell), y *La ostra de la suerte* de Lidya Romero (música Weill y Hagen, elementos escenográficos Romel Rosas). Programa de mano, *Paso difractado*, Forion Ensemble, Sala Miguel Covarrubias, México, 25 y 26 de septiembre de 1982.

para Forion pintaba muy favorable; sin embargo, las diferencias internas hacían necesaria una separación (nunca definitiva), y una ampliación de experiencias.

En la tercera edición del PND (1982) hizo su presentación oficial el nuevo grupo que surgió de Forion, aunque aún conservaba el nombre. Ahí estrenaron *El viaje*, una de las obras más importantes de la década de 1980 en el país porque marcó nuevos caminos para la creación y “un lenguaje nuevo, propio y ajustado a las exigencias del tema[...] más cerca de la expresión gestual y dramática que [...] de pasos coreográficos ordenados” (Cardona, *La nueva cara* 90).

El viaje fue creado a manera de “laboratorio de investigación y creación” por las tres fundadoras, Lidya, Eva y Herminia. Ahí estaban “los principios estéticos y el modo de producción” que le dieron fundamento y detonaron¹⁹ El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento (ECM): trabajo colectivo a partir de consignas que permitían diálogos, rupturas y nuevas propuestas. Las creadoras retomaron elementos de la danza teatro, movimientos cotidianos, así como otros elaborados técnicamente; asimismo, recurrieron a imágenes de gran dramatismo y jugaron con la sorpresa y el sarcasmo. Por su parte, Rosa y Jorge fundaron su propia compañía, la Romero-Domínguez, y otras posteriores.

Así, *La ostra de la suerte* y *El viaje* permitieron la transición hacia la nueva agrupación, que inició una intensa actividad en un contexto diferente a 1977. Seguían existiendo las tres compañías subsidiadas, que mostraban su fortaleza, prestigio y nuevas obras memorables, y más de diez grupos independientes formados por jóvenes que definían sus propuestas y objetivos.²⁰ Además, en diciembre de 1982 empezaba un nuevo sexenio, el cual iniciaría el viraje hacia el neoliberalismo del país, ya inmerso en una crisis económica luego de años de despilfarro y corrupción, pero que atestiguó el boom dancístico.

De lo colectivo a lo individual. De la independencia a las instituciones

Las tres integrantes de ECM apostaron por un trabajo compartido, que implicaba una “profusa generación de ideas, capacidad de trabajo gracias a una organización más efi-

¹⁹ El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento. *Programa de mano, xxv Aniversario*. México, PBA, 8 de septiembre de 2005.

²⁰ Hacia 1983 habían surgido, además de El Cuerpo Mutable, los grupos Alternativa, Danza Teatro Mexicano, Andamio, Tropicanas Holiday, Génesis, Barro Rojo, Contradanza, Fritz y Amigos, Teatro del Cuerpo y Ballet Danza Estudio. También Danza Libre Universitario y Danza Contemporánea Universitaria, que trabajaban dentro de la UNAM.

ciente y armonía en la concepción estética que posibilitaron una diferente forma de creación: la obra en colaboración” (Romero, *Currículum vitae* 7). Esto implicaba definir colectivamente un guion y, a partir de este, crear de manera individual fragmentos y personajes que se conjuntaban en un todo y lograban que cada obra fuera “un mundo. Siempre era una sorpresa lo que iba a suceder en el proceso” (Grootenboer, citado en Lynton 104). De esa forma de trabajo surgieron *La mañana siguiente*, *Fisura* y *Serpientes y escaleras*, las tres en 1983, estrenadas en diversos espacios del Museo Rufino Tamayo, que inauguraron las obras de larga duración y creación colectiva, que luego retomaron otras agrupaciones del MDCI.

