

Guillermina **BRAVO**

PERSISTENCIA DE
UNA APASIONADA
CONTRADICCIÓN

✎ ANALÍA MELGAR



FOTOGRAFÍA: CHRISTA COWRIE

Un panorama del pasado y presente de la coreógrafa que dio inicio a la profesionalización de la danza en México. Al frente de Ballet Nacional, marcó a fuego su estilo fundado en una técnica rigurosa para las expresiones contemporáneas, pero también cifró contradicciones que se proyectan hacia lo que Octavio Paz llamó “el ser del mexicano”.

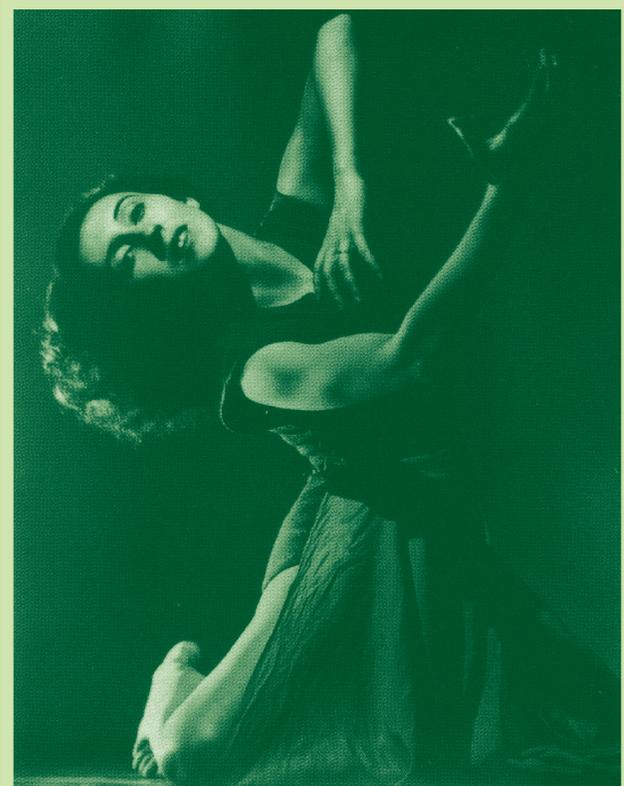
MATRICIDIO EN PALACIO

En 2011, Guillermina Bravo transita sus nueve décadas de vida, nueve décadas de claroscuros, de persistencia entre el fanatismo y el recelo de sus pares, entre el amor y el desconocimiento por parte de sus discípulos y de sus conciudadanos. Su cumpleaños número 90 fue el 13 de noviembre de 2010. En esa ocasión, sus declaraciones públicas lograron torcer el destino de los fondos programados para costear su propio homenaje en el Palacio de Bellas Artes, y redirigir unos 850.000 pesos hacia su escuela en Querétaro, en peligro de extinción por falta de fondos. Así transcurrió el 13 de noviembre pasado: un revuelo de declaraciones cruzadas, de sinceras muestras de afecto, de verborragia política, de penosos reclamos. Con anterioridad, el proyecto planeado y dirigido por Ignacio Toscano, al frente de su fundación Instrumenta, aspiraba a reunir a una docena de coreógrafos en actividad con una docena de compositores, para que cada dupla hiciera un homenaje a la cumpleañera, aunque varios de los convocados en aquella ocasión habían confesado no haber conocido nunca a la artista que motivaría sus creaciones. Aquel emprendimiento megalómano se canceló, y la función conmemorativa se redujo a la síntesis de las pasiones destiladas por *La Bruja*, como también se le llama a la Mamá Grande de la danza nacional.

Aunque cancelado el homenaje previsto para el 18 de noviembre de 2010, tres meses después, el 18 de febrero de 2011, el telón de cristal Tiffany del Palacio de Bellas Artes se levantó para dar paso a una función en honor a Guillermina Bravo, con vivas y hurras desbordando la sala principal. La velada estuvo conformada por huecos discursos oficiales y cuatro obras: *Memoria ciega*, de Claudia Lavista con su compañía Delfos; *Guillermina, memorias del corazón*, de Rossana Filomarino; *Sol a ciegas*, de Bárbara Alvarado con su grupo Aletheia, y *Manga corta*, de Lidya Romero, con el colectivo Cuerpo Mutable. “La Bruja” hizo su aparición sobre un estrado, sobreponiéndose una vez más al esfuerzo físico y los sentimientos contrapuestos que su situación conflictiva le plantea.