Luego de estas obras y de la integración de Mabel Diana, el grupo fue sacudido por la inesperada muerte de Eva Zapfe, el 29 de septiembre de 1983, a los 28 años. El golpe fue devastador no sólo para sus compañeras de aventuras, sino para la danza mexicana. La pérdida de tan brillante bailarina y coreógrafa fue evidente, pero ECM no se detuvo. Remontó *La mañana siguiente* en foros de la CDMX y la llevó al FND (1984) y al Teatro Sushi de San Diego, California (1986). Siguió *Números suspensivos* y luego *Golpe de gracia*, obra en un acto para siete bailarines, cinco perros y dos burros de planchar (ambas en 1985), para las que llegaron nuevos bailarines que, a partir de entonces, se han integrado a la compañía según los requerimientos del proyecto, adelantando la forma en que el trabajo dancístico independiente se lleva a cabo desde los años 90 en el MDCI. Así, ECM de nueva cuenta marcaba líneas organizativas que serían retomadas por otros, salvo muy pocas excepciones (grupos que se han consolidado como tales y mantienen una estabilidad de repartos).

Al igual que le sucedió a ECM, a toda la CDMX le sorprendieron los sismos de septiembre de 1985. Fue también un momento en que el MDCI mostró grandes diferencias en cuanto a posturas artísticas y políticas. Aunque todos los grupos independientes tenían elementos en común, no constituían un colectivo compacto, lo que había sido evidente en la conformación del efímero Frente de Trabajadores de la Danza Independiente (1983) y, de manera más clara, en la movilización social que resultó de los sismos del 85, en donde participaron muchos de los grupos independientes del país. Éstos salieron a la calle a bailar y apoyar a campamentos de damnificados; fundaron Danza Mexicana Asociación Civil (DAMAC), con Tania Álvarez a la cabeza, con el propósito de aglutinar y defender los intereses gremiales de los bailarines; participaron en el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, que se realizó en varios espacios de la ciudad, y en los festejos del Día Internacional de la Danza (ambos en 1986 y posteriores ediciones, siempre convocados por DAMAC).

En todas esas actividades ECM y otros grupos independientes estuvieron ausentes, contrastando con los que se lanzaron a la calle (como Contradanza) y mostraron su postura

política contestataria frente al gobierno,²¹ que se había quedado inmóvil ante el desastre y la reacción ciudadana. Así que, por lo menos, dentro del MDCI, había dos bloques.

ECM seguía siendo figura protagónica y, a partir de 1985, y durante cuatro años, Lidya Romero ocupó la Dirección de Danza de la UNAM, una de las posiciones más importantes para este campo, porque desde ahí es posible otorgar apoyos para obras y grupos, además de programar cursos, talleres, funciones y temporadas en foros universitarios. Romero impulsó las *Temporadas de estrenos* en la Sala Covarrubias, dentro de las cuales, con ECM, presentó *Un café con Descartes* (1987); *Materia grave* (1988); *Abre los ojos y cierra la puerta* (1988); *Bajorrelieve* (obra comisionada por el I Gran Festival de la Ciudad de México) y *Volando hacia atrás entre las líneas paralelas (con las nubes bajas sobre el horizonte)*, de Jorge Domínguez (1989). También la temporada *Danza Confederada*, que acogió a los grupos del MDCI que trabajaban en el resto del país.

Simultáneamente, ECM se transformaba; en 1988 vivió otra escisión, cuando Mabel y Herminia se embarcaron en otros proyectos, y Lidya Romero tomó el timón en solitario, redirigiéndolo hacia la danza y apartándose de sus propuestas anteriores, más teatrales. Los equipos de trabajo que ECM ha convocado desde entonces no siempre han tenido la misma intervención, definitiva, de colaboración y simbiosis en las obras, como había sucedido; sin embargo, los originales integrantes de Forion reafirmaron sus lazos y de nuevo trabajaron juntos Lidya y Rosa Romero con Jorge Domínguez.