Lavista, quien, a lo largo de su trayectoria, nunca fue bailarina ni coreógrafa para la Bravo, la siente como un familiar adoptivo, por sus recuerdos infantiles: siendo niña, acompañaba a su padre, el compositor Mario Lavista, a ensayos dirigidos por Guillermina: “Quizás tenía 5 ó 6 años. Yo estaba debajo de un piano que mi padre tocaba y solo veía los pies de los bailarines, con sus calentadores, moviéndose. Y escuchaba la voz de Guillermina dando indicaciones”. Desde ese lugar, a la vez próximo y lejano, le encuentra sentido al evento de Bellas Artes:

Ese homenaje no podía ser sino en el Palacio, porque Guillermina es una joya de la cultura nacional. Le tengo un profundo cariño, admiración y agradecimiento a Guillermina, y me parece un gran honor haber hecho una danza para ella. Ahora bien, más allá de la parafernalia en torno al homenaje, en mi caso se trató de un regalo para *mi abuela*, una forma simbólica de decirle que la quiero y que le agradezco lo que ha hecho por la danza de nuestro país.



FOTOGRAFÍA: WALTER REUTER

Sin embargo, aquel 18 de febrero, “La Bruja” atravesó otra de las paradojas con que carga a lo largo de su vida: presencia y olvido, agradecimiento y negación.

El lugar simbólico de Guillermina Bravo en la danza nacional —expresa el crítico mexicano Gustavo Emilio Rosales— es un equivalente a *la chingada*, aquella madre fundadora que se necesita, cobijadora en su momento, a quien se invoca, como a la Virgen de Guadalupe, en quien se depositan todos los dolores, y a quien, al mismo momento, se le desprecia, se le niega, como sus propios bailarines le han negado. Cabe recordar que el bailarín Luis Arreguín, hecho en y para Ballet Nacional, dentro del Festival Cervantino de 2010 hizo un programa llamado *Homenaje-Matricidio a Guillermina Bravo*. Esto está, precisamente, relacionado con esa figura contradictoria, paradójica de *la chingada*. Guillermina es una presencia fundamental, pero también fundamentalista. En la política cultural mexicana, actualmente Guillermina Bravo se encuentra en su lugar más bajo, pese a significar la fundación y el eje histórico de la danza.



LA DIFERENCIA ENTRE LOS BESOS Y LOS PESOS

El CENADAC (Centro Nacional de Danza Contemporánea) y, en el mismo edificio, el CONADACO (Colegio Nacional de Danza Contemporánea) son dos organismos que proyectan en las nuevas generaciones la labor de Guillermina entre 1948 y 2006 dirigiendo su máxima creación. Aquello fue el Ballet Nacional de México, esa compañía que se escucha nombrar casi sin necesidad de agregarle el artículo *el*, ni ningún otro adjetivo: alcanza con decir *Ballet Nacional*, para que toda una mística del trabajo coreográfico brote con esa mención, así, solita: *Ballet Nacional*.

En su momento, Ballet Nacional, y actualmente el CENADAC y la CONADACO tienen su sede en un modesto pero bien equipado edificio en la calle de Sierra de Tilaco 201, en el centro de la ciudad de Santiago de Querétaro. Así fue desde que, en 1991, Guillermina Bravo decidió descentralizar sus proyectos y salir de la aglutinante capital.

Apenas entrando, en un patio con columnas y macetas, hay una mesita de madera sencilla, donde la Guillermina lee el periódico, con un café y sus cigarrillos, todavía hoy, y a pesar de la asistencia de oxígeno que necesita para respirar. Allí aprecia los besos de los estudiantes que van llegando a sus clases, del Bachillerato Artístico o de la Licenciatura en Danza Contemporánea. Y allí se reúne con sus colaboradores: Orlando Schecker (director de la CONADACO), Miguel Ángel Añorve (parte de la dirección del CENADAC), Antonia Quiroz (coordinadora en el CONADACO) y una planta docente y administrativa que pasa periodos sin cobrar su sueldo.

La bailarina y coreógrafa Bárbara Alvarado ha estado junto a Guillermina desde 1994, primero como estudiante y, luego, como miembro, por siete años, de la compañía; desde entonces, es una presencia frecuente en el CENADAC. Ella conoce la importancia de la institución:

En Querétaro, no había danza contemporánea. Desde que llegó Ballet Nacional y se fundó el Centro y el Colegio, comenzó una revolución en Querétaro y el país. El 80 por ciento de los que hoy hacen danza o circo en Querétaro pasaron por este lugar, porque ahí encuentran bases claras y firmes. Otros alumnos están en Nueva York, en Mazatlán, en Xalapa, pero antes pasaron por estas aulas. Además, por la relación que siempre ha tenido Ballet Nacional con la compañía de Martha Graham, siguen viniendo maestros de Nueva York a dar cursos y a colaborar como coreógrafos. Pero las modas de las técnicas neutras y otras corrientes estilísticas van haciendo que se quede fuera la técnica Graham y con ella, la labor de Guillermina. El CONADACO es la única escuela que da una formación en técnica Graham con verdadera calidad. Por ser una técnica tan compleja y que exige tantos años de esfuerzo, ya no va con esta cultura globalizada que espera resultados de la noche a la mañana, y que hace que cualquiera se suba al escenario y se diga *bailarín*.

La enseñanza impartida en el CENADAC es valiosa también para Rossana Filomarino. Esta bailarina, coreógrafa y maestra de origen italiano había formado parte de la escuela de Martha Graham. Por

un encuentro casual, fue seducida por el proyecto de Guillermina Bravo: decidió radicarse definitivamente en México y se convirtió en una de las figuras fundamentales de las más memorables creaciones del Ballet Nacional desde que ingresó cuando tenía 20 años. Hoy, sigue la amistad y la admiración por la Maestra y su labor:

La escuela sigue teniendo mucho sentido hoy, porque de ahí salen excelentes bailarines, bien preparados, mucho mejor que los que salen de otras escuelas, precisamente porque ahí todavía está ese rigor... El problema es que los muchachos se preguntan adónde ir una vez egresados. No tienen una meta. Las grandes escuelas de danza en el mundo siempre han estado ligadas a una compañía importante, porque es el desembocar natural de los estudios. No estando el Ballet Nacional, es difícil. De todos modos, considero importante mantener la técnica Graham y el CENADAC como pilar de esta técnica.

En boca de Guillermina:

Este proyecto en Querétaro cultiva la inquietud de formar el instrumento de la danza que es el cuerpo humano, y así bailar treinta,



treinta y cinco años sin tener ningún dolor. Esto se ha descuidado mucho a partir del avance de las técnicas *light*. La escuela que tengo, que dirige el maestro Orlando Scheker, es un colegio, un cuerpo de maestros técnicos de primer nivel, que tiene un bachillerato de tres años y una licenciatura de siete. Se puede, en siete años, crear ese instrumento propicio para hacer danza muchos años. Ballet Nacional fundó este centro en 1991, como un órgano desconcentrado del Estado, con un subsidio de Bellas Artes, una ayuda del Consejo, una ayuda de Querétaro que, aunque muy pequeña, yo la acepté muy agradecida. Querétaro nos cedió los terrenos para construir la Escuela, con unas instalaciones de primer nivel.

Este organismo promisorio en sus inicios, siempre independiente en su determinación pero dependiente del financiamiento oficial, comenzó su decadencia con el sucesivo recorte de fondos, desde 2006 —fecha estimada por Guillermina, en algunas declaraciones— hasta la casi clausura que vive en la actualidad. Pero “La Bruja”, no suelta las riendas de su misión profesional, y ni siquiera en el homenaje para sus 90 años de vida omitió el justo reclamo. En el Palacio de Bellas Artes, con su respiración fatigada, solicitó un aplauso para los maestros de su escuela, “para ellos sí les pido un aplauso, pues siguen trabajando aún sin cobrar”, reflatando el conflicto irresuelto.