Por lo menos desde 1985, en los montajes de ECM, se había anunciado su trabajo con la participación de “intérpretes nómadas”, pero en los 90 se convirtió en una constante para éste y la mayoría de los grupos del MDCI. Hasta ese momento cada uno tenía un sello y proyecto distintivo en el que los bailarines participaban y con el que se identificaban. En los 90, eso cambió: muchos de los nóveles bailarines que se iniciaron en los 80 dentro del MDCI se convirtieron en creadores y directores de sus propias agrupaciones. Aunque tenían el sello ochentero de independientes, los artistas de la danza en la década de 1990 y del nuevo milenio establecieron nuevas condiciones. Tuvieron que sortear su realidad y modificaron las maneras de producción de la danza: si en los 80 se promovió un trabajo colectivo que daba cohesión a los grupos, en los 90 la apuesta fue (y sigue siendo) individual, “gerencial” y supeditada a un proyecto específico (montaje, temporada, festival, gira, programa educativo, etcétera). Así, salvo breves periodos de tiempo (el que dura el

²¹ Los grupos que participaron en el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea (1986) fueron: Contradanza, Barro Rojo, ux Onodanza, A la Vuelta, Quinto Sol, Utopía, Cico Danza Contemporánea y la solista Mirta Blostein; de otras ciudades llegaron el Foro Libre (Universidad de Guanajuato), la Compañía Estatal de Danza Contemporánea (Oaxaca), Truzka (Hermosillo) y Módulo (Xalapa), además de Danza y Movimiento, de El Salvador.

proyecto en cuestión), el grupo no existe como tal, además de que quien lo representa y posee es su coreógrafo-director. Éste se encarga de definir los proyectos a desarrollar, consigue los apoyos y reúne al equipo creativo y a los intérpretes. Éstos saltan de uno a otro grupo (incluso uno propio), sin conformar una sólida identidad ni sentido de pertenencia ni exclusividad. Es una manera de hacerse con recursos y experiencias múltiples casi en solitario.

En los años 90 surgieron muchos más grupos independientes en el país (más de 40) que siguieron ese patrón (salvo, otra vez, contadas excepciones, como Delfos o Antares) y establecieron (junto con los que se mantuvieron trabajando desde los 90 y 80) nuevas relaciones con las esferas del poder, debido a que existían nuevas instituciones.

En 1988 se creó el Consejo Nacional para Cultura y las Artes (CONACULTA);²² le siguieron el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, 1989) y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA, 1993), los cuales modificaron las políticas culturales y los mecanismos para acceder a recursos gubernamentales (que sí exigieron rendición de cuentas), además de legitimar la calidad y prestigio de artistas y colectivos. Ello, a partir del otorgamiento de becas, apoyos, financiamientos, etcétera, luego de pasar por un proceso de calificación por parte de sus pares, es decir, de otros artistas. Estas instituciones provocaron un reajuste en el campo dancístico, en la medida en que la producción, distribución e, incluso, el consumo de las obras coreográficas tuvieron que pasar por ellas. Esto modificó, asimismo, la condición de independientes de los grupos del MDCl, pues en mayor medida pasaron a depender de los apoyos y becas oficiales (como en los años 80 lo habían hecho de funcionarios y programas institucionales). Así les sucedió a ECM y a Lidya Romero, que han sido beneficiados en numerosas ocasiones. Pongo a ambos, porque a veces ella ha recibido las becas de manera individual (como Sistema Nacional de Creadores) y otras como grupo (aunque ella sea la directora).

Así, el referente económico de la “independencia” del MDCl se modificó en los 90, y en 2007 Jorge Domínguez la cuestionó duramente al declarar: “Es una esquizofrenia también pavorosa, no podemos ser independientes porque dependemos del FONCA y cualquier otra visión es una mentira. No es cierto, no somos independientes, ‘dependemos de’” (Do-

²² Esta institución tiene como antecedente el Consejo Nacional de las Artes (también nombrado Consejo Nacional para el Fomento de las Artes), que fue impulsado por el presidente Luis Echeverría, pero nunca logró formalizarse. Sin embargo, sí se conformó el Consejo Nacional de Danza en 1975 por decreto presidencial. El planteamiento original pretendía que desapareciera el INBA y se dedicara exclusivamente a la educación artística; para su formación requería de consejos de cada área artística, pero el rechazo de las comunidades lo impidió. El Consejo Nacional de Danza desapareció por falta de apoyos en el siguiente gobierno.

mínguez, citado en Rodríguez 79). Sin embargo, han mantenido la independencia creativa y organizativa (ochenteros, noventeros y artistas del nuevo milenio).