El problema de CENADAC integra el panorama que relega a la cultura, en un México marcado por la violencia cotidiana. Para Bárbara Alvarado, “los presupuestos para el arte cada vez son menos y con una deficiente entrega. Aunque los directivos de las instituciones culturales destinen recursos, simplemente no llegan. Nuestros jóvenes y no tan jóvenes dirigentes culturales y gubernamentales no han querido educar a los mexicanos; practican la cultura de lo desechable, que no tiene mayor interés en sus raíces”.

Frente a la difícil situación que sobrelleva Guillermina —no sobra insistir que lo acontecido el 18 de febrero en Bellas Artes constituye una demostración simbólica que no se traduce en

pesos—, el cariño se entremezcla con la soledad. Soledad que no sólo proviene del universo institucional que hoy lleva los rostros y los nombres de los funcionarios Consuelo Sáizar, Teresa Vicencio, Martha Elena Cantú, Carmen Bojórquez, José E. Calzada Roviroso, Fernando de la Isla Herrera, Laura Gabriela Corvera Galván, y sus equipos de secretarios.

Gustavo Emilio Rosales describe un panorama más complejo:

A la propia comunidad de la danza en México se le ha anunciado este presente. Algunos han querido unirse en contra de la negación de la danza, en comités efímeros que ellos mismos acaban traicionando u olvidando. El desdén de las políticas culturales sucede frente al mutismo de los colegas de la danza. La administración cultural mexicana demuestra desconocimiento hacia la danza, porque la danza implica mucho dinero para producirse; es un arte que implica un esfuerzo de la administración de la cultura. Los funcionarios de México no quieren gastar lo que a ellos les parece injustificable. Entonces, tenemos a una Guillermina Bravo, viva aún, pero ya muerta o a punto de morir. Ella misma lo dijo en 2006, en una entrevista en *El Universal*: “Denme por muerta”. Veía con claridad su última chance por el CONADACO de Querétaro.

Recordemos que —continúa Rosales—:

Guillermina es la mujer más inteligente de la danza en México. En ese entonces, vio lo que se avecinaba: que el dinero que había para la cultura iba a sufrir un recorte excesivo e incalificable. A partir de allí, en la danza mexicana, se sucedieron cortes de funciones, cortes de presupuesto y compañías —una de las más importantes, Ballet Teatro del Espacio, pereció en 2010 por falta de sostén, en un estado vergonzoso—, que fueron golpes también contra el legado que representa Guillermina y que hoy sufre una falta de cuidado absoluta por parte de los protagonistas mismos de la danza y de la administración cultural en México.

MODELAR ESOS CUERPOS QUE BROTRAN DE LA TIERRA

Mediante su labor de creación de más de medio siglo, medio siglo de amasar la historia y la identidad de un país, Guillermina Bravo constituye la cultura mexicana. El decir de los cuerpos nacidos de estas tierras nutrió sus casi 60 obras. En algunas ocasiones, salía de excursión y buscaba hombres formados por el trabajo rudo, del campo, de la pesca, como Miguel Ángel Añorve, que era lanchero en Acapulco. A partir de esas configuraciones físicas del mexicano trabajador, se conducía hacia la consolidación profesional de la noción del bailarín, potencializando los cuerpos a través de la modelación muscular y energética.

Claudia Lavista recuerda así estos cuerpos infrecuentes:

Eran como dioses griegos, africanos ó indígenas, estoicos, gigantescos; parecía que tenían luz por dentro. Los recuerdo delante del telón de Tamayo en *Constelaciones y danzantes*, o a la Negra Victoria Camero en *Danza para un bailarín que se transforma en águila*; también, a Antonia Quiroz siempre en el centro. Los impresionantes grupos de bailarines hombres arrasaban con la escena. Todo se enriquecía con los vestuarios de Kleómenes Stamatiades. Gustavo Estrella, gerente de la compañía, siempre estaba a la entrada de los teatros. Como estudiante, asistí a actividades en el *Estudio del 57*, en el Callejón 57, en el Centro Histórico. Esos maravillosos bailarines me dejaban boquiabierto, intimidado, y trataba de imitarlos.