En la nueva década, Lidya Romero siguió ocupando cargos estratégicos dentro de la burocracia cultural, con lo que reafirmó su posición de agente líder del campo como coreógrafa, directora, gestora y funcionaria. En 1990 ocupó la Subdirección de Fomento a la Danza del INBA, y simultáneamente creó *Despejando x*, en colaboración con Jorge Domínguez (obra ganadora del Primer Concurso de Proyectos de Obras Coreográficas Contemporáneas del INBA, 1989), y *Naturaleza muerta* (1990), comisionada por el II Festival de la Ciudad de México.

En 1991, Romero fue nombrada titular del más alto e influyente cargo en el área, la Coordinación Nacional de Danza del INBA, y convocó a la comunidad dancística, muy exitosamente, para varios fines, como los cursos de verano y de invierno, con maestros extranjeros de primer nivel –impactaron la formación técnica y las propuestas creativas del MDCI, especialmente de los “noventeros”–, además de becas a creadores a Nueva York, así como la celebración del Día Internacional de la Danza (DID). Fue en 1992 cuando lanzó esta última iniciativa, que reunió a casi todos los grupos de danza de la capital y otras ciudades. Sin distinción de género dancístico, todos acudieron a bailar en el festejo del PBA, el 29 de abril de 1992, 1993 y 1994 (lo que sigue realizándose hasta la actualidad en otros recintos).

El hecho de que Lidya Romero abriera las puertas del PBA al MDCI, aunque solo fuera por un día, era algo muy significativo. Hasta el momento había sido un espacio exclusivo de las compañías subsidiadas y totalmente vedado a los independientes (“sus foros” eran el Teatro de la Danza del INBA y la Sala Covarrubias de la UNAM).²³

Así, el festejo original del DID fue un reconocimiento simbólico de la existencia del MDCI, pero fue el sucesor de Lidya Romero en la Coordinación Nacional de Danza, Jorge Domínguez, quien estableció una temporada de los independientes en el PBA (1994 y 1995), aunque sólo participaron siete grupos y dos solistas.²⁴ Representantes del MDCI regresaron a ese foro hasta 2002, gracias a las gestiones del nuevo coordinador Héctor

²³ El Forion Ensamble había entrado en el PBA (1978) sólo como parte del espectáculo multidisciplinario *El carro de Osiris*, coordinado por Alicia Urreta y Manuel Enríquez; ECM lo hizo diez años después en una función compartida con Contempodanza, Utopía y UX Onodanza para recabar fondos para la lucha contra el SIDA (1988).

²⁴ La temporada *Imágenes móviles. La nueva danza en el PBA*, incluyó en 1994 a los grupos Contempodanza, Ballet Danza Estudio, Antares y Utopía, además de las solistas Pilar Medina y Rosa Romero. En 1995 reapareció Utopía, y además fueron programados los grupos Contradanza, Drama Danza y Teatro del Cuerpo.

Garay, con la *Temporada Tres Generaciones*, en alusión a los subsidiados, los ochenteros y los noventeros.²⁵ ECM entró finalmente al PBA en 2005, aunque las obras de Lidya Romero lo hicieron desde 1997, bailadas por la Compañía Nacional de Danza, el BNM y el BI.

En 1993, Lidya y Rosa Romero optaron por la “descentralización”. Forion Ensemble, A.C. obtuvo la beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, lo que significó su establecimiento en el puerto de Veracruz para fundar una escuela y compañía. Antes de partir, Lidya Romero participó en *Mitomorfosis* de Rossana Filomarino, lo que ilustra que ella misma podía participar como “bailarina nómada” e incorporarse a proyectos que no eran parte de su propio grupo.

Ya establecidas en Veracruz, ambas impulsaron el proyecto Boga Avante, presentando la Compañía de Danza Contemporánea Señor Santiago del Instituto Veracruzano de Cultura (noviembre de 1993).²⁶ Sin embargo, el proyecto concluyó tres años después por diferencias internas entre sus impulsores (Domínguez había dejado la Coordinación Nacional de Danza en 1995,²⁷ y se había incorporado al trabajo en Veracruz); el grupo recién formado se desintegró y de nuevo cada uno partió a buscar otros caminos. De esa manera, los programas del FONCA, que promovieron proyectos artísticos y educativos con recursos públicos, no han garantizado su permanencia a largo plazo.

En el nuevo milenio: la consagración

El camino seguido por Lidya Romero ha fortalecido su posición individual, pero estrechamente ligada a ECM, que se configura y reconfigura permanentemente, salvo algunos artistas escénicos con intereses en común y afines que participan activa, pero no perma-

²⁵ Luego de una interrupción de 1996 a 2001, en 2002 Héctor Garay programó la *Temporada Tres Generaciones*, con BNM, BI y BTE (los subsidiados); Contempodanza, Barro Rojo y Utopía (independientes ochenteros), así como Tiempo de bailar, Alicia Sánchez y Compañía El Teatro en Movimiento y La Cebra Danza Gay (los noventeros).

²⁶ La compañía era coordinada por Jorge Domínguez, Lidya Romero y Laura Bravo. Los bailarines eran Rosa Romero, Jesús Martínez, Manuel Méndez, Raúl Talamantes, María de los Ángeles Díaz, Maribel Delgado, Arturo Torreblanca y Laura Bravo. Muchas de las obras que presentaron contaron con apoyos estatales y becas del Fonca.

²⁷ La salida de Jorge Domínguez de la Coordinación Nacional de Danza fue una petición firmada por muchos de los integrantes del MDCI, casi al inicio de su función; sin embargo, no fue destituido por el INBA.

mentemente. Su conocimiento y dominio del juego en el campo la ha llevado a ella y a ECM a ocupar una posición de consagrados en el campo dancístico nacional y especialmente en el subcampo de la danza contemporánea, lo que está respaldado por su capital de más de 60 obras. Éstas incluyen solos bailados por ella misma que se han establecido como una “marca” (es el caso de su personaje de La China), obras creadas en coautoría con otras coreógrafas; trabajos con diseñadores de moda o militares; montajes para las compañías subsidiadas y otras de varios estados, además de, por supuesto, de ECM, en donde los intérpretes son medulares, pues realizan un trabajo de improvisación libre o conducido, editado y resignificado por la coreógrafa. Esas obras han conformado un estilo que muchas veces ha levantado polémicas por su “extravagancia” (Gutiérrez), o se han distinguido por la ruptura del “convencionalismo académico o esteticista” (Cardona, “Intenta El Cuerpo Mutable captar”).²⁸

En todas sus obras (memorables o inacabadas, que señalan nuevos caminos o repeticiones, titubeantes o decisorias) hay un desenfado y una estética ecléctica que teje sobre la estilización, el glamur y la sofisticación; recupera lo superfluo y banal, la frivolidad y el autoescarnio. Se le ha calificado como un “estilo neomexicano”, un “estilo whitexican” o uno de mero divertimento e intrascendente.

Es un hecho que su poder se ha reafirmado en el campo y que ha sido legitimada por premios y reconocimientos, así como por nombramientos como directora de instituciones educativas y para la creación, participando en la formación de varias generaciones de bailarines y artistas escénicos. Ella, al igual que muchos otros consagrados de su generación que se hicieron dentro del MDCI, se han incorporado a los espacios oficiales expandiendo su influencia en el campo y subcampo de la danza contemporánea, lo que parecía algo impensable en los inicios de su carrera.

Su sólido capital cultural²⁹ y simbólico le permiten un amplio margen para dialogar con la burocracia cultural y relacionarse con sus colegas, pues cuenta con “el capital personal de ‘notoriedad’ y de ‘popularidad’ fundado en el hecho de ser conocid[a] y reconocid[a]’, por el nombre que se ha hecho y su reputación que proviene de ‘calificaciones específicas’” (Bourdieu, citado en Joignant 595). Por ello, ha sido importante su voz en iniciativas lanzadas por los artistas de la danza desde los años 80,³⁰ y, aunque no todas han tenido

²⁸ La referencia es sobre *La mañana siguiente* de 1983, pero se ha repetido en muchas otras obras.