Estos intérpretes fueron el resultado de cinco décadas de cincelar jóvenes talentos a través de una rutina ardua pero apasionada, que Guillermina salpicaba con comentarios ácidos y una exigencia implacable. Así la fotografía Rossana Filomarino: “La Maestra tiene un sentido del humor tan tremendo, una ironía mordaz, y un ojo clínico que la llevó por todo el país a escoger bailarines, y a sus colaboradores. Con dos palabras te sabe decir qué te falta, qué te sobra, qué camino emprender para hacerlo mejor”. Por su lado, así la retrata Bárbara Alvarado: “Es una mujer que da su conocimiento y su amor, sin olvidar sus regaños. También es una niña soñadora y creativa. Se informa de los pensadores, escritores, músicos. Ella sabe quién

GUILLERMINA FUE LA PRIMERA MUJER QUE RECIBIÓ EL PREMIO NACIONAL DE CIENCIAS Y ARTES, EN 1979.

es quién. Una estratega, una mujer que reta a quien se le pone enfrente. Es una mujer que hizo un México mejor. México le queda debiendo”.

Los caminos que abrió Guillermina Bravo se extienden desde las búsquedas de las norteamericanas Waldeen y Ana Sokolow, que en la década de los 40 impulsaron la creación de grupos de danza en los que el ballet se encontraba con estilos, gestos, estéticas de la danza moderna. Ana Mérida y Guillermina, pese a sus caracteres diferentes que las hicieron discutir y hasta separarse, iniciaron, por admiración a su guía, el Ballet Waldeen. También fundaron la Academia de la Danza Mexicana, y allí se acentuó la vocación por hacer de la danza no un arte de la repetición, sino un arte nacido de la observación del mundo y de la danza misma, incorporando tradiciones locales e importadas.

Pronto, Guillermina, que nació el 13 de noviembre de 1920 en Chacaltianguis, Veracruz, a los 38 tuvo el visionario emprendimiento de iniciar el Ballet Nacional de México, junto a su colega Josefina Lavalle.



FOTOGRAFÍA: ROSSANA FILOMARINO "COMENTARIOS A LA NATURALEZA" CON EL BALLET NACIONAL. CORTESÍA: ROSSANA FILOMARINO

“Yo me encontré de pronto dentro de la danza. No supe cómo ni cuándo, pero ya me encontré dentro de la danza y nunca más salí de ella. Todavía no salgo”. Era 1948. Siendo ya conducida la compañía sólo por Guillermina, el proyecto independiente fue ganando visibilidad, público, apoyos, hasta convertirse en el principal conjunto de danza contemporánea de México. Guillermina fue la primera mujer que recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes, en 1979.

Hoy, es poco el tiempo que transcurrió desde que Ballet Nacional se disolvió, cuando su directora advirtió que el material creativo se había agotado y la compañía debía dejar de existir. Ese final fue apenas en 2006 y abrió controversias, como alude Claudia Lavista: “El cierre del Ballet Nacional por parte de Guillermina Bravo lleva al fin de una compañía histórica que deja una enorme herencia, pero genera también un hueco gigantesco en sus integrantes, que se quedan sin su lugar de trabajo y sin su casa, y genera una enorme polémica llena de opiniones”. En cambio, Guillermina Bravo ve el caso con simplicidad: “Qué

pasará en el siglo XXI, cuál es la temática del siglo XXI, cuáles van a ser las formas, no lo sé. Es una de las razones por las cuales se terminó el ciclo de Ballet Nacional. Yo sabía qué decir en el siglo XX, tenía mis obras aquí en el puño. Pero cómo es el siglo XXI, cómo seguirá el mundo, el país, no puedo contestarlo”.

Con Ballet Nacional congelado en el pasado, como pieza de museo, el impacto de creaciones como *El zanate* (1947), *Recuerdo a Zapata* (1951), *Braceros* (1957), *Comentarios a la naturaleza* (1967), *Melodrama para dos hombres y una mujer* (1970), *El llamado* (1983), *Sobre la violencia* (1989) sigue, no obstante, proyectándose. A veces a través de dispersos videos en algunas mediatecas y en Internet, otras veces como un mito, o un discurso referido de un testigo a otro. Alvarado constata que “los jóvenes actuales tienen maestros que ni siquiera ellos saben la historia de la danza en este país, y entonces ¿cómo transmitir la conciencia de los que abrieron brecha en el siglo pasado?”.

Casi como destino inexorable de la danza, por falta de una sistematización de los registros existentes y

“MIS OBRAS NO SE SIGUIERON BAILANDO PORQUE LOS GRUPOS DE DANZA CONTEMPORÁNEA COMPONEMOS PARA EL MOMENTO, PARA LOS BAILARINES QUE TENEMOS EN DETERMINADA ÉPOCA. SI LAS REPONEMOS CON OTROS BAILARINES, ES OTRA COSA, YA NO SALEN IGUAL” GUILLERMINA BRAVO

por decisión de la creadora, las obras están condenadas a esfumarse. La reposición es impensable: “Mis obras no se siguieron bailando porque los grupos de danza contemporánea componemos para el momento, para los bailarines que tenemos en determinada época. Si las repones con otros bailarines, es otra cosa, ya no salen igual”, explica con tranquilidad Guillermina.

RENEGAR DE LA TRADICIÓN

El pasado reciente de Ballet Nacional continúa emanando una influencia profunda en los coreógrafos de México. No se trata de, solamente, casos de similitud.

El lugar histórico de Guillermina —explica Gustavo Emilio Rosales— es ser fundadora del movimiento mexicano de danza moderna, en el que estuvo acompañada de otras presencias, como su propia maestra, Waldeen. A partir de ella, la danza se entendió como un discurso centrado en lo político, no en lo político partidario, sino en lo político comunitario, en la cultura. Guillermina fue quien estableció los fundamentos. Por un lado, erigió su propia compañía, el Ballet Nacional. Por otro, implementó la técnica Graham, técnica que ella misma importó de forma autodidacta, directamente de la compañía de Martha Graham. El saber sobre el cuerpo y sobre la danza se consolidó con su logro fundamental: la profesionalización del bailarín en México, lo que implicó una consolidación técnica y estética.

Sin embargo, no son infrecuentes los coreógrafos mexicanos que reniegan de la Bravo, coreógrafos que presentan a sus creaciones como una vuelta de página a todo lo preexistente, como discursos ajenos a la omnipresente tradición de Ballet Nacional. Al respecto, Rosales prosigue:

Los grupos de danza contemporánea surgidos después de Ballet Nacional rápidamente lo negaron: trataban de hacer todo lo contrario al Ballet, por considerarlo decadente. Era una reacción hasta

cierto punto inevitable: el arte se orientaba a partir de una dialéctica de rupturas. El problema consistió en olvidar, en no resguardar memoria de aquello que se estaba negando. Así, el legado de Guillermina quedó entre los bailarines que hicieron sus obras y los públicos que alcanzaron a verlas. Hay rastros periodísticos y crónicas y libros de Alberto Dallal, de Raquel Tibol y de Patricia Cardona. También la Academia Mexicana de la Danza ha negado a Guillermina, quien, por otra parte, debería ser, hace tiempo ya, miembro del Colegio Nacional.

Como testimonio de lo anterior vale el ejemplo de Lavista:

Al terminar mis estudios, decidí no intentar formar parte de Ballet Nacional, a pesar de la insistencia de mi adorado maestro, Federico Castro. A mediados de los 80, era el *boom* de los grupos independientes. Me rebelé y comencé a bailar con UX Onodanza, con Raúl Parrao. Busqué otro camino estético y artístico. Sin embargo, mi raíz estuvo plantada y germinada muy cerca de Guillermina Bravo y Ballet Nacional.

Por su parte, Filomarino, al frente de su propia compañía Dramadanza, no confronta su autonomía con el aprecio por lo recibido de Guillermina:

De la Maestra aprendí tantas cosas... el amor al conocimiento del cuerpo, la perfección del movimiento como un camino para la creación artística. Siempre admiré su seguridad para montar trazos escénicos muy complicados, con múltiples direcciones, pasos, y la música muy estudiada. *El llamado*, por ejemplo, tiene espirales, 3 para un lado, 4 ó 5 más, además del círculo fundamental que caracteriza esa pieza, y que se subdivide en muchas espirales. Todo eso lo manejaba ella con facilidad

y claridad. Asimismo, sus bailarines advertimos lo grandioso de los temas y la ética en las obras de la Maestra: la danza no es un divertimento, sino que trata cosas que nos conmueven, que movilizan a la sociedad, con ideas profundas y subversivas.