²⁹ A diferencia de lo que anteriormente sucedía (un desprecio por los títulos universitarios, porque la danza se legitimaba sólo en el hacer), recientemente, Lidya Romero y muchos de sus compañeros de generación han obtenido grados académicos.

³⁰ Las más relevantes son el Plan Nacional de Danza (de los 90) y el Plan Nacional de Desarrollo de la Danza Contemporánea (2001); la fundación del Colegio de Coreógrafos de México, A.C. (2002); la demanda de

resonancia en las instituciones, la generación de los ochenteros no ha sido totalmente ignorada dentro del aparente caos del campo dancístico aún vigente, debido a la capacidad que han demostrado para transformarse, por sus capitales acumulados y porque son reconocidos como interlocutores por parte de las autoridades y sus pares. Ejemplo de ello ha sido la presencia de Lidya Romero y del ECM durante los tiempos de confinamiento (por dos años, desde marzo de 2020). Gracias al apoyo del FONCA, con SNCA y México en Escena,³¹ mostró su poder de convocatoria por su presencia en las redes sociales a través de clases de entrenamiento dancístico, cápsulas para niños, funciones en línea y presenciales, así como por el ciclo de entrevistas *Décadas de movimiento y resistencia*, para visibilizar a los creadores veteranos, algunos de los cuales viven en una vulnerable situación, agudizada por la pandemia.

En transición

A más de 40 años del surgimiento de Forion Ensemble, el campo dancístico se ha transformado en función de su propia dinámica y el impacto de la totalidad social. Ya no existen las compañías subsidiadas, que desaparecieron ante el embate del MDCI, el agotamiento de sus propuestas y las nuevas formas de financiamiento.

Los “independientes” (agentes e instituciones, recién llegados y consagrados) expanden el subcampo de la danza contemporánea y lo han diversificado hacia múltiples caminos artísticos a partir de, en muchos casos, la autogestión y, por supuesto, las becas. El uso y distribución de estas últimas a lo largo de 35 años hace evidente que “los independientes” ochenteros, noventeros y muchos de los surgidos este milenio no lo son en términos económicos. Son ellos quienes han concentrado las becas o han formado parte de los comités de pares que las otorgan. Eso no significa que se han “plegado” a los presupuestos guber-

desaparecer la figura de subsidio por otros mecanismos de apoyo a la danza (2004); la iniciativa de crear un fondo para la salud y bienestar de los bailarines, en especial de la tercera edad (desde 2005 con la organización Especie en Extinción, y otras en repetidas ocasiones); y, muy recientemente, su activa participación en la defensa del FONCA ante los embates del nuevo gobierno (2019). Ha participado también en consejos y comités académicos y artísticos (incluyendo como jurado del FONCA).

³¹ El apoyo de México en Escena fue originalmente otorgado en 2018 a Koncepto Kapricho Producciones, s.c. con el proyecto *Mutantia: irrupciones y disrupciones*, a cargo de Mauro Gómez Vázquez, compañeros de Lidya Romero. En mayo de 2021 el mismo proyecto (pero *Continuidad*) y la misma organización resultaron beneficiados por “el nuevo” México en escena-Grupos Artísticos (MEGA) que implementó el actual régimen. Éste ha mantenido muchos de los programas de apoyo a artistas a pesar de insistir en que ha renovado las instituciones culturales, pero el FONCA se ha mantenido, aunque con nuevo nombre.

namentales, sino que los han aprovechado y redirigido según sus necesidades. El uso que les han dado también ha tenido una respuesta por parte de las instituciones, que han diversificado los apoyos hacia propósitos específicos, ampliando el tipo becas, sus requisitos y mecanismos, cada vez más estrictos, para rendir cuentas.