Sigue Filomarino:

En los pocos libros sobre danza de México, ella siempre está mencionada, aunque no sé si hay una buena apreciación de su obra. Su presencia artística hoy no es tan fácilmente ponderable, porque todos le debemos algo a la Maestra. La danza contemporánea, como la conocemos hoy en México y con todas sus variantes, se debe a ella. Antes, había grupos, grupitos, personalidades, pero a partir de las obras de Guillermina Bravo en los 60 y los 70, ella creó la danza contemporánea, ella la hizo nacer.

De manera esporádica, aparecen esfuerzos puntuales como ejercicios de la memoria, mesas de debate, premios que llevan su nombre. Pero siguen transcurriendo los días de 2011; sigue atravesando sus 90 años de vida Guillermina Bravo; sigue disolviéndose, casi sin notarse, su legado. Las perspectivas no son auspiciosas. Pero tampoco se vale callarse. Ni conformarse con el aplauso de una sala colmada de varios amigos, decenas de espectadores fieles y muchos chismosos. Guillermina suele hablar sin pelos en la lengua. Rossana Filomarino, también, y suelta tanta admiración como indignación:

Ahorita el arte no importa, no está siendo considerado como una manera de combatir los gravísimos problemas que tiene el país y la violencia que nos está invadiendo por todos lados. No hay quienes vean, ni en la educación ni en el arte, la manera para salir del problema, sino que creen que la manera para salir del problema son más armas, lo cual está totalmente equivocado. El arte es comercializado como una panacea, pero el verdadero arte de búsqueda no está presente. Por eso es tan difícil mantener las escuelas, como el CONADACO, heredero de una tradición que ha hecho la danza en este país. Se cierran escuelas, se cierran compañías, como Ballet Teatro del Espacio. Ballet Nacional cerró por sí mismo, pero si hubiera continuado, le

hubiera pasado lo mismo que al BTE. Ni la tradición importa, ni el conocimiento de lo que se hizo.

CONFLICTOS ENTRE PARÉNTESIS

El vacío, la carencia, el desamor, la ignorancia y la incompreensión —en franca contradicción con homenajes y declaraciones— rodean la obra de Guillermina Bravo. Esas sombras impiden un sano ejercicio de crítica, de análisis de algunos puntos álgidos que la propia Guillermina sembró a su alrededor y que quedan entre paréntesis.

Uno de esos conflictos es la falta de reales continuadores de Guillermina. Quienes persisten en Querétaro dependen cada día de su nombre para sostenerse. Quienes han hecho su carrera independiente debieron correrse de la asfixia que genera su descomunal figura. Guillermina Bravo fue una gran maestra para quienes estuvieron a su lado y le demostraron fidelidad como intérpretes. Pero el *savoir-faire* de la coreografía, si acaso fuera posible hacerlo, ella no lo transmitió. Bárbara Alvarado se asumió en ese vacío de aprendizaje:

Cuando comencé a componer, me di cuenta de que no tenía recetas para hacer coreografía; sólo están los principios y la experiencia de los que ya caminaron antes que tú. Pero es mejor no tomar estilos, sino crear con honestidad para autodescubrirte. La última vez que la maestra Guillermina Bravo y yo habíamos estado juntas en el Palacio de Bellas Artes fue en 2006, en la función de cierre de Ballet Nacional. Cinco años más tarde, 2011, tuve la oportunidad de llegar a este mismo recinto con la compañía que he creado y dirijo, para rendirle homenaje a la mujer que me jugó la treta de hundirme por completo a vivir para la danza. En estos cinco años, pasé por los círculos del Infierno, en un viaje dantesco hasta llegar al Paraíso. En ese viaje, perdí de vista de pronto a la maestra Bravo, para encontrarme en mi individualidad y en el colectivo (Aletheia Cuerpo Escénico) que me acompañó a pagarle a esta mujer. Danza con danza se paga, amor con amor se paga, pasión con pasión se paga, entrega con entrega se paga, a ciegas.