En la actualidad, varias generaciones trabajan simultáneamente. Los ochenteros, como ECM, están cumpliendo, o a punto de cumplir, cuatro décadas de trabajo, y se han consolidado como los grupos hegemónicos. Ellos y los demás se mantienen en lucha por ocupar y defender su posición; siguen cuestionando y aprovechando las políticas culturales e instituciones oficiales; los jóvenes y los maduros empujan y se abren a nuevas formas de producción, distribución y difusión de su trabajo; la inter y transdisciplina son una realidad y los espacios de reflexión se han multiplicado; proliferan los programas de educación dancística en todos los niveles, que egresan un número cada vez mayor de bailarines, maestros y coreógrafos; las técnicas dancísticas se multiplican y fusionan; los géneros dancísticos han traspasado sus fronteras y atienden a diversas poblaciones; las influencias provenientes de todo el mundo llegan con rapidez asombrosa para asimilarse, desecharse, reinterpretarse o usarse sin el más mínimo rigor; se conforman fugazmente grupos, que aparecen, desaparecen, se aglutinan o se enfrentan.

En ese maremágnum, el campo dancístico y el subcampo de la danza contemporánea se han fortalecido y expandido; sus agentes han hecho escuchar su voz y se han ganado el reconocimiento y respeto de otros campos. Los, alguna vez, veinteañeros de los 80 se han convertido en los hegemónicos frente a las generaciones más jóvenes y a los “recién llegados” de la actualidad, quienes tratan de insertarse en la lucha por ocupar un lugar en el campo y desarrollar sus propias estrategias.

Todos son testigos y partícipes del momento de transición que se vive y cuyo resultado es imposible prever. La dinámica del campo seguramente se verá afectada por las modificaciones evidentes de las políticas culturales oficiales, luego de cierta continuidad desde 1988. En 2016 se dio la desaparición sorpresiva y desorganizada del CONACULTA y el surgimiento de la Secretaría de Cultura federal sustituyéndolo, pero no implicó un fuerte impacto (se mantuvieron el FONCA y el SNCA, por ejemplo), aunque sí protestas por parte de agentes e instituciones del campo artístico en su conjunto.

Con el cambio de gobierno en 2018, esa continuidad se vio amenazada, especialmente por el amago de instrumentar modificaciones en la manera de otorgar recursos y legitimar a los creadores por parte de las oficinas gubernamentales. Para justificar esos cambios, las nuevas autoridades y muchos creadores que no han sido tomados en cuenta han hecho duras críticas a los procesos de evaluación, así como al hecho de que los beneficiados “privilegiados” se han repetido año con año, impidiendo un reparto más democrático de los apoyos. Los funcionarios llegaron incluso a plantear la desaparición

del FONCA, pero fue impedido por la presión de numerosos artistas en 2019 (incluyendo Lidya Romero). Aunque este Fondo cambió de nombre y se convirtió en el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), se mantiene y con él, sus funciones (hasta el momento).

Ante la falta de claridad de los funcionarios en turno (salidos del propio campo artístico, o los ya profesionalizados luego de años de trabajar en las oficinas de cultura, o los recién llegados), se vive la incertidumbre, pero también la impugnación y el rechazo, además de una reacción y lucha organizada (algo casi inédito y que sucedió también en 1988) por parte de los artistas (incluyendo los de la danza contemporánea). Éstos han ido más allá de defender el sistema de becas o criticarlo buscando su democratización, pues han planteado alternativas e iniciativas, programas de apoyo, defensa de derechos y programaciones exigiendo pago justo, difusión de su trabajo individual o colectivo en redes sociales, creación de nuevos mecanismos para aglutinar a los creadores y el establecimiento de diálogos entre ellos con el resto del campo y con la sociedad. Todo ello se vio agudizado durante la pandemia, que ha golpeado de manera violenta a las artes escénicas, pero también le ha abierto nuevas perspectivas.

Como ya señalé, es imposible prever con certeza el futuro, pero es un hecho que las propuestas y diseños gubernamentales serán redefinidos por la presión y necesidades de los artistas de todas las ramas, y nuevamente se establecerá una cierta estabilidad. Mientras, están cambiando las relaciones con y entre los agentes e instituciones del campo dancístico, así como con el ámbito oficial que dicta las políticas culturales gubernamentales. La lógica del juego del campo está en transformación, así como las reglas que éste se ha dado a lo largo de su historia, en función de lo considerado valioso y específico, y la *illusio* que todos ellos comparten³² (Bourdieu, *Razones prácticas* 141-143).