Las emociones que Guillermina despierta no pueden vivirse a medias tintas, ni ser transparentes en su

“LA TÉCNICA GRAHAM ES EXACTAMENTE TAN VÁLIDA COMO EL BALLET (...) DA LUGAR A HABILIDADES DE TIPO COREOGRÁFICO, EN SALTOS, EN EXTENSIONES, EN EVOLUCIONES POR EL PISO, EN RELACIONES CON EL PESO DEL OTRO O DE LOS OTROS QUE ESTÁN BAILANDO”... GUSTAVO EMILIO ROSALES

coherencia. Van de la mano de la tensión, de la indecisión, de las paradojas que obligan a mirar las dos caras de una moneda, siempre. La transmisión del saber para la composición coreográfica es uno de los nodos que el derrotero de Guillermina no fijó.

Otro asunto espinoso concierne al provecho y la vigencia de la técnica Graham. A la luz de los pocos espacios mexicanos donde se enseña este sistema de configuración física y energética basado en los principios de *contraction* y *release*, parecería que la danza del siglo XXI no tiene espacio para él. Sin embargo, Gustavo Emilio Rosales sugiere lo contrario, y brinda matices a las diferentes posturas que radicalmente se inclinan por el Sí o por el No:

A través de Guillermina Bravo y Ballet Nacional, esta técnica importada fue reapropiada, convertida y reconfigurada a una realidad nacional, acentuando la consolidación profesional de la noción de *bailarín*. Sobre la técnica Graham no debe decirse que, por obsoleta, no se debería enseñar más: eso es una barbaridad. Es un conocimiento, y los conocimientos se deben preservar. Lo que es importante es que se sume y se abra a propuestas de similar potencia de saber, como el *butoh*, por ejemplo. Pero la técnica Graham es exactamente tan válida como el ballet, porque ambas reconfiguran el cuerpo. Lo hacen desde una cuestión ósea y muscular específica para la danza, es decir, no es atlética, como la que se practica en los deportes. Da lugar a habilidades de tipo coreográfico, en saltos, en extensiones, en evoluciones por el piso, en relaciones con el peso del otro o de los otros que están bailando, en particulares expresiones de energía que suscitan relaciones de significación a partir de cuestiones abstractas como la música, o el sentido del espacio. El bailarín puede ejercitarse en la

técnica Graham, pero necesita luego desdibujar la estructura mecánica de los ejercicios o las secuencias, para adaptar el conocimiento corporal a una expresión artística, que no sea una calca.

Ahora bien, destacar estas virtudes de la técnica Graham en general, y de la formación en el CONADACO en particular, no implica comulgar con el estancamiento ni aceptar acríticamente las falencias que tiene la educación artística en México, que ya no se sostiene tal como está. Ha llegado a tal punto de ser retrógrada y estancada, que canceló su movilidad. Tal como está, carece de futuro fértil, carece de acervos actualizados, carece de una coherencia pedagógica presente, carece de una visión académica, carece de vínculos entre las diversas escuelas.

ABRAZAR LA CONTRADICCIÓN

En fin, si uno de los grandes valores de Guillermina Bravo es la honestidad para decir públicamente su pensamiento, quizás el mejor homenaje, el modo más adecuado de reivindicar sus 70 años consagrados a la danza, sea asumir las contradicciones que rodean su persona y su obra.

Agradecerle, sin adularla entre mieles verbosíacas. Regalarle afecto, admitiendo que el amor humano, lejos de ser pureza angelical, es un sentimiento capaz de caer, siquiera por momentos, en envidias, mezquindades, temores o recelos. Devolverle el capital económico y simbólico que construyó en México, no mediante ramos de flores comprados a última hora, sino con más capital económico y simbólico: esto es, con fondos para que prosiga su digno desarrollo, puesto que la vida le ha regalado ser longeva. Recordarla, sí, pero recordarla a través de la recuperación y estudio de sus obras y de sus enseñanzas: por un lado, construyendo un archivo completo y de fácil acceso con el corpus de Ballet Nacional; por otro, experimentando su legado en los cuerpos del siglo XXI, para dialogar con él en movimiento. Es decir, bailar. 