Muchos caminos se juntan, coinciden, se apartan o se distinguen. El del ECM y Lidya Romero continúa. Su trayectoria, parafraseando a Bourdieu, “describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas”, por Lidya Romero y su grupo, “en los estados sucesivos del campo [...] dando por supuesto que solo en la estructura de un campo, es decir [...] relacionamente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas” (Bourdieu *Razones prácticas* 71-72), así como sus obras coreográficas, los grupos que las han bailado, los foros en que se han presentado, los cargos que ha desempeñado, la influencia que ha tenido.

Estos cambios, las trayectorias, la permanencia y virajes hacen evidente que el campo dancístico (y el subcampo de la danza contemporánea) es un espacio “estructurado” (pero no rígido) en el que sus agentes e instituciones se desarrollan y relacionan; se

³² Creencia “sagrada” colectiva de lopreciado que es ese juego.

identifican y muestran sus diferencias; toman posiciones según el capital dancístico, o de otro tipo, con el que cuenten los proyectos artísticos y políticos que defiendan, así como de acuerdo con los capitales que acumulan y gestionan. Si bien la estructura de este campo muestra la lucha interna por la apropiación del capital específico “acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, *Sociología y cultura* 136), también sus agentes e instituciones, como especialistas de ese quehacer, son cómplices de su existencia y se apoyan unos en otros. Por ello es evidente que la danza seguirá y buscará las formas para negociar y/o exigir su derecho a vivir con dignidad en este país, consigna que tienen todos los agentes que lo conforman. También es evidente que habrá quienes incrementarán su capital simbólico y quienes, incluso, desaparecerán.

Fuentes consultadas

- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. México: UAM-Xochimilco, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-CNCA, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Cardona, Patricia. “Intenta El Cuerpo Mutable captar la rutina y el ajetreo de la vida diaria”. *Unomásuno* [Ciudad de México], 1983.
- Cardona, Patricia. *La nueva cara del bailarín mexicano*. México: Cenidi Danza-INBA, 1990.
- Domínguez, Jorge. “El reto de ser independiente”. *México su apuesta por la cultura. El siglo XX. Testimonios desde el presente*, coordinado por Armando Ponce. México: Grijalbo-Proceso-UNAM, 2003, 447-450 pp.
- Gutiérrez, Carlos A. “XIV Festival Internacional de Danza Contemporánea ‘José Limón’ presentó El Cuerpo Mutable/Teatro en Movimiento. Coreografía excesiva y extravagante”. *Mega show*, 8 de abril de 2000.
- Jiménez, Maricruz. “Cecilia Appleton. Danza: conocimiento y evolución”. *Ovaciones*, 19 de mayo de 1992.
- Joignant, Alfredo. “*Habitus*, campo y capital. Elementos para una teoría general del capital político”. *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 4, 2012, 587-618 pp.
- La Jornada. “Enfrentamos a los académicos de la danza: Cecilia Appleton”. *La Jornada* [México], 18 de mayo de 1985.
- Lynton, Anadel. “Eva Zapfe”. *Homenaje Una vida en la danza 1997, Cuadernos del Cenidi Danza*, núm. 33, 1997, 99-106 pp.

Pérez Martínez, Aleida. "Cecilia Appleton. Un corazón en Contradanza". *El Nacional*, 5 de octubre de 1997.

Rodríguez Becerril, Violeta. *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística*. 2010. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura.

Romero, Lidya. "Currículum vitae de Lidya Romero", 2012.

Romero, Lidya. Entrevista personal inédita. 14 de octubre de 2012.

Romero, Lidya. "Mirando cómo giran las ruedas". *El Universal*, 29 de mayo de 2006.

Urtubés, Dionisia. "Danza en la ciudad". *Revista mexicana de cultura, El Nacional*, octubre de 1977